

**Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

**Матеріали V міжнародної наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів**

4 – 5 листопада 2021 року

Київ – 2021

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 лист. 2021 р. *М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.* Київ: НАКККіМ, 2021. 153 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням експертної діяльності в галузі культури і мистецтва, теорії й історії культури та інформаційним комунікаціям, соціокомунікаційним процесам в бібліотечній й архівній справі, традиціям та сучасним напрямам сценічного й аудіовізуального, а також музичного мистецтва. Висвітлено теоретико-практичний міжкультурний потенціал соціокультурної послуги, практики дизайну і реклами, аналізовано стан, проблеми і перспективи хореографічної культури у державотворчому процесі.

Рекомендовано науковим співробітникам, працівникам бібліотек, викладачам і студентам закладів вищої освіти та широкому колу читачів.

Редакційна колегія:

Телячий Юрій Васильович, доктор історичних наук, професор, перший проректор з науково-педагогічної роботи НАКККіМ

Степаненко Людмила Михайлівна, доктор педагогічних наук, доцент, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків НАКККіМ

Члени редакційної колегії:

Андрешук Борис Павлович, доктор політичних наук, професор, директор Інституту дизайну та реклами НАКККіМ

Дичковський Степан Іванович, доктор культурології, доцент, директор Інституту практичної культурології та арт-менеджменту НАКККіМ

Кулиняк Михайло Андрійович, кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Інституту сучасного мистецтва НАКККіМ

Овчарук Ольга Володимирівна, доктор культурології, професор, в.о. завідувача кафедри культурології та міжкультурних комунікацій НАКККіМ

Герчанівська Поліна Евальдівна, доктор культурології, професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій НАКККіМ

Копієвська Ольга Рафаїлівна, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України, завідувачка кафедри арт-менеджменту та івент-технологій НАКККіМ

Хоролець Лариса Іванівна, професор, народна артистка України, завідувачка кафедри режисури та акторської майстерності НАКККіМ

Корисько Наталія Михайлівна, доцент, заслужений працівник культури України, заступник завідувача кафедри хореографії НАКККіМ

Бобул Іван Васильович, народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ

Денисюк Жанна Захарівна, доктор культурології, завідувачка відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності НАКККіМ

Кравченко Анастасія Ігорівна, доктор мистецтвознавства, завідувачка відділу аспірантури та докторантури НАКККіМ

Стронська Наталія Тарасівна, кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій НАКККіМ, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених НАКККіМ

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 26 жовтня 2021 року)*

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ

Берест Павло Михайлович, аспірант НАКККіМ

ТУРИСТИЧНІ ДЕСТИНАЦІЇ ЯК ЧИННИК ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Історико-культурні пам'ятки, їх сучасний стан та відношення до їх збереження державних органів і суспільства, розвиток (чи занепад) туристичних дестинацій, стан супутньої інфраструктури навколо туристичних об'єктів – все це говорить про рівень розвитку відповідного регіону чи країни не менше ніж наявний рівень освіти чи показники ВВП на душу населення. Світовий досвід доводить, що ефективно залучення знакових туристичних дестинацій до глобальних соціокультурних процесів призводить не лише до розвитку економіки, а й також до збереження культурної пам'яті та формування сталого розвитку суспільства. Ті ж суспільства, що не беруть свої історико-культурні пам'ятки, або ті регіони, де в силу історичних чи політичних обставин вони були знищені – втрачають не лише значну частину своєї культурної пам'яті, зазнають ерозії культурної самобутності, але й також втрачають орієнтири для подальшого розвитку, і як наслідок перебувають під впливом або домінуванням чужих (а часто й ворожих) культур, економік, політик.

Увага науковців до питань історичної і культурної пам'яті та дослідження питань становлення і розвитку туризму хоча і є різноплановими й здебільшого такими, що не пересікаються між собою, в той же час вони мають як спільні корені, так й однаково спрямований рух на пізнання різноманітних складових соціокультурних взаємозв'язків, тенденцій та шляхів розвитку.

Наукові дослідження різноманітних аспектів туризму з позицій культурологічних, філософських та інших дотичних до них підходів, що розглядають туризм як складову суспільного та особистого розвитку здійснювали в своїх працях А. Данелюк, С. Дичковський, Е. Кохен, М. Мельничук, Д. Пірс, В. Сіверс, С. Соляник та інші. З окреслених позицій і слід розглядати питання культурології та розвитку туризму в цілому, а також питання культурної пам'яті й розвитку туристичних дестинацій зокрема, як такі, що потребують додаткового осмислення та дослідження їх взаємозв'язків та взаємовпливів. Отримані знання у підсумку стають підґрунтям матеріальної і духовної активності людини. Вони допомагають індивіду та суспільству в цілому усвідомити своє місце у світі, а також сформуванню ставлення до навколишньої дійсності та самого себе. В той же час знання є тільки передумовою людської духовності. Щоб мати реальний вплив на життєдіяльність особи та суспільства, вони повинні трансформуватися у світоглядні та моральні принципи й цінності, смислові орієнтири [2].

Якщо розглядати сукупність внутрішніх і зовнішніх факторів, що призводять, у підсумку, до вибору туристом місця наступної мандрівки чи туристичної дестинації, яку він вирішить відвідати, то основними рушіями є як внутрішні бажання і потреби, що він їх хоче задовільнити, так і зовнішні фактори: наявність тих чи інших пропозицій, образ та імідж, який закріпився за конкретними туристичними дестинаціями, наскільки вони відповідають внутрішнім запитами мандрівника. В той же час, наше знання культура та історії пов'язане з тими місцями, в яких вона проявлена, що перетворює туристичні дестинації у важливий предмет культурно-історичних досліджень [1].

У зв'язку з цим, формування туристичних дестинацій як соціокультурного та інформаційного продукту, привабливого для туристів, є важливим завданням державної культурної та туристичної політики, що повинна розглядатись і вирішуватись як комплексний, взаємозв'язаний процес, на основі якого формується сприйняття й усвідомлення споживача туристичних послуг, а також його рішення щодо привабливості (чи непривабливості) туристичної дестинації та приймається рішення щодо її відвідання.

У «Глобальному етичному кодексі туризму» Всесвітньої туристичної організації, що ратифікований багатьма державами світу, в тому числі й Україною, як частина національного законодавства, підкреслено, що професіонали сфери туризму «в тій мірі, в яких це від них залежить, повинні сприяти культурному і духовному вдосконаленню туристів» [3]. Тому менеджменту туристичними дестинаціями, як і відповідним державним та місцевим органам, відповідальним за розвиток туристичної галузі, важливо акцентувати зусилля на формування потрібних культурно-інформаційних меседжів, їх донесення до потенційних туристів та налагодження комплексної культурно-орієнтованої комунікації. А оскільки культура та її складові закріплені у символічних формах, які надаються кожному поколінню в уже готовому вигляді, то, таким чином, формуються надіндивідуальна логіка культури, а також культурна пам'ять, які визначають думки, почуття та

рішення великої групи людей. Саме культура творить людину, а людина через культуру відкриває та змінює світ та саму себе [5].

На жаль, ті державні програми, які зараз реалізуються, а, тим більше, ті поведінкові патерни, які формуються під впливом існуючого інформаційного поля, не в повній мірі враховують здобутки багатовікової української культури для розвитку туристичної галузі та становлення привабливих, для іноземного й вітчизняного мандрівника, туристичних дестинацій. Між тим, при продуманому, правильному підході такі туристичні дестинації можуть стати вагомим чинником як економічного так і культурного розвитку суспільства та держави. Відповідно, існує нагальна потреба в удосконаленні туристичної, культурної, інформаційної, просвітницької державної політики та формування її, як спільного комплексу програм, дій і заходів, що дозволять запропонувати високоякісні туристичні продукти та сприятимуть збереженню пам'яток і культурної пам'яті. Адже важливими складовими туристичної діяльності є не тільки економічна і комерційна спрямованість, а культурна, соціальна, духовна, що проявляється в збереженні й реставрації пам'яток історії та культури, природоохоронних заходах, розвитку матеріально-технічної бази, освітньої, культурологічної, виховної діяльності, що свідчить про гуманістичну спрямованість туризму [4].

При цьому слід підкреслити, що успішний розвиток туризму неможливий без якісної, загальноохоплюючої та всепроникаючої інформаційної складової. Для популяризації туристичних дестинацій потрібно враховувати та формувати потреби споживачів, а тому числі? за допомогою всіх інформаційних ресурсів. У підсумку ж розвиток туристичних дестинацій як складових туристичного, соціокультурного та інформаційного простору дає багато переваг одночасно для економічної, соціальної та культурної сфер життєдіяльності суспільства.

Таким чином, інтегрування зусиль туризму, культурології, соціології та інших гуманітарних й економічних дисциплін і галузей для розробки та реалізації комплексної програми з відродження й розвитку туристичних дестинацій дозволить не лише зберегти історичну і культурну пам'ять, але й виявити напрямки для подальшого соціокультурного та економічного розвитку, створить міцний фундамент для успішної державної культурної, соціальної та економічної політики.

Література:

1. Ассман А. Пам'ять міста, пер з нім. Оксани Магійчук. Питання літературознавства. 2015. №92. С.7–25.
2. Герчанівська П.Е. Самоідентифікація людини у сучасних соціокультурних реаліях. *Культура народів Причорномор'я*. Сімферополь, 2013. № 263. С. 166–119.
3. Глобальний етичний кодекс туризму Всесвітня туристична організація. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/983_001
4. Дичковський С.І. Інституціоналізація туризму в умовах глобальних соціокультурних процесів. *Культура і сучасність*. Київ, 2020. №2. С.17–27.
5. Овчарук О.В. Людина як концепт культурології у вимірах парадигмального підходу. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. Чернівці, 2016. № 3 (7). С. 75–83.

Бондар Ігор Віталійович, аспірант

Київського національного університету культури і мистецтв

ІНФОРМАЦІЙНІ УСТАНОВИ УКРАЇНИ: СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ

Інформаційне суспільство генерує нові формати духовного розвитку людства оформлені у відповідні запити на інформаційний продукт. Цифровізація проявляється створенням нових сегментів соціальної взаємодії, розвитком інформаційних баз й ускладненням зв'язків між їх частинами. У цих інформаційних потоках передбачається здійснення заходів щодо впровадження відповідних стимулів для цифровізації соціально-комунікаційної діяльності інформаційних установ України, суспільної та соціальної сфер, усвідомлення наявних викликів та інструментів розвитку цифрової інфраструктури [1].

Обмін інформацією є необхідним для будь-якої функції управління (планування, мотивація, контроль). Він є важливою умовою прийняття обумовлених рішень, відіграє важливу роль у міжособистісних відносинах, формуванні іміджу установи. Комунікації в інформаційній установі – багаторівнева система, до якої входять: складові установи, а також зовнішнє оточення.

Відповідно до вищезазначеного класифікують і види комунікацій:

– зовнішні комунікації. Це обмін інформацією між установою і її зовнішнім середовищем (споживачі, конкуренти, органи державного регулювання, суспільна думка тощо). Слід виокремити,

що значну увагу приділяють формуванню позитивного іміджу інформаційної установи, для чого створюються спеціальні відділи зі зв'язків із громадськістю тощо;

– внутрішні комунікації. Це інформаційний обмін, що відбувається між структурними підрозділами;

– вертикальні комунікації. За їхньої допомоги інформація передається з вищих рівнів керівництва на нижчі, або по висхідній;

– горизонтальні комунікації. Оскільки установа складається часто з кількох підрозділів, що мають погоджено виконувати свої обов'язки, це спілкування та обміну інформацією;

– комунікації між керівником і підлеглим. Слід зазначити, хоча комунікації типу керівник-підлеглий формально є одним із видів вертикальних комунікацій, їх через особливу значимість прийнято розглядати окремо;

– неформальні комунікації. Цей вид базується на особистих, неслужбових, нерегламентованих стосунках і відповідно, крім інформації, що передається офіційними каналами, циркулює і неофіційна інформація. Досить часто таку комунікацію використовують керівники, для з'ясування реакції співробітників на зміни.[2, с. 307–309].

На сучасному інформаційному ринку слід виокремити наступних учасників соціально-комунікаційного процесу:

- постачальники засобів комунікацій;
- інформаційні посередники, наприклад інтернет-провайдери;
- бібліотеки, архіви, фонди тощо;
- спеціалізовані видавництва;
- аудиторсько-консалтингові фірми;
- компанії з інформаційними продуктами та послугами;
- інформаційно-аналітичні служби, інформаційні агентства тощо;
- установи, що займаються кібербезпекою;
- виробники та постачальники технічних засобів обробки інформації [3 с. 26].

Створення інформаційних сховищ, доступних з будь-якої точки світу при наявності відповідних засобів зв'язку, можливість практично миттєвого одержання інформації, інтерактивність роботи із джерелами інформації й інші унікальні властивості роблять комп'ютерні інформаційні технології надзвичайно привабливими для багатьох потенційних користувачів.

Сутність всевітньої інформаційної мережі інтернет полягає у засобах об'єднання різноманітних інформаційних мереж, що включають устаткування, програми й протоколи обміну потоками інформації (комунікацією) між мережами. При передачі потоків інформації кожний інформаційний пакет, що має адресу пересилання, автоматично пересилається за найкоротшим або не завантаженим шляхом – ефективна комунікація. Отже, для забезпечення ефективної комунікації соціально-комунікацій процес в інформаційних установах має базуватися на трансформаційних процесах, зокрема цифровізації всіх складових, а також на зміні у структурі установи як у цілому, так і в її підсистемах.

Література:

1. Про схвалення Концепції розвитку цифрової економіки та суспільства України на 2018 – 2020 роки та затвердження плану заходів щодо її реалізації. Розпорядження Кабінету Міністрів України від 17 січня 2018 р. N 67-р. URL: http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/KR180067.html (дата звернення: 20.10.2021)
2. Біловус Л.І. Управління та організація діяльності інформаційних установ (за фаховим спрямуванням). Тернопіль, 2010. 414 с.
3. Карпенко М.Ю., Уфимцева В. Б. Конспект лекцій з курсу «Інформаційні системи і технології в управлінні організацією. Частина 1». Харківська національна академія міського господарства. Харків, 2012. 96 с.

ФЕНОМЕН ТІЕСНОСТІ У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ КУЛЬТУРИ

Сьогодні осмислення феномену тілесності як структури, що змінюється під впливом свідомої діяльності індивідів і колективних суб'єктів, є важливим завданням культурології через призму співвіднесення тіла (матеріального) та духу (ідеального). Актуальність теми дослідження обумовлена тим, що людська тілесність як соціально-культурологічна проблематика постійно має інтерес до того, як тілесність розкривається у житті людини та соціуму.

Тілесність – це спосіб буття, поєднання біологічного, соціального та психологічного тіла людини, але тут не застосовується розрізнення – внутрішнє та зовнішнє. Феномен тілесності формується у структурі звичних уявлень суспільства під впливом соціокультурних практик. Тілесність є певним віддзеркаленням матеріального та ідеального світів, при чому інструменти можуть бути різними – це не тільки дзеркало у звичайному розумінні, а й споглядання (внутрішній спостерігач), відтворення (культура) та симуляція (сама ж людина). Однак ми вводимо в обіг термін «тілесність культури», під яким розуміємо сукупність тілесно і духовно-орієнтованих векторів розвитку людства, втілених у формах, що сприймаються чуттєво. І культура при відображенні її у «дзеркалі» (дивлячись, яке саме «дзеркало») має теж певний образ «тілесності». Тож феномен «дзеркальності» у нашому дослідженні набуває глобального значення.

Розпочнемо з того, що у релігійній оповіді про перших людей є один важливий момент: у раю не було культури – культури смаку (естетика, мистецтво), культури справедливості (право), культури моралі (філософія), культури вбрання (побутове повсякдення). Адам та Єва жили у поєднанні з природою, де не було одягу та модних тенденцій. Виникає питання: а що ж натомість виникає після у проміжку між сороміцькою наготою (культурно-соціальне явище) і «тканинним оснащенням» людини (практичний та культурно-естетичний феномен)? Ми можемо знайти відповідь та позначити її поняттям тілесність – а саме: взаємозв'язок тіла та духовності.

Зміна ставлення до тіла й тілесності в контексті культури Античності, Середньовіччя, Нового та Новітнього часів стає помітною кожний раз при переході з однієї в іншу культурну площину. Грецька та римська культури мали на меті «виокремити» щось своєрідне та унікальне з матеріального та духовного світів. Тема тілесності була «канвою» для цілісного розуміння буття людини. Образ тілесності як «ідеальної оболонки» духу є спадщиною культури Середньовіччя. Але після секуляризації зберігся тільки зовнішній аспект, що і породило сучасну конфліктну ситуацію: стан «розірваності» суб'єкта (натомість постмодерн це використав на свою користь). Епоха культури Ренесансу – «епоха перевідкриттів тілесності» у художньо-естетичній сфері популяризації крізь площину скульптури й живопису оголених тіл, однак, дійшовши до постмодернної епохи фігури сакральних культур «перформувалися» на манекени консьюмериської культури.

У сучасності тілесність виступає соціально-культурною характеристикою тіла. З'являється новий формат розуміння та ставлення до тілесності, на відміну від попередніх художніх виявів, починаючи від дівчини Венери Мілоської, чоловіка Давида (Мікеланджело) та «Поцілунка» двох закоханих (Огюст Роден). Нині реклама, постери, фотографії з такими ж самими формами, лініями людського тіла, як у грецькій чи ренесансній культурах призводить до «викиду» неактуального вже консерватизму та толерантності з відхиленням у сучасності. Із розвитком ЗМІ та появою інтернету, доступністю та відкритістю інформації, шаблонні думки про те, як повинна виглядати сучасна людина, підміняють справжні уявлення про свою зовнішність. Тож аби описати та позначити поняттями це явище постмодерністи вводять в обіг категорії: тілесність, тілесні практики, тілесна топографія, ландшафт, поверхня, «феноменологічне тіло» (М. Мерло-Понті), «соціальне тіло» (Ж. Дельоз), «текстуальне тіло» (Р. Барт). Таким чином, феномен тілесності – це «друга оболонка» поєднання матеріального та ідеального світів у віддзеркаленні культури як «другої природи».

Література:

1. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память Харвест 1999. 1408 с.
2. Минекке Схиппер «Голі чи покриті. Світова історія одягання та оголення» Видавництво Анетти Антоненко, 2019, с. 240.
3. Подорога В. Феноменология тела Москва, Ad Marginem, 1995, с. 271.
4. Рорти Р. Философия и зеркало природы. Новосибирск, 1997.
5. Фуко М. Власть и тело Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Москва: Праксис, 2002. 384 С.

ІГРОВИЙ ПРОЦЕС «ІЛЮЗІОНІЗМУ» В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Якщо проводити паралель ілюзіонізму, його розвитку в світовому масштабі та в Україні, ми можемо розуміти, що під час первісно-синкретичного типу культури: шаманізм, магія, стародавній містицизм, «ілюзіонізм» був поширеним явищем у світі, невід'ємною складовою соціокультурних процесів. Опираючись на історичний аналіз, можна скласти правильне розуміння цього феномену, який чітко формує певні культурні прояви, а саме в цілісності духовну культуру, яка в той час значно впливала на суспільство.

Ілюзія та маніпуляція починає розділятися на дві категорії: «магія» та «мистецтво». Перший підхід: «магія» залишається не змінною від свого початку і також має той ж самий процес: вплив на владу, народ, та хід подій. Щодо другої категорії, «мистецтво», ілюзія та маніпуляція має значно менший тиск на глобальні «епізоди» розвитку суспільства. Несе більш м'який вплив, але, тим самим, дає перші кроки для інституалізації як жанр та вид мистецтва.

Першими згадками про ілюзіоністів Стародавнього світу були папіруси, які знаходяться в [фр. Musée de la magie – музей магії в Парижі]. В них йде мова про фокусника, який в той час дивував фараона Хеопса (Хуфу) (2589 р. до н. е.). Також це добре описує в своїй науковій книзі «От магов древности до иллюзионистов наших дней» [1] Вадімов Олександр Олексійович. Відштовхуючись від історичних знахідок, О. О. Вадімов вказує на релігійні обряди Стародавнього світу за допомогою прийомів ілюзії та маніпуляції. Виходячи з початкового аналізу, Вадімов відмічає те, що шамани Стародавнього часу впливали на культурологічні концепції цивілізаційних процесів, глобально-цивілізаційні прояви культур. Тобто в тому чи іншому аспекті ілюзіонізм був особливим, одним із головних проявів та допоміжних підґрунть соціокультурного розвитку суспільства.

Не можливо не відмітити, що і в часи розвитку майбутньої України ілюзіонізм мав також свій вплив на цивілізацію. Першими українськими історичними згадками про «ілюзію» були часи Київської Русі. До Русі ілюзійне мистецтво прийшло з Візантії, куди, в свою чергу, в давні часи було занесено сирійцями, які успадкували професійні секрети ілюзіоністів Стародавнього Єгипту і Ассиро-Вавілонії [1]. Під час правління князів Київської Русі (882–1272 р.) місцевих ілюзіоністів того часу називали «вавіло та скоморохи», або «волхви та мольфари» [2].

За доби козацтва (1550–1782) часто згадувалися обряди «козаків-характерників». Наприклад, польський історик Бартош Папроцький (1540–1614) лишив спогади про козаків, які не лише заговорювали кулі, а й вбирали їх в себе руками і кидали назад у ворогів [3]. З даних історичних описів, ми розуміємо, що «характерники» використовували принципи «ілюзії» для бойових подій, вдалих стратегічних маневрів чи підняття морального духу війська. Тим самим, впливали на розвиток «ілюзії та маніпуляції», мали величезний вплив на хід історичних, глобальних подій для країни, культурологічних процесів.

Значно пізніше «ілюзіонізм» приходять до розвитку інституалізації в суспільстві, в цирковому та на естрадному полі, і більше не сприймається як «магія». Офіційні перші згадки про українських ілюзіоністів були з 1920 року. Наприклад, такий ілюзіоніст, як Пуц Микола (Бен-Бахар, виступи з 1920–1941 рік) у 1941 році виступав в місті Херсон, яке в той час було окуповане гітлерівською Німеччиною. Знайдено шість рекламних оголошень в херсонській газеті [Голос Дніпра] про виступи ілюзіоніста 12, 14 і 19 жовтня 1941 року (всього шість концертів, по два в день) в міському Малому театрі на вул. Горького, 15. [4]

Але більш особлива подія сталася в 1961 році. Брати Ялові (Василь та Олександр – акробати, рекордсмени, заслужені артисти СРСР) відкривають «Республіканську Студію Естрадно-Циркового Мистецтва» в Києві. На той час, першими вчителями з «ілюзії та маніпуляції» в студії стають: Вітебський Марк Яковлевич та Кербицький Михайло Захарович. І завдяки першим вчителям «механізм» популярності цього виду мистецтва набирає своїх обертів та дуже сильно впливає на розвиток жанру і надалі [5].

Початок нового тисячоріччя стає найвпливовішими для жанру «ілюзія та маніпуляція» роками, і, напевно, одними із найунікальніших у світі. У 2000-х рр. Жаворонков Михайло Борисович стає викладачем в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва. Михайло Борисович є одним із українських фундаторів методики «ілюзії та маніпуляції» нашого часу. Завдяки Жаворонкову диплом «ілюзія та маніпуляція» стає офіційно визнаним на світовому рівні, і також унікальним тому, що аналогів такої офіційної освіти більше немає в жодній країні світу. Його методику

визнає міжнародна асоціація ілюзіоністів в Європі [5].

Виходячи з аналізу жанру «ілюзія та маніпуляція» з часів Київської Русі до нашого часу, розуміємо величезний вплив та унікальність цього виду мистецтва на Україну та світ в цілому. Завдяки розумінню психоаналізу суспільства та його ментальності артист жанру «ілюзія та маніпуляція» є невід'ємною частиною культурного надбання суспільства, і насамперед впливає на настрої спільноти та її розвиток в соціокультурному плані. Тому ілюзіоніст та жанр в цілому, завдяки вмінню точних наук, як: фізика, хімія, психологія, культурологія, та філософських напрямів і культурно-просвітницького розуміння та діяльності, в синтезі із вмінням впливає на культурні процеси. Тому неможливо не погодитись з тим, що ілюзія та маніпуляція є невід'ємною частиною соціокультурного розвитку суспільства.

Україна є унікальною країною, що дала великий поштовх розвитку саме цього виду мистецтва всередині країни, а пізніше і внесла не малий вклад в розвиток міжнародного масштабу.

Література:

1. Вадимов О.О. и Тривас. М.А. От магов древности до иллюзионистов наших дней . Санкт – Петербург. 1966. С. 3–25.
2. Руссо М.К. Волхвы, маги, цари. URL : https://polit.ru/article/2019/01/07/ps_magi/
3. Журнал думки і чину. URL : <https://lysty.net.ua/kozaku-characteru/>
4. Херсонська газета «Голос Дніпра». URL : <https://libraria.ua/all-titles/group/222/>
5. Архівна історія КМАЕЦМ. URL : <https://kmaecm.edu.ua/istoriya>

*Зайцев Олег Дмитрович, аспірант НАКККіМ,
заслужений працівник культури України*

РОЛЬ ТЕАТРУ ХУДОЖНИКА ЕММИ ЗАЙЦЕВОЇ У ЗБЕРЕЖЕННІ Й ВІДТВОРЕННІ ЗАКАРПАТСЬКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМУ У ХХІ СТОЛІТТІ

Процеси, що відбуваються в культурі і театральному мистецтві протягом останніх років, викликають підвищений інтерес до використання народного костюму у виставах театру. Народний костюм як одна з прадавніх форм мистецтва є невід'ємною складовою матеріальної культури, що супроводжує людину від початку історії до сьогодення. Він містить елементи архітектури (цілісне відображення архітектоніки моделі), скульптури (одяг об'ємний), танцю (перебуває в русі) тощо. Народний костюм завжди вбирає символіку традиційної культури певного краю. Не виключенням є закарпатський народний одяг, який є яскравим і самостійним історично-етнографічним явищем, однією із складових загальноукраїнської традиційно-побутової культури [6]. Художники театру у своїй повсякденній роботі усвідомлюють той факт, що народний костюм на сцені є не тільки оболонкою для актора, а й тією складовою творчості, що допомагає передати національний код людини, її автентичність тощо.

«Театр художника – особливий вид сценічної творчості, що відрізняється за своєю поетикою від інших вже відомих видів сценічної творчості, зокрема: театру драматурга, театру актора, театру режисера. Театр Художника – явище суто індивідуального характеру: на відміну від звичайного драматичного або музичного театру, він існує тільки до того моменту, поки творить його майстер» [1].

Вже понад двадцять три роки Емма Зайцева творчо пов'язана із Закарпатським академічним обласним українським музично-драматичним театром імені братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв, у якому вона працює на посаді головного художника театру (1998) (див. рис. 1). «У творчому характері Е. Зайцевої є одна чудова фахова риса – відповідальність в оцінках можливих варіантів сценографічної подачі спектаклів. Ця її об'єктивність і пряmlinійність часом не до вподоби деяким режисерам, але вона як істинно фахівець ніколи не йде на зговір із власною совістю, не вдається до фальшивого потакання режисеру, коли виникають спірні моменти в процесі підготовки вистави» [2, с. 125]. «Театр художника Зайцевої» завжди метафоричний, адже майстриня винаходить власну мову символів, предметів, образів. Саме ці символи та образи глядач бачить у костюмах сценографа.



*Рис. 1. Зайцева Емма Іванівна – заслужений діяч мистецтв України (2009),
Лауреат Всеукраїнської премії Національної спілки театральних діячів України імені Ф. Нірода
в галузі «Сценографія» (2009), Кавалер ордена Святої Великомучениці Варвари (УПЦ КП) (2016),
Лауреат обласної театральної премії ім. братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв (1999, 2000, 2009, 2016),
Член Національної спілки театральних діячів України (1996),
Член асоціації сценографів України (1998).*

Згідно проведеного аналізу ескізів костюмів заслуженого діяча мистецтв України Е. Зайцевої до вистав театру можна побачити їх жанрові особливості, характер закарпатської драматургії, режисерський задум та творчу індивідуальність театрального художника. «Емма Зайцева не належить до бунтарів, радше до людей, які завжди сягають суті» [3]. За період роботи у театрі художницею зроблені сценографія та костюми до вистав закарпатських драматургів, серед яких: «Танго для тебе» («Флірт і кохання») – Ю.-А. та Є. Шерегіїв (1999), «Судний час» – І. Козака (2009), «Дорога до раю» – Д. Кешелі (2010), «Що залишаємо людям?» – І. Чендея, С. Гержика (2012), «Шаріка» – Я. Барнича (2017), «Вуйцьо з крилами» – О. Гавроша (2018), «Жменяки» – М. Томчанія (2019) [5, с. 152, 153].

Перше використання закарпатського народного костюму художниця втілила, створивши костюми до оперети «Танго для тебе» братів Шерегіїв (реж. А. Філіппов), в якій «...такої кількості костюмів не спостерігалось вже давно» [4, с. 36]. Глядач побачив стилізацію закарпатського народного та європейського костюму. «Стилізація – декоративне узагальнення за допомогою умовних прийомів, спрощення малюнка і форми, кольору і об'єму; імітація образної системи і формальних особливостей стилю минулого, використаних в новому художньому контексті» [7].

Вистава «Судний час» – І. Козака (реж. А. Філіппов) розповідає про останні дні життя Президента Карпатської України, Героя України Августина Волошина у застінках Лефортовської тюрми у Москві. Історична постать А. Волошина дуже гармонічно проживала із закарпатським народним костюмом. Художниця у виставі повністю зберегла автентичність структури народного костюму Закарпаття. Кожен елемент одягу виконавців ролей мав естетичну і обрядову функції. В костюмах чітко простежується лінія крою, кольору та орнаменту.

Побудована на фольклорно-обрядових матеріалах Закарпаття, музична вистава «Дорога до раю» Д. Кешелі стала продовженням роботи художниці над популяризацією закарпатського народного костюму на сцені театру. Режисер вистави народний артист України А. Філіппов у виконанні всієї театральної трупи відтворив на сцені справжнє сільське життя багатонаціонального села Вертеп. Художниця Е. Зайцева за допомогою народного костюму та декорацій змальовує сцени народних обрядів Закарпаття – таких як зустріч Святого Миколая, Великодні звичаї, фрагменти народного весілля Срібної Землі.

Вистава «Вуйцьо з крилами» О. Гавроша за мотивами оповідання Габрієля Маркеса (режисер вистави – О. Саркисьянц) переносить місце дії у закарпатське село. Щоб створити його атмосферу, художниця знову надає можливість побачити героїв вистави, вбраних у автентичні народні шати:

лемківську спідницю, гуцульський кептар, бойківський черес. Завдяки підбраному закарпатському костюму, місцевій говірці, озвучуються проблеми, які переживає не одне покоління закарпатців: шукання ліпшої долі у заробітках за кордоном, що змушує людей надовго залишати рідний дім, родину, забувати свої традиції.

Виставу «Жменяки» М. Томчания (реж. А. Філіппов) справедливо вважають найкращим закарпатським романом ХХ століття. Родинна сага про закарпатське село, що побачила світ у 1964 році, одразу привернула увагу театралів. Художник Е. Зайцева в оформленні вистави звертається до використання автентики Закарпаття. Її костюми у виставі виконують соціальну та знакову функції. Саме вони розкривають образ кожного персонажу вистави: визначенням віку, статі, характеру, соціального стану тощо. У костюмах передається відчуття перебування у гуцульському краї, народжуються асоціації гірського пейзажу, спостерігається імітація гуцульського костюма, що створює необхідну у виставі драматичну напругу, яка відбиває внутрішній емоційний стан героїв вистави.

Таким чином, у роботах театрального художника Емми Зайцевої на сцені Закарпатського академічного українського музично-драматичного театру традиційний закарпатський народний костюм найбільш цілісно використовувався у фольклорно-етнографічних музичних виставах. Саме такі вистави були в репертуарі театру на початку ХХІ століття. На основі аналізу цих вистав можемо зробити висновок, що протягом 2009–2018-х років у драматичних і музичних виставах закарпатського українського театру домінував загальнонаціональний закарпатський костюм початку ХХ століття. Закарпатський народний костюм на різних етапах розвитку театру художника Емми Зайцевої інтерпретувався і реконструювався, зберігаючи і відтворюючи при цьому усі ознаки закарпатського народного костюму.

Отже, зберігаючи на сцені Закарпатського академічного українського музично-драматичного театру традиційну орнаментальність, стилістику, багаточаровість народного вбрання, театральний художник Емма Зайцева сприяла збереженню, відродженню і відтворенню закарпатського народного костюму у ХХІ столітті.

Література:

1. Березкин В. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. Москва : Книга, 2012. 232 с.
2. Габорец В. Майстер сценографії. Ужгород : Ліра. 2006. С. 124–125.
3. Канарська Г. Зайцева Емма: ескізи життя. Збруч. 2018. 18 червн.
4. Зайцев О.Д., Попова Л.А. Художник театру Емма Зайцева. Ужгород: ПП Аутдор – Шарк, 2017. 144 с.
5. Зайцев О., Зайцева Е. Театрально-декораційне мистецтво Закарпатського академічного обласного українського музично-драматичного театру імені братів Ю.-А. та Є. Шерегіїв 1946–2021 роки (до 75-річчя заснування театру). Ужгород : Аудор-Шарк, 2021. 246 с.
6. Коцан В. Традиційний народний одяг гуцулів Рахівщини. Ужгород : вид. О. Гаркуши. 2012. 162 с.
7. Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство. В 2-х кн. / ред. В. Полевой. Москва : Знание, 1986.

*Каблова Тетяна Борисівна, учений секретар
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва,
кандидат мистецтвознавства, доцент;
Тетеря Віктор Михайлович, професор
кафедри академічного та естрадного співу
Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка,
народний артист України*

ТЕЛЕВІЗІЙНІ ЗМАГАЛЬНІ ШОУ: КОМУНІКАЦІЙНИЙ ВИМІР

Сучасний світ культури базується на комунікаційних засобах, зокрема мас-медіа, які реалізовані переважно через інтернет-ресурси. Водночас телебачення також лишається на достойному рівні як глобальне джерело впливу на суспільство та громадську думку. Сьогодні мас-медіа використовує значний жанровий арсенал для впливу на масову свідомість, але, згідно з результатами соціальних опитувань, серед жанрових вподобань глядачів лишаються програми, що мають у собі творчі змагання. Завданням програми стає не тільки потреба забезпечити дозвілля телеглядачів, а й влаштувати рейтингове шоу, що привертає рекламодавців.

Безумовно, що такі проєкти існують як певні розважальні шоу, які розраховані на емоційний

відгук аудиторії, пов'язаний з отриманням задоволення, насолоди, релаксації, ескапізму (втечі від реальності) і, як наслідок, емоційного комфорту. Розвиваючись за власним сценарієм, всі вони володіють однією спільною метою – завоювати увагу масового глядача. Серед такого роду контенту заслуговує уваги такий змагальний різновид, як вокальні телешоу, які на сьогодні створили окремий жанр у медіапросторі та специфічну комунікативну ланку, де функціонує складна комунікаційна система виконавець-тренер-суддя-глядач. З позиції сюжетно-композиційного рішення творче телешоу будується за законами гри, де існують провідний, учасники та судді, які перемогли і що програли.

Важливим є той факт, що феномен телеіндустрії дозволяє спостерігати в концентрованому вигляді варіанти комунікативної поведінки в однотипних умовах, заданих форматом телеконкурсу: це ситуації оцінювання і, як наслідок, згоди або відмови. Відповідні їм комунікативні інтенції є актуальними не тільки для учасників телепрограм – їх можна віднести до базових для комунікації на будь-якому рівні: як в міжособистісному, так і в інституціональному спілкуванні.

Найчастіше членами журі в таких проєктах стають відомі діячі культури і мистецтва, представники вітчизняної естради та поп-індустрії. Участь відомих медійних осіб стає не просто візитівкою телепроєкту, але потужним інструментом збільшення популярності телешоу, підвищення його рейтингу. За роки роботи в сфері шоу-бізнесу їх образ вже привернув велику кількість шанувальників їхньої творчості, що обумовлює їх спрямованість на збереження свого іміджу при оцінці конкурсанта. Будучи соціально-психологічним явищем, імідж включає не тільки природні властивості особистості, а й спеціально напрацьовані і створені за довгі роки творчої діяльності. В умовах медіакомунікацій такі персони стають знаковими фігурами і рольовими іміджевими моделями для мільйонів людей. Саме вони стають тим ретранслятором культурних кодів, які потім поширюються у соціумі. Комунікативна поведінка наставників/членів журі подібних телепроєктів являє собою типовий приклад комунікативної поведінки при оцінюванні в будь-якому творчому телешоу зі схожими жанровими особливостями, в якому велике значення відіграє розподіл соціальних ролей (член журі – учасник) і фактор етики. Такі соціальні ролі обумовлюють виникнення мовних ролей, центральною з яких стає роль суб'єкта оцінювання. За допомогою оцінки і через неї говорить показує своє ставлення до подій, встановлює певні міжособистісні зв'язки, а також впливає на подальший розвиток ходу програми. Також слід наголосити на причетності глядача до творчого телепроєкту. Саме на масового адресата розраховані звернення всіх учасників даного шоу: ведучого, конкурсантів, членів журі.

Отже, сучасні розважальні, змагальні телешоу спрямовані на формування певного комунікативного простору, який в умовах медійного поширення забезпечує певну універсалізацію щодо оціночних, іміджевих оціночних моделей учасників проєкту.

Література:

1. Гоян В.В. Типові та жанрові особливості інформаційної телепрограми: Київ: Київ. нац.ун-т ім. Т. Шевченка, 2001. 53 с.
2. Недопитанський М.І. Жанрові новації сучасного українського телебачення. URL: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1403> (дата звернення 22.10.2021 р.).
3. Шальман Т.М. Жанрові діалогічні форми сучасного українського телебачення: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08. Київ, 2006. 212 с.

Карпенко Діана Валеріївна, аспірантка НАКККиМ

ФУНКЦІЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Танець є просторово-часовим видом мистецтва, в якому засобами втілення художніх образів є естетично та поетично осмислені, музично організовані, ритмічно змінювані рухи і пози людського тіла. Хореографічне мистецтво виконує ті ж функції, що визначені як основні функції мистецтва, а саме: комунікативно-інформативну, гносеологічну, канонізуючу, евристичну, естетичну, суспільно-перетворювальну, прагматичну, гедоністичну, катарсично-компенсаторну та педагогічну.

Комунікативно-інформативна функція хореографічного мистецтва визначає танець як засіб спілкування між людьми та форму набуття й передачі соціального досвіду. Аналіз цієї функції відображений в основі сучасних естетичних теорій (семіотика, компаративістика та ін.). Танець розглянуто як знакову систему, при цьому інформація – метафорична та емоційно сильніша. Для свого розуміння не вимагає перекладу на інші мови, а, отже, зближує людей, дозволяє їм краще пізнати один одного (культурний обмін між країнами).

Гносеологічна функція у хореографічному мистецтві пов'язана з відтворенням у танці реальності та відображенні діяльності й пізнання смисл буття.

Канонізуюча функція хореографічного мистецтва розкриває феномен канону. Також вона має глибоке коріння у мистецтві танцю. Його виток є різноманітні обряди, як і канони, вони незмінні, зафіксовані й періодично повторювані. Також канонічним є танці, які супроводжують той чи інший обряд з усіма його різновидами: моторно-інтонаційним, музичним, вербальним, зображальним.

Евристична функція хореографічного мистецтва є протилежною до попередньої, яка пов'язана з перетворенням традицій, виявленням новітніх тенденції та індивідуальних шляхів розвитку мистецтва танцю.

Естетична функція хореографічного мистецтва пов'язана з відображенням духовної потреби людини за законами гармонії та краси. Виявляється у здатності виховувати художній смак, розвивати емоційні здібності, пробуджувати до розвитку творчої особистості.

Суспільно-перетворювальна функція хореографічного мистецтва визначає танець як своєрідну пам'ятку культури, яка відображає певні історичні події, суспільні ідеї та норми життя. Також виступає суттєвим чинником формування правил етикету в суспільстві (придворні бальні танці XVI – XVIII ст.) і змін моральних поглядів та норм.

Прагматична функція хореографічного мистецтва пов'язана з психотерапевтичними можливостями танцю, а саме: подоланням нервових стресів та зняття психічних напружень людини. Наприклад, спортивні танці та танцювальні види спорту (художня гімнастика) відображаються через виконання комплексу танцювальних рухів, що слугують засобом зміцнення здоров'я та загартування організму людини.

Гедоністична функція хореографічного мистецтва забезпечує емоційне задоволення через сприйняття прекрасного, залежно від жанру хореографічного твору. Естетична насолода має особливий духовний характер, а художня творчість приносить безкорисливу радість досягнення краси.

Катарсично-компенсаторна функція хореографічного мистецтва у якій танець викликає піднесення позитивного почуття, в основі краси та почуття міри, яке зосереджує в собі етичну норму і спричинює глибинні психологічні зрушення особистості. Танець впливає на пісвідомість людини та здатний втішити її, поглинувши в світ мрій.

Педагогічна функція хореографічного мистецтва здійснює цілісний підхід до розвитку підростаючого покоління, яке впливає на почуття дитини, формує всі сфери життя особистості (емоційно-вольову, морально-естетичну, інтелектуальну та ін).

Отже, хореографічне мистецтво впливає на формування всебічно розвинутої творчої особистості, використовуючи вище зазначені функції, які доповнюють і підсилюють одна одну.

Література:

1. Мистецтво у розвитку особистості: Монографія / За ред., передмова та післямова Н.Г. Ничкало. Чернівці: Зелена Буковина, 2006. 225 с.

Кацевич Ольга Володимирівна, аспірантка НАКККіМ

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЕТНІЧНОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ ТА ЛАНДШАФТНОГО СЕРЕДОВИЩА

Етнічна ментальність – це стійкі структури глибинного рівня колективної та індивідуальної свідомості, що визначають устремління, нахили, орієнтири людей, у яких виявляються національний характер, загальноновизнані цінності, суспільна психологія. Ментальність означає щось спільне, яке лежить в основі свідомого і підсвідомого, логічного та емоційного, тобто вона є глибинним джерелом мислення, ідеології та віри, почуттів та емоцій [3, с. 69]. Природний відбір утворює високу культуру тваринного та рослинного царства, ідеально пристосованих до даного середовища. Подібно до них людські племена, які поселились на тих чи інших територіях, в ході своєї трудової діяльності, розвивають відповідну до даного місця культуру.

У структурі регіональної ідентичності присутні два основні компоненти: знання, уявлення про специфіку власної "територіальної" групи (соціокогнітивний елемент) та усвідомлення себе її членом та оцінка якостей власної території, значущість її у національній, локальній і світовій системі координат (соціорефлексивний елемент) [3, с. 52].

Мартін Гайдеггер у статті «Витоки художньої творчості» [4] вбачав у речах матеріалізовану психологію народу, що виражається, з одного боку, у функціональності предмета, а з іншого, – у його

«виготовленості», тобто вкладеній творчій ідеї. Предмети побуту наповнені національним буттям, сакральними сенсами, тими значущими принципами, які формулюються в контексті взаємодії індивідів один з одним та навколишнім природним середовищем.

Візьмімо до прикладу архітектурні матриці різних народів. Етнограф Георгій Гачев [1] типологізує всі людські культури за бінарним принципом, виокремлюючи ментально землеробські та кочові культури. Проаналізуємо за цим принципом архетипіку житлового будівництва кочових (близькосхідних) та землеробських (європейських) народів.

Форма побудови східного житла, його тонкі стіни сприяють кращому сприйняттю навколишнього середовища. Рівномірна відкритість простору створювала необхідність бути готовим до нападу з будь-якої сторони. Степовий ландшафт недиференційований, здалеку долинає кожен звук, тому із юрти орієнтуються по звуку. Сидяча поза та відсутність вікон сприяють кращому сприйняттю вібрацій землі, в юрті також відсутня внутрішня диференціація простору.

У землеробів – диференціація внутрішнього простору на окремі кімнати відображає утвердження відмінностей та ріст особистості, стіни створюють окремі функціональні зони в будинку, забезпечують згущення та оформлення власного «я», особистого життя та інтересів. А в юрті відокремлення особистості неможливе.

Загалом, дім – це продукт осмислення народом оточуючого середовища, в ньому відображається розуміння людьми природи та світу навколо них. Також дім – вираження внутрішнього світу його жителів, проєкція внутрішнього мікрокосмосу. Народну культуру можна тлумачити як «сукупність штучних порядків і об'єктів, створених людьми як додаток до природних, завчених форм людської поведінки і діяльності, знань, образів самопізнання і символічних позначень оточуючого світу» [2, с. 7].

Отже, кожен народ бачить світ особливим чином. Залежно від тієї ділянки світового буття, яка йому дісталася. Народна ментальність формується в результаті осмислення етносом свого внутрішнього світу та зовнішнього середовища в певних природно-кліматичних та культурно-історичних умовах.

Література:

1. Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. Москва: Академический проект, 2007. 511 с.
2. Герчанівська П.Е. Функціонування народної культури в соціумі. *Культура України. Теорія та історія культури (філософські й культурологічні виміри)*. Випуск 29. 2010. С. 1–10.
3. Козловець М.А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения; пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва: Академический проект, 2005. 526 с.

Киричок Ірина Геннадіївна, магістрантка НАКККиМ

ДЕКОНСТРУКЦІЯ ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Творчість Тараса Григоровича Шевченка можна вважати духовною основою формування української нації, тому що для українців усіх поколінь Великий Кобзар став могутнім джерелом національної свідомості, справжнім виразником національної ідеї, втіленням сподівань на кращу долю та вільне життя. Тематична спрямованість творів великого поета є багатогранною, а образи – неповторними. Проте, найбільше уваги письменник приділяє образу української жінки, яка в його творах постає вродливою, тендітною, роботящою, хазяйновитою і в той же час – знедоленою, ошуканою, безталанною, покриткою.

Крім того, у творах Т. Шевченка завжди звертається увага на збереження родини та роду як продовження великої нації. У даному випадку головою роду був чоловік, який своєю силою та відвагою позиціонував себе із захисником, проте берегинею сімейного вогнища виступала жінка, яка протиставляла чоловічій силі свою жіночність та ніжність. Саме тому, виходячи із цього тлумачення у творах письменника можна простежити тягу до андрогінності, присутності фемінних та маскулітних тенденцій, що еволюціонують на сторінках його творів.

Фемінність як виразна ознака Шевченкової творчості знаходить утілення в ірраціональності («Я сам себе, дурний, дурю, / Та ще й співаючи»), посиленій увазі до проблеми моралі («Молитва»), у багатстві емоційної деривації («русалонька», «козаченько», «слізоньки», «личко»), у фемінній

пасивності, засвідченій використанням безособових форм у назвах творів («Самому чудно, а де ж дітись?...», «На вулиці невесело», «В неволі тяжко, хоча й волі...»), зосередженням на таких концептах, як нудьга, душа, доля [1, с. 3].

Натомість маскулінізм пов'язана з утіленням глибинно-значущих символів, змістів, із процесом їх оформлення («сіятому – нехай ростуть»), прагненням активного привнесення у світ індивідуальних смислів, які «полетять додому», із рефлексіями щодо самореалізації («Нащо стали на папері / Сумними рядами?...») і самооцінкою («Там знайдете ширше серце / І слово ласкаве, / Там знайдете ширшу правду, / А ще, може, й славу...») [4, с. 173].

Звертаючи увагу на розуміння дискримінованого становища жінки в суспільстві від найдавніших часів, спрямованих проти неї суспільних практик та усталених архаїчним патріархальним суспільством норм, Тарас Шевченко йде значно далі своїх сучасників у розумінні становища жінки в суспільстві, де домінують і правлять чоловіки, що проявляється в розкритті жіночих образів у творах письменника. Тому наскрізним у всій його творчості є порівняння України з матір'ю, ототожнення важкої долі України з жіночою долею, гіркий докір чоловікам за втрачену свободу.

У творах Т. Шевченка можна умовно виділити такі сюжетно-тематичні схеми, як тема зведення селянської дівчини («Причинна», «Катерина», «Наймичка», «Утоплена»); нещастя дівчини-сироти («Думка», «Марина», «Якби мені черевики», «Утоплена»); гармонійна краса жінка-матері («Слепая», «Сова», «Відьма», «Княгиня»); образ Божої Матері як втілення вищої справедливості («Марія», «Неофіти») [2, с. 123].

Ввібравши в себе відлуння вікової народної мудрості, Тарас Шевченко в своєму «Кобзарі» відтворює усі віхи жіночої долі: починаючи з дитячої приязні («Ми вкупочці колись росли», «Мар'яначерниця»), дівочого кохання (в «Катерині», «Причинній», «Гайдамаках», «Тополі», «Мар'яні-черниці»), щасливого подружнього життя («Росли укупочці, зросли», «Сліпий»), щастя материнства («Слепая», «Сова», «Сліпий», «Княжна», «У нашім раї на землі»), – до зрадливого кохання («Коло гаю в чистім полі», «У тієї Катерини») та нещасливої старості («Сліпа», «Княжна», «Відьма», «Титарівна») [4].

Досить часто його жіночі образи відображають долю не лише української жінки у порівнянні з чоловіком, а й долю самої України, котра є невід'ємним образом творів письменника. У його розумінні Батьківщина – це насамперед мати, яка переживає про долю своїх дітей, також вона – це тип справжньої української жінки, яка може бути закоханою і щасливою, зневаженою і гордою, жінкою-покриткою і жінкою-матір'ю, котра ладна віддати своє життя заради дитини. Також у своїх творах письменник часто показує світу яких знущань над своїм тілом та душею отримала жінка від чоловіків, від поміщиків, сатрапів. Скільки молодих жінок після цього наклали на себе руки, або ж стали предметом осуду на своїй Батьківщині. Він засуджує насилля, засуджує тих чоловіків, у яких піднялася рука спалювати честь та гідність української жінки, подруги, матері, сестри.

Отже, у творах Т. Шевченка можна простежити деконструкцію гендерних стереотипів на прикладі еволюції зображення образу жінки, яка символізувала не лише домашнє вогнище, а й всю неньку Україну.

Література:

1. Бовсунівська Т. Художня концепція жінки у творчості Тараса Шевченка. *Дивослово*. 1999. №11. С.2–6.
2. Гончарук В. Жіночі образи у творчості Тараса Шевченка. *Філологічний вісник Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини* : збірник наукових праць / відп. ред. Г.І. Мартинова. Умань : ВПЦ «Візаві», 2014. Вип.5. С. 120–125.
3. Сутулова О.В. Трансформація жіночих образів. К.: КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2015 233 с.
4. Шевченко Т.Г. Кобзар. Повна ілюстрована збірка. Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2010. 720 с.

**МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ У ВИМІРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ:
СЕМІОТИЧНІ МОДЕЛІ МОДЕРНОЇ СИНХРОНІЇ ТА ПОСТМОДЕРНОЇ ДІАХРОНІЇ**

З точки зору сучасної культурології в основі міжкультурної комунікації лежить феномен *символічної репрезентації* – опосередкованого представлення смислів і значень культури (означуваних) через знаки і символи (означники). репрезентація відповідає самій природі культури, яка, на відміну від цивілізації як техногенної сфери, будучи повністю позбавлена утилітарного споживацького начала, може представляти собою все, але нічим не володіє. Культура як знакова система виражає *ментальність* (у класичній метафізиці присутності архетипів), *свідомість* (у посткласичній феноменології інтенціональності), *позасвідоме* (у неокласичній онтології зявання в межах структурного психоаналізу культури). Методологічна єдність *класики (метафізики), посткласики (феноменології), неокласики (психоаналізу),* або *модерну, постмодерну та неомодерну,* або позитивної, негативної та онтології надлишку, є концептуальною базою, відповідно до якої культура завжди розглядається як *об'єктивізація психіки суб'єкта,* а психіка є *інтерсуб'єктивним утворенням на межі з Іншим* – кордоном (модерн), уявним сценарієм (постмодерн) та фантазмом (неомодерн). Відповідно, культура як антропологічне явище постає *інтерсуб'єктивним, інтеркультурним, діалогічним, комунікативним феноменом* безкінечної взаємодії та безкінечної репрезентації.

Якщо комунікація являє собою універсальну закономірність буття культури, то репрезентація є формою здійснення комунікації. Зазначене обумовлює зростання ролі семіотики в сучасній культурології, відповідно до якої культура обчислюється та проектується у вигляді знаків та їх комбінацій. Це тим більш актуально у прикладному вимірі для інформаційного (постіндустріального) суспільства, де знак стає головним модулем подачі контенту, атрактором (фантазмом споживача) в рекламі й брендингу та мемом (медіа-вірусом) у дигітальних технологіях. З точки зору семіотики культури ми можемо виокремити *дві ключові моделі комунікації: синхронічну (модерну, класичну, синтагмальну) та діахронічну (постмодерну, посткласичну, парадигмальну).* У теорії мистецтва синтагма і парадигма співвідносяться як *горизонтальна вісь простору (метонімія) та вертикальна вісь часу (метафора),* утворюючи разом *хронотоп* тексту художнього твору.

У структурному психоаналізі синтагма і парадигма співвідносяться як *реально-символічна мова* (буття, мислення, позасвідоме й сповнений ним та сформований ним же знак) та *уявне значення* (симулякр й симптом). Позасвідоме та знаки є взаємно замкнутою жорсткою структурою *інваріантів культурної пам'яті (міфу, архетипу),* який протиставляються гнучка *історія,* тобто темпоральний потік *ілюзорних значень,* сценаріїв ідентичності, що множаться внаслідок універсальної репрезентаційної сили означників у постмодернізмі. Концептуалізація досвіду міжкультурної комунікації у семіотичному контексті передбачає синтез теорії мистецтва та психоаналізу, модерну та постмодерну, на культурологічному ґрунті.

В основі *типології міжкультурної комунікації на синхронічну та діахронічну* лежить *семіотична морфологія.* У моделюванні *структури знаку* апеляція до буття та його денотатів (речей, об'єктів, значень, понять) становить процедуру *референції,* апеляція ж до самого знаку, здатного через комунікацію творити буття, є *репрезентацією.* Проблема *референції та репрезентації, буття і мови, кумуляції і трансляції* як функцій культури виходить далеко за межі семіотики і безпосередньо визначає стиль мислення сучасного суб'єкта на перехресті з модерном, якому притаманні онтологічні адекватності, та постмодерном, який таких адекватностей позбавлений. Так, через семіотику, ми виходимо на проблеми філософської антропології та культурологічної концептуалізації суб'єкта як транслятора мови і мовлення.

Синхронічна модель міжкультурної комунікації передбачає *пріоритет референції перед репрезентацією* – усталеність, статичність та незмінність суцього, сутності, Логосу, смислів, семантики. Античними витокami синхронічної моделі постають концепції *ейдосу Платона та архетипу Філона Олександрійського.* Середньовічну версію класичної семіотики репрезентують численні *схоластичні дискусії реалістів (платоніків) та номіналістів (перипатетиків)* щодо природи *загальних понять (універсалій),* до яких після до який у період Нового й Новітнього часу зверталися представники «платонівського канону» філософування: Г. Лейбніц, І. Кант, М. Гайдеггер, – які своєю творчістю заклали базові моделі логіки світу як структури. Структурний характер має психоаналіз (Ж.

Лакан, Ж.А. Міллер, А. Бадью). Завдяки психоаналізу відбувається у семіотиці культури: якщо у модерній метафізиці знак відображає значення (й обидва повні), а в постмодерній діалектиці знак відображає знак (й обидва пусті), то психоаналіз, де знак втілює нестачу, здійснює семіотичний перехід від пустоти значення до повноти знаку, який приховує імпліцитно закладеного у нього суб'єкта у якості радикального розриву означників (числа нуль) [1]. *Реконструкція суб'єкта* у неомодерні – це синтез метафізичного модерну з його синхронією значень та діалектичного постмодерну з його діахронією знаків. Іншими словами: людина існує лише на межі з Іншим і через Іншого, світ є відображенням «Я».

Діахронічна модель міжкультурної комунікації, притаманна для неопрагматизму та постструктуралізму, розпочинається з того, що з *класичної тріади морфології знаку*, яку розробив Ч. Пірс (семантика, прагматика, синтактика, або референт, інтерпретант, репрезентант) [2], вилучаються онтологічний та ментальний компоненти: референт як денотат, об'єкт, буття, річ та свідомість, яка інтерпретує. Комунікація суттєво збіднюється, оскільки замість злагодженої дії трьох складових знаку в діалозі ми маємо *редукцію семіозису до чистої репрезентації* – так званої «*комунікативної події*» (у прикладному вимірі – *івент-менеджменту*, – де story telling, дискурс, через попередній символічний контекст – премедіацію – моделює *майбутню подію як бренд, предмет обговорення, товарний знак*. У парадигмі репрезентації порожнечі знак володіє здатністю створювати у свідомості інтерпретанта другий, більш складний, знак, той – третій і так далі, поки не розгорнеться *символічний ланцюг-ризома (інтертекст, перформативний дискурс)*, який не переривається і не припиняється, відростаючи заново після резекцій з будь-якого місця «грибниці». Свідомість інтерпретанта виявляється повністю включеною у процес розгортання знаків (banner blindness): вона є *кліповою, динамічною, селективною, «сліпою» до реклами*, вона повсякчас породжує нові, які знову стають знаками, провокуючи подальші комунікативні (перформативні, репрезентативні) події у медіа-спектаклі ХХІ століття.

Література:

1. Міллер Ж.-А. Введение в клинику лакановского психоанализа. Девять испанских лекций / пер. с исп. Н. Муравьева. М.: Издательство «Логос»/ «Гнозис», проект lettera.org, 2017. 184 с.
2. Пірс Ч. Начала прагматизма / пер. с англ. В.В. Кириченко, М.В. Колопотина. Санкт-Петербург.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. 352 с.

Кушнір Ольга, студентка магістратури НАКККіМ

РОЗВИТОК СУСПІЛЬСТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ

Фундамент інформаційного простору було закладено спілкуванням наших далеких предків у боротьбі за виживання, основу його в минулому складала релігійно-інформаційна картина світу. У розвитку інформаційного контексту велику роль зіграла наука. Досліджуючи історичні джерела, можна констатувати, що ні мова, ні соціум, ні оточення не стають принциповим бар'єром у наукових пізнаннях. Наука стає інтернаціональною.

Збір, обробка та передавання інформації пройшли *п'ять основних етапів* у своїй технологічній трансформації. Після чого людське суспільство отримало у новій якості «нове інформаційне суспільство». *Першим* етапом було те, що людство винайшло писемність, це дало можливість фіксувати інформацію, а найголовніше, що із винаходом письма з'явилась можливість передавати знання від покоління до покоління. *Другий* етап припадає приблизно на середину ХVІ століття, це був гігантський прорив в історії, який заворожує і донині, це книгодрукування, цей винахід дав можливість змінити тогочасне суспільство його організацію та культуру. З *третьим* етапом можна пов'язати винахід електрики, який припав на кінець ХІХ століття, після чого з'явився телеграф, телефон та радіо. Ці засоби масової комунікації дають можливість швидко обмінюватись інформацією та накопичувати її в різному осязі. *Четвертий* етап, друга половина двадцятого століття, якому ми завдячуємо винаходу персонального комп'ютера та мікропроцесорних технологій. Це дало можливість спеціалістам, на схемах та мікропроцесорах створити комп'ютерну техніку, комп'ютерні мережі та цілі системи за допомогою яких з'явилась можливість передавати ту чи іншу інформацію. *П'ятий* етап ознаменований тим, що наприкінці 90-х років ХХ століття відбулась інформаційна революція, яка набула розвитку і в комерції і в підприємстві.

На нашу думку, саме *п'ятий* етап розвитку передачі інформації ознаменувався розвитком технологій, науки, засобів комунікації та техніки, це стало могутнім проривом у формуванні єдиного інформаційного простору. Інформатизація суспільства спонукала людство до винаходу і впровадження

інтернету, спеціалізованих комп'ютерних мереж, а сучасна обробка даних та знань стали одними із вагомих компонентів організації самого інформаційного суспільства. Завдячуючи глобальній мережі Інтернет, ми маємо можливість швидко комунікувати, передавати інформацію, інформувати один одного використовуючи персональний комп'ютер, або інший технічний засіб, що підтримує мережу, таким чином людство створило інформаційне суспільство із глобальною інформаційною мережею.

Інформаційно-аналітична діяльність та її рівень розвитку це результат багатовікового історичного процесу еволюційних етапів та інформаційних революцій. В цьому процесі є чіткий взаємозв'язок між культурним розвитком суспільства, матеріальним забезпеченням та глобальною потребою людства в інформації. На цей час відбувається становлення і розвиток постіндустріального суспільства з інформаційною новою економікою, у якому домінуючим фактором стає інформація [6, с. 12].

Інформаційне суспільство – це суспільство, в якому суспільні відносини відбуваються на основі використання інформаційних комп'ютерних технологій, де кожен може збирати, створювати, використовувати та поширювати як знання так і інформацію в будь-якій галузі людської діяльності (освіті, культурі, науці, економіці, політиці, особистому житті та ін.). Таким чином, технологія аналітичної роботи передбачає одержання нового знання (вивідної інформації), яке забезпечує складний процес дослідження. Збір, обробка, використання та передача інформації є невід'ємним елементом успішної діяльності як підприємницької, так і будь-якої іншої [3, с. 46].

На сьогоднішній день стрімко розвивається наука та техніка, що дозволяє нам набагато швидше і якісніше знаходити та опрацьовувати великі масиви інформації, збирати, зберігати та аналізувати її. Також існує можливість швидкої інформованості всіх і кожного, зокрема, через такі засоби, як персональний комп'ютер та Інтернет, що забезпечує поширення інформації, постійне зростання потреб і попиту на нові інформаційні послуги та створення інформаційного суспільства з глобальною інформаційною інфраструктурою. На цей час відбувається становлення і розвиток постіндустріального суспільства з інформаційною новою економікою, у якому домінуючим фактором стає інформація.

Література:

1. Про інформацію. Закон України від 02.10.1992. № 2657-XII. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2657-12#Text> (дата звернення: 25.09.2021).
2. Варенко В.М. Інформаційно-аналітична діяльність : навч. посібник. Київ : Університет «Україна», 2013. 416 с.
3. Захарова І.В., Філіпова Л.Я. Основи інформаційно-аналітичної діяльності: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Центр учбової літератури, 2013. 335 с.
4. Ліпінська А.В. Інформаційні ресурси в документознавстві: навч. посібник для дистанційного навчання. Київ : Університет «Україна», 2007. 330 с.
5. Копієвська О.Р. Моделі соціокультурних трансформацій. *Культура народів Причорномор'я* : научний журнал. Симферополь: ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2013. № 265. С. 151–155.
6. Оліфіров О.В., Спіцина Н.М., Шабельник Т.В. Інформаційні системи і технології підприємства: навч. посібник. Донецьк: Дон НУЕТ, 2010. 321 с.
7. Кориєвська О. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38.

МОДА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ

Мода – це наслідок появи індивідуальних та психологічних потреб. Вона втілює особистісні якості в образах, візуалізації, формує аксіологічні усталені типи (стереотипи) поступків. Через моду люди демонструють власний статус, соціальне становище, владу, і це створює логічний ланцюг “цінностей – цілі” в свідомості. Найбільш явно це відстежується через брендові речі, які стали засобом самоідентифікації та автопрезентації. Мода, так би мовити, “уроборос” навпаки – регенерує сама себе у новому контексті, до того ж, здатна до генерації нових або переосмислення старих ідей.

Одяг – це інструмент «ідентифікації», який у певному сенсі функціонує у визначенні символічних кордонів між людьми. Мода та одяг – це сфера, де одяг використовується для створення та виявлення культурної та соціальної ідентичності. Одяг – це певний знак особистісних особливостей, він інформує про людину. В оформленні зовнішнього вигляду індивіда укладена ціла ієрархія знакових систем.

Феномен ідентичності особи втілюється за допомогою таких інструментів, як одяг, зовнішній вигляд: зачіска, макіяж і т.д. Усе це – частини моди як феномену культури. Це триває з давніх часів і буде продовжуватися і в майбутньому. Ідентичність потрібно розглядати в двох площинах: перша з них стосується особистісного, а друга – соціального, а саме усвідомлення себе як частини певного соціуму.

Одягаючись певним чином, людина немов дає знати, хто вона така, що представляє собою як особистість. Знаковість одягу завжди відігравала і відіграє важливу роль: костюм виконує комунікативну функцію, даючи можливість людині сигналізувати про свою індивідуальність оточуючим. Ідентичність і мода постійно перетинаються між собою. Особиста виразність відображається у формі висловити те, ким і як ми себе самоідентифікуємо, тому наш особистий стиль є інструментом, який виділяє нас або допомагає злитися з натовпом, залежно від нашого власного усвідомлення. Не можна сказати, що в людини, яка сліпо слідує тенденціям моди, відсутня самоідентифікація, так як навіть в повному наслідуванні є певне вираження власних інтересів та усвідомлення себе в соціумі, як модної людини. Або навпаки – сліпе слідування тенденцій задля того, щоб злитися з натовпом, так як особистість не хоче усвідомлювати себе саме як частину певної громади.

Як свідчить багатовікова історія, одяг ніколи не зводився до його суто функціонального призначення. Поряд з соціальною характеристикою людини, демонстрацією її суспільного та сімейного статусу, віку, професії, одяг завжди відображав етичні та естетичні ідеали суспільства. Мода створює потужний зв'язок між новаторством та наслідуванням. Мода дає людині чітку соціальну опору та здатність до оновлення через створення ідентифікаційного механізму для ототожнення себе із значущою (цінною) соціальною групою. Саме так людина встановлює та усвідомлює власну значимість. Крім того, мода – засіб задоволення потреби в індивідуалізації, виокремлення себе із маси, до того ж мода вищого стану є завжди відмінною від інших проявів моди.

Лавренюк Сергій Віталійович, здобувач НАКККиМ

ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ ПРОДЮСЕРА

Аналізуючи витоки кіномистецтва й скеровуючи дослідницькі вектори у сучасне його функціонування в суспільстві, вкажемо, що зародившись, по суті, як технічна забава, кінематограф (запозичивши передовсім театральний досвід) перетворився на атракціон чи то ярмаркове видовище, а згодом набув і статусу наймасовішого виду мистецтва, передовсім в силу широкої художньої комунікації з глядачем. При цьому нагадаємо, що коли природу театральної комунікації можна охарактеризувати як «демократичну» (адже у виставі глядач самостійно визначає пріоритети своїх контактів з образним світом сценічної постановки), то у кіно художня комунікація швидше «авторитарна»: глядач дивиться на екран виключно «очима» режисера або (оператора) [1, с. 7]. Разом з тим, і професія продюсера також зародилась в процесі комунікації учасників фільмотворення, як процесу, в якому реально втілюється творчість, виконання, сприйняття та реалізується акт спілкування [4, с. 21].

У стрімкому розвитку й кіновиробництва, й продюсерської діяльності як специфічного

соціокультурного феномену кінопідприємств саме у процесі художньої комунікації був змушений наймати різного штибу помічників (то ж так з'явилися оператори, режисери, дистриб'ютори, кіномеханіки, касири тощо). На переконання Сергія Комарова, «режисерами та сценаристами на першому етапі розвитку кіно найчастіше ставали випадкові люди», що ніби то приходили на кіностудії з надією на легкий заробіток, однак, тим не менш їх талант і здібності сприяли успіху кінофільмів у глядачів, а отже й прибутковості кінопідприємств [2, с. 9–11].

Показово, що з часом самостійним видом стало і продюсерство як різновид творчо-виробничої діяльності (чи то професія) спеціалістів, наділених креативними й організаторсько-управлінськими здібностями, спроможних забезпечити знімальній групі комфортні умови для зйомок фільму, створити ту атмосферу, котра би сприяла успішній реалізації творчого завдання в культурі аудіовізуального виробництва, де культуру слід розглядати як концепт колективної творчості, адже окрема людина (чи то фахівець) здатна бути носієм культури, може активно брати участь в її розвитку, проте за своєю природою культуру, як і мову слід розуміти як суспільний, чи то соціальний феномен.

Вже у перші десятиліття розвитку кінематографа стало очевидним, що чим більшого прибутку прагнув кінопідприємець (у майбутньому продюсер), тим більш відповідально він ставився до творчо-виробничих проблем, а саме: про що (ідейно-тематична складова) і як (техніко-технологічна складова) знімати фільм, аби передовсім налагодити художню комунікацію з глядачем інтерес якого до кінопродукції й визначає успішність підприємницької діяльності. Адже, як вказує Л. Лазарева, художня комунікація здійснюється через розуміння змісту художнього твору, його прочитання в контексті історії, соціальної реальності, художньої культури, громадської думки. У роботі «Художня комунікація та її особливості в сучасному інтернет-просторі» авторка зазначає, що цей аспект художньої комунікації передбачає розуміння: історичної реальності, що зображена автором; реальності, сучасної реципієнту; автора (його особистості); того, що він хотів сказати і того, що він сказав; змісту художнього тексту; духа культури, відображеного в тексті, художньої концепції твору [3, с. 97].

Тож у підсумку наших розмислів можемо висловити переконання, що нині продюсер в кіно виступає своєрідним психологом, який здатен вгадувати (тобто має високий рівень інтуїції) або ж володіє широким спектром інформаційних знань, як через фільмовий продукт вести діалог з публікою, якою кінематографічною мовою з нею спілкуватись, налагоджуючи процес двосторонньої художньої комунікації кіномитців і публіки і навпаки. Адже продюсерське мистецтво, ймовірно, й з'являється саме в той момент, коли глядацькі емоції, якість кінопродукції й прибутковість підприємницької діяльності зливаються воедино.

Література:

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Комаров С. История зарубежного кино. Т.1. Москва: Искусство, 1965. 416 с.
3. Лазарева Л.М. Художня комунікація та її особливості в сучасному інтернетпросторі. *Вісник ХДАДМ*. 2011. № 1. С. 96–99.
4. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.

Мазуренко Ксенія Іванівна, магістр НАКККіМ

МАЛА КУЛЬТУРНА СТОЛИЦЯ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР

Мала культурна столиця – це почесний річний статус, який надається територіальній громаді з населенням менше 100 тис. та з перспективою реалізувати річну програму культурно-мистецьких проєктів. Комунікативний простір – соціально-психологічне середовище, в якому можливе формування адекватної комунікативної моделі спілкування. Поняття комунікативного простору природньо впливає із поняття комунікація, яку у цьому контексті розуміють як процес встановлення і підтримання контактів між членами соціальної групи і контакті на основі духовного, ідейного або іншого єднання членів суспільства. Поняття комунікативного простору багатовимірне і багатоскладне. Воно включає в себе певний набір комунікативних актів між агентами спілкування, а також слів чи знаків, кодів культури, прийнятих у даному суспільстві традицій, звичаїв. Комунікативний простір кожної країни складається із його ментальних характеристик, культурного наповнення, лінгвальних особливостей.

Складові комунікативного простору:

- перформансна комунікація;
- міфологічна комунікація;

- візуальна комунікація;
- вербальна комунікація;
- художня комунікація (вся культурна спадщина держави або громади).

Сучасний комунікативний простір, під яким ми розуміємо сукупність зв'язків між окремими людьми, соціумами, країнами, державами, континентами характеризується глобалізацією, що починається зі світової економіки і закінчується сферою культури. В сучасній культурі людства стрімкий розвиток інформаційних технологій прискорює процес ідейного духу й задуму однієї культури в іншу та здійснює значний вплив на речі, поведінку, діяльність всього людства в цілому. На повсякденне соціокультурне буття людини має великий вплив розповсюдження інформації за допомогою нових сучасних технологій, що надає можливість передавати повідомлення в просторі і часі з шаленою швидкістю.

Мережа Internet – це децентралізоване комунікативне середовище, яке здатне змінити канони, релігії та набутті традиції певних культур. Вона має унікальну здатність впливати на формування людини нового світу. Internet – середовище, яке дійсно вважається скарбом сучасного світу, що дуже стрімко стає новою структурою культури, де комунікація є залогом формування людей як особистостей.

Статус «Культурна столиця України» присвоюється громаді, яка спроможна до реалізації річної програми культурно-мистецьких проєктів. В Україні існує безліч неповторних міст, які мають свій колорит, атмосферу, що приваблюють не лише громадян України, а й іноземних гостей. Так, у 2009 році місту Львів було надано почесне звання «Культурна столиця України» і по сьогодні Львів залишається єдиним містом, яке володіє цим статусом.

Для піднесення та розвитку місцевих громад у 2019 році було знову запроваджено конкурси на звання «Велика культурна столиця України», переможцем стало місто Маріуполь, та «Мала культурна столиця України» – місто Славутич. Арт-резиденція семантичного сюрреалізму почалася в просторі архітектурного постмодернізму Славутича у 2019 році з програми «Малі міста – великі враження» і стала одним з кращих проєктів серед 70-ти. А вже наступного року допомогла вибороти статус Малої культурної столиці України. Пріоритетного значення в Славутичі набуває розвиток єдиного інформаційного простору міста. Підвищенню рівня інформатизації міська влада приділяє надзвичайну увагу. З 2001 року жителі міста користуються веб-сайтом територіальної громади.

На впровадження ефективних методів моніторингу, аналізу діяльності, надання інформації членам громади через електронну мережу спрямована реалізація двох проєктів, які є переможцями Всеукраїнського конкурсу проєктів та програм розвитку місцевого самоврядування:

– «Впровадження геоінформаційної системи моніторингу та аналізу інформації щодо забезпечення органами місцевого самоврядування прав та потреб громадян»;

– Створення комунікативної інфраструктури об'єктів соціального призначення шляхом впровадження аналітично-інформаційної моделі Електронне місто.

У рамках міжнародної співпраці з Міністерством торгівлі та промисловості Великобританії йде реалізація проєкту оптоволоконного зв'язку, який започаткує «Електронне врядування» в Славутичі. Це дасть можливість об'єднати в єдину інформаційну систему 55 об'єктів міста Славутича, переважно бюджетні заклади, також деякі приватні заклади, що відносяться до соціальної сфери. Готовність місцевої влади, депутатського корпусу, органів місцевого самоврядування до впровадження інновацій та підтримка цих інновацій жителями Славутича надають місту конкурентні переваги в залученні інвестицій. У 2008 році реалізовано проєкт створення інформаційно-довідкового датацентру з оформлення дозвільних документів для підприємців та населення міста Славутича. Впровадження такої системи дозволяє мінімізувати витрати часу на оформлення документів та спілкування з чиновниками і оптимізувати процес оформлення та видачі дозвільних документів. Для підвищення оперативного реагування на антиподії в громаді, підвищення рівня правопорядку в Славутичі впроваджена система відеоспостереження на вулицях міста.

Основною моделлю впливу є масова інформація. За допомогою преси, радіо, телебачення, інтернету відбувається звернення до масової аудиторії, таким чином, інформація передається, зберігається з метою залучення мас для отримання прибутку. Під впливом масмедіа відбуваються інформаційні та психологічні війни, що маніпулюють свідомістю. Локальні культури під впливом ЗМІ набувають нового типу культури з сучасними символами, логотипами культурного продукту, коротко кажучи теорію медіа можна віднести до теорії суспільства, адже глобалізація ЗМІ, яка неможлива без засобів масової комунікації, ставить питання культурної ідентичності.

Культурний простір має свій історичний характер, який без належної соціокультурної комунікації становиться географічним чи фізичним. Світ змінюється, зростає безліч впроваджень нових сучасних технологій, тому з часом сталі форми комунікації втрачають свою актуальність та стають

неконкурентно спроможні в задовільності потреб суспільства, що заважає ефективній співпраці в суспільстві та його розвитку. Малими кроками наша культура бере на себе виклик, повільно, але все ж таки змінюється під впливом глобальних та соціальнополітичних викликів. В будь-якому випадку культура піддається трансформації, адже нові форми комунікації, які впливають на переформатування культурного простору не дають вибору.

Мельник В'ячеслав Олександрович, аспірант НАКККіМ

УКРАЇНСЬКИЙ КІНОГЕНЕЗИС 1920-1960 рр. У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМИ ФЕНОМЕНУ ПАМ'ЯТІ

Національна ідентичність ґрунтується, з одного боку, на соціальному контролі за реалізацією експектацій (очікувань) оточення, а з іншого – на особистісних базових якостях індивіда, які уможливають певний різновид його діяльності, поведінки, стилю життя. «Кожен народ, кожна нація, кожна держава, щоб зберегти себе, повинні мати свою ідеологію, тобто сукупність ідей, ідеалів, цілей, що виражали б глибинні основи їхнього життя, корінні інтереси, які скріплювали їх, інтегруючи народ і державу, поєднуючи загальнолюдські та національні цінності» [3, с. 93]. З цього приводу Л. Осадча зауважила що «...духовні пошуки завжди є індивідуальним вольовим актом, а шляхи його здійснення – це колективом проторені шляхи, що складають зміст духовного антропологічного горизонту культури» [4, с. 128]. Саме тому культурні практики, зокрема кінематограф, є засобом об'єднання як індивідуально-вольових, так і колективно-дискурсивних горизонтів формування культурної ідентичності.

В умовах російсько-більшовицької колонізації, в червні 1922 року організовується Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ), яке об'єднало всю націоналізовану галузь. Неймовірно потужна і успішна інституція (ВУФКУ) проіснувала впродовж 1922–1930 років. Після остаточного приходу до влади Й. Сталіна воно було перетворено в УКРфільм. За цей короткий час українськими кінематографістами було створено 280 ігрових і 200 культурних фільмів та близько 30 анімаційних стрічок. З приходом в кіноіндустрію найвідоміших українських режисерів, які через мистецтво продовжили творити своє українське суспільство, відбувалось становлення автентичного українського кіно, яке набирало обертів у своєму розвитку, крокуючи поряд із кінематографом вільних європейських держав.

У 1930-ті роки ХХ ст. закладаються основи державно-тоталітарної радянської міфманії, творення якої визначають у подальшому саме буття українського кінематографу. Знімалися стрічки зі Сталінським девізом «Жити стало краще, товариші. Жити стало веселіше». Відповідно, національній українській культурно-історичній оповіді не було місця, зокрема трагічній правді про злочини радянського сталінсько-тоталітарного режиму, а саме: Голодомор 1932-1933-х та політичні репресії в Україні.

Антропологічне ядро культурної пам'яті становить пам'ять про померлих. Це обов'язок нащадків зберігати в пам'яті імена своїх померлих і за відповідних обставин передавати їх майбутнім поколінням [1, с. 40]. У статті О.В. Лісового «Соціокультурна самоідентифікація особистості» обґрунтовується психологічний підхід до вивчення феномену соціокультурної ідентифікації особистості: повернення людини до свого здорового «Я» та усвідомлення свого буття. Тому психотерапія має спиратися не тільки на психологію, але також на філософію. Питання «відторгнення», «самотності», а також механізмів «інтродекції» та «проекції» дають змогу детально пояснити як формується особистість, що є набутих від власного «Я», а що є зовнішнім впливом. Якщо у психотерапії ми задаємо питання більш вузькі й особисті – щодо взаємодії людини з оточенням, то при аналізі таких явищ, як спогади, йдеться вже про феномен соціальної пам'яті, тобто впливу культурного поля на людину та її ідентичність. Культурна пам'ять починає працювати тоді, коли про неї проговорено, намальовано, записано. І тому дуже важливо робити ці речі, надавати спогадам образних, емоційних форм.

У 1938 році за дорученням радянської влади спеціальний підряд силоміць вилучив всю українську кінематографічну спадщину, яку відправили до Росії. Туди ж відправлялись і всі наступні українські фільми. Трагедією українського кінематографу став розстріл найкращих митців. Український режисер того часу остаточно був відлучений від самої української семантики, вже не міг рятувати свій народ, свою упосліджену країну. У сталінсько-тоталітарний період 1930-1950-х років національний кінематограф практично був повністю русифікований. Таким чином, характеризуючи духовність українців, ми доходимо висновку, що вона має особливі, притаманні лише їй, відмінні від інших народів риси, які “визначають, як ми світ сприймаємо і яким його бачимо. Яке у нас “зображення

світу”, та що з нього випливає” [2, с. 48]. Відбувалось стрімке та жорстке заміщення культурних традицій та цінностей, створювалось нове середовище, котре виключало трагічні події: етноциду, Голодомору та елітоциду українських митців.

Ідентифікація є соціокультурним механізмом, де відбувається формування власного «Образу Я» особистості. Культурна ідентифікація передбачає, що людина має прийняти ті цінності, звички, норми, спосіб життя, котрі притаманні культурному товариству в середовищі її існування. У повоєнний період українське кіно виконувало просвітницько-популяризаторську місію. Екранізація української літературної класики продовжувалась і після історичного XX з'їзду КПРС (1956), який розкрив перед українським кіно суттєві творчі можливості. Десталінізація та хрущовська відлига 1950-х позитивно вплинули на український кінематограф.

З цим контекстом ми входимо у травматичну парадигму формування української ідентичності. Вписані в історію переслідування, приниження, поразки та смерті набувають у міфічній, національній та історичній пам'яті визначеного статусу. Вони незабутні тією мірою, в якій закріплюються певною групою у позитивно зобов'язувальних та візуальних спогадах. Травматичні місця відрізняються від пам'ятних тим, що вони блокують позитивне смислоутворення. І саме тому на цьому тлі виникає українське поетичне кіно, яке виступає контраргументом на радянські утиски, що акумулює у собі великий візуальний етногенез метафор та послідовну кодовану семіотичну структуру українського народу.

Література:

1. Ассман А. Простори спогаду: форми та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2012. 40 с.
2. Кульчицький О. Риси характерології українського народу // Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Перевидання в Україні. Київ : Інститут української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1995. Т. 2. С. 708–718.
3. Мельник В.О. Клейноди в українському просторі як засіб ідентифікації суспільства. Гуманітарний корпус : зб. наук.-практ. конф. Київ, 2020, 128 с.
4. Осадча Л.В. Онтологічний та історичний горизонти формування культурної ідентичності. Філософська антропологія, психоаналіз та арт-терапія: перспективність взаємодії : зб. наук.-практ. конф. Київ, 2016, 128 с.

ДРУЖБА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Норвезький соціальний філософ Хельге Сваре [2] стверджує у роботі «Філософія дружби», що тотальна тривожність, стресовість та психологічне вигорання, що характеризують спосіб життя сучасних представників західної цивілізації, обумовлені не інтенсивністю життєвого ритму, а спрощенням набору екзистенційних почуттів. Зокрема, девальюється цінність такого типу відносин, як дружба. Їй на зміну приходять віртуальні замітники: фоловери, фани, підписники. Такий тип відносин є одностороннім, статистичним, а не взаємним та екзистенційно-якісним. А тому замість групової солідаризації він сприяє посиленню відчуття самотності та соціальної аномії.

Що ж таке справжня дружба, якими є її сутнісні критерії та обставини виникнення?

Давньогрецький філософ Аристотель у сьомій книзі «Евдемонової етики», стверджував, що дружба – одне з найбільших життєвих благ, яке сприяє реалізації соціальної природи людини. Тому головною (і видовою) її потребою є добровільне спілкування з іншими як з рівними. Дружні відносини можуть ґрунтуватися на трьох чинниках – на задоволенні, користі, благові. Якщо дружба приносить задоволення та користь, то вона скінченна й неглибока. Вона позірна й демонстративна, «кількісна, а не якісна». Чисельність кола друзів має вказувати на впливовість, популярність особи. Але тут йдеться швидше про приятелів чи знайомих, а не про душевну близькість та спорідненість з іншою людиною. Заради користі можуть дружити й погані люди, які мають злі намірами. Справжня ж дружба, яка засновується на благові, – явище рідкісне, безкорисливе й майже священне. Справжніх друзів завжди небагато. Того, хто стверджує, що має безліч друзів, слід, на думку античного філософа, остерігатися, бо, певно, він взагалі не вміє дружити по-справжньому: «Щира прихильність є прихильністю до друга, бо він друг, бо він такий, який є, а не тому, що він музикант чи лікар, та й задоволення походить від того, яким він є сам по собі, це і є задоволення від дружби» [1, с. 137].

Антична Греція мала три градації «благоді» дружніх відносин: *philos*, *xenos*, *hetairoi*. «*Philos*» як різновид дружби виявлявся у доброзичливому ставленні до близьких людей, родичів, сусідів, співгромадян. Суспільні норми чітко окреслювали, хто належить до кола «філос», та якими етикетними жестами необхідно виражати свою прихильність щодо них. Такий тип дружби є позірним, етикетним, детермінованим, упорядкованим. Він є частиною культурної системи й зовнішньо регламентованого порядку. Він не породжується лімінальною безпосередністю й вільним вибором.

«*Xenos*» – це друг-гість, він є стороннім, не входить до первинного й найважливішого кола родинного ототожнення, але щодо нього все ж ситуативно виникають певні зобов'язання – через зв'язки предків, обіцянки родичів, чи завдяки сакральним правилам гостинності.

На відміну від «ксенос», поняття «*hetairoi*» апелює до почуття товаришкості, братерства, групової ідентичності, наприклад щодо солдат одного бойового підрозділу. І хоча всі описані поняття – філос, ксенос, гетейрос – вказують на певну соціальну унормованість дружніх відносин, все ж останнє, хетейрос, найбільше наближається до дружби, заснованої на благу, а не соціальній зобов'язаності. Тож філія та ксенос як різновиди дружнього почуття були породжені чіткою логікою структурування полісних спільнот, а не свободою вибору. Натомість хетейрос найбільшою мірою включає чинник добровільності, спонтанності дружніх відносин, а тому цей різновид втілює анти-структуру й належить лімінальному порядку соціальної системи.

Поняття лімінальності було введено в дискурс культурної антропології такими дослідниками, як Арнольд ван Геннеп та Віктор Тернер. Лімінальність (від латинського *limen* – «пори́г»), означає втрату людиною всіх соціальних статусів для набуття нових, вищих, тобто це короткотривала фаза соціального переходу, коли людина випробовується, а тому відчувається вкрай вразливою. У простих тубільних суспільствах стан лімінальності наставав під час проходження підлітками ритуалу ініціації при посвяті в дорослість. Але ритуал переходу є універсальним для всіх культур і складається з трьох етапів: втрати наявних соціальних маркерів, лімінального випробування, набуття нового високого статусу.

Лімінальна фаза, таким чином, пов'язана зі значними психічними та фізичними випробуваннями. Разом з тим, вона чітко обмежується в часі. Усвідомлення скінченності й минулості всіх переживань додає сил легше перебути цей лімінальний період. Ще одним чинником психічного розвантаження є те, що ритуал ініціації юнаки зазвичай проходили не поодиночі, а цілою віковою групою. Завдяки цьому серед неофітів виникали особливі стосунки братерства, взаємності й солідарності. Саме цей феномен Віктор Тернер [3] назвав станом анти-структури або «комунітас».

Комунітас має спонтанну, безпосередню природу, на відміну від нормативної, інституціоналізованої соціальної структури. У традиційну епоху структуру представляли узвичаєні родинні зв'язки, а комунітас – та особлива дружба, що зароджувалася в ситуації лімінальної

вразливості. Таким чином, поряд зі священними кровними зв'язками виникали не менш міцні дружні стосунки.

Отже, такий соціокультурний феномен як дружба є порівняно пізнім набутком культурної еволюції, бо дружбі передували родинні зобов'язуючі зв'язки. Дружба засновується на добровільності вибору товариша (кровних родичів натомість не обирають). Ситуацією зародження товариських відносин є обставини лімінальності – тимчасової вразливості певної групи осіб, завдяки чому між ними виникає відчуття солідарності й символічної спорідненості, яка триває й надалі по завершенню лімінального етапу життя. Тому дружба як соціокультурний феномен виступає джерелом суспільної довіри та суб'єктивного відчуття благополуччя.

Література:

1. Aristotle: Eudemian Ethics. Book VII. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. pp. 121-152
2. Сваре Хельге. Философия дружбы; пер с норв. И Вороновой. Москва: Прогресс-Традиция, 2010. 256с.
3. Тернер Виктор. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 280 с.

Пирогова Наталія Віталіївна, аспірантка НАКККиМ

ПАМ'ЯТНИКИ ТА ВУЛИЧНІ СКУЛЬПТУРИ В ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР СУЧАСНОГО КИЄВА

З переходом України в новий період існування – постколоніальний, після декількох років невизначеності та формування політичної та національної ідентичності, які позначалися руйнуванням залежності від колишніх метрополій, трансформувались підходи та відношення до пам'ятників та вуличних скульптур. Цей тяглий процес ініціював новий період пошуків нових змістів, цінностей та ідеалів, зміни наративів, модифікації у відношенні до культурної пам'яті в цілому та в політиці державної та недержавної комеморації щодо встановлення та відкриття нових пам'ятників, вуличних скульптур та меморіалів. У той же час, процес візуалізації культурної пам'яті в публічному просторі поступово розширює кордони та переходить в формат міжкультурних комунікацій та діалогу культур.

Початок ХХІ століття в Україні характеризується великою кількістю міжнародних проєктів, які відкривають нові виміри міжкультурних комунікацій. Сьогодні активними стають інвазії національних візій інших культур до просторів пануючих культур, у тому числі й у Києві. Демонстрація міжкультурних зв'язків у Києві останніми роками активно проявляється і в скульптурних та ландшафтних проєктах. Ініціаторами міжкультурних проєктів виступають посольства, меценати, фонди, громадські організації. Такі проєкти демонструють цінності, національні коди або архетипи культур, розкриваються через відомих діячів культури країн-ініціаторів.

Вивченню меморіальних політик в Україні приділяють увагу сучасні дослідники, наприклад, К. Кислюк через пам'ятники та вуличні скульптури [1]. Є інші погляди на вуличні скульптури та пам'ятники, а саме, через їх місце в структурі сучасного міста та взаємозв'язок з архітектурним середовищем (К. Чернявський, О. Чепелик) [2]; ландшафту та публічному простору приділяють увагу Л.Буряк, А. Єфімова та ін.

Яскравими проявами міжкультурної комунікації стали обміни пам'ятниками та вуличними скульптурами між містами: в Києві було презентовано проєкт «Київ – місто світу» [3], в рамках якого на Володимирській гірці в 2015 році на честь 750-ліття було встановлено пам'ятник Данте Аліг'єрі. Місце для встановлення композиції з білого італійського карарського мармуру, яка представляла фігуру поета Данте Аліг'єрі, орла як символу мудрості та каменів-лав з книгою «Божественна комедія», було обрано послом Італії та створено італійським скульптором Лучано Массарі. Символіка всієї композиції відповідає інтерпретації святкування ювілею та глорифікації образу Данте. Продовженням міжкультурного обміну та комунікації було заплановано встановлення пам'ятника Тарасові Шевченку у Флоренції. Обмін пам'ятниками саме письменників був не випадковим – бо флорентієць Данте почав писати італійською у XIV столітті, Тарас Шевченко у XIX столітті писав українською. Встановлення та відкриття пам'ятника Шевченку у Флоренції [4] було приурочено до дати його народження 9 березня 2021 року і знаменувало собою культурний обмін між Україною та Італією за участі мерів міст. Порівнюючи стилістику зображень Шевченка у скульптурах та пам'ятниках різних часів, можна відзначити, що скульптор Олег Пінчук взяв до втілення у Флоренції образ молодої та зухвалої, повної сил та надій людини, в оточенні символів української культури (калина, одяг франта, не селянина та кріпосного, палітра і пензель як атрибути художника). Інший приклад обміну пам'ятниками відбувся між Будапештом та Києвом. Столиці Угорщини та України обмінялись пам'ятниками відомих поетів – Шандора Петефі та Тараса Шевченка.

Міжкультурна комунікація в рамках проєкту «Київ – місто світу» у Києві проявляється не тільки в діалозі пам'ятників та вуличних скульптур, а також в відкритті тематичних ландшафтних парків.

Першими такими парками стали парк на честь Президента Азербайджану Гейдара Алієва або скульптурна група в однойменному сквері відомого грузинського поета Шота Руставелі 2006 року, до створення якого були залучені грузинські скульптори. Акцентом парку стали копії зображень Шота Руставелі – яскравого представника та репрезентанта грузинської культури. Продовжили тему культурологічних паркових презентацій японський парк Кіото в Дарниці, тематичні національні парки (японський, індонезійський, корейський, тибетський, тайський) в Національному ботанічному саду імені М. М. Гришка, парк на честь 75-ліття азербайджанського співака Мусліма Магомаєва на Лук'янівці, міні-сквер на честь китайського вченого-філософа Конфуція та японська алея сакур на території кампусу Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського».

З боку України також посилюються рухи щодо проєктів міжкультурної комунікації в інших країнах. За визначенням «Книги рекордів України» у різних країнах світу було встановлено 1167 пам'ятників Шевченку [5]. Міжкультурні комунікації сьогодні актуальні в проєкціях пам'ятників, вуличних скульптур та ландшафтних парків. Це дає можливість киянам та гостям міста ознайомитись з культурами інших країн, їх традиціями, особливостями та розширити уявлення про ці культури та створює умови для діалогу культур.

Література:

1. Кислюк К. Вулична скульптура України – «місце» культурної пам'яті? *Культура України*. Харків, 2015. Вип. 49. С. 200–208.
2. Чернявський К.В., Чепелик О.В. Пам'ятники та монументи в структурі сучасного міста. *Містобудування та територіальне планування*. 2014. Вип. 51. С. 672-677. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/MTP_2014_51_93. (дата звернення: 4.10.2021).
3. Київ – місто світу. URL: <https://kga.gov.ua/kijiv-misto-svitu> (дата звернення: 12.10.2021).
4. У Флоренції встановили перший офіційний пам'ятник Шевченку в Італії. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/news-shevchenko-pamiatnyk-italia/31141806.html> (дата звернення: 12.10.2021)
5. МЗС України зробило Тараса Шевченка світовим рекордсменом за кількістю встановлених пам'ятників. URL: <https://mfa.gov.ua/news/mzs-ukrayini-zrobilo-tarasa-shevchenka-svitovim-rekordsmenom-zakilkistyuvstanovlenih-pamyatnikiv> (дата звернення: 12.10.2021).

Полюк Руслан Андрійович, аспірант НАКККиМ

ДО ПИТАННЯ ФІЛОСОФСЬКОГО АНАЛІЗУ КОНЦЕПЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ О. ДОВЖЕНКА

Результати філософського аналізу відрізняються від результатів наукового дослідження, тим, що аналізуються концепції, які мають відношення до досліджуваного феномену. На відміну від наукового аналізу, об'єктами філософського аналізу є бінарно протиставлені концепції. Крім того, філософський аналіз досліджує епістемологічний бік згаданих концепцій. Це означає, що аналіз проводиться на основі апріорного і раціонального пояснення знань, базуючись на розумінні існуючих понять та термінів.

Кінематограф одночасно є засобом формування культури і джерелом для її вивчення. Досліджуючи його, можна виявляти культурологічні категорії і робити висновки щодо культурологічних концепцій. Кінематограф дає можливість дослідити світоглядні аспекти діяльності людей, а, отже, і культур, до яких вони належать. Ми вважаємо, що світогляд О. Довженка, відображений в його творчості, належить до окремої екзистенціальної течії в філософії. Ця філософія має походження від української культури і суттєво відрізняється від інших різновидів світогляду. Філософія Довженка складається з двох складових: екзистенційної і есенційної [1, с. 123].

Перед тим, як здійснити концептуальний аналіз філософії О. Довженка, оглянемо основні світоглядні концепції. З точки зору вертикальної ієрархії, світогляди можна поділити на *глобальні* і *неоколоніальні*. Властивістю глобальних світоглядів є їх універсальність і транскультурність. *Глобальні* світогляди поділяються на *платонівські* як-от світогляд глобалізму, та *містичні* як, наприклад, марксизм чи релігійний фундаменталізм. Парадигма *неоколоніальної* філософії поділяється на світогляди, поширені в суспільствах *метрополій* і *колоній*. Колоніальні світогляди, в свою чергу, можуть бути *інтеграційного* чи навпаки, *антиколоніального* спрямування. За *напрямою експансії*, світогляди *метрополій* спрямовані *назовні*, а світогляди *колоній* – *всередину* власної країни.

Щоб визначити місце філософії О. Довженка, серед перелічених вище культурних концепцій, треба їх порівняти на прикладах кінематографу і масмедіа. Філософські течії, які пов'язані з

переліченими концепціями – це інтуїтивізм А. Бергсона, різні типи екзистенціалізму, гностицизм, романтизм, неомарксизм, релігійний світогляд, та інші.

Головна ідея глобальної концепції платонізму, яка витікає з міфу про кільце, це контроль за владою з боку суспільства. Марксизм – світогляд глобального рівня. Марксистська світоглядна концепція полягає в тому, що вольові дії мас можуть змінити буття навколо себе.

Неомарксистичні критикують капіталізм і неокolonіалізм та належать до течії реалізму, відкидаючи абстрактну складову в мистецтві [2, 14].

Містичний і релігійний світогляд представлений переважно метанаративами *інтеграційного* спрямування для *колоніальних* суспільств. Філософії суспільств метрополій, навпаки переважно атеїстичні і екзистенційні.

Світоглядна позиція неоромантиків і гностиків пов'язана із страхом глобальної і неокolonіальної буржуазії, перед втратою ними влади через кризу, до якої призвело їх бездумне господарювання. Цей світогляд є консервативним і реакційним і він заперечує прогрес на користь «сталого розвитку».

Бергсонізм відноситься до французького світогляду. Бергсонізм в кіно виражений тим, що минуле домінує над сучасністю. Якщо бергсонізм відтворений в мистецтві колонії, то він має інтеграційний зміст.

Сучасний екзистенціалізм – неокolonіальний світогляд. В його концепції центральний акцент робиться на конкретному індивідуальному існуванні. Крім того, цей акцент поширюється на ідеї морального індивідуалізму, суб'єктивності, особистого вибору та обов'язань.

Екзистенціалізм має декілька різновидів. Протилежними його проявами виступають екзистенціалізм Ф. Достоєвського і Ф. Ніцше. Концепція першого зародилася на безмежних просторах Росії в кінці XIX ст. і пов'язана з феноменом автоколонізації. Ніцшеанство – це, переважно, німецький колоніальний світогляд, який передбачає експансію назовні, спираючись на переваги індивіда, надані йому природою при народженні.

Світогляд екзистенціалізму М. Гайдеггера заперечує платонізм і сократівський поворот, який відокремив індивіда від громади, відкрив для людини свободу вибору. Гайдеггерівський поворот цю свободу відмінив, знеособивши людське буття.

Світогляд для метрополії, запропонований Ж.-П. Сартром і А. Камю, поєднав екзистенціалізм з марксизмом. Він підкреслив важливість для людини свободи вибору та необхідність брати на себе особисту відповідальність за цей вибір. Їх ідеї лягли в основу західної журналістики [3, с. 5].

Концепція світогляду О. Довженка має наступні характерні відмінності. По-перше, філософія О. Довженка стверджує прогрес як засіб гармонійного співіснування природи, держави та індивіда. По-друге, індивід в його світогляді наділений свободою вибору і особистою свободою. По-третє, Довженків індивід безперервно змінюється через творче самовдосконалення і есенційний зміст. Перелічені характерні ознаки світогляду О. Довженка є транскультурними, близькими до платонівських. Це дозволяє індивідові поширювати свій вплив на світ і це поширення виходить далеко за рамки національних кордонів. Як стало зрозуміло з аналізу, філософська концепція О. Довженка відрізняється від всіх перелічених: вона поєднує в собі риси екзистенціалізму і платонізму, що робить її універсальною, з точки зору експансії національної культури. Світогляд О. Довженка реалізований у його творчості через наративи і культурні архетипи.

Література:

1. Машенко С. Філософські обрії Олександра Довженка: монографія. Чернігів "Чернігівські обереги" 2004. 128 с.
2. Стоян С.П. Поняття «символу» та «символічної форми буття мистецтва» в концепції Г.-В.-Ф Гегеля. *Культура і сучасність*. 2014 № 1. С. 13–17.
3. Singer J. B. The Socially Responsible Existentialist: A normative emphasis for journalists in a new media environment. *Journalism Studies*. 2007. №7(1). С. 2–18. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14616700500450277> (дата звертання 25.10.2021)

ОСНОВНІ ЦІЛІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ: ДЕМОКРАТИЗАЦІЯ

Важливою проблемою сьогодення є виведення демократичної ідеї на практичний вимір, що полягає у донесенні до кожного громадянина України його внутрішньої особистісної поведінки, яка характеризується законними, гуманними та демократичними вчинками за будь-якої життєвої ситуації. Всі люди повинні навчитися принципам демократичної поведінки, яка в першу чергу полягає у відмові від практик тоталітарно-авторитарного періоду.

Права і свободи людини є такою цінністю, яка репрезентована в усіх формах і процедурах демократії. Демократія має сенс тільки з огляду на те, що людина виступає носієм певних невідчужуваних прав і свобод, навіть за умови, коли багато хто з громадян нехтує цими правами, зневажає ними та вважає розмову про них «балачками». Конституційний правовий порядок є такою системою відносин, за якої всім надається найбільша з можливих свобода самодіяльності і самовизначення [1].

Демократизація є однією із основних цілей реформування сфери культури. Побудова сучасної демократичної держави, яка сповідує загальнолюдські прийняті норми, зберігаючи свої самобутні та культурно-історичні цінності – головний вектор, який рухає суспільство у напрямку розвитку. Пришвидшення й успіх глобалізації багато в чому залежать від того, наскільки економіка, політика та право зможуть «культуроцентруватися», тобто вписати себе до загальної логіки процесу розробки нових універсалій, символів та цінностей [3].

Культурний доробок України за всі часи є унікальним. Україна, як слушно зазначає М. Попович, цей доробок «має тепер асимілювати на нових сучасних, цивілізованих культурних європейських засадах. Варіантів катастрофи і втрати цінностей багато, варіант відродження – лише один. Це дбайливе збереження всього, що служило і нашій історії, добру і красі» [2].

З правових наук найбільш ближчою до культурології є галузь конституційного права. Саме конституційна наука розглядає спільні з культурологією питання Конституції України, гідності і прав людини, права української нації, статус державної мови та мов національних меншин в Україні, національну та конституційну демократію, відносини громадянського суспільства і правової держави та багато інших.

Одним із основних векторів напрямку вдосконалення культури має стати модернізація інструментів культури, тобто, інвентаризація та оцінка наявних інструментів підтримки та впливу на сферу культури та їх постійного моніторингу, зокрема, йдеться про те, що багато інструментів (правових чи фінансових) виглядають неефективними тільки через те, що належно не виконуються.

Доступність культурних надбань і культурних ресурсів є важливою передумовою рівня соціального та духовного розвитку, можливості творчої реалізації особистості. Зокрема, йдеться і про доступність нових технологій та сучасних форм культурного самовираження, незалежно від місця проживання, статусу, приналежності до певної соціальної чи етнічної групи.

Таким чином, проблематика дослідження демократизації у сфері культури є актуальною. На її процес впливає низка чинників, які повинні забезпечити державну підтримку культурного розмаїття України: всі громадяни України, незалежно від майнового статусу, походження, місця проживання, статі мають рівне право на формування власної культурної ідентичності та її вираження, доступ до національного і світового культурного надбання, участь у культурному житті. А також, організувати підтримку національного культурного продукту і провідної ролі митців та працівників культури у створенні, поширенні та збереженні національного культурного продукту.

Для позитивної динаміки розвитку сфери культури потрібне формування попиту, нового споживача культурного продукту і культурних послуг, культурної політики та ринкових умов.

Тобто демократичність в культурі повинна проявлятися через розширення участі громадськості в прийнятті політичних рішень, реалізації програм і проєктів, які стосуються культурної сфери суспільства. Прозорість політичних рішень досягається через систему публічних обговорень, громадських та експертних рад. Сприйняття інформації громадянами та перетворення її на знання є культурним актом. А, отже, позбавлений дискримінації та обмежень доступ до образних, технічних і комунікаційних ресурсів є невід'ємною частиною розвитку культурного феномена.

Література:

1. Клімов О. В., Клімова Г. П. До питання про права і свободи людини. *Матеріали X Харківських міжнародних Сквородинівських читань*: в 2 ч. Ч. 2. Х.: Екограф, 2003. С. 44-47.

2. Попович М. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. С. 724.
3. Толстых В. Социокультурный вызов глобализма. Глобализация и идентичность: хрестоматия. Харьков: Эксклюзив, 2007. С. 344–361.

Рящчицька Сніжана Анатоліївна, аспірантка НАКККіМ

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ЗАСІБ КОМУНІКАЦІЇ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

В умовах стрімкого розвитку сучасних інформаційних технологій, інтеграційних процесів, проблем світової пандемії виникають нові форми та методи організації навчального процесу з використанням мережі інтернет. Використання ресурсів інтернету у підготовці майбутнього фахівця професійної освіти полягає в тому, що студентам не просто надаються технічні засоби, але й здійснюється навчання думати, здійснювати пошук шляхів реалізації певної проблеми, колективно її обговорення та прийняття рішення, що дає можливість колективно та індивідуально навчатися, формувати власну поведінку, обирати розв'язок реалізації різноманітних ситуацій [1, 8].

Результати досліджень використання соціальних мереж в навчальному процесі висвітлено у низці праць науковців, зокрема: Лаби О.В., Черненко А.В., Вдовенка І.С., Щербиної Г.А., Щербакова О.В., Дубняк К.В., Юфименко В.Г., Юскович-Жуковської В. І., Лотюка Ю. Г., Соловей Л.Я. Майже всі ЗВО використовують соціальні мережі в освітянській сфері, завдяки яким встановлюються взаємозв'язки між учасниками навчального процесу у віртуальному просторі. Сьогодні терміном «соціальні мережі» позначають будь-яку соціальну структуру і різноманітність соціальних взаємин, однак у сучасному науковому дискурсі ним позначають, насамперед, онлайн мережі, які створюються у віртуальному просторі й забезпечують дистанційне спілкування та встановлення взаємозв'язків між учасниками так званої мережевої структури [2, 170].

Facebook – одна з найбільших соціальних мереж, що забезпечує ЗВО в створенні навчальних курсів, здійснення наукової діяльності, обміну інформації. Вона має безліч цікавих та корисних додатків:

- Study Groups – можливість працювати в груповому проекті;
- WeRead – коментарі-рецензії на прочитану книгу;
- DoResearch 4Me – зберігання та збір нової інформації;
- Docs – обмін документами Microsoft Office;
- SlideShare – створення презентації слайд-шоу;
- Ted-трансляція конференцій, відкритих лекцій тощо;
- Babylon – автоматичний електронний словник та інші.

Отже, Facebook представляє платформу для навчання, ділового спілкування та представлення власних проектів та ідей.

Twitter – різновид соціальної мережі мікроблогів з пошуковим алгоритмом та використанням хештегів інформації про проекти, семінари та конференції, обмін ідеями та ресурсами, запитаннями та відповідями на них. Переваги використання Twitter в навчальних цілях:

- миттєвий обмін інформацією в реальному часі, що дозволяє своєчасно вирішувати питання навчального матеріалу;
- навички в написанні лаконічних текстів;
- можливість навчатися без часових рамок.

YouTube є найдієвішим інструментом впливу на учасників навчальної діяльності зі створення навчальних роликів. Здобувачі використовують YouTube для повторення та закріплення вивченого матеріалу, підготовки домашньої роботи та самоосвіти.

Використовуючи соціальні мережі в навчанні, здобувачі оволодівають інформаційно-комунікаційними засобами, вчать пошуку, аналізу, синтезу та моніторингу. Навчальний процес в інтерактивному вигляді сприяє швидшому засвоєнню інформації, розширює знання здобувачів. Матеріал у вигляді графіки, тексту, анімації, аудіо-, відео- швидше сприймається та засвоюється.

Впровадження в початковий процес соціальних мереж надає можливість студентам оперативно отримувати навчальну інформацію, набувати знань з різних предметних галузей, розширювати коло спілкування, розвивати критичне мислення, самостійність та відповідальність, розвивати вміння працювати в одній команді [3, 195].

Соціальні мережі представляють нові можливості в навчальній діяльності, а саме: спілкування в групах та чатах, публікація навчального матеріалу, анкетування, обговорення, швидкий файлообмінник (завдання, лекції). Ці інструменти сприяють пошуку корисної інформації, дозволяють

комунікувати з викладачами, вчасно отримувати інформацію, проводити конференції та інтерактивні заняття.

Можна зробити висновки про доцільність використання інтернет-ресурсу в навчальному процесі. Використання соціальних мереж сприяє мобільності, інтерактивності, креативності в оволодінні знаннями та навичками. Застосування інтернет-технологій дозволяє ЗВО впевнено дивитися в майбутнє, плідно працювати та розвиватися. Є потреба в реформуванні соціальних мереж в нестандартну інноваційну форму навчального процесу.

Література:

1. Вдовенко І.С. Використання мережі Інтернет у навчальному процесі вищих навчальних закладів. *Вісник. Педагогічні науки*. Харків, 2016. №137. С. 7–10.
2. Черненко А.В. Використання соціальних мереж для навчання студентів у закладах вищої освіти. Теорія та методика навчання та виховання. 2019. № 46. URL: <http://10.34142/23128046.2019.46.13> (дата звернення 12.08.2021).
3. Юскович-Жуковська В.І., Лотюк Ю.Г., Соловей Л.Я. Використання ресурсів соціальних мереж у навчальному процесі закладів вищої освіти. *Психолого-педагогічні основи гуманізації навчально-виховного процесу в школі та ВНЗ*. 2019. С. 192–199.

*Сапожнік Ольга Василівна, магістрантка НАКККІМ,
кандидат педагогічних наук, доцент*

ІДЕЇ ІСИХАЗМУ В ЦЕРКОВНИХ ПІСНЕСПВАХ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я

Православна музика й до сьогодні залишається маловивченим об'єктом культурологічного аналізу церковного мистецтва України. Духовна культура ісихазму, що проявлялася в богослужіннях під час церковних відправ, впливала на релігійно-естетичну свідомість православної людини. За допомогою піснеспівів у синтезі мистецтв і священнодій був забезпечений зв'язок між музикою і Словом, що насичувало високими сенсами літургійну практику, всю релігійну сферу духовної культури Київської Русі. У наш час духовно-релігійного відродження ця проблематика набуває як практичної, так і наукової актуальності.

Святитель Іоан Золотоустий у праці «Бесіда на Псалом 41» навчає, що «ніщо так не підносить і не окриляє душу, не відділяє її від землі, не звільняє від пут тіла, не налаштовує на роздуми нехтувати всім земним, як злагоджений спів і добре складена Божественна пісня» [5, 77]. Богослов наголошує, що наша душа має схильність до різного роду насолод, в тому числі й у гріховних піснях, тому Бог, щоби захистити від них, установив церковні псалми, від яких буває і задоволення, і водночас користь. Духовні піснеспіви покликані утихомирювати життєві турботи, пристрасті, піклування, дати повчання й освячення, бути дороговказом до всякої мудрості, тому що слова їхні очищають душу, і Дух Святий тут же сходить у душу, яка співає ці пісні.

У Посланні до Ефесян святий апостол Павло закликає до молитви з допомогою співу духовних пісень, «наповнюйтеся духом, повчаючи самі себе Псалмами та славословленнями, і піснеспівами духовними, співаючи і прославляючи в серцях ваших Господа» (Еф. 5:18-19). Як стверджував апостол, хто співає їх зі смиренням духа, з усвідомленням суті, з покаєнням – закликає на себе благодать Святого Духа. «де пісні духовні, туди сходить благодать Духа й освячує уста і душу», тому «не впивайтесь вином, від якого буває розпуста, а наповнюйтеся Духом». А далі вказує на спосіб наповнення Духом: «співаючи і прославляючи в серцях ваших Господа» (Еф. 5: 18 - 19).

Такої ж думки дотримуються й ченці-ісихасти, пропагуючи молитовний спів «серцем», тобто мовчки, оскільки для того, щоб душа слухала те, що вимовляють уста, на всякому місці і повсякчас можна співати думкою. Чи ходиш..., чи знаходишся в подорожі, чи сидиш у спільноті друзів, - скрізь можна зворушити душу, можна волати мовчки [3, 10].

У молитовній практиці, як стверджують проповідники ісихазму, натхненним і богоприємним є стан людини, коли душа всередині видає звуки, тоді можна співати і без голосу, адже ми співаємо не для людей, а для Бога, Який може чути серця і проникати в таємну глибину нашої душі. Про це свідчить у посланні до Римлян святий апостол Павло: «Також і Дух підкріплює нас у немочах наших: бо ми не знаємо, про що молитися, як належить, але Сам Дух просить за нас зітханнями невимовними. А Той, Хто випробовує серця, знає, яка думка в Духа, тому що Він заступається за святих з волі Божої» (Рим. 8: 26 - 27). Слово і музика повинні бути злиті в одне ціле, щоб можна було сказати, що слово співає, а музика сповіщає.

Церковні піснеспіви спонукають підносити нас думкою над усім земним, замирювати з самим

собою та ближніми, лікувати наші немочі, відводити смуток і депресію, зігрівати серце небесною благодаттю. Тому впродовж тисячоліть від давніх християн і донині православні поспішають до храму Божого, який дарує високі блага духовні, зі смиренням і духовною насолодою у молитві співдіють у тривалих церковних відправах, отримуючи різноманітну духовну насолоду [3, 13].

Отже, благочестивий церковний спів служить важливою умовою під час православного богослужіння. Він супроводжує богослужіння і надає йому особливої урочистості; дозволяє всім присутнім у храмі діяльно брати участь у богослужінні, співдіяти у молитві; захищає від блукання думок і налаштовує до молитовного піднесення розуму і серця до Бога; є найкращим засобом висловити перед Богом хвалу Його величності, любов і вдячність за Його благодіяння, також дієвим способом висловити благання про зцілення від скорбот, страждань, прохань про помилування, поміч і заступництво [2, 36].

Дослідник В. Матвієнко вказує на існування з часів апостольського богослужіння церковних піснеспівів трьох родів: псалми, гімни та пісні духовні [5, 74]. До псалмів автор відносить спів Давидових псалмів, що і донині мають широке вживання у богослужінні Православної Церкви.

Під гімнами розуміються пісні старозавітних отців, зокрема: пісня Ізраїля, яку заспівали після переходу через Червоне море (Вих. 15: 1 - 19), викривальна пісня Мойсея (Втор. 32: 1 - 43), пісня Анни, матері Самуїла (і Царств. 2:1 - 10), пісні пророків: Ісаї (Іс. 26: 9 - 17), Авакума (3:1 - 12), Іони (2: 3 - 10), пісня трьох вавилонських отроків (Дан. 3: 24 - 90). Сюди ж належать: пісня Богородиці (Лк. 1: 46 - 55), молитва Симеона Богоприємця (Лк. 2: 29 - 32), молитва Захарії (Лк. 1: 68 - 79) [5, 76].

Зазначимо, що у християнському богослужбовому чині поєднуються під час богослужінь як церковні псалми, так і гімни. Як відомо, ще у III- IV століттях богослови і ченці-ісихасти давали тлумачення вказаних псалмів та гімнів, зокрема: у святих Іполита, Дідима, Євсевія, Феодора Іраклійського. Пісні старозавітних праведників особливо цікаві тим, що вони були прийняті св. Іоаном Дамаскіним за основу складених ним церковних Канонів. Варто зауважити, що чимало пустельників-ісихастів і після складання Уставних тропарів використовували зазначені церковні пісні (псалми, гімни) замість тропарів.

Святий Василій Великий так пояснює активне використання саме церковного співу як під час звершення богослужінь, так і в приватній молитві: «Дух Святий побачив, наскільки важкий роду людському шлях чесноти і як тягнемося ми до насолоди, забуваючи про праведне життя. І як же Він вчиняє тут? До догматів Він домішує солодкість мелодії, щоб ми непомітно для самих себе отримували користь від слів, що повільно і ніжно пестять слух, подібно до того, як розумні лікарі, коли хворі відвертаються від дуже кислих ліків, подають їм їх в чаші, обмазаній медом. Тому й придумані для нас ці лади псалмів, щоб і діти, і люди юні духом, захопившись співом, виховували свою душу» [5, 75].

Третій рід церковних піснеспівів складають пісні духовні. Це пісні, що складаються самими християнами з натхнення Духа благодаті. Вони витворені у співдіянні душі і духу православного християнина та сповнені духом благодаті й істини Христової. З принесенням благодаті та відкриттям істини Христова Церква повинна була прославити Бога та зобразити велич Його більш виразно, точно і детально, ніж це можливо було в піснях Старого Завіту. В цьому полягає суттєва відмінність пісень духовних від піснеспівів двох перших родів (псалмів та гімнів). У Священному Писанні зустрічаються зразки даного роду духовних пісень. Це подячна пісня, оспівана першими християнами з нагоди чудесного порятунку ап. Петра та Іоана з темниці (Діян. 6: 23-30).

Спираючись на практику апостольського часу, українська православна церква упродовж тисячолітньої молитовної практики з особливим благоговінням розвиває цей рід духовних піснеспівів, у чинному богослужінні в наш час духовні пісні уживаються як спільна церковна молитва православних перед таїнством святої Євхаристії (причастя) наряду з духовним жанром концерту, в цей час закриваються Царські Врата Катапітасмою (церковною завісою), а також в кінці богослужіння. Духовні пісні, як правило, не мають авторства, мають усне передання, та співаються як триголосна народна пісня, де високі голоси мають терцевий рух, а низький голос подає гармонічну основу.

Блаженний Аврелій Августин у повчанні «Сповідь» пояснив духовний зміст церковного співу: «Я згадую сльози, які проливав під звуки церковного співу, коли тільки знайшов віру мою, і хоч тепер мене зачіпає не спів, а те, про що співається, але ось - це співається чистими голосами ... і я знову визнаю велику користь цього усталеного звичаю. Так і вагаюся я - і насолодження небезпечне, і спасительний вплив співу доведено досвідом. Схиляючись до того, щоб не вимовляти остаточного судження, я все-таки швидше схвалюю звичай співати в Церкві: нехай душа слабка, впиваючись звуками, прокинеться, набираючись благочестя» [1, с. 296].

Література:

1. Аврелий Августин. Исповедь. М.: «Гендальф», 1992. 332 с.
2. Гарднер И.А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви: в 2 т. Нью-Йорк, 1982. Т. 1. С. 10-37. 235 с.
3. Вознесенский Иоанн, прот. О высоком достоинстве и благодатном влиянии на людей церковного пения. Православная жизнь. 1987. №3 (447). С. 1–14.
4. Григорий Нисский, свт. Толкование к надписаниям псалмов (О музыке гармонии сфер). *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения*. Москва: «Музыка», 1996. 345 с.
5. Тропарі, богородичні і стихирі воскресні для чоловічого хору / Київська православна богословська академія УПЦ КП; упорядкування українською мовою для чоловічого хору Вероніки Матвієнко. Київ: Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2013. 80 с.

Сенько Тетяна Владиславівна, аспірантка НАКККиМ

КРЕАТИВНИЙ ХАБ В СИСТЕМІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРІЙ

Розвиток культури сучасності актуалізує важливість створення креативних індустрій як потужного ресурсу для подальшого вдосконалення культурних процесів, зокрема стосовно України. Такий досвід застосовується в багатьох країнах, що є свідченням про важливість розвитку креативного сектору, навіть, стосовно економічного розвитку.

Особливої уваги заслуговують культурні індустрії, в основі яких лежить індивідуальна творчість, навик та талант, що є основою інтелектуального прояву. Культурні індустрії в Україні представлені різноманітними соціокультурними інституціями, але виняткова роль для функціонування культурних індустрій належить креативним хабам (Creative Hubs), це організації, що використовують свою площу та інфраструктуру для нетворкінгу, організаційного та бізнес-розвитку в сфері культури і творчих індустрій.

Креативний хаб – це творчий центр, який надає простір та забезпечує умови для творчої роботи; спосіб організації роботи, в основі якого лежить динамічне поєднання різноманітних культурних інтересів, дисциплін для посилення інноваційного потенціалу певного проекту [2]. Дослідження актуальності створення креативних хабів дає розуміння не лише культурних індустрій: а загалом, креативні хаби – це багатофункціональні центри для розвитку творчого підприємництва, створення ідей і продуктів [3]. Креативні хаби є одночасно ядром та основною інфраструктурною одиницею креативної економіки. Функціонування креативних хабів є, беззаперечно, актуальним для розвитку культурних індустрій, теоретичне осмислення, що потребує детального вивчення в подальшому.

Цей новий напрямок в культурі, якій набуває національного масштабу та має велике значення та сприяє розвитку культури та креативних індустрій, з урахуванням досвіду досліджень міжнародних діячів, та, їх використання в українському контексті. Для цього сектор культурних креативних індустрій розглядається сьогодні як окрема галузь. Основні економічні показники культури як галузі, яка в тому числі пов'язана з економікою та завершується рекомендаціями щодо розбудови політики розвитку культурних креативних індустрій в Україні. Культурні та креативні індустрії визнаються ЄС та інтегруються в розвиток європейських країн та програми, які існують та вже діють більше десяти років [5].

За останні роки відбувається справжня революція в підлітковому та молодіжному русі, зокрема, виникнення організацій людей із спільними культурними інтересами – хаби [1]. Люди облаштовують під молодіжні хаби, використовуючи всі можливі засоби та території, де можливо реалізувати свої культурні та творчі можливості (занедбані клуби, будинки культури, на стадіонах). Тому постає необхідність вивчення питань організації дозвілля, і вдосконалення матеріальної бази для його проведення. Сьогодні це є проблемою щодо створення можливостей для дозвілля молоді, яка є найбільш активною і мобільною соціальною групою суспільства. Як системоутворюючий фактор єднання і розквіту суспільства на регіональному та національному рівнях культура є важливим інструментом його соціального, економічного і політичного розвитку. Існує гостра необхідність створення правових, організаційних та фінансових умов для забезпечення реалізації громадянином права на задоволення культурних потреб та доступу до культурних благ та вирішення питань формування культурної інфраструктури для забезпечення населення культурними послугами, планування програм і заходів, ефективно вирішувати проблеми у сфері культури з урахуванням специфіки конкретного регіону та населення у відповідних послугах. Саме вирішення цих проблем дасть можливість впровадити механізми фінансування культурних послуг та фінансового забезпечення

культурних послуг, сприятиме підвищенню культурного рівня населення та допоможе укріпленню національної ідентичності українських громадян і підвищенню індексу людського розвитку в Україні.

Література:

1. Шуміло О.М., Кравчук Н.Ю. Роль неурядових організацій у становленні та розвитку правозахисного руху (приклади успішного правозахисного активізму) : навч. посіб. МОН України. Київ: ФОП Голембовська О.О., 2018. 227 с..
2. Глосарій креативних індустрій. URL : <http://uccs.org.ua/hlosarij-kreatyvnykh-industrij/>
3. Іванова В. Як найбільш інноваційні вищі світу розвивають креативність студентів. URL: <https://nachasi.com/2018/09/12/innovatsijni-universytety-svitu/>
4. Розпорядження КМУ “Концепція реформування місцевого самоврядування та територіальної організації влади в Україні” від 1 квітня 2014 р. № 333. Офіційний вісник України, 2014 р., № 30, ст. 831.
5. Львів: Центр міської історії Центрально-Східної Європи Дизайн-бюро Nochu Rayu «Фабрика повідла» (офіс проекту) Львівська бізнес-школа ; Український католицький університет ; PPV Knowledge Networks (офіс) ZavoD Republic ; креативний хаб REMA.

*Совгіра Тетяна Ігорівна, кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури естради та масових свят,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ТЕХНОЛОГІЯ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК КОЛЕКТИВНОГО ХАРАКТЕРУ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Історичний огляд культурної еволюції людства засвідчує хронологічну першість саме колективної діяльності. Родові та племінні об'єднання були першими проявами так би мовити «коопераційних угруповань», що утворювались принагідно для досягнення певної мети. Адже полювання на великого звіра, обробка земельних ділянок, облаштування печер для проживання потребувало значних зусиль та злагодженої роботи багатьох людей.

Прагнення спільності було життєво необхідним для людей того періоду: вигнання з роду (племени, клану) за порушення «табу» сприймалося як найстрашніше покарання, бо практично означало приречення до смерті [5, 67–68].

Цей факт наочно засвідчує, наскільки первісні люди були далекі від індивідуалізму і наскільки вони вбачали в колективній роботі запоруку успішної праці, розуміли значення колективу та приналежність себе до роду (клану, племені тощо).

І головним тут є не розміри угруповань, а характер спілкування та комунікації, в результаті чого виконувалась певна виробнича робота. Відтак, чоловіки відповідали за полювання та риболовлю, жінки – за землеробство [3, 238].

Понад те, знайдені артефакти вказують на колективне їхнє використання в організації виробничого процесу. Прикладом є рибальські сітки великих розмірів, які неможливо поодиноці використовувати у процесі ловлі риб і навіть транспортувати власноруч. «Це система взаємодопомоги, – вказує Полляк, – що ґрунтувалася, мабуть, на всьому їхньому первісному суспільному ладі і існувала від перших днів буття аж до наших днів [4, 107].

При цьому предмети загального користування вважались колективною власністю і часто передавались з покоління в покоління. У бразильських індіанців предмети, виготовлені спільною працею багатьох членів громади, і навіть здобич, придбана у полюванні та риболовстві, залишалися в загальній власності цих членів [2, 18; 6, 67–68]. Те саме стосується й мистецтва.

Адже як засвідчує історія, у часи рабовласницької доби створюються культові споруди, палаци, храми, мегалітичні споруди, масштаби та рівень будівництва яких й досі вражають. Причиною тому можуть бути зосередження виробничих засобів та безоплатної робочої сили в руках пануючих класів.

Задля реалізації такого художньо-виробничого процесу потрібна була б злагоджена кооперативна робота сотень працівників, які б з дотриманням усіх будівельних вимог працювали під пильним поглядом керівництва. Цей виробничий процес нагадує сучасну *мануфактурну* організацію праці.

З часом постійне житло відбудовується у процесі поступового переходу від кочового до сільського, постійного поселення. Ці угруповання укрупнюються від племінної та міжплемінної форми – аж до *громади* (грец. «поліссо», а звідси й – поліси – місця, де угруповуються громади). Далі з'являються монументальні споруди на кшталт глинобитних мегаронів, кам'яних ступ, куполоподібних палаців та фортець, які ніби «закарбовують» в собі досвід суспільної організації праці і наочно

демонструють рівень майстерності коопераційної роботи. Отже, як засвідчує історія соціально-економічного розвитку людства, основою будь-якої життєдіяльності є поступ виробництва.

Завдяки суспільній організації первісних народів створюються міста (протоміста – у випадку трипільської культури) [1] з розбудованою інфраструктурою та фортифікаційними укріпленнями на зразок архітектурного комплексу Вавилону в Південній Месопотамії з симетричним розташуванням стратегічних об'єктів, палаців, доріг, мостів, веж тощо. Під керівництвом Навуходоносора 2 в місті було споруджено першу у світі каналізаційну систему з глиняних труб, а також вириті траншеї по периметру міста для сполучення їх з річкою Євфрат та у такий спосіб наповнення водою власноруч створені ґрунтові канали. Місто являло собою сукупність глиняних споруд, в центрі яких розташовувалась тридцяти ярусна вавилонська башта. Зокрема, культурна пам'ятка «Висячі сади Семираміди», хоч не збережена донині, являла собою не лише архітектурну споруду, а й складний комплекс зі збудованою всередині конструкції насосно-гідравлічною системою.

Відтак спосіб організації праці формує технологічну специфіку, архітектоніку уречевленого виробу.

Література:

1. Відейко М. Ю. Трипільська цивілізація. Київ : Академперіодика, 2003. 183 с.
2. Плеханов Г. В. Сочинения. Письма без адреса: в 24 т. Т. 14. Москва : Государственное издательство «Москва», 1899. 178 с.
3. Lafitau J. F. Moeurs des sauvages americains, comparées aux mœurs des premiers temps : in 2 vol. Vol. 2. Paris: Saugrain l'ainé, 1724. 490 p.
4. Polack J. S. Manners and Customs of the New-Zealanders: in 2 vol. Vol. 2. 1840. 230 p.
5. Powell J. W. First Annual Report of the Bureau of Ethnology (To the Secretary of the Smithsonian Institute). Washington: Government printing Office, 1881. 603 p.
6. Von-den-Steinen. Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens. Cambridge: University Press, 1894. 656 p.

Чуприна Юлія Віталіївна, аспірантка

Київського національного університету культури і мистецтв

ЯВИЩЕ ВІЙНИ У МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ДИСКУРСІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Дослідження багатокомпонентного поняття війни залежить від використання різноманітних інструментів, що містяться в науковому арсеналі: від загальної методологічної бази до окремих підходів, які найповніше розкривають сутність даного явища. Попри те, що різні науки, такі як біологія, психологія, економіка, політологія намагаються пояснити, чому війни існують, вони не пояснюють причини їх виникнення; в той же час вони не пояснюють існування деяких культур, які не знають воєн як таких. Якщо внутрішня психологія людського розуму незмінна, то подібні культури не повинні б існувати. Деякі апологети війни – такі, як Франц Олександр, стверджують, що стан миру – це ілюзія [1, с. 150]. Періоди, які прийнято називати «мирними», насправді є періодами приготувань до майбутньої війни або ситуацією, коли войовничі інстинкти придушуються сильнішою державою. Дані теорії ґрунтуються на волі переважної більшості населення, проте вони не враховують той факт, що лише невелика кількість воєн в історії була дійсно результатом волевиявлення народу.

У свою чергу, існує культурологічний підхід до розуміння явища війни, який носить цілковито інший характер. Він передбачає погляд на явище війни як феномен культури. Із позицій даного підходу війна постає як засіб соціалізації, вироблення нових моделей поведінки, трансформації культурних орієнтирів. Зокрема, Хаймо Хофмайстер [3, с. 80–85] виділяє три типи війни:

- героїчні війни;
- імперські війни;
- ідеологічні війни.

За першого типу воєнний порядок управління потрібно розглядати як життєвій устрій, а державу, у першу чергу, як народ, що її населяє. Героїчна війна не є боротьбою між державами, натомість зіткненнями між народами або сферами впливу, і частіше за все дані народи знаходяться на початку формування держави.

Імперська війна – це війна, не між життєвими устроями, а між системами правління з різноманітними правопорядками. Її головна мета – зберегти та примножити владу, відповідно зменшити владу іншого. Щодо останнього типу, то ідеологічна війна стає можливою завдяки відмові

держави від влади та її передача до владним державним структурам.

Дослідження Арнольда Тойнбі [2, с. 300] характеризуються цивілізаційним підходом. Він вважав, що розпад цивілізацій проявляється в ескалації внутрішніх воєн. Якщо війну агональну і сакральну назвати архаїчною, це не означатиме, що на ранніх стадіях культури будь-яка сутичка проходила у формі обумовлених прав бойового змагання або що в сучасній війні агональному елементу більше немає місця. Архаїчне суспільство окреслює межі дозволеного, тобто правила гри, безпосередньої для тісного кола своїх сучасників чи собі подібних. Але фатальний розвиток технічних, політичних можливостей і профанація етичних засад у новітній час в усіх відношеннях зробили бездіяльною конструкцію військового права. І щойно члени співтовариства держав на практиці відкидають обов'язковість міжнародного права, то з останніми, суто формальними залишками ігрової поведінки, зникають будь-які претензії на культуру. І суспільство опускається до рівня ще більш низького, ніж архаїчна культура. Так, безроздільне насильство знову вступає у "свої права".

Отже, можна зробити висновок, що в залежності від вибраного підходу, поняття війни може трактуватись по-різному, але жоден із них не заперечує той факт, що війна – це процес застосування насилля, чи то у фізичному, чи то в моральному вимірі.

Література:

1. Малиновский В.Ф. Рассуждения о мире и войне. Москва: Избранные общественно политические сочинения, 1958. 240с.
2. Тойнбі А. Дослідження історії. / Пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Основи, 1995. 614 с.
3. Хофмайстер Х. Воля к войне, или Бессилие политики. Философско-политический трактат. Санкт-Петербург: Гуманитарная академия, 2006. 288 с.

Шейновська Тетяна, магістрантка НАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ ТА ВПОРЯДКУВАННЯ БІБЛІОТЕЧНИХ УСТАНОВ МІСТА

Українські бібліотеки являють собою основу інформаційної та культурної складової держави, а також є одним із основних інструментів у формуванні розвиненого суспільства. Сучасні суспільні зміни активно впливають на бібліотечну галузь, та змінюють не лише системну роботу бібліотек нашої держави та її можливостей, а гостро порушують питання до доступності до бібліотечного продукту і до самих бібліотечних установ та їх традиційного існування, функціонування у сучасному інформаційному просторі.

Доцільно розглянути особливості роботи бібліотек, які є об'єктом впливу на культурний розвиток суспільства, а також, що таке бібліотека, бібліотечна система України, централізована бібліотечна система, управління бібліотечною справою, координація:

– слово «бібліотека» – з грецької «bibliotheke» означає «biblion» – книга, а «theke» – «сховище», «скриня» – це культурний, інформаційний та освітній центр (установа, організація), або підрозділ, який укомплектований упорядкованими документами та їх фондами і надає вільний доступ до інформативних джерел та виконує свою головну функцію і завдання забезпечити вільний доступ до освітніх, культурних, інформаційних, науково-дослідних та інших джерел, яких потребують користувачі бібліотечних установ [1];

– Бібліотечна система України – це система, мережа бібліотечних установ, різних типів спрямування, що взаємодіють та використовують накопичені бібліотечні ресурси [1];

– Централізована бібліотечна система – це система, що об'єднує бібліотеки в структуроване єдине ціле до якого входить центральна бібліотека [1];

– Управління бібліотечною справою – це забезпечення безперешкодного доступу користувачів бібліотечних установ до інформації та культурної спадщини, яка зібрана, зберігається та надається в тимчасове користування, які регулює держава через органи державної влади та місцеве самоврядування, шляхом розвитку державної політики у сфері бібліотечної системи [1];

– Координація – це функція управління системою, яка є одною із головних у функціонуванні безперервності та безперебійності роботи системи [1].

Бібліотечний менеджмент за роки незалежності України суттєво змінився. Аналізуючи історіографію розвитку державного управління в бібліотечній галузі, можна констатувати, що бібліотечна справа і розвиток державності були, є і будуть невід'ємною частиною один одного. Починаючи з 1991 року, після здобуття Україною незалежності, бібліотеки перейшли до нового, більш

сучасного розвитку (1991–1996 рр.). За всі часи існування України вперше, в 1995 році був прийнятий Закон України «Про бібліотеки і бібліотечну справу», який дав можливість по-новому регламентувати діяльність бібліотечної галузі. Цей закон створив і надав можливість розвивати бібліотеки в нових умовах, в ньому конкретно визначено роботу бібліотек, організаційні та правові правила роботи бібліотечних установ, державний менеджмент у бібліотечній справі, та ієрархію управління у цій сфері. На законодавчому рівні прийняті обов'язки держави, які мають забезпечити вільний доступ користувачів до інформації, знань та культури. Держава дає можливість створювати нові за функціоналом бібліотечні структури, такі як, наприклад, електронні або ж цифрові.

Починаючи з 1997 року, відбувається інтенсивний розвиток у бібліотечній галузі на рівні державного управління. Україна переймає досвід розвинених країн, де функцією управління в сфері бібліотечної справи займаються виключно органи місцевого самоврядування, винятком є лише національні та відомчі бібліотеки. Проходячи тернистий шлях, бібліотеки у своєму розвитку модернізувались від книгописної майстерні (часи Київської Русі), пережили епоху Просвітництва з її соціальним інститутом та культурною і науковою політикою, а також ідеологічний, просвітницький (радянський) етап – до соціального, наукового, інформаційно-комунікативного, освітнього, культурного інституту сучасної бібліотечної галузі [1].

Однією з найдревніших культурних пам'яток людства є бібліотека, вона є праматір'ю культурного спадку, в порівнянні з більш новітніми культурними носіями, такими, як: преса, радіо, телебачення і є найбільш відкритою для споживачів та надає набагато більшу кількість інформації. Але, враховуючи розвиток новітніх технологій, коли з'явилися на додаток до традиційних книжок аудіо-книги, електронні ресурси, відеоматеріали і швидким наданням інформації став інтернет, який виконує величезну функцію бібліотеки, роль традиційної бібліотеки також змінюється.

Бажання швидко інформатизувати суспільство відкриває великі можливості перед сучасними бібліотеками. Крокуючи в ногу із часом і з вимогами сьогодення, бібліотечна галузь впроваджує нові інформаційні та соціальні послуги для користувачів, такі, що виступають як альтернатива бібліотекам – інтернет-кафе, культурно-дозвіллі центри, портали та інші. За таких умов користувачі стають дистанційними споживачами, що віддаляє їх від книги. В цілому це призводить до падіння попиту бібліотечного сервісу, престижу книги, зменшення рівня навичок читати друковані видання, знецінення книг і популяризує менш якісний інформаційний контент, який дає лише швидкий доступ до новітніх, не завжди доброякісних цифрових ресурсів.

Зі зміною системи цінностей в пріоритеті стали матеріальні блага, залишивши позаду такі, як моральні та духовні. Глобалізація, техногенний прорив породили кризу в культурних інституціях, кардинально змінивши потреби суспільства. Змінилась культурна політика держави та її місце і роль у суспільстві. На сьогодні користувач хоче отримувати інформацію комфортно і задовольняти свої інформаційні потреби у сучасному ритмі життя. Нажаль, в час електронної комунікації, мультимедійна, комп'ютерна індустрія більш пріоритетна книжній культурі. Цифрові носії інформації замінюють паперові, що сприяє розвитку багатовимірним сприйняттям над одновимірними. Такі зміни дуже гостро стосуються усіх соціальних інститутів, а найбільше бібліотек, інформаційні технології не мають такого великого впливу ні на музеї, ні на театри, ні на виставки.

Отже, щоб не призвести до занепаду бібліотечної сфери, не потрібно звужувати бібліотеки лише до установи, яка надає інформаційні послуги, а проводити роз'яснювальну роботу серед дітей та молоді, що електронні сховища, дистанційний доступ до від цифрованих книг ніколи не замінить «живу» паперову книгу. Тому на теперішній час бібліотека повинна довести, що вона є дієюю в культурному просторі і важливою для існування місцевої громади, а її функції є незамінними у культурному розвитку суспільства та держави. Але це можливо лише за підтримки держави, органів місцевого самоврядування та бібліотек різного рівня та спрямування.

Література:

1. Бібліотеки для юнацтва, молоді : Формування мережі бібліотек для юнацтва. Українська бібліотечна енциклопедія. 2016. URL : <http://ube.nplu.org/article/%D0%91%D1%96-%D0%B1%D0%BB%D1%96%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA%D0%B8%20%D0%B4%D0%BB%D1%8F%20%D1%8E%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0,%20%D0%BC%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B4%D1%96>
2. Білоус В.С. Проектна діяльність – важлива складова розвитку бібліотеки та професійного зростання бібліотекарів : методичні рекомендації. Вінниця, 2014. 80 с. (Серія «Основи бібліотечно- бібліографічних знань»).
3. «Віват, бібліотеко!». *Шкільна бібліотека*. 2016. № 8. С. 14–15.
4. «Вікно в Америку». Посольство США в Україні. URL : <https://ua.usembassy.gov/uk/education-culture/uk/windowamerica-centers-uk/>

Діденко Ніна, здобувач НАКККіМ

ДО ПИТАННЯ ПРО РЕКРЕАТИВНУ ФУНКЦІЮ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Теоретичне осмислення масової культури як соціокультурного феномену є сьогодні однією з центральних тем сучасної культурології. Цей феномен постійно трансформується й змінюється і, хоча є предметом уваги дослідників вже понад півстоліття, потребує постійного аналізу функціональних змін, адекватних тим, що відбуваються в соціумі. Необхідність зазначеного аналізу спричинена цілою низкою факторів, зокрема зростаючими обсягами комунікаційних потоків, впливом засобів масової інформації на суспільну свідомість та їх здатність формувати стереотипи сприйняття та світоглядні стандарти.

Вважається, що трансформована з початку 1930-х рр. традиційна модель масової культури почала нині функціонувати як певний *стабілізаційний механізм*, комунікаційна система, що дозволяє здійснювати ефективну циркуляцію в суспільстві цінностей та смислів, спрямованих на підтримання його цілісності. Виходячи з цього, можна дійти висновку, що сучасна форма існування масової культури викликана змінами, що відбувалися в суспільстві споживання (*Ж. Бодрійяр*), тобто масова культура іманентна суспільству, члени якого об'єднані не участю в певній діяльності, а спільністю споживаної продукції та єдністю картини світу й системи цінностей.

Існує багато визначень поняття “масова культура”, подекуди діаметрально протилежні за змістом. У будь-якому випадку її існування ніким не заперечується. Не піддається також сумніву, що вона вміщує в собі усю різноманітність культурних форм, які їй передували, їх практичний та теоретичний досвід.

Масова культура – багатофункціональна система. Загалом виділяють ідеологічну, адаптаційну, рекреативну, ціннісно орієнтовану, соціалізуючу, комунікативну, трансляційну функції цієї системи. Разом з тим, важко дати вичерпну характеристику поняттю “масова культура”, адже вона традиційно протиставляється культурі елітарній. Але при цьому масова культура не є однорідним явищем, це не гомогенне утворення, а *ієрархічна система*, кожен рівень якої характеризується власним культурним потенціалом. На кожному з рівнів споживання продукції масової культури відбувається відновлення й примноження виробничих сил людини, зняття психоемоційної напруги, що є результатом реалізації *рекреаційної функції*.

Незалежно від того, йдеться про масову культуру чи елітарну, глибинною суттю рекреації залишається функція відпочинку, відновлення фізичних та/або духовних сил, причому пріоритетною метою в рекреації (*релаксації*) є звільнення розуму від повсякденних побутових проблем, емоційне піднесення, духовний катарсис тощо.

Масова культура, на відміну від елітарної, надає можливість отримати найпростіші та цілком доступні різновиди рекреації, адже вона передбачає відсутність певних розумових зусиль для її сприйняття. Характерними для рекреативної функції масової культури є:

1. Пасивне споживання мистецьких творів – найпоширеніша форма дозвілля людей (для багатьох з них – єдино можлива).
2. Пасивне сприйняття послуг з організації дозвілля з боку зовнішніх по відношенню до особи (індивіда) структур, які звільняють дану особу від необхідності облаштовувати дозвілля самотужки.
3. Сприйняття похідних продуктів масової культури (ціннісних артефактів) як маркерів комфорту, зручності, престижу, соціальної стабільності.
4. Прагнення індивідом свята – логічного завершення для нього трудового циклу, можливості скинути на певний час соціальні маски, розвантажити нервову систему і зняти напругу.
5. Надання пріоритету *процесу* рекреації над його наслідками, адже саме процесу отримання задоволення присвячує вільний час індивід, результат для нього має другорядне значення.

Власне, у такій *терапевтичній* по суті, функції масової культури, в її гедоністичності немає нічого надто негативного чи руйнівного (якщо не плутати її з *контркультурою*). Масовими нині є соціальні інститути – курортна індустрія, спортивний туризм, інші напрями фізичної і психологічної рекреації. Разом з тим рекреаційний компонент в явищах масової культури є найменш дослідженим з позиції як загальної теорії культури, так і соціокультурної ситуації в Україні, хоча *фізичній рекреації* як компоненту фізичної культури і спорту присвячено чимало фахових розвідок. На наш погляд, недостатньо вивченою залишається також аспект взаємозв'язку фізичної рекреації з молодіжною

масовою музикою (музичною поп-культурою) та субкультурами мистецтва танцю, що ґрунтуються на ритмах і хореографічній лексиці масового танцю ХХ ст. В Україні спортивна хореографія та танцювально-рухова терапія стала дійсно масовим явищем, а відповідні послуги надаються значним числом *культурно-спортивних закладів*. Зазначені розвідки є актуальними для складання “соціокультурної мапи” сучасного українського суспільства. Україна є частиною світового соціокультурного простору, тож осмислення тенденцій розвитку та функціонування масової культури в глобалізаційному вимірі залишається одним із провідних завдань культурології.

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ, МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ*Аветисян Лусіне, магістрантка НАКККіМ***ВАЖЛИВІСТЬ КРОС-КУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СВІТІ**

Процес глобалізації у світі сприяє активній взаємодії різних культур як у повсякденному, так і на політичному рівні комунікацій. Враховуючи різноманіття народів у нашому світі, кожен з яких має унікальну історію, усталений менталітет, традиції, самобутню культуру, дуже важливим стає вивчення крос-культурних комунікацій, як основного способу взаємодії представників різних культур між собою, задля уникнення непорозуміння та конфліктів. Людське суспільство проявляє себе через народи, що історично виникають, змінюються і розвиваються, які в етнографічній літературі називають такими поняттями, як «народність», «нація», «етнічна спільність». Кожен народ відрізняється своїм місцем проживання, зовнішнім виглядом, мовою, своєю історією, культурою, звичаями і традиціями. Навіть співіснуючі поруч народи, які сповідують одну релігію, можуть мати суттєві культурні відмінності. Національні відмінності проявляються в сфері економіки, побутових відносин і навіть у способі мислення, тобто в свідомості людей. Грамотна міжкультурна комунікація дозволяє зрозуміти представника іншої національності та схилити його до співпраці.

Крос-культурна комунікація (міжкультурна комунікація, міжетнічна комунікація, міжкультурна інтеракція) – це процес спілкування між представниками різних культур. Це інформаційна взаємодія, пряма чи безпосередня, між представниками різних етнічних чи національних груп [1, с. 115]. Міжкультурні контакти можуть здійснюватися різними шляхами:

- безпосередньо шляхом особистих зустрічей, віч-на-віч, у процесі живого спілкування;
- через письмові джерела інформації (книги, документи, листи, статті) або через іконографічні матеріали (картини, фотографії, відеоролики, телебачення, кіно);
- шляхом знайомства з предметами побуту, виготовленими етнонаціональною групою, які використовувались у повсякденному житті. Вони можуть бути як на території проживання групи, так і в інших місцях, опинившись там шляхом переміщення (музеї).

Найголовнішим інструментом для обміну інформацією між представниками різних культур є мова. Проте не варто недооцінювати елементи невербальної комунікації, які в кожній культурі своєрідні (жести, міміка, одяг, правила етикету). Термін крос-культурна комунікація практично завжди використовується в тих випадках, коли особа однієї етнонаціональної групи вступає в прямий контакт з представником іншої етнонаціональної групи в результаті переміщення одного з них. Джерелом отримання уявлення про іншу культуру при такому підході є лише мова і поведінка конкретного індивіда. Це не може бути достатньою підставою для розуміння та уявлення цілої культури.

Слід зазначити, що основними функціями сучасної крос-культурної комунікації є:

- інструментальна – створення та перетворення навколишнього середовища для життєдіяльності людини;
- інкультурації – перетворення та соціалізація самої людини;
- нормативна – формування необхідних способів організації колективного життя;
- знакова (сигніфікативна) – створення назв для всіх речей предметного світу, які існують для того, щоб бути використаними людиною;
- пізнавальна – формування картини світу у вигляді упорядкованих знань;
- комунікативна – забезпечення передачі етнокультурною інформацією як між різними поколіннями, так і всім поколінням одночасно [3, с. 57].

Для ефективної крос-культурної комунікації необхідне систематичне отримання достовірної інформації про процеси, що відбуваються в іншому культурному середовищі. У сучасному світі це стало можливим завдяки розвиненим технологіям та інтернету. Завдяки відкритому доступу до практично будь-якої інформації щодо будь-якої культури, яка існує в нашому світі, крос-культурна комунікація переходить на більш розвинений рівень. Це особливо актуально в наш час, коли суспільство прагне бути максимально толерантним до представників різних культур, щоб уникати непорозуміння і конфліктів та навчитися поважати чужу культуру. В епоху глобалізації, коли світ прагне до стирання кордонів між різними культурами, встановленню загальних стандартів для всього людства, кожному народу необхідно докласти максимально зусиль для збереження своєї культурної самобутності, не прагнути пригнечувати чужу культуру, а, навпаки, вивчати та поважати один одного,

запозичувати корисне та співпрацювати.

Література:

1. Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. Основы межкультурной коммуникации / Под ред. А. П. Садохина. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. 352 с.
2. Леонтович О.А. Введение в межкультурную коммуникацию: учеб. пособие. М.: Гнозис, 2007. 368 с.
3. Функции современной межкультурной коммуникации Межкультурный диалог. Лекции по проблемам межэтнического и межконфессионального взаимодействия / Год ред. М. Ю. Мартыновой, В. А. Тишкова, Н. М. Лебедевой. М., 2003. 373 с.

Воротнюк Олеся Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ ТА МІЖНАРОДНОГО ОБМІНУ

У сучасному світі культура і мистецтво відіграють важливу роль в реалізації політичних, економічних та соціокультурних стратегій розвитку багатьох країн, сприяють формуванню позитивного іміджу та авторитету держав та народів, є основою налагодження широких міжкультурних комунікацій. Цього висновку дійшли в своїх наукових та творчих доробках вітчизняні та зарубіжні вчені та практики, а саме О. Ю. Бучковська, В. В. Вовкун, А. І. Гурченко, Т. В. Зінська, О. Р. Копієвська, О. А. Степанов, Я. Г. Сіра, Ф. Котлер, Н. Пейн та ін. [1; 2; 4].

Яскравою складовою сучасного соціокультурного простору є виконавське мистецтво. Саме воно виконує функції дієвого чинника міжнародного співробітництва України, що на межі ХХ – ХХІ століть зазнало відчутних змін форми, напрямів і змісту, має широку географію. Наразі можемо констатувати, що пріоритетними напрямками міжкультурних зв'язків у сучасному виконавстві є:

- розширення діапазону концертно-гастрольної практики в Україні та за кордоном;
- культурний обмін у формах: професійної мобільності (обміну творчими колективами, виконавцями, репертуаром); мистецьких резиденцій і стажування; участі в спільних постановках, світових прем'єрах, проведення міждержавних культурних і мистецьких акцій;
- участь у міжнародних фестивально-конкурсних змаганнях виконавського мистецтва, а також організація і проведення аналогічних проєктів в Україні;
- активна співпраця та участь в діяльності міжнародних професійних асоціацій.

Прикладом активності в міжнародному мистецькому процесі є діяльність Національного академічного театру опери і балету України ім. Т. Г. Шевченка. Маючи високий культуротворчий потенціал, різножанровий репертуар, високопрофесійний склад виконавців оперної і балетної труп, а також хору й оркестру, театр є суб'єктом широких міжнародних контактів в галузі виконавського мистецтва. Коротко охарактеризуємо пріоритетні напрями його діяльності у царині міжкультурного співробітництва.

Як статусний заклад культури країни театр орієнтується на організацію і проведення гастрольних та концертних заходів в країнах Європи та світу. З успіхом проходять гастролі Національного театру опери і балету України в різних країнах світу: Німеччині, Франції, Швейцарії, Канаді, США, Данії, Іспанії, Італії, Японії, Австралії, Греції, Бразилії, Польщі, Естонії, Китаї, Угорщині, Австрії, Голандії, Бельгії, Португалії, Туреччині, Омані та ін. Театр знайомить зарубіжних глядачів з багатограним національним оперним та балетним мистецтвом, презентує найкращі традиції української виконавської школи та майстерність артистів [8].

Варто відмітити участь в реалізації престижних культурно-мистецьких проєктів, спільних постановок, світових прем'єр. Лише нинішній рік позначився низкою цікавих міжнародних заходів, зокрема: святковий концерт «GALA ITALIA» з нагоди 160-ї річниці утворення Італійської держави (травень 2021 р.), керівник проєкту – знаний культурний діяч Нікола Франко Баллоні; міжнародний мистецький проєкт «Gala Eurora» з нагоди святкування Дня Європи в Україні (травень 2021 р.); світова прем'єра українсько-італійського мистецького проєкту – двохактного балету за мотивами творів Данте Аліґ'єрі «Нове життя» та «Божественна комедія» (червень 2021 р.), що офіційно увійшла до весвітньої мистецької програми «Dante 700 nel mondo» («Данте 700 у світі»); сучасна міжнародна постановка балету «Roots» («Коріння»), проєкт якого став номінантом на грант однієї з найпрестижніших у світі культурних платформ у сфері опери та балету «Fedora» (липень 2021 р.) та ін. [5; 6; 7; 8].

Як позитивний факт зазначимо, що солісти та виконавці театру є постійними запрошеними учасниками закордонних спектаклів, концертів; з метою підвищення професійної майстерності беруть

участь в зарубіжних мистецьких резиденціях та стажуваннях. Наразі театр є ініціатором та співзасновником проведення міжнародних конкурсів виконавського мистецтва та фестивалівних форумів (як-от Міжнародний конкурс артистів балету та хореографії ім. Сержа Лифаря, Міжнародний музичний фестиваль «Віртуози планети» та ін.);

Сьогодні театр є асоційованим членом ряду міжнародних фахових асоціацій, також співпрацює з авторитетними європейськими мистецькими платформами, мережами виконавського мистецтва. Серед них: Міжнародна асоціація «Опера Європа», Міжнародна ліга театрів «Шовковий шлях» (SRITL), Міжнародна Рада танцю при ЮНЕСКО «Conseil International De La Danse», Європейська мережа оперних театрів, фестивалів і балетних труп «FEDORA», Міжнародна мережа сучасних виконавських мистецтв «International network for contemporary performing arts» та ін., що свідчить про його авторитет, як суб'єкта світової культурно-мистецької активності та міжнародної співпраці в галузі [3; 8].

Театральна спільнота долучається до фахового обговорення проблем і перспектив галузі на конференціях, семінарах, круглих столах тощо (культурно-мистецький проект «Мистецтво, що об'єднує» («Art which unites»); Міжнародна театральна конференція «Опера Європи - 2017 у Києві»; щорічна конференція Міжнародної Ліги Театрів "Шовковий шлях", (2019 р., м. Цюаньчжоу, Китай); Міжнародна науково-практична конференція «Світовий та український музичний театр у контексті сучасного культурного дискурсу» (2021 р.) та ін. [3; 8].

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що міжнародні культурні зв'язки в галузі музичного виконавства та концертно-гастрольної діяльності є найбільш поширеним напрямом культурної взаємодії. Популярність, видовищність, масовість та демократичність у поєднанні з емоційною складовою гастрольних заходів є тим фактором, який об'єднує та формує конструктивний діалог між мистецькими спільнотами, широкими аудиторіями та представниками різних держав і культур. Діяльність Національного театру опери і балету України в царині реалізації спільних мистецьких проектів сприяє встановленню професійних зв'язків, масштабні івенти є платформою міжнародного обміну та співробітництва.

Література:

1. Вовкун В.В. Масова культура та режисура масових видовищ : монограф. Київ : НАКККіМ, 2013. 293 с.
2. Koriyevska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38.
3. Національна опера України взяла участь у Конференції Міжнародної Ліги Театрів «Шовковий шлях» у Китаї. URL : <https://opera.com.ua/news/nacionalna-opera-ukrayiny-vzyala-uchast-u-konferenciyi-mizhnarodnoyi-ligy-teatriv-shovkovuu> (дата звернення: 20.09.2021).
4. Ніколас Пейн: Культура є політикою. URL : <https://glavcom.ua/interviews/direktor-asociaciji-opera-europe-nikolas-peyn-kultura-i-je-politikouy-inkoli-vona-vikoristovujetsya-i-dlya-viyni-419021.html> (дата звернення: 25.09.2021).
5. Презентація спільного італійсько-українського проекту. URL : http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=245278409 (дата звернення: 22.09.2021).
6. Прем'єра у Національній опері України. Балет «Данте»: нове життя «Божественної комедії». URL : <https://opera.com.ua/news/premyera-u-nacionalniy-operi-ukrayiny-balet-dante-nove-zhyttya-bozhestvennoyi-komediyi> (дата звернення: 22.09.2021).
7. Проект нової сучасної балетної постановки Національної опери України – Roots: URL : <https://lifegid.media/novosti/mirovaya-premiya-dlya-nacionalnoj-opery-ukrainy-otdajte-svoj-golos.html> (дата звернення: 21.09.2021).
8. Офіційний сайт Національного академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. URL : <https://www.opera.com.ua/> (дата звернення: 20.09.2021).

Гранат Євангеліна, магістрантка НАКККіМ

ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД В АРТ-МЕНЕДЖМЕНТІ: ЩОДО ЗМІСТУ ПОНЯТТЯ

Станом на сьогодні культура в Україні переживає нову фазу свого розвитку, що пов'язано, перш за все, з впровадженням інноваційних технологій в усі можливі процеси; по-друге – з глобалізацією, яка стала можливою та доступною завдяки інтернет-технологіям; по-третє – з персоніфікацією споживачів культурної галузі та індивідуалізацією працівників сфери. Якщо перші дві тенденції мають загальний характер, що стосується соціально-суспільних взаємодій в цілому, то остання – викликає певні проблеми, ставить нові управлінські завдання та відкривають нові обрії та грані майбутнього

культурного "обличчя" України.

Цей шлях неможливий без впровадження варіативності та мобільності процесів арт-менеджменту, у зв'язку з чим з'являються різні інноваційні підходи, які потребують глибокого наукового і практичного осмислення. На нашу думку, одним з найбільш прийнятних підходів у сфері культури є особистісно орієнтований. Але на практиці виникають деякі складнощі у його втіленні, через те, що у більшості закладів культури, в незалежності від форми власності, особистісний підхід реалізується лише у взаємодії самих представників арт-індустрії (музиканти, хореографи, митці, актори), а в сфері управління він присутній лише номінально, а в більшості випадків переважає авторитарна модель управління. Цей "дисонанс" викликає безліч проблем в сфері культури, що не дозволяє їй рухатись вперед швидшими темпами.

При цьому сучасна наука управління розвивається швидкими темпами, вона являє собою синтез теоретичних розробок і осмислення висновків, зроблених на підставі багаторічної практичної діяльності. Але є проблема у сприйнятті цих новацій та світогляді самих управлінців. І це не дивно, бо досить довго пропала така позиція. Наприклад, у збірці наукових праць від 1973 року можна знайти таке визначення: «Керівництво – процес правової організації і управління спільною діяльністю членів колективу, який здійснюється керівником як посередником соціального контролю і влади» [1, с. 134]. На сьогодні, у менеджменті така позиція з яскравим акцентом на контроль і владу, на нашу думку є неприпустимою. А у сфері арт-менеджменту й поготів.

Натомість відомий теоретик менеджменту П. Друкер підкреслює інтегративний характер управлінської діяльності, приділяючи особливу увагу тій властивості управління, яка перетворює неорганізований натовп в ефективну цілеспрямовану і виробничу групу [2, с. 301]. Але мова йде саме про мистецтво управління, а не примус і тиск, як часто-густо досягається так звана "ефективність".

Своєю чергою, група вчених (М. Мескон, М. Альберт, Ф. Хедоурі) вважають, що «управління – це процес планування, організації, мотивації та контролю, необхідний для того, щоб сформулювати та досягти мети організації» [7, с. 49]. Підкреслимо, що в їх переліку функція "контролю" стоїть на останньому місці.

До сучасних тенденцій особисто орієнтованого підходу у становленні арт-менеджера наголошує в своїх працях української культуролог О. Копієвська. Дослідниця акцентує увагу на важливості сучасного розуміння освітніх практик щодо формування професійних компетенцій для арт-менеджерів. Вчена наголошує на пріоритетності осмислення світових теорій з креативного мислення та розвитку відповідних спеціальних компетенцій при підготовці фахівця для сери культури і мистецтва [3; 4; 5; 6; 8]. Отже, ми вважаємо, що в арт-менеджменті найбільш оптимальним підходом є особистісно орієнтований, побудований на перевірених часом законах менеджменту, має наукову обґрунтованість та системну модель, представлену у вигляді зацикленого управлінського кола "аналіз – планування – організація – мотивація – контроль".

Література:

1. Влияние лидерства и руководства на групповую динамику в условиях стресса [И. Волков, А. Захаров, О. Ерицян, Ю. Тимофеев]. Руководство и лидерство (опыт социально-психологического исследования): сб. науч. тр. Ленинград, 1973. С. 130–142.
2. Друкер П. Энциклопедия менеджмента : пер. с англ. Москва: Издательский дом «Вильямс», 2004. 432 с.
3. Копієвська О.Р. Креативність як фахова компетенція менеджера культури. *Культурологічний альманах*. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2020. Вип. 14. С.37-39.
4. Копієвська О.Р. Компетентнісний підхід до підготовки сучасного менеджера соціокультурної сфери. *Синергія в культурному просторі сучасності* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 29–30 березня 2018 р. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 131–133.
5. Копієвська О.Р. Теоретична концепція Девіда Перріша в підготовці креативного менеджера соціокультурної сфери. *Національні культури в глобалізованому світі* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 6–7 квітня 2017 р. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 385–387.
6. Копієвська О.Р. Щодо питання практичної підготовки «менеджера дозвілля». *Індустрія дозвілля і розваг* : Міжнар. наук.-практ. конф., Київ, 22–24 травня 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 9–11.
7. Мескон М., Альберт М., Хедоурі Ф. Основы менеджмента. Москва: Дело, 1997. 704 с.
8. Kopyievska O. Creative Discourses of Educational Practices: Student Youth of Arta and Culture Professions. *Youth Voice Journal*, 2021. ISBN (ONLINE): 978-1-911634-21-8. URL : <https://www.rj4allpublications.com/young-people-in-education-vol-2/> (дата звернення: 20.09.2021).

ОСОБЛИВОСТІ МОДЕРНІЗАЦІЇ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ

Як зазначається в спецвипуску інформаційного дайджесту Міністерства культури та інформаційної політики України «Культура і регіони» за 2021 рік, однією з найрезультативніших реформ в Україні за останні роки стала реформа децентралізації. «Створення нових територіальних громад дало поштовх до впровадження кардинальних змін у системі надання якісних і доступних культурних послуг на місцевому рівні. І це надважливо, оскільки культура в тому числі створює умови та можливості для підвищення продуктивності праці через якісне дозвілля, розвиток креативного мислення, вихід з «рамки» буденності і професійної діяльності» [1].

Відповідно, нова структура адміністративного поділу вимагає й оновлення вимог до діяльності закладів культури в територіальних громадах. Таким чином, сьогодні модернізація діяльності закладів культури передбачає не лише оновлення матеріально-технічної бази, а перш за все, зміну підходу до організації роботи. Говоримо про переформатування в центр культурних послуг — «багатофункціональний заклад культури, що має зручне розташування для відвідування жителями територіальної громади/суміжних територіальних громад, забезпечений кваліфікованими кадрами, має сучасну матеріально-технічну базу та спроможний забезпечувати надання комплексу культурних послуг, консультаційної, інформаційної допомоги, доступ до користування приміщеннями та обладнанням для творчості, неформального навчання та спілкування жителів територіальної громади з урахуванням чисельності, вікового, статевого, національного, соціального, професійного складу населення, мінімальних стандартів забезпечення населення культурними послугами» [2].

Цей процес не може відбуватися в односторонньому порядку, тобто не актуальною вже нині є практика очікувати вказівок та інструкцій згори. Безумовно, держава має забезпечити вихідні умови для провадження діяльності у сфері культури загалом, — йдеться й про законодавчу базу, й про формування бюджету. Але й зі сторони працівника клубу маленького села громади теж має бути ініціатива, чи радше потреба, впроваджувати зміни.

Попри те що пристойний, а краще сучасний, ремонт закладу, належне технічне забезпечення мають чимале значення для побудови ефективної роботи, все ж вбачаємо ще більшу потребу в перебудові управління. Основними напрямками на шляху до модернізації, коли йдеться про роботу закладів культури, вбачаємо:

- оптимізацію управлінських процесів. Уся галузь культури зараз відчуває велику потребу в кваліфікованих менеджерах. У той час коли творчий потенціал більшості працівників є досить високим, в умовах розвитку сучасного світу й викликів у ньому, бачимо необхідність підготовки якісно нових керівників закладів культури, які стратегічно підходять до побудови роботи закладу, із урахуванням потреб як надавачів так і споживачів культурних послуг, економічного потенціалу закладу зокрема та громади загалом;

- зміну підходу до фінансування культури. В контексті реформи децентралізації й розуміння того, що культура є невід'ємною складовою економіки, маємо виховувати нову свідомість як працівників галузі так і споживачів, - не можна покладатися лише на фінансування з державного або місцевого бюджету, потрібно працювати у напрямку активного залучення коштів з інших джерел. Отже, якщо не можемо говорити про успішний економічний розвиток громади, її інвестиційний потенціал, коли занедбана культура, тоді з'являється усвідомлення, що долучатися до її розвитку і підтримки можуть і повинні усі. Тут йдеться й про напрацювання в напрямку проектної діяльності самих закладів культури, й про виховання культури меценатства в бізнес-еліті громади;

- орієнтацію на споживача. Дуже багато закладів культури досі функціонують як звичайні репетиційні бази (тобто доступні для визначеного кола осіб), в яких в кращому випадку кілька разів на рік відбуваються якісь тематичні заходи до визначених дат. У той час коли вимогою часу є перетворення їх на простори, які об'єднуюватимуть людей за їх вподобаннями, де народжуватимуться нові творчі ідеї та колаборації, проекти міжсекторальної співпраці. Тому необхідністю для успішної роботи закладу є аналіз цільової аудиторії.

- діджиталізацію. Потреба в розвитку цього напрямку є актуальною давно (з часу активного розвитку цифрових технологій та інтеграції їх у наше життя), та якнайгостріше вона постала внаслідок карантинних обмежень, що стали наслідком виникнення й поширення в усьому світі COVID-19. Культура, як галузь, в Україні виявилася абсолютно не готовою до такого виклику. Під час першого локдауну робота закладів культури була фактично паралізована.

Отже, тут назріла необхідність не лише створити заявлені на початку 2021 року Міністерством

культури та інформаційної політики національні проекти цифрової трансформації у сфері культури та туризму – е-Спадщина, е-Мистецтво, е-Туризм, е-Книга, не лише оцифрувати уже існуюче творче надбання, а й запровадити активну роботу з розробки інноваційного культурного продукту. Як, слушно зазначає у своїх працях присвячених розгляду трансформації закладів культури дослідниця Копієвська О.Р. про необхідність перегляду самої місії клубного закладу, яка має відповідати сучасним ринковим умовам і потребам споживачів клубної послуги [3;4].

Література:

1. Інформаційний дайджест Міністерства культури та інформаційної політики України «Культура і регіони», спецвипуск 2021 рік. URL : https://drive.google.com/file/d/1BoyCe_Mrj_MpFxK4rSV7bMmPazGh6mQz/view (дата звернення: вересень 2021).
2. Закон України «Про внесення змін до Закону України "Про культуру" щодо загальних засад надання населенню культурних послуг» від 29 квітня 2021 року № 1432-IX. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1432-20#Text> (дата звернення: вересень 2021).
3. Копієвська О.Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні. *Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі* : колективна монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 156–165.
4. Копієвська О.Р. Культуротворча місія закладу культури. *Культура народів Причорномор'я* : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. № 269, квітень. С. 147–150.

Доноаге Людмила Іванівна, магістрантка НАКККіМ

**ВПЛИВ КЛУБНИХ УСТАНОВ
НА ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ЛЮДИНИ
(на прикладі будинку культури Жмеринської міської ради)**

Клубні заклади культури є головним осередком, навколо яких відбувається культурне життя в сільській місцевості. Мережа клубних закладів у сільській місцевості налічує понад 18 000 установ, 80% з яких – це сільські клуби. На базі будинку культури виникають різноманітні гуртки, найчастіше – театральний, хореографічний, вокальний, мистецький та інші. Вони є досить часто єдиним місцем творчого розвитку та дозвіллям для дітей і дорослих.

Питанню клубних установ щодо забезпечення культурних потреб людини присвятили свої наукові публікації такі дослідники: І. Альміз, А. Гриньків, О. Копієвська, І. Сушицька. Реалізацію державної політики у сфері культурно-дозвілєвої діяльності на території Жмеринської ТГ забезпечують 22 клубних заклади, в тому числі 1 будинок культури Жмеринської міської ради, 1 селищний будинок культури та 20 сільських клубних установ, в яких працює 45 спеціалістів.

Відповідно до положення про клубний заклад, головним завданням в діяльності клубних працівників визначено: задоволення культурно-дозвілєвих потреб населення, розвиток усіх видів народної творчості, розкриття творчих здібностей і обдарувань різновікових груп населення. Для реалізації інтересів та талантів жителів Жмеринської ТГ функціонує 70 об'єднань та формувань, проведено 969 заходів. Базовими колективами є: народний аматорський колектив троїстих музик «Вусачі» Браїлівського селищного будинку культури, зразковий аматорський фольклорний колектив «Крикухи» Сьомакського сільського клубу, народний аматорський колектив троїстих музик «Рій» будинку культури Жмеринської міської ради. Як прикладом в роботі аматорських колективів є колективи, що носять звання «народний» – 13 та «зразковий» – 6.

Репертуар колективів різноманітний, учасники займаються пошуковою роботою – збирають, записують, зберігають та відтворюють старовинні пісні та обряди. Протягом першого півріччя 2021 року аматорські колективи та окремі виконавці, завдяки тісній співпраці управління культури і туризм взяли он-лайн участь в Міжнародному дистанційному фестивалі-конкурсі «Самоцвіти онлайн», Всеукраїнському конкурсі читців, Всеукраїнському багатожанровому фестивалі-конкурсі мистецтв «Мій рідний край», в 6-му обласному онлайн-фестивалі народного мистецтва «Різдяне диво», в обласному онлайн-конкурсі авторів та виконавців гумору імені Степана Руданського, обласному онлайн-конкурсі «Кобзар і Україна», в обласному онлайн-фестивалі хореографічного мистецтва ім. Володимира Румянцева.

З метою виявлення обдарованої молоді стало традицією проведення конкурсу читців «Кобзар і Україна». Одним із важливих завдань працівників культури на селі є збереження скарбів народного джерела та виховання молоді на гарних традиціях минулих поколінь шляхом відродження свят та обрядів які проводяться у селах Подільське, Тартак, Почапінці, Сідава, Жуківці, Кармалюково, Щученці.

Відродження та вивчення секретів традиційних промислів впливають на виховання підростаючого покоління, формують національну свідомість. На даний час у територіальній громаді працює 40 майстрів, які беруть участь у різних заходах. В Жмеринському районі стало традицією проводити родинні заходи, а саме: Свято Матері; День батька. Окрасою та гордістю Жмеринського району є 7 родинних колективів:

- родинний колектив «Родина» у складі: Станіслава, Тетяни, Максима та Анни Кашинських. У репертуарі переважно патріотичні пісні. Колектив приймає активну участь в районних та обласних масових заходах. З кожним роком колектив збагачується новим репертуаром;
- родинний колектив Віктора, Альони Плахотнюків та Віталіни Петранівської «Зачарований край» Мартинівського СБК;
- квартет родинного вокального ансамблю «Отаман» с. Олександрівка;
- родинне вокальне тріо братів Леоніда, Віталія та Анатолія Тодосюків смт. Браїлів;
- дует у складі братів Василя та Євгена Юхименків с. Мартинівка;
- сімейний дует у складі Юрія Дубеля та Алли Ланової.

Працівники РБК виїжджають у клубні установи району з метою надання методичної та практичної допомоги в проведенні свят та обрядів, організації роботи гуртків декоративно-прикладного мистецтва, по питаннях збереження пам'яток історії та культури, виявленню нових народних умільців. Постійно проводяться консультації по організації роботи з клубними формуваннями. Традиційно проводяться навчання новопризначених працівників клубних закладів. Провідними методистами обласного центру народної творчості протягом року надавалась методична допомога за жанрами в телефонному та відео режимі.

Разом із тим, у галузі культури залишається багато невирішених проблем, а саме: проведення капітальних і поточних ремонтів приміщень (особливо глядацької зали та балкону); оновлення костюмами творчі колективи РБК; придбання мікрофонів та світлового обладнання. Бюджетне фінансування культури не забезпечило вирішення усіх нагальних проблем, але дозволило утримувати галузь у робочому стані, провести необхідний мінімум заходів, забезпечити 100% виплату заробітної плати, не допустити заборгованості, гідно представити район на різноманітних Всеукраїнських, обласних та районних оглядах та конкурсах.

Література:

1. Альміз І. О. Організація культурно-дозвілєвої діяльності людей похилого віку як реалізація принципу активності. Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету "Україна". 2012. № 6. С. 7–9.
2. Гриньків А. Роль культурно-дозвілєвої діяльності у процесах соціалізації дитини. Вісник Інституту розвитку дитини. Сер. : Філософія, педагогіка, психологія. 2014. Вип. 33. С. 15–20.
3. Копієвська О.Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні. Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі : колективна монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 156–165.
4. Копієвська О.Р. Культуротворча місія закладу культури. Культура народів Причорномор'я : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. № 269, квітень. С. 147–150.
5. Сушицька І.М. Особливості дозвілєвої культури сучасної української сім'ї. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2013. № 4. С. 126–131.

ПРИНЦИПИ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

В Україні до 2016 року процес децентралізації у сфері культури не торкався. Реформа децентралізації почала активно реалізовуватися лише у 2016 році. Фундаментальним підґрунтям послужили законодавчі акти України: Закони України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо запровадження контрактної форми роботи у сфері культури та конкурсної процедури призначення керівників державних та комунальних закладів культури», «Про ратифікацію Європейської хартії місцевого самоврядування», розпорядження КМУ «Про затвердження плану заходів щодо реалізації Концепції реформування системи забезпечення населення культурними послугами», Концепція «Децентралізація: сектор Культура» та ін., запровадження фінансової підтримки територіальних громад, яка спрямована на забезпечення повноцінного соціально-економічного та культурного розвитку регіонів країни.

Питання децентралізації в галузі культури досліджували такі вчені як: В. Бойко, Л. Бутко, М. Гурик, В. Данийленко, О. Копієвська, В. Купрійчук, Т. Слюз, А. Митник, Н. Плотнік, Н. Попадинець, М. Шумка.

Основними положеннями децентралізації в галузі культури є:

- перерозподіл повноважень між регіонами з метою ефективного використання потенціалу та розмежування функціонального навантаження між усіма рівнями управління;
- реорганізація закладів культури з оновленням функціонального навантаження та регулюванням соціальної й економічної складових частин локальних закладів культури;
- рівномірний поділ поступу щодо культурних заходів та подій по всій Україні з урахуванням сільської місцевості відповідно до потреб місцевого населення;
- регулювання фінансових потоків між усіма закладами культури різного рівня та частковими культурними проектами. Для підвищення ефективності фінансування та збільшення прибутків альтернативним способом існує краудфандинг;
- створення багатофункціональних осередків на базі будинків культури та бібліотек.

В умовах становлення економіки України першочерговими завданнями є фінансування галузі культури та визначення суб'єктів відповідальності за використання фінансових коштів. Управління у сфері культури обов'язково повинно здійснюватися з урахуванням усіх реалій нинішньої змішаної економіки. Ринковий план управління в галузі культури стає важливим інструментом застосування маркетингових технологій, адже на сьогодні орієнтація на споживача, формування та задоволення попиту є одним із ключових принципів культурних організацій.

Підтримка, що надається безпосередньо державою, меценатами, спонсорами, залежить від того, наскільки різні галузі культури, що затребуються суспільством, соціально значущі, привабливі для різної цільової аудиторії. Активно задіявши ринкові механізми у безпосередньому поєднанні з державною підтримкою, а також запровадженням стратегічного планування також сприятиме розвитку культури в регіонах та на місцях, що враховуватиме інтереси місцевого населення у задоволенні існуючих культурних питань потреби.

У зв'язку з цим як нагальне управлінське завдання можна назвати пошук балансу між участю держави у діяльності культури та наявністю найповнішої свободи культурного самовираження [10]. Сьогодні в Україні в галузі культури не тільки недостатньо фінансових ресурсів, а й також не простежується чітких механізмів із їх перерозподілу, проведення оцінки ефективності витрачання, яка безпосередньо відповідає сучасним вимогам і реаліям. Особливу увагу слід надати розвитку менеджменту та стратегічного планування з урахуванням особливостей, які накладаються параметрами галузі та характеристиками функціонування низки галузей культури в децентралізованому середовищі. Такий підхід допоможе нормалізувати механізми управління культурною діяльністю на регіональному та місцевому рівнях, оптимізувати процедури управління у цій сфері, що дозволить нормалізувати механізми отримання та подальший розподіл фінансових ресурсів на культурні заходи, проекти та програми.

Вироблення критеріїв оцінки ефективності робіт установ культури також є важливою проблемою, так як воно має значну вагу при розподілі фінансових ресурсів і потоків, забезпечуючи реалізацію різних культурних проектів та заходів. Запровадження спеціальної системи коефіцієнтів результативності в роботі установ культури може бути одним із інструментів, що дозволило би покращити роботу в цьому напрямі [3]. Також у муніципальних утвореннях важливо вдосконалювати систему здійснення фінансування закладів культури з обов'язковим дотриманням вже розроблених

стандартів щодо надання культурних послуг населенню з урахуванням нормативів у галузі культури з використанням стандартів фінансування на душу населення.

Україна як самостійна держава потребує дій щодо збільшення частки програмно орієнтованих методів як в управлінні, так і у фінансуванні культури регіонів та муніципалітетів, що в процесі реалізації культурної політики забезпечить системний характер, підвищить ефективність бюджетного фінансування. Програми у сфері культури мають бути орієнтовані на збільшення стартових можливостей, на реалізацію людського потенціалу населення певної території. Головною складовою соціально-економічного розвитку регіонів України має стати відтворення людини із формуванням відповідної інфраструктури для її діяльності і життєзабезпечення.

У сфері культури стратегічні управлінські рішення на регіональному та місцевому рівнях слід диференціювати залежно від рівня готовності окремих регіонів та громад до модернізації. Врахування особливостей регіонів сприятиме підвищенню ефективності та цільовим культурним програмам. Важливим у цьому плані є наявність конструктивної взаємодії між державою та суспільством у розвитку та подальшій реалізації, формуванні цільових програм функціонування та розвитку культури.

Оскільки багато установ галузі культури із самого початку не орієнтовані на одержання прибутку як своєї основної діяльності, але в нинішній змішаній економіці їм необхідно враховувати специфіку ринкових відносин і конкуренції, застосовувати механізми стратегічного планування і маркетингові інструменти. Нинішній фінансовий стан багатьох українських установ культури зумовлює необхідність модернізації системи управління, включення в неї цілісної концепції маркетингу, виділення маркетингової діяльності в один із пріоритетних напрямів. Отже, нова система механізму управління в галузі культури потребує переходу від директивного методу до більш гнучкого регулювання культурними процесами в регіонах на рівні громад та формувати децентралізовану систему регулювання, яка максимально демократична, за активної участі в цьому процесі населення. В даному відношенні принципи реформи децентралізації виступають як один із найважливіших засобів здійснення структурної управлінської політики на регіональному та муніципальному рівнях.

Література:

1. Бойко В.І. Вплив державного регулювання на регіональний розвиток сфери культури в умовах децентралізації управління. *Вісник Бердянського університету менеджменту і бізнесу*. 2016. № 2. С. 69–73.
2. Гурик М.І., Шумка М.Л. Становлення культури громадянськості як передумова успішної децентралізації. *Молодий вчений*. 2019. № 6(2). С. 285–290.
3. Жаліло Я.А., Шевченко О.В., Романова В.В. та ін. Децентралізація влади: порядок денний на середньострокову перспективу : аналіт. доп. / за наук. ред. Я.А. Жаліло. Київ : НІСД, 2019. 192 с.
4. Копієвська О.Р. Правове регулювання відносин у сфері культури. *Право України*. Київ, 2004. № 8. С. 82–86.
5. Копієвська О.Р. Правовий вплив на суспільні відносини в культурно-мистецькій сфері. *Держава і право* : зб. наук. праць. Юридичні і політичні науки. Київ : Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького НАН України, 2007. Вип. 38. С. 14–19.
6. Купрійчук В.М., Слюз Т.Д. Вплив державної культурної політики на духовну консолідацію українського суспільства в умовах децентралізації. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2021. № 5. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Duur_2021_5_4 (дата звернення: 25.09.2021).
7. Митник А.А., Бутко Л.В., Данийленко В.Є. Основні проблеми здійснення діяльності закладами культури в умовах децентралізації. *Молодий вчений*. 2020. № 10(1). С. 83–85.
8. Плотнік Н. Основи взаємодії національних культур в умовах державного курсу на децентралізацію. *Актуальні проблеми державного управління*. 2019. Вип. 3. С. 42–46.
9. Попадинець Н.М. Напрями реформування сфери культури в умовах секторальної децентралізації. *Регіональна економіка*. 2017. № 3. С. 116–122.
10. Розвиток соціальної сфери територіальних громад в умовах адміністративно-фінансової децентралізації. ДУ «Інститут регіональних досліджень імені М.І. Долишнього НАН України» ; за ред. С.Л. Шульц. Львів, 2018. 140 с.

РОЛЬ ПРОЄКТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ

Менеджер соціокультурної діяльності вважається компетентним спеціалістом, якщо має належний рівень освіти, володіє необхідними навичками, вміннями, має професійно-діловий досвід, має організаторські здібності [4, с. 43]. Особливою ознакою його управлінської культури є здатність до творчої діяльності: оригінальність, гнучкість, нестандартність мислення, вміння генерувати ідеї, передбачати шляхи їх реалізації, очікувані результати.

Одним із видів діяльності менеджера СКД є управління проектами.

Проект належить до виду інновацій і творчості, бо він, як вважають фахівці, «...допускає перетворення реальності, будується на базі відповідної технології, яку можна уніфікувати, освоїти й удосконалити» [1, с. 223].

В.В. Малий під соціокультурним проектом розуміє комплекс культурологічних, науково-дослідних, проектно-конструкторських, соціально-економічних, організаційно-господарських та інших заходів, пов'язаних з ресурсами, виконавцями і термінами, відповідно оформленими і спрямованими на зміну об'єкта управління. А це забезпечує ефективність розв'язання основних завдань і досягнення цілей за певний період часу в соціокультурній сфері. Кінцевими цілями проектів є створення та освоєння нових технологій і програм, які сприятимуть піднесенню вітчизняної культури до світового рівня [6, с. 8].

На думку С.Д. Бушуєва, першочерговим завданням менеджера є підготувати відповідь на такі питання [2, с. 46]:

- як спланувати та скоординувати реалізацію проекту;
- як залучити кошти із зовнішніх джерел фінансування;
- як краще витратити власні кошти;
- як досягти максимальних прибутків за мінімальних витрат;
- як створити команду для реалізації проекту;
- як мотивувати працівників до ефективної діяльності;
- як уникати конфлікту в команді проекту.

Даючи на них відповідь, важливо правильно оперувати термінами і поняттями. Поняттям „проект” ми розглядаємо як задум (завдання, проблема) та необхідні засоби його реалізації з метою досягнення бажаного економічного, технічного, технологічного чи організаційного результату. До основних властивостей проекту, які впливають з його ознак і за якими вони можуть бути класифіковані, належать: масштаб проекту, кількість учасників, ступінь впливу на навколишнє середовище.

Проектна діяльність у сфері культури регулюється рядом нормативно-правових актів, які на думку О. Копієвської потребують ретельного вивчення і відповідної трансформації, так як проектний процес є швидкоплинним і залежним від глобальних економічних змін [5]. Великі проекти виконуються за цільовими програмами і містять у собі багато мультипроектів, об'єднаних загальною ціллю, використовуваними ресурсами та єдиним планом-графіком розробки і реалізації. Такі програми можуть бути національними, міжнародними, регіональними, галузевими, міжгалузевими та ін. Вони формуються й координуються на макрорівні, як правило, за участю держави.

Проекти в соціокультурній сфері поділяються також на [3, с. 11] :

- альтернативні, які здійснюються, якщо неможливо або не доцільно виконати інші проекти;
- альтернативні за капіталом, які здійснюються, коли кожен із них не може бути реалізований без використання фінансових засобів, необхідних для інших проектів;
- незалежні, які виконуються, коли результати реалізації одного не впливають на результати реалізації інших, і будь-яка інформація про параметри одного не змінює інформацію про результати інших;
- взаємовпливаючі, які здійснюються, якщо при їх спільній реалізації виникають допоміжні (системні, синергетичні, емерджентні) позитивні або негативні ефекти, але не виявляються при реалізації кожного проекту окремо;
- взаємодоповнюючі, які здійснюються, якщо одночасно можуть бути прийняті чи відкинуті.

Існує багато інших елементів і характеристик, які відіграють важливу роль в управлінні соціокультурними проектами, а саме: початкові умови, обмеження та вимоги, види забезпечення проекту, методи і техніка управління проектами тощо.

Основними принципами управління проектами в діяльності менеджера СКД є такі: цілеспрямованість, яка передбачена в орієнтації проекту на кінцеві цілі; системність як розгляд проекту нововведень з системних позицій. Це означає, з однієї сторони, що процес управління проектами є одним цілим зі своїми закономірностями формування й розвитку, а, з іншої – можливість поділу проекту на підсистеми і дослідження їхнього взаємозв'язку, оскільки кожна з них впливає як на всі підсистеми, так і проект в цілому.

Це створює можливості відкрити і спроектувати раціональний зв'язок підсистем, їхнє співвідношення і субординацію, надати кількісні та якісні оцінки ходу реалізації проекту та його окремих частин. Потрібна його чітка структуризація і розробка комплексу взаємопов'язаних організаційно-економічних, законодавчих, політичних, техніко-технологічних та інших заходів, що забезпечують його реалізацію. В процесі його здійснення використовуються матеріальні ресурси. Їх номенклатура і кількість визначаються характером проекту і назвами робіт.

Як бачимо, соціально-проектна діяльність є специфічною соціальною технологією, орієнтованою на інтеграцію гуманітарних знань в процесі вироблення оптимальних зразків розв'язання поточних й перспективних соціально важливих проблем з урахуванням даних соціально-діагностичних досліджень, доступних ресурсів і намічених цілей розвитку середовища, яке регулюється. Виконує проект команда, яку очолює менеджер проекту. Кожен проект має чотири основних параметрів, і перш ніж починати проект, слід визначити їх оптимальне поєднання та визначити специфіку управління даного міжнародного проекту.

Література:

1. Безверхнюк Т.М. Управління проектами в публічній сфері: навч. посіб. Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2011. 322 с.
2. Бушуєва С.Д. Словник-довідник з питань управління проектами. Київ: Деловая Україна, 2001. 640 с.
3. Воробаєв В.И. Управление проектами: основы профессиональных знаний, национальные требования к компетенции специалистов. Москва : Консалтинговое Агентство КУБС Групп – Кооперация, Бизнес-Сервис, 2011. 265 с.
4. Каткова Т.Г. Діяльність ОВС України з питань захисту культурної спадщини: адміністративно-правовий аспект: дис. канд. юрид. наук: 12.00.07. Харків, 2008. 242 с.
5. Копієвська О.Р. Правове регулювання відносин у сфері культури. *Право України*. Київ, 2004. № 8. С. 82–86.
6. Малий В.В. Управління проектами : національні особливості. Дніпро: ІМА-прес, 2008. 264 с.

Зайчук Вікторія Олександрівна, магістрантка НАКККіМ

СТРАТЕГІЯ КУЛЬТУРИ ДОЗВІЛЛЯ ДОШКІЛЬНЯТ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕКО-СТУДІЙ РАНЬОГО РОЗВИТКУ

Освіта є пріоритетним напрямом державної політики України. Держава виходить з того, що освіта – це стратегічний ресурс соціально-економічного, культурного і духовного розвитку суспільства, поліпшення добробуту людей, забезпечення національних інтересів, зміцнення міжнародного авторитету й іміджу нашої держави, створення умов для самореалізації кожної особистості. Міністерство освіти і науки України пропонує до розгляду безліч державних програм розвитку для дітей раннього та дошкільного віку.

Національна доктрина розвитку освіти визначає основні напрями і шляхи реалізації ідей і положень, здійснення реформування освіти упродовж найближчих 10 років у нових соціально-економічних умовах. Законодавство України про дошкільну освіту базується на Конституції України і складається із Закону України «Про освіту», Закону України «Про дошкільну освіту», інших нормативно-правових актів та міжнародних договорів України, згода на обов'язковість яких надана Верховною Радою України.

На сучасному етапі розвитку дітей дошкільного віку варто звернути увагу на проблему умов та перспектив дозвіллевої діяльності. Дошкільний вік характеризується бурхливим розвитком емоційної сфери, яка справляє величезний вплив на особистісний розвиток дитини, на оволодіння нею різноманітними видами діяльності. Особливої уваги заслуговує вивчення емоційного ставлення дитини дошкільного віку до батьків, оскільки ставлення загалом є проекцією особистісного розвитку людини, який започатковується саме у цьому віці.

Зокрема, потреба розроблення комплексної програми розвитку, навчання та виховання дітей

раннього віку «Соняшник» обумовлена необхідністю створення навчально-методичного забезпечення для реалізації завдань базового компонента дошкільної освіти (державного освітнього стандарту). Концептуальна ідея – у виробленні оптимального варіанту реалізації змісту базового компонента дошкільної освіти, якісно нових підходів до розвитку, навчання та виховання дітей раннього віку, що ґрунтуються на інтеграції наукової та народної педагогіки, педагогічної спадщини видатних вітчизняних та зарубіжних учених із сучасними теоріями та державними вимогами і стандартами, спрямованими на всебічний розвиток дітей раннього віку. Завдання програми – закласти основи здоров'я, забезпечити фізичний, духовний, моральний, естетичний, емоційний та інтелектуальний розвиток дитини раннього віку. Програма «Соняшник» складається із трьох цільових підпрограм, кожна з яких включає антропометричні дані, вікові особливості розвитку, напрями розвитку та діяльності (соціальний, емоційний, моторика та фізичний, сенсорний та особливості сприймання, мовленнєво-комунікативний, психічні процеси, духовно-моральний, художньо-естетичний, ігрові уміння та навички, навчальна діяльність, передумови трудової діяльності), їх показники [1].

В місті Києві створено мережа еко-студій дитячого розвитку «БОНОБО» до якої авторка особисто долучена. Всі програми еко-студій дитячого розвитку «БОНОБО», розроблені до вікових особливостей дітей. Відвідування курсу раннього розвитку дозволить дитині відчувати дружню атмосферу, навчитися комунікувати з однолітками, завести нових (а для когось перших) друзів. Малюк має можливість познайомитись з навколишнім світом та дізнатися, як взаємодіяти з ним, а також розвинути дрібну, загальну і артикуляційну моторику. На заняттях діти знайомляться з різними лексичними темами, вивчаючи їх завдяки різним іграм, завданням і невеликим експериментам. Діти з легкістю та великим інтересом вивчають тварин, комах, транспорт, овочі, фрукти й інші теми. Кожне заняття містить фізичні активності: зарядка, самомасаж, логоритміка, ходіння по нерівних поверхнях. Це дозволяє дитині розвинути загальну моторику, координацію, вміння відчувати своє тіло. Також вводиться навчальний компонент: діти вивчають різні форми, кольори, величини, букви та звуки, числа та цифри. Обов'язковим завданням на заняттях є артикуляційна гімнастика і різні ігри на розвиток дрібної моторики (ігри з крупами, намистинами, прищіпками, липучками, шнурівки, вкладиші та ін.). В кінці кожного заняття діти роблять творче завдання – малюють, ліплять, роблять аплікації [2]. Крім розвиваючої частини, студії розвитку допомагають дитині соціалізуватися у суспільстві. Вона починає відчувати себе частиною колективу, вчиться правильно спілкуватися як з однолітками, так і з викладачами. Малюк вчиться правильно висловлювати свої думки, говорити про свої бажання.

Студії раннього розвитку як важлива складова навчання дитини дошкільного віку. Напрямки студій розвитку розробляються з урахуванням нових сучасних тенденцій та, перевірених роками, методик. Для особистісного розвитку дитини важливо формування у неї емоційно-ціннісного ставлення до себе як до суб'єкта гуманних стосунків з ровесниками. Таке ставлення до себе складається на ґрунті дитячих переживань, що виникають у взаємодії з іншими дітьми, яку організовує дорослий (В.Котирло) [3].

У вихованні та розвитку діток також необхідно залучати батьків до спільної роботи. Під час занять у нових місцях з незнайомим оточенням дитина відчуває дискомфорт та сором'язливість. Для впевненості в собі і повного відчуття безпеки батьки знаходяться поряд з малюком під час заняття і допомагають дитині налагоджувати контакт з педагогом, виконувати запропоновані завдання за допомогою ігор та освоювати нову інформацію.

Незважаючи на карантинні умови, еко-студія дитячого розвитку БОНОБО має можливості проводити заняття в онлайн-режимі. Отримавши певний досвід від карантину, педагоги почали використовувати новітні програми і продовжити розвивати дітей на дистанційному навчанні. Завдяки інноваційним технологіям і сучасним гаджетам, діти мають можливість отримувати знання і навички незалежно від місцеперебування.

Виходячи з цього, розвиток дозвілєвої діяльності дітей дошкільного віку у соціокультурній сфері розглядається як проблема, розробка якої може збагатити теорію та практику виховання підростаючого покоління. Важливим є дослідження взаємозв'язку між розвитком дитини з батьками і розвитком дитини в центрах дозвілля.

Концепція розвитку. Візія: створити сучасне середовище закладу дошкільної освіти, яке б плекало творчу особистість, створювало умови для повноцінного інтелектуального, творчого, морального, фізичного розвитку дитини, виробити сучасну модель випускника закладу дошкільної освіти, спроможного реалізувати власний позитивний потенціал. Для цього педагоги підтримуватимуть і розвиватимуть потенціал кожного здобувача освіти.

Місія: створити сучасний освітній простір у закладі, що забезпечить потреби дітей у якісній освіті та потреби педагогів у розвитку власної професійної компетентності.

Мета: забезпечити розвиток якісної дошкільної освіти як найважливішого ресурсу, що забезпечує максимальне розкриття потенціалу кожної дитини та її майбутнього у всіх освітніх напрямках.

Принципи роботи:

- нормативності (у роботі керуватися основними законодавчими та нормативними документами);
- динамічності (передбачає оперативне реагування на зміни в освітньому середовищі);
- комплексності (передбачає рівноцінну реалізацію усіх завдань, які стоять перед закладом дошкільної освіти);
- колективної та особистісної відповідальності за процес і результати діяльності закладу дошкільної освіти;
- рефлексії (на раціональному рівні це можливість конструктивно аналізувати зроблене, на емоційному – зберігати та поглиблювати емоційно-творчу атмосферу в колективі).

Стратегічні цілі:

- створити належні умови для функціонування освітнього закладу, який забезпечує розвиток, виховання і навчання дитини, реалізацію інтелектуальних, культурних, творчих можливостей дошкільників шляхом впровадження інноваційних технологій, альтернативних методик;
- створити умови для формування здоров'я дітей в умовах середовища закладу дошкільної освіти;
- здійснювати особистісно-орієнтований підхід у становленні цілісної особистості дошкільника;
- підвищити якість методичної роботи з забезпечення різноманітних форм навчання та стимулювання педагогічних працівників;
- оптимізувати роботу з батьками та громадськістю.

Дозвілля, яке протягом багатьох років виконувало другорядну роль щодо виробничої сфери, перетворюється на широку сферу соціально-культурної діяльності, в якій відбувається самореалізація творчого духовного потенціалу окремої особистості та суспільства в цілому. Комплексна програма навчально-виховної роботи з дітьми раннього віку – це не лише навчання їх грамоти та лічби, вона набагато різноманітніша та багатогранніша. Навчання в студіях раннього розвитку направлено на формування гармонійної та впевненої в собі особистості, розвиток навичок соціалізації, формування адекватної самооцінки, самостійності та довіри.

Література:

1. Програма «Соняшник» ранній вік. Міністерство освіти і науки України. URL: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/programy-rozvytku-ditey/kaluskasonyashnikranniy-vik.pdf> (дата звернення: 15.09.2021).
2. Ранній розвиток «BONOBObaby». URL: https://bonobo.kiev.ua/uk/trozvitok_ua/ (дата звернення: 10.09.2021).
3. Емоційне ставлення до себе та ровесників як чинник особистісного розвитку дитини дошкільного віку. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/1747/Lapchenko.pdf?sequence> (дата звернення: 15.09.2021).
4. Роль дозвілля у духовному розвитку особистості. URL: http://library.nakkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/duhovna_kultura_ch_2.pdf#page=124 (дата звернення: 12.09.2021).
5. Копієвська О.Р. Культурна функція держави в цивілізації дозвілля. *Соціологія в ситуації соціальних невизначеностей* : І Міжнар. конгрес соціологічної асоціації України, Харків, 15–17 жовтня 2009 р. Харків, 2009. С. 292.

СЕРЕДНЬОВІЧНЕ МІСТО: ІСТОРИКО-АРХІТЕКТУРНА РЕКОНСТРУКЦІЯ ЗА ПАМ'ЯТКАМИ БУШАНСЬКОГО ЗАПОВІДНИКА

Сучасний розвиток українського культурно-заповідного фонду актуалізує питання історико-архітектурного відтворення унікальних зон і територій. Досліджуючи культурно-мистецький, рекреаційний, дозвілєвий потенціал природних, заповідних, паркових зон і територій, дослідниця Копієвська О.Р. акцентує увагу на детальному відтворенні їх історичного контексту, що на думку вчених дозволить зберегти історико-культурну спадщину [3; 5].

Відтворити історико-архітектурний вигляд середньовічного міста можливо за залишками фортеці і ратуші Буші, а також письмовими джерелами. На початку XVII ст. Буші був наданий статус міста. Соціально-топографічний вигляд її складався із замку, міста, передмістя та міських околиць. Надзвичайно вигідне географічне розташування та його забудову, що мала форму видовженого трикутника, дві сторони якого омивали ріки, занотував у своєму щоденнику фрісландський мандрівник 1672 р., який здійснював тривали подорожі по Поділля [6].

Територія замку, самого міста, передмістя, околиць мали вигляд своєрідного великого амфітеатру, який розмістився на високих та крутих берегах річки Мурафи. В XVII ст. військово-адміністративним центром та містобудівним центром Буші був замок. Він розташовувався посередині мису, що був утворений річками Мурафою і Бушанкою і захищеного з боку поля великим ровом і валом. В плані замок мав прямокутну форму, його плаща становила 0,5 г. Замок мав величний, грізний і неприступний вигляд. Це враження посилювалося коли споглядали на нього з долини ріки, бо споруда піднімалася над рівнем води на 25-30м.

З опису України тих часів французького військового інженера Левасера де Боплана, знаємо, що: «замок в Буші мав шість башт. Бойові лінії кам'яних стін замку посилювали чотирикутні вежі, кожна з яких мала у своєму підземеллі пороховий льох. Вказані вежі сполучалися між собою підземними переходами. А по верху стін, які завершувалися зубчатими бійницями. З внутрішнього боку замку протягнувся бойовий хід» [2].

Зі сходу замок був захищений земляним валом та ставком, утвореним високою земляною греблею, що перекривала річку Бушанку недалеко від її впадіння в ріку Мурафу. Із південного сходу замок захищав палісадник. До палісадника вела хвіртка, розташована у замковій стіні. Далі йшло передмістя, воно тягнулося від палісадника і до греблі, його захищали великі вали. Потрапити в замок можна було через браму, що знаходилась з північної сторони. Поряд розташовувалися дві дозорні башти. Одна з них у XIXст. була реконструйована й її тривалий час використовували як дзвіницю. Саме вона найкраще збереглася до наших днів. Квадратна у плані (7x7 м) башта була побудована із місцевого каменю-пісковику на вапняному розчині. Під баштою зберігся льох (5x4 м), який, ймовірно, мав підземні проходи до льохів замкових веж та мав вихід до міста. Підтвердженням цього є часті провалля різних місцях сучасної Буші [1]. Недалеко від башти знаходилась церква, фундаменти якої виявлені 1987р. Це був типовий для України XVI-XVIIст. триконховий храм, з прямокутним у плані нефом та двома напівкруглими конхами. Зі східної сторони він завершувався напівкруглою апсидою. Обов'язковою складовою замку були господарські споруди, склади для зброї та провізії, колодязь, стайні казарма для залоги тощо.

Отже, оборонні, товсті кам'яні стіни замку, вежі з бійницями, розташовані по периметру замку були типовими для свого часу, відповідали вимогам військової техніки та можливостям ведення вогнепального бою. Саме місто впритул підходило до замку у північно-східному напрямку, його територія займала близько 20 гектарів, а значить весь мис від замку до земляного валу та сухого рову, які захищали місто з напольного боку. Вдалиї рельєф мису з поступовим його піднесенням, давав можливість бачити все місто як на долоні, що було вкрай важливо під час військових дій і захисту міста від ворогів.

Важливо зазначити, що до наших днів частково збереглися напольний рів та вал. Ширина рову в різних місцях різна: від 10 до 15м. Висота валу коливається від 3 до 5 м. З північної та західної сторони міста стояли високі дозорні вежі та розташовувалися приміщення для сторожі. Не залишалися без захисту передмістя, його прикривали спеціальні захисні bastiони, що розташовувалися біля греблі з боку річок.

Західну частину міста захищав високий земляний вал із частоколом. Він тягнувся уздовж високого лівого берега ріки Мурафи від передміських укріплень до напольного міського валу. Вірогідно, що у західному міському валу знаходилась брама, через яку можна було потрапити до міста і яка перекривала дорогу до головної брами. З північно-східної сторони міста знаходився другий земляний вал разом із частоколом. Він розпочинався біля греблі і йшов вздовж правого берега

Бушанки, перед замком і доходив майже до скельного храму. В'їхати до міста можна було тільки через Польні ворота. Вони розташовувалися у напольному валу на високій терасі лівого берега р. Мурафи. Місто з околицями сполучалося за допомогою підйомного мосту, що перекидався через рів від Польної брами. Ймовірно, до міста можна було потрапити через таємні вилазки, які робили передбачливі бушанці у валах. Ці таємні вилазки рятували жителів під час облоги міста [1]. Відповідно до вимог часу, такий єдиний комплекс, що включав в себе саме місто, замок та околицю становив досконалу і майже недоступну для ворога фортифікаційну споруду.

Головним композиційним центром у формуванні міста Буші служив торговий майдан. Він розташувався біля північної замкової стіни і тягнувся вздовж лівого берега р. Мурафи. Із письмових джерел відомо, що на майдані і околицях міста було сім церков із цвинтарями. Це свідчить, що в ті часи, Буша було великим процвітаючим містом. Майдан був центром економічного життя міста. Тут відбувалися торги, сходи, знаходилися споруди адміністративного призначення, ремісничі, торгові двори, лавки, пивниця, садиби заможних городян. За майданом йшли ремісничі квартали.

Городяни полюбляли силитися біля церкви. Тому навколо кожної із семи церков була щільна житлова забудова. Як правило, будинки незаможних городян були невеликими і критими гонтою та соломою стріхами. Проте траплялись і будинки з високими черепичними дахами. Через усе місто, від замкової брами і через торговий майдан вела одна довга вулиця. Її перетинали декілька провулків, що утворювали таким чином невеликі квартали. Таке планування було типовим для середньовіччя і уявленням жителів містобудівним нормам та природним умовам розташування Буші. Відповідно до подимного реєстру 1620 року в місті Буші нараховувалося 360 дворів, у яких проживало понад 2,5 тисячі городян. Для порівняння, в той же період чисельність димію у Вінниці - 787, Брацлаві - 596, Умані - 365, Кам'янець-Подільський 1500 житлових будівель [3]. Отже, Буша в першій половині XVIIст. була одним з важливих міських осередків як Поділля, так і Правобережжя України.

Література:

1. Винокур І., Альошин О., Забашта Р. Буша: історико-краєзнавчі нариси. Хмельницький. 1998. 152 с.
2. Гійом Левассер де Боплан. Опис України /Пер. Кравця Я.І. Київ. 1990. 256 с.
3. Копієвська О.Р. Національні традиції в розвитку паркової культури. *Вісник Книжкової палати* : науково-практичний журнал. 2005. № 5. С. 45–48.
4. Крикун М.Г. Населення Подільського воєводства в першій половині XVIIст. *Історико-географічний збірник*. Київ. 1971. С. 127–129.
5. Паркова індустрія: підручник. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.
6. Сварник І. Україна очима іноземця. Ульріх фон Вердум. Щоденник подорожі, яку я здійснив у роки 1670, 1671, 1672 ... через королівство польське ... *Жовтень*. 1983. № 9 (467). С. 84–100.

Іванікіна Севіль Наріманівна, магістрантка НАКККіМ

КАРАНТИННІ РОЗВАГИ УКРАЇНЦІВ: ТЕНДЕНЦІЇ ТА МОЖЛИВОСТІ

Сучасне життя українців кардинально змінилося під впливом глобального зовнішнього фактору – пандемії COVID-19 та пов'язані карантинні обмеження. Це не може не впливати як на особисту сферу дозвілля українців, так і на індустрію розваг загалом. Карантинні обмеження визначають не тільки фізичні, юридичні та етичні можливості надання та споживання таких послуг, але й мотивацію споживачів, попит на окремі способи проведення вільного часу. Для гравців індустрії на перший план виходить нагальна необхідність аналізу головних тенденцій в споживанні розважальних послуг в світі та в Україні і розробка антикризових стратегій. Саме тому українські вчені (О.Копієвська) розглядають культурні практики як засіб подолання гібридних конфліктів, пандемію COVID-19, її наслідки зокрема [4]. Ця нагальність пов'язана з неможливістю прогнозування кінця пандемії та з надзвичайно вразливим становищем сфери індустрії розваг (зумовлену специфікою сфери, впливом карантинних обмежень на прибутковість і виживання установ взагалі).

Але чи можна знайти в такій невтішній ситуації хоча б якісь можливості для розвитку? На думку С. Фоменко, в.о. міністра культури та інформаційної політики України, яка під час онлайн-зустрічі з міністрами культури країн-членів ЮНЕСКО констатувала: «Введення карантину не тільки негативно позначилося на культурному секторі (історичні місця, театри і творчі індустрії втратили свої доходи), а й надало можливості для пошуку нових форм роботи і розширення спілкування між учасниками культурного процесу» [3].

Для визначення можливостей необхідно проаналізувати основні тенденції, які формуються в сучасному «карантинному» світі.

Почнемо з туризму. Через карантин в даній сфері змінилася не тільки кількість подорожей та

обсяг прибутків (які передбачувано впали), але й зміст послуг. На цьому тлі спостерігається відносний ріст внутрішнього туризму Україною, уваги до місцевих «перлин». Через закриті кордони та відсутність зовнішніх туристів багатьом туристичним локаціям та туристичним агенціям доводиться адаптувати пакет послуг вже для місцевої аудиторії, перепрофілюватися на внутрішній туризм, розробляти нові туристичні маршрути. Підвищення інтересу до внутрішніх культурних локацій підвищує вірогідність виникнення нових цікавих локальних культурних проєктів. Також можна відзначити тенденцію до самостійного активного туризму: зросла кількість «самоорганізованих мандрівників», які мандрують Україною з мінімальними фінансовими витратами (піші походи в гори, сплави по річках, велопоходи та ін.) [8]. В цілому люди стали намагатися проводити більше вільного часу саме на природі.

Як змінюється спосіб життя українців під час карантину можна простежити і на основі даних про продажі - 63% українців зазначили, що карантин вплинув на їхні споживачькі звички [2]. Наприклад, за даними Rozetka.ua через нестабільність роботи спортзалів попит на товари для фітнесу та самостійні заняття спортом зріс на 250%; велотранспорт став продаватися на 136% краще, роликові ковзани – на 110% [1].

Через об'єктивні та суб'єктивні психологічні причини українці стали більше проводити часу вдома, намагатися зробити його більш комфортним для життя: за даними OLX, у березні 2020 року «попит на товари для будівництва та ремонту зріс на 29%, а у квітні - ще на 27%» [1]. Люди почали більше займатися садівництвом (продажі садового інвентарю вирости на 110%).

«Кулінарно-гастрономічні» розваги також «перемістились» переважно в домашні умови: 70% споживачів через карантин стали менше відвідувати ресторани та кафе, а 22% – стали частіше готувати/споживати їжу вдома. Кавомашини стали продаватися на 110% активніше, а електрогрилі («приготувати вдома щось смачненьке») – на 180% [9]. Деякі взагалі відкрили для себе радість кулінарії «для душі», тому бренди та зірки стали підтримувати тренд до «домашнього харчування» контентом: постами з рецептами, кулінарними блогами.

Обмеження роботи закладів громадського харчування підвищило попит на послуги сервісів доставки їжі та розширило спектр послуг самих закладів. Відповідальні заклади максимально впровадили в свою роботу нові технології: наприклад, цифрове меню, яке відкривається QR-кодом, безконтактні способи оплати. Ці невеликі деталі значно впливають на «experience» (досвід користування, взаємодії), який споживач отримує під час послуги (причому для деяких це зручно («прогресивна молодь»), але для деяких (людей похилого віку з низьким рівнем цифрової грамотності), навпаки, може ставати репоною).

Однак «карантинні» хобі українців не обмежуються приготуванням їжі та фізичними вправами – споживачі намагаються більш змістовно проводити час з сім'єю та наодинці за іграми та творчістю (з початком карантину продажі товарів для творчості зросли на 280%, настільних ігор – на 155%, книжок – на 40% [1]. Шопінг як форма розваги змістився в онлайн, при цьому інтернет-магазини стали активно доповнюватись зручними для користувачів можливостями, наприклад, «приміркою» речей та косметики онлайн.

Під час карантинних обмежень життя українців стало більш «екранним» та «цифровим»:

- на фоні закриття кінотеатрів виросло споживання відеоконтенту, користування онлайн-сервісами з фільмами, кількість телеглядачів зросла на 14%, а середній час перегляду – на 21% [11];

- збільшилася кількість прихильників у комп'ютерних ігор (за карантин продажі ігрових приставок вирости на 200%) [9];

- загальна кількість часу, проведеного у соціальних мережах, збільшилася на 15%, при цьому відвідуваність Facebook та YouTube зросли на 30% та стали переважаючими каналами розваг та соціалізації [7].

Збільшення часу, який люди проводять в інтернеті, також вплинув на ступінь, якість та манеру взаємодії брендів індустрії зі своєю аудиторією, спрямовану на забезпечення продажів онлайн. Культурні та розважальні установи активізували роботу в мережі: наповнювали, оновлювали, створювали сайти, сторінки в соціальних мережах, викладали оцифровані культурні продукти, проводили віртуальні екскурсії, лекції, онлайн-концерти, вистави, квести. Хоча дистанційний формат та діджиталізація культури не дає повного обсягу емоцій, який може подарувати безпосередній контакт з витвором мистецтва, ці явища роблять культуру більш доступною (в категоріях часу, ціни, географії) та інклюзивною.

Карантин спонукав заклади до впровадження інновацій – через які користувачі мають можливість отримати новий досвід та враження від взаємодії з культурним продуктом у новому форматі (наприклад, в Одесі створюють мобільні туристичні додатки для самостійних подорожей

містом, Софійський собор – отримав чудову 3D-екскурсію, а «Музей Ханенків» - подкасти).

З метою «виживання» бренди та митці започатковують клуби підтримки, Patreon-акаунти, кампанії на «Спільнокошті», навіть виникає «Гіпермаркет культури». В подальшому це може призвести до розвитку «відповідального «споживання» і звички платити за нематеріальний продукт, якої у нас таки ще бракує» [6]. Споживачі також самостійно підтримують улюблені інституції, купуючи квитки та сувеніри.

Значних змін зазнала сфера івентів, у першу чергу, це пов'язано зі збитками компаній: безліч фестивалів, концертів та інших заходів були відмінені чи перенесені на невизначений строк. Але в умовах послаблення карантину відбувалася максимальна релокація івентів на «відкрите повітря», що дозволяло більш ефективно зберігати соціальну дистанцію, а також сприяло виникненню незвичних форматів, як автокінотеатри, екскурсії з гідом («у навушниках»).

Через наявність вільного часу та невизначеність на ринку праці зріс попит на онлайн-курси – на 197% в 2020р. в порівнянні з 2019р. [5], у період карантину навчання та самоосвіта стали розвагою.

Як же змінився сам споживач? 41% українців почав економити на розвагах [10]. При цьому виникає шалений попит на матеріали на кшталт добірок «як відпочити, розважитись, провести вихідні» у веб-просторі, пропозиції безкоштовного доступу до цікавих культурно-розважальних джерел та послуг, а також спілкування з зірками у прямому ефірі. Але це також змушує людей експериментувати та самостійно організовувати не тільки своє дозвілля, але й дозвілля інших, проводячи концерти на балконах або демонструючи кіно на стіні будівлі.

Психологія українського споживача розваг, його характер та моделі поведінки також змінилися: через невизначеність та нестабільність, тривогу та дезорієнтацію, відчуженість та різке зниження кількості соціальних контактів, українці стали більш обережними, більш прискіпливо вирішувати, на що витратити гроші. Планування вільного часу також скоротилося: наприклад, якщо раніше в туризмі українці користувалися перевагами раннього бронювання, то тепер горизонт планування подорожей та дозвілля зменшився до місяця.

Таким чином, карантин однозначно став каталізатором діджиталізації сучасного життя. Тому серед гравців сфери виграють ті, хто може найбільш ефективно впровадити в свою діяльність цифрові технології, які прискорюють роботу та полегшать життя споживача. Через неможливість роботи старих механізмів та схем, закладам доводиться творчо переосмислювати свій «репертуар», що може призводити до надзвичайно цікавих інноваційних культурних продуктів. «Вимушений» інтерес до локального (виробництва, туризму) швидко стане «істинним» та сприятиме розвитку інфраструктури і підвищення якості сервісу. Для споживачів карантин може стати поштовхом до більш активного способу життя, турботою про своє здоров'я, близькості з природою, свідомої споживацької поведінки.

Сучасний світ дуже швидко змінюється, а процес адаптації до нових умов дуже болючий та ще досі незавершений. На нашу думку, подібні надзвичайні кризи можуть бути поборені: роботою на межі можливостей, нестандартним мисленням, та звісно, удачею, але надзвичайну роль в цьому завжди будуть грати свідомий вибір та креативність кожної конкретної особи, установи або бізнеса. Будемо сподіватися на те, що на цьому шляху для багатьох гравців індустрії відкриються нові можливості для розвитку, а для споживачів – новий досвід та враження.

Література:

1. Зануда А. Карантин змінив українців. Вони тепер діять, пересуваються і купують по-новому. URL : <https://www.bbc.com/ukrainian/features-53652806> (дата звернення: 17.09.2021).
2. Карантин змінив споживацькі звички 63% українців – дослідження «Делойт». URL : <https://www2.deloitte.com/ua/uk/pages/press-room/press-release/2021/2020-consumer-behavior-in-ukraine.html?nc=1> (дата звернення: 19.09.2021).
3. Карантин надає можливості для пошуку нових форм роботи у сфері культури. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3011188-karantin-nadae-mozlivosti-dla-posuku-novih-form-roboti-u-sferi-kulturi-fomenko.html> (дата звернення: 20.09.2021).
4. Копієвська О.Р. Культурні практики як засіб подолання гібридних конфліктів // Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення: зб. матер. наук.-практ. інтернет-конферен. Маріуполь, 2020. URL: <https://dsum.edu.ua/storage/documents/news/PROGRAMA-KONFERENTSIYI-22.06.2020-roku-2.pdf>.
5. Мельник Г. Як змінилися хобі українців під час карантину: дослідження. URL : <https://shotam.info/yak-zminylysia-khobi-ukraintsiv-pid-chas-karantynu-doslidzhennia/> (дата звернення: 17.09.2021).
6. Нестерович Є. COVID-19: виклики для креативних індустрій. URL : <http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/covid-19-vyklyky-dlia-kreatyvnykh-industrij.html> (дата звернення: 20.09.2021).
7. Пандемія і соціальні мережі: що змінилося у 2020-му? URL : <https://www.prostir.ua/?kb=pandemiya-i-sotsialni-merezhi-scho-zminylosya-u-2020-mu> (дата звернення: 17.09.2021).

8. Солонина Є. Пандемія-2020 змінила життя українців. Що саме змінилося? URL : <https://www.radiosvoboda.org/a/пандемія-яка-нас-змінила-як-вплинув-covid-19-на-життя-і-звички-людей/31012767.html> (дата звернення: 17.09.2021).

9. Штепура А. Електрогрилі, велосипеди та психотерапія онлайн: як наше споживання змінив карантин та локдаун. URL : <https://life.pravda.com.ua/society/2021/04/8/244478/> (дата звернення: 21.09.2021).

10. Як карантин вдарив по бюджету громадян: на чому українці економлять під час локдауну. URL : <https://glavcom.ua/economics/finances/yak-karantin-vdariv-po-byudzhetu-gromadyan-na-chomu-ukrajinci-ekonomlyat-pid-chas-lokdaunu-749030.html> (дата звернення: 20.09.2021).

11. Buchak Yu. Media consumption changes in COVID Quarantine. URL : <https://www.slideshare.net/YuliyaBuchak/media-consumption-changes-in-covid-quarantine> (дата звернення: 20.09.2021).

Копитова Ольга, магістрантка НАКККіМ

ОСНОВНІ НАПРЯМИ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СПІВРОБІТНИЦТВА БІБЛІОТЕК В УКРАЇНІ

Бібліотека – культурний заклад, що виконує соціально важливі завдання: забезпечення доступу до інформаційних ресурсів, виховання особистості, ретрансляція культури, формування інформаційної культури своїх користувачів тощо.

Сприяти виконанню згаданих функцій може допомогти співробітництво – особливий тип взаємодії між бібліотечно-інформаційними установами та іншими організаціями, метою яких є забезпечення максимально повного задоволення інформаційних, соціокультурних, освітніх потреб суспільства, шляхом реалізації спільних проєктів і заходів [1].

Партнерами для співробітництва можуть виступати бібліотеки різних рівнів та профілів, інші установи та організації у сфері культури, зокрема, театри, музеї, культурні центри та інститути тощо, заклади освіти, науково-дослідні інститути, громадські організації та асоціації, засоби масової інформації, об'єднані територіальні громади [2].

В залежності від територіального розміщення організації-партнера співробітництво також можна поділити на внутрішньодержавне та міжнародне.

Організація-партнер та форма реалізації співпраці обирається в залежності від поставлених завдань, що їх має вирішити бібліотека.

Співробітництво може бути реалізоване через книгообмін, міжбібліотечний абонемент, корпоративну каталогізацію, кооперацію у бібліографічному обслуговуванні, зберіганні та наданні доступу до ресурсів, освітні курси, конференції та форуми, видавничу діяльність, виставки, масові заходи, конкурси, дослідження, створення нових інформаційних продуктів [3].

Співробітництво бібліотек з іншими установами дозволяє залучати позабюджетне фінансування, оптимізувати виробничі процеси, запропонувати користувачу бібліотеки ширший спектр послуг, сформувати позитивний імідж організації та бібліотечної галузі загалом, збільшити вагу бібліотеки у бібліотечній спільноті, університеті чи школі (для університетських та шкільних бібліотек відповідно), громаді (для бібліотек громад), здійснювати культурну дипломатію тощо. Співпраця творчо реалізує колектив бібліотеки, участь у спільних проєктах підвищує його професійні навички [4; 5]. Культуролог Копієвська О.Р. досліджуючи культуротворчий потенціал закладів культури, бібліотечний потенціал, зокрема наголошує, що розвиток бібліотек та бібліотечної справи залишається одним з пріоритетних напрямків культурної політики та є важливою частиною креативних індустрій в культурі [6; 7].

Перелік можливих партнерів, форм та переваг соціокультурного співробітництва бібліотек не є вичерпним, а доповнюється у зв'язку з постійним розвитком бібліотечної галузі в Україні та світі, безперервним пошуком нових способів взаємодії.

Література:

1. Воскобойнікова-Гузєва О. В. Соціальне партнерство як чинник розвитку бібліотечно-інформаційної сфери України. *Бібліотечний вісник*. 2014. № 4. С. 3–7. URL : http://bv.nbuv.gov.ua/doc/bv_2014_4_3 (дата звернення: 22.09.2021).

2. Клименко О.З., Сокур О.Л. Міжнародне співробітництво бібліотек – важливий складник стратегічних комунікацій. *Бібліотечний Меркурій*. 2020. Вип. 2. С. 125–137. URL : [https://doi.org/10.18524/2707-3335.2020.2\(24\).202076](https://doi.org/10.18524/2707-3335.2020.2(24).202076) (дата звернення: 23.09.2021).

3. Вилегжаніна Т. Кооперація бібліотек: проблеми і переваги. *Бібліотечна планета*. 2006. № 1. С. 4–6. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/bp_2006_1_1 (дата звернення: 23.09.2021).

4. Даутова А. Международное сотрудничество библиотек: опыт библиотеки Назарбаев Университета. *Бібліотечний Меркурій*. 2019. Вип. 2. С. 164–169. URL : [https://doi.org/10.18524/2304-1447.2019.2\(22\).180340](https://doi.org/10.18524/2304-1447.2019.2(22).180340) (дата звернення: 20.09.2021).
5. Кияниця Є.О. Відповідальність та партнерство в діяльності ОУНБ – головні засади їх сталого розвитку. *Бібліотека. Книга. Наука* : матеріали наукового семінару (Київ, 24–25 квіт. 2018 р.) / редкол.: Винокурова С.Г., Горбань Ю.І., Долбенко Т.О. [та ін.] ; КНУКіМ. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2018. Вип. 1. С. 74–75.
6. Копієвська О.Р. Бібліотечна справа України як напрям культурної політики. *Бібліотечна планета*. Київ, 2003. № 4. С. 31–33.
7. Копієвська О.Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні. *Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі* : колективна монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 156–165.

Лукашук Тетяна, магістрантка НАКККіМ

БРЕНД МЕНЕДЖМЕНТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОСУВАННЯ ДИЗАЙНЕРСЬКОГО ПРОДУКТУ

Велика конкуренція між підприємствами індустрії дизайну актуалізує питання вибору вдалих способів і шляхів формування конкурентних привілеїв, завдяки яким можна мати міцну позицію на ринку дизайну, адже правильні іміджеві позиціонування посилюють роль в боротьбі за покупця. На сьогодні ринок дизайну змінює свої конкурентні переваги, процес створення конкурентних переваг також стає іншим, в умовах сучасного стану суперницької боротьби застосовується не лише незвичайний такт до формування цінової політики, та й ціла система заходів, яка є спрямованою на зростання якості послуг, підвищення репутації організації, зміцнення власного бренду, застосування поліпшення якості сервісу в обслуговуванні клієнтів. Усе це разом взяте в комплексі дає можливість бренду бути ефективним знаряддям розвитку бізнесу. Кінцевою ціллю створення якісного та цікавого бренду є здобуток багатострокових конкурентних привілеїв у просуванні товару чи послуги на ринку індустрії дизайну.

Термін «бренд» має досить багато тлумачень, але при усіх трактуваннях без сумніву можна переконатися, що «бренд» має виняткові властивості, а саме: викликає у клієнтів емоційні та позиційні асоціації. Вони бувають як позитивними так і негативними, також по-різному впливають на покупців. Не дивлячись на це, усі бренди мають свої певні ознаки, що становлять його значення. Саме це передбачає індивідуальність, яку повинен створювати та підтримувати спеціаліст з бренду [5, с. 79].

Особливе місце у формуванні бренду, національного зокрема, наголошує Ольга Копієвська, яка визначає особливу роль культурних благ у зазначеному процесі [2]. Наприклад, досліджуючи місце національного вбрання у дизайн практиках, дослідниця наголошує на його унікальному і неповторному значенні у формуванні функціонального значення бренду [3]. На даний момент збільшується усвідомлення того, що бренд – це не уявлення про сам продукт, а уявлення про його цінність. До характеристик бренду відносять такі показники відношення до нього споживача: як лояльність, цінність, сприйняття іміджу та стійкість. Цінність бренду визначається не через ціну товару, а це те унікальне емоційне переживання, яке він викликає у споживача. Основне завдання бренду – це успішність кінцевого товару, який виходить на ринок. Бренд – це платформа існування та виходу на високий рівень багатьох фірм, які потрібні організації задля успішного маркетингового управління.

Одним з найважливіших планів бренду є асоціативність. Під даним терміном розуміється його спроможність викликати деякі асоціації у покупців завдяки застосуванню у графічних символах або словосполученнях спеціально обраних вербальних елементів [1, с. 37]. Звідси випливає, що бренд-менеджмент це метод продати товар сьогодні, та спосіб зібрати капітал у виді торгівельної марки. Вважається, що бренд-менеджмент це дуже широке поняття західного походження, яке має безліч пояснень.

Сучасними науковцями досить недостатньо розроблена процедура розробки бренду, але існують, певні опробовані методи, які з успіхом використовуються провідними бренд-менеджерами світу. Існує декілька концепцій, щодо розробки та впровадження брендів [4, с. 178]. На сьогоднішній день бренд стоїть другим за сутністю активом підприємства після людського потенціалу. Саме це обумовило появу нової науки – бренд-менеджменту, керування активом торгівельної марки. На даний час бренд є головним поняттям маркетингу, продукт сприймається саме через бренд. Тому бренд має показувати усі властивості продукту, його якості, щоб споживач отримав найкращі емоції від нього. На теперішній час на ринку важливе значення посідає політика брендингу, потрібно досить добре розумітися у концепціях утворення бренду організації, саме від цього залежить її успіх. Якщо для прикладу взяти американських маркетологів, то можна побачити, що вони визначають чотири види

бренду: парасольковий бренд, лайн-бренд, бренд із розширенням та бренд для усіх назв продукції [6, с. 245].

Література:

1. Аакер Д. Бренд-лидерство: новая концепция брендинга: Москва, 2003, 374 с.
2. Копієвська О.Р. Культурні блага в контексті формування національного бренду. *Культура народів Причорномор'я* : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. № 270, травень. С. 108–112.
3. Копієвська О.Р. Національне вбрання в дизайн-практиках України. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 3-4 лист. 2020 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2020. С. 118–119. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Konferencii/2020_Kultura_mystetstvo.pdf (дата звернення: 20.09.2021).
4. Махнуша С.В. Маркетинг і менеджмент інновацій, Львів, 2010, 240 с.
5. Хулей Г.С., Джон, П.Н. Маркетинговая стратегия и конкурентное позиционирование. Питер, 2005. 774 с.
6. Янковська Г.В. Інтегровані маркетингові комунікації як чинник формування бренду підприємства: Київ, 2010, 235 с.

Максименко Олексій Сергійович, магістрант НАКККіМ

СУЧАСНИЙ СТАН СПРАВ ТА АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ У СФЕРІ УПРАВЛІННЯ ЦЕНТРАМИ КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ

Сьогодні в Україні відбуваються політичні, економічні та соціокультурні зміни. Нині відбуваються реформи у галузях охорони здоров'я, освіти, державного управління тощо. Такі зміни відбуваються і в сфері культури та креативних індустрій, зокрема у закладах клубного типу. Наразі в Україні налічується 16 023 клубні заклади. На жаль, низка невирішених проблем не тільки заважає закладам повноцінно функціонувати, а й значно гальмує їх розвиток. До таких гострих питань належать: недосконалість законодавчої бази, що регулює діяльність інституцій клубного типу, застаріла матеріально-технічна база, подекуди відсутність належного опалення, систем пожежної безпеки та системи охорони клубних закладів, аварійний стан приміщень тощо. До того ж, більшість закладів клубного типу безнадійно застарілі і потребують редизайну із застосуванням сучасних технологій. Усе це, переважно, є наслідком недостатнього фінансування та низької професійної підготовки керівних кадрів клубних закладів. Як наслідок, заклади клубного типу лишаються частиною минулої, застарілої пострадянської епохи, у той час, як суспільство і його потреби давно еволюціонували. Все це є індикатором того, що діяльність закладів клубного типу потребує модернізації і перезавантаження. Це б дало довгоочікувану можливість вивести діяльність цих інституцій на рівень, що відповідає сучасним викликам суспільства та синхронізувати його з векторами розвитку світової практики культурних центрів. [1].

Сучасний стан діяльності закладів культури, клубних зокрема не є активно обговорюваним питанням серед українських вчених, їх негативна та позитивна трансформація осмислюється дещо фрагментарно [6; 7]. Активності з практичної точки зору позначилися презентацією у березні 2020 року, Міністерством культури та інформаційної політики проекту трансформації закладів клубного типу у Центри культурних послуг (далі ЦКП), що мають стати мультифункціональними публічними просторами із сучасним наповненням, орієнтованим на спілкування, відпочинок, спорт, дозвілля, навчання, розваги, розвиток всіх жителів громади. ЦКП працюватимуть на спільний результат, збереження культурної спадщини, розвиток національної ідентичності із урахуванням сучасних тенденцій, та пошук нового. Вони мають стати каталізаторами економічного розвитку, магнітом для молоді та бізнесу, місцем перезавантаження свідомості та набуття другого дихання. [1]

Вже навесні 2021 року було запущено пілотний проект «Центр культурних послуг як інструмент згуртованості громади», що передбачає створення перших ЦКП у 7 громадах-учасницях. У рамках цього проекту відбулась стратегічна сесія, під час якої було визначено перелік можливих проблем, які виникають при створенні ЦКП. Серед таких перше місце посідають: відсутність необхідних кваліфікованих фахівців, низький рівень професійної компетентності керівників та їх неготовність до змін, відсутність ідейних лідерів. В ході стратегічної сесії було напрацьовано інструментарій, якими мають володіти та вільно оперувати керівники новостворених та майбутніх ЦКП, задля ефективного розвитку та розбудови інституцій нового формату. Серед ключових інструментів управління ЦКП виділено наступні:

– *формування стратегії та аналітика*. Проект ЦКП існує вже більше півтора року і однією з головних проблем у діяльності ЦКП громади відзначають відсутність чіткої концепції розвитку та

діяльності інституції. Через це більшість керівників колишніх закладів клубного типу а нині ЦКП, намагаються імплемувати застарілі методи та форми роботи у сьогодення. У результаті маємо змінену тільки назву, а наповнення залишилось без змін. Тому очолювати таку інституцію, як ЦКП повинні керівники, що можуть разом с командою та громадою розробити і впровадити у життя короткострокову стратегію, яка дасть можливість у тестовому режимі побачити переваги та недоліки у діяльності, а також попит на певні культурні послуги. Детальний аналіз короткострокової роботи дозволить вибудувати вже довгострокову стратегію, що стане наскрізним путівником для становлення ЦКП не тільки як інституції нового типу, а і справжнім магнітом для духовного, фізичного та креативного розвитку громади [2];

– *проектний менеджмент*. Згідно з планом заходів щодо реалізації Концепції реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами, у листопаді 2021 року, розпочнеться впровадження проектного підходу у закладах культури для формування конкурентних ринків культурних послуг. Цей інструмент покликаний забезпечити багатоканальне фінансування як усієї сфери культури, так і кожної окремої інституції шляхом залучення фінансування під конкретні культурно-мистецькі або інфраструктурні проекти від місцевої влади, спонсорів, меценатів, державних та європейських донорів і від кожного громадянина окремо. Проте, за аналітичними даними, діяльності Українського культурного фонду за 2018-2020 роки, державними та комунальними закладами культури було отримано фінансування на 20% культурних проектів від загальної кількості профінансованих проектів за 3 роки діяльності Фонду. Цей показник свідчить про низьку обізнаність у проектній роботі працівників культурних інституцій та нерозуміння керівниками установ та закладів культури важливості впровадження у своїй діяльності такого дієвого та важливого інструменту як проектний менеджмент [3, 4];

– *фінансовий менеджмент*. 19 серпня 2020 року Кабінетом Міністрів України було схвалено Концепцію реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами, що передбачає перехід від утримання бюджетних установ до фінансування наданих ними культурних послуг (за аналогією реформи у галузі медицини – "Кошти йдуть за пацієнтом"). Це індикатор того, що тепер новостворені ЦКП мають вести не тільки бухгалтерський облік доходів та видатків, а ще й вміти ефективно управляти фінансовими ресурсами. Вкрай важливим має стати аналіз найбільш прибуткових та збиткових послуг, раціональність та оптимальність витратних статей, можливість залучення позабюджетних коштів. Тримаючи у відповідності вище перелічені показники, очільник ЦКП зможе формувати відповідні фінансові резерви, що можуть бути використані для розбудови привабливої інфраструктури або підвищення кваліфікації персоналу ЦКП [5];

– *комунікаційний план*. Одним з найважливіших інструментів для успішної діяльності новостворених ЦКП є наявність комунікаційного плану або ж комунікаційної стратегії. Багато культурних інституцій мають досить активну діяльність та гідний культурний продукт, що відповідає вимогам сьогодення, але зовсім не приділяють увагу зовнішній комунікації, тим самим звужуючи коло своєї аудиторії. Наразі очільники ЦКП повинні мати чітке розуміння про усі можливі канали комунікації з урахуванням вікових особливостей аудиторій. Особливу увагу мають зайняти візуальна комунікація (логотип та інша айдентика інституції) та *tone of voice* – голос, яким ви хочете комунікувати зі своєю аудиторією у соціальних мережах і який буде зрозумілий більшості населення громади. Таким чином, завдяки постійній, доступній та зрозумілій комунікації, з кожним роком діяльність ЦКП буде привертати увагу все більших аудиторій [2];

– *управління персоналом*. Відсутність кваліфікованих кадрів стала майже хронічною проблемою для усієї сфери культури та закладів клубного типу зокрема. Наразі через неконкурентний рівень оплати праці в державних та комунальних закладах культури, молоді фахівці обирають працевлаштування у приватних інституціях. Проте, все ж таки є частка молодих спеціалістів, які вбачають своїм покликком змінювати культурну еко-систему України в державному або комунальному секторі на краще. Саме такі фахівці повинні наповнювати Центри культурних послуг і головне завдання керівника – знаходити таких спеціалістів і створювати необхідну атмосферу для їх плідної праці задля ефективного функціонування ЦКП. Сучасний керівник має стати безпосереднім учасником робочого процесу, а для співробітників він має бути свого роду ментором, що може вчасно помітити проблемні моменти та направити вектор роботи команди у напрямку, який буде найбільш дієвим для розбудови та розвитку ЦКП [2].

Література:

1. Децентралізація в культурі: створення Центрів культурних послуг. URL: https://decentralization.gov.ua/uploads/attachment/document/755/%D0%9C%D0%9A%D0%86%D0%9F_%D0%A6%D0%9A%D0%9F_12.02.2021__1_.pdf (дата звернення 23.09.2021).

2. Можливі проблеми ЦКП. URL: <https://www.facebook.com/273301623216082/posts/941982493014655/> (дата звернення 24.09.2021).

3. План заходів щодо реалізації Концепції реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1-2021-%D1%80#n8> (дата звернення 24.09.2021).

4. Результати діяльності УКФ в 2018 – 2020 роках. URL: <https://docs.google.com/document/d/1pFeoVRi5Z77aybATt7uHIQUEFciVjGnOGO11FV7Vb5c/edit?fbclid=IwAR0obQW6AQ9Yqu4vE7VyAetPcyJsvxr0JLrHzKyTU1pZnFHsDK-rFWuI9EM> (дата звернення 24.09.2021).

5. Концепція реформи фінансування системи забезпечення населення культурними послугами. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1035-2020-%D1%80#Text> (дата звернення 25.09.2021).

6. Копієвська О.Р. Культуротворча місія закладу культури. *Культура народів Причорномор'я* : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. № 269, квітень. С. 147–150.

7. Копієвська О.Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні. *Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі* : колективна монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 156–165.

Нестерович Оксана, магістрантка НАКККиМ

ШКОЛА МИСТЕЦТВ ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ДІАХРОНІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА ПРОЖИВАННЯ ТЕПЕРІШНЬОГО

Виклики сучасності та прогнози футурологів на майбутнє актуалізують вивчення широкого кола культурологічних та мистецько-творчих проблем освіти. Вітчизняний освітній стандарт орієнтує педагогів та вихователів на створення таких умов, щоб індивідуальність кожної дитини розвивалась та збагачувалась якомога ширшим спектром культурних практик. Культура і освіта мають глибокий внутрішній зв'язок. З одного боку, є культура з її символізмом і нескінченним діапазоном змістів і значень; з іншого, є людина, здатна сприйняти культуру і передати свої цінності при створенні нових культур. Культуру можна, слідом за американським антропологом Джоном Огбу, визначити як «мережу або систему накопичених знань, звичаїв, цінностей, переконань і моделей поведінки, за допомогою яких вирішується фундаментальна проблема - наше власне виживання».

Через культуру відбувається створення смислів, шляхом приписування їх явищам і речам в різних контекстах і ситуаціях. Процес навчання, як в школі, так і поза нею, є актом культури. Учні поступово за допомогою вчителів та інших наставників розвивають і пристосовують свою поведінку і спосіб життя до свого культурно-цивілізаційного середовища. Жак Лесурн в роботі «Освіта та суспільство» підкреслював, що для школи було б фатальним діяти так, як ніби вона з іншої епохи. Школи повинні готувати учнів до життя, а не до освіченості. Учні повинні бути там, де «квітне життя»: вибратися на міські вулиці, відвідати виставки, музеї, майстерні художників, лабораторії та фабрики. Альфред Вайтгед писав: «Для освіти важливий тільки один предмет – життя, в усіх його проявах» [2]. А для роздумів учні мають повертатися в класи. Також, сьогоднішня школа повинна враховувати вплив засобів масової інформації. Необхідно пам'ятати, що ЗМІ широко відкривають двері для культури, але не надають молодим людям платформу для розвитку власної особистості. Жак Лесурн зазначив: «1) Роль шкіл полягає в зміцненні відносин із сучасною культурою. 2) Внесок шкіл не полягає у створенні спеціальних програм, а, скоріше, в створенні значущих відносин між певною кількістю різних областей та галузей знань» [3]. Особливого значення набуває осмислення потенціалу творчості в системі забезпечення освітніх практики [1].

Німецький педагог Евальд Тергард сказав: «В даний час необхідно цілісне утворення, тобто необхідно враховувати безліч аспектів людської особистості - фізичні, інтелектуальні, естетичні, емоційні і духовні, і таким чином, зробити крок до цілісної особистості, яка буде жити на гармонійній планеті» [4]. Інтегративний підхід, який об'єднує когнітивні, соціальні та моральні вчення, реалізований в концепції Е.Тергарда «навчання, орієнтованого на учня», тобто особистісно-орієнтованого навчання. Відповідно до цієї концепції, учні вчаться цінувати середу своєї культурної спадщини, опановуючи і заново переживаючи її досвід, але в той же час, рефлексивно і вільно його інтерпретуючи в сьогоденні. Таким чином, вони стають активними учасниками культури тих, хто «дізнається про життя, проживаючи це життя». А за допомогою застосування концепції «навчання, орієнтованого на дію», учні мотивуються до навчання і розвивають свою здатність до творчо-художнього вираження.

Звичні способи самовираження та самореалізації дитини, що пов'язані із взаємодією з іншими людьми та наповнені смисложиттєвим змістом, можна вважати культурно-виховними практиками. Вони є ефективними щодо рішення найбільш болючих та гострих проблем освіти, що направлені на індивідуалізацію та соціалізацію. Культурно-виховні практики складають основу взаємодії дитини з

дорослими людьми, спочатку з близькими, з найближчого оточення, а поступово з широким соціумом, що впливає на розвиток та формування самостійної діяльності особистості.

Які практики можна вважати культурно-виховними? Саме ті, що відкривають можливості для прояву особистої ініціативи, засвоєння повсякденного досвіду шляхом опанування культурних норм. В культурно-виховних практиках діти проявляють себе активно, впевнено, ініціативно, виражають свою точку зору. Що характерно, в культурних практиках різні види діяльності, зазвичай, інтегруються дітьми в різних варіаціях. Це також є досвідом співробітництва, взаємодопомоги, емпатії, дружби.

Картина світу дитини має динамічний характер, постійно трансформується, набуває різних знань, понятійного апарату, який щоденно інтегрується та збагачується. Спілкування в школі та за її межами має емпіричний характер, а об'єднання всіх ліній розвитку: інтелектуального, морального, естетичного, фізичного тощо є інтегрованим. Діяльність по набуттю індивідуального досвіду має відбуватися в цікавій спільній діяльності між дітьми та дітьми й дорослими. Для того, хто керує цим процесом, тобто для вихователів та педагогів важливим є планування різноманітної діяльності й послідовна, гармонійна взаємодія з батьками дітей.

Отже, культурно-виховні практики є явищем інтегрованим, що об'єднують в собі як культурні норми та правила, так і особисті результати та досягнення, що можуть бути представлені в формі проєкту, виставки, доповіді тощо. Використання культурно-виховних практик в сучасних освітніх закладах пов'язано з потребою в розширенні соціальних та практичних компонентів змісту освіти та для збагачення культурного досвіду дитини. В сучасних школах мистецтв створюються сприятливі умови для діахронічної комунікації культурної спадщини та переживання досвіду сьогодення.

Література:

1. Копієвська О. Р. Творчі школи в системі забезпечення якості вищої освіти. *Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 р. Київ : НАКККиМ, 2015. С. 104–106.
2. Alfred North Whitehead, *The Aims of Education and Other Essays*. New York: Macmillan, 1929.
3. Lesourne Jacques, *Education et société. Les défis de l'an 2000*. Paris : la Découverte, le Monde de l'Education, 1988. 357 p.
4. Ewald Terhart. *Lehr-Lern-Methoden : eine Einführung in Probleme der methodischen Organisation von Lehren und Lernen*. Weinheim: Juventa Verl., 1997.

Пірус-Бершадська Інна, магістрантка НАКККиМ

ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА В ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ

Провідною гуманістичною ідеєю початку XXI століття постає ствердження виключного значення творчих якостей особистостей. Від того, яким чином вони сформовані, буде залежати загальна культура особистості та подальша реалізація в професійній діяльності. Суттєві зрушення, що відбулися в XXI столітті в соціальній, економічній, технологічній сферах пов'язані з розширенням міжкультурних зв'язків з іншими країнами, значним впливом на свідомість людини засобів масової інформації, реалізацією проєктних технологій, розвитком ринкових відносин. Тому все більш актуальним постає питання ефективних умов та можливостей творчого розвитку молодого покоління.

Визначальними рисами творчої особистості можна назвати: соціальну мобільність, культурно-творчу ініціативу, сприйняття інновацій. В парадигмі розвиваючої освіти актуалізується роль культури та мистецтва, що реалізується в вихованні духовно збагаченої, творчої особистості. В естетичних концепціях минулого та теперішнього розкривається вплив мистецтва на розвиток людини. Наприклад, в Античності термін «мистецтво» означав всю широку сферу практичної та духовної діяльності людей, що вимагала специфічних умінь, знань та навичок. Основний принцип мистецтва – наслідування (мимесис) був сформульований ще Гераклітом. У піфагорійців увага приділялась математичним основам мистецтва – ритму, пропорції, числу. Аристотель часто нагадував про результати впливу трагедії на людину – катарсис. В епоху Відродження відбувається синтез християнських уявлень про мистецтво та неоплатонічних. Мистецтво починають відрізняти від ремесла і вбачати в його сутності естетичну специфіку. В XVIII столітті подібне розуміння мистецтва закріплюється спеціальним терміном «витончені мистецтва», тобто ті, що головною метою мають вираження «естетичного». В сучасному світі мистецтво займає «посередницьку», об'єднуючу позицію між практичним та духовним типом відносин. Через розвиток уяви мистецтво, а ширше – художня діяльність взагалі – культивує найкращі форми сприйняття. Якщо уява людини формується в художній діяльності, то потім вона здатна проявлятися в будь-якій сфері та професії.

Художня творчість являє собою унікальний вид людського світовідношення. Практично це реалізується тоді, коли людина «переробляє» в своєму світі зміст творів мистецтва і це приносить їй естетичне задоволення та відчуття радості буття. Сучасна вітчизняна освіта та система естетичного виховання та художньої освіти потребує розвитку та уваги з боку законодавчої влади. Однією з необхідних умов розвитку системи є постійний вплив за допомогою мистецтва на освітнє середовище, на дітей та підлітків. Це можуть бути різноманітні види художньо-творчої діяльності, мистецтвознавчі та культурологічні дисципліни, а також різноманітні індивідуальні та колективні освітні та виховні форми та культурні події, як в загальноосвітніх школах, так і поза ними, В секціях, гуртках, курсах, лекторіях тощо.

Суттєвою характеристикою роботи особистості над пізнанням себе і оточуючого світу є образ «Я». Навчальна діяльність специфічна саме тим, що її результатом є набуття нового досвіду, а отже і розширення меж самосвідомості. «Освіта за допомогою мистецтва» може стати основною парадигмою для всієї освіти загалом. Саме в такому підході виражається розуміння потенціалу мистецтва в творчому розвитку молодого покоління, оскільки допомагає формувати цілісну людину, звертаючись водночас і до почуттів, і до розуму.

У дослідженнях зарубіжних авторів ХХ ст. переважала думка про те, що алгоритмізація та навчання творчому процесу є неможливими. Про це, наприклад, писав Т.Рібо [1]. Але поступово стала переважати гіпотеза про те, що здатність до творчості можна розвивати. Так, Г.Воллес [2] досліджуючи творчий процес, виділяє його чотири стадії: 1) підготовка, 2) дозрівання (ідея), 3) осяяння (інсайт), 4) перевірка. Подібний метод можна застосовувати до системного навчання творчому мисленню.

У підлітковому віці ламаються та перебудовуються попередні ціннісні структури та відношення дитини до самої себе і до світу та розвиваються процеси самовизначення, самосвідомості. Кардинальні зміни стосуються мотивації. З мотиваційною сферою пов'язаний моральний розвиток школяра. В підлітковому віці формується емоційна культура, як відмічає П.Якобсон, вона включає в себе наступні риси: 1) емоційний відгук на творчість, мистецтво, суспільне життя, 2) розвиток здібності розуміти й цінувати почуття інших людей, 3) здібність співчувати почуттям інших людей, 4) вміння розділяти свої переживання з близькими, почуття відповідальності за свої переживання перед собою та оточуючими [3].

Слід наголосити на думці О. Копієвської, яка акцентує увагу на важливості витримки певного балансу між традиціями та інноваціями у культурно-мистецькій освіті, що на думку вченої надасть можливість виокремити і врахувати найкращі зразки у трансформацію мистецької освіти [4].

Отже, потенціал мистецтва розкривається як складний, багатоаспектний феномен. В його природі закладена єдність пізнавальних, виховних, розвиваючих та комунікативних можливостей. Це дає підстави зробити висновок про актуальність та практичне значення подальшого розкриття потенціалу мистецтва в творчому розвитку молодого покоління. Підлітковий вік – важливий вік для формування підвалин емоційної культури, а мистецтво і творчість сприяють успішному розвитку в процесі навчання.

Література:

1. Рибо Т. Творческое воображение. Санкт-Петербург, 1901. 337 с.
2. Wallas G. The Art of Thought Jonathan Cape. 1926. P.79-96.
3. Якобсон П. Чувства, их развитие и воспитание. Москва : Знание, 1976. С. 64
4. Копієвська О. Р. Концепт традицій і інновацій в культурно-мистецькій освіті. *Культурологічна думка: щорічник наук. праць*. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61.

*Плюта Олена Павлівна, кандидат культурології,
викладач кафедри готельно-ресторанного і туристичного бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв*

КОРПОРАТИВНА (ОРГАНІЗАЦІЙНА) КУЛЬТУРА ЯК УПРАВЛІННЯ ЦІННОСТЯМИ

Світ стикається із кризами і новими реаліями, які, в свою чергу, вимагають нової системи координат – розуміння необхідності комплексного нового мислення з точки зору цінності функціонування підприємств готельно-ресторанного бізнесу. Сьогодні для оздоровлення підприємств «щеплень» звичайним менеджментом, розрахованим на управління у цих умовах, недостатньо. Проблеми «мутують», стають більш вразливими, непередбачуваними. Керівники усвідомлюють необхідність нарощування організаційного, соціального, репутаційного та інших нематеріальних видів капіталу, оскільки їх вплив на конкурентоздатність та ефективність роботи перевищує результат від нарощування матеріальних ресурсів і дає тільки довгостроковий ефект. Відтак управління за цінностями стало пріоритетним напрямом розвитку сучасного менеджменту, ключовим елементом організаційної (корпоративної культури), мультиплікатором соціалізації бізнесу, однією із складових соціальних процесів на підприємствах сфери гостинності [1].

Категорія цінності – це різнопланові та різнорівневі явища, логічно пов'язані із поняттями «відносини», «потреба», «корисність», «сенс», «переконання». В бізнесі на практиці ці категорії часто мають суб'єктивний характер. Щоб цінності в організації працювали, їх необхідно формалізувати і реалізувати в бізнес-процесах. Якщо підприємство фокусує свою діяльність на цінностях, то воно є клієнтоорієнтованим, оскільки ставить клієнта на перше місце. Ціннісні орієнтації є відносно стійкою і незмінною складовою організаційної (корпоративної) культури в її базових визначеннях – цілях, пріоритетах, правилах. Натомість корпоративна культура – це усвідомлення єдиного корпоративного духу, стилю, іміджу, норм і цінностей, переконань, очікувань, ділових принципів, традицій тощо [2]. Тобто це нематеріальне середовище організації, яка вибудовує свої «секретні інгредієнти успішності бізнесу». Щоб організаційна культура була результативною, необхідно змінити майдсет (mindset) співробітників – звичний склад розуму, свідомість, розуміння і сприйняття цінностей організації, набір переконань тощо. Для готельно-ресторанного бізнесу організаційна культура – чітке визначення правил гри, формалізація і регламентація відносин, визначене і закріплене ядро цінностей, впровадження принципу корпоративної лояльності. Такий ряд підсилить економічні важелі конкурентоспроможності організації через свою унікальну організаційну культуру. І ця власна унікальна система передаватиметься новим співробітникам в якості правильного базисного комплексного поняття, яке пов'язує в єдине ціле систему клієнтського сервісу.

Організаційна культура суб'єктів господарювання ринку готельно-ресторанних послуг, незважаючи на свою особливість та унікальність, формується все ж в науково-прикладній площині з дотриманням ключових наукових принципів (аксіологічності, примат співробітництва над конкуренцією, соціальна відповідальність, терпимість до культурних розбіжностей, емпатія та ін.) і певних правил [3]. Тільки інтегрований конструкт із принципів, підходів і правил надасть системі клієнтського сервісу результатуючого характеру і доданої вартості бізнесу через бренд, репутацію і довіру споживачів.

Література:

1. Грішнова О.А., Науменко А.В. Корпоративна культура як ресурс забезпечення стратегічної стійкості підприємства. *Економика и управление*. № 2. 2010. С. 33–38.
2. Ерошенкова Е.И. Аксиологические ориентиры образовательной реальности: от истоков к современности профессионального образования. *Гаудеамус*. № 4. 2016. С. 9–14.
3. Исследование ценностных ориентаций М. Рокича. PSYCHOJOURNAL.RU – научно-популярный психологический портал. 2015. URL: <https://psychojournal.ru/tests/479-issledovanie-cennostnyh-orientaciy-m-rokicha.html> (дата звернення: 15.08.2021).

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ СУТНОСТІ ТА ЗНАЧЕННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ В МЕНЕДЖМЕНТІ ОРГАНІЗАЦІЇ

Складні та мінливі умови зовнішнього середовища, високий рівень фінансових ризиків вимагають від організацій визначення збалансованих шляхів самостійного виживання та розвитку. Перед менеджерами постає завдання опанування інноваційними засадами стратегічного управління. Серед заходів, які сприяють підвищенню конкурентоспроможності, особливе місце належить вибору інноваційної стратегії.

Дослідженню питання ролі інноваційної стратегії в менеджменті організації приділяло увагу багато вчених, таких як: Баришевська І.В., Джеджула В.В., Малишенко Ю.Г., Прушківська Е.В., Склема К.В., Хромушина Л.А. та ін. У працях зазначених авторів висвітлено та обґрунтовано роль інноваційної стратегії в менеджменті організації. Також зазначені науковці розглядають та аналізують теоретичні аспекти побудови інноваційної стратегії.

Поняття «інноваційна стратегія» багатогранне та неоднозначне, даний термін може мати різні значення в залежності від контексту та різних цілей дослідження. За визначенням Баришевської І.В., Малишенко Ю.Г., Склеми К.В.: «інноваційна стратегія – це узгоджена сукупність управлінських рішень, що впливають на діяльність організації і мають довгострокові наслідки» [1]. А інноваційну стратегію розвитку організації дані дослідники трактують як комплекс цілей і установок, правил прийняття рішень і способів переходу зі старого (наявного) стану в новий (цільовий) стан на основі впровадження інновацій – технологічних, продуктових, організаційних, управлінських, економічних, соціальних і позиціонування організації на конкурентних ринках товарів і послуг [1]. У наукових публікаціях Хромушина Л.А. розглядає поняття «інноваційна стратегія» у широкому розумінні як один із способів досягнення цілей організації, який відрізняється від інших новизною, в першу чергу, для своєї організації, для галузі ринку, споживачів [5]. Прушківська Е.В. і Авраменко К.О. зауважили, що інноваційна стратегія має бути гнучкою, щоб в разі ринкових змін мати змогу трансформуватися в іншу стратегію [4]. Слід зазначити, що при виборі інноваційної стратегії важливим елементом є визначення місії і цілей організації. Цілі є вихідною точкою планування, на них базується система мотивування, яка використовується в організації; також вони є точкою відліку у процесі контролю й оцінки результатів праці окремих робітників, підрозділів та організації в цілому. Спіфанова І.Ю. вивчаючи питання стратегічного управління інноваційною діяльністю зауважила, що «важливим етапом формування інноваційної стратегії є проведення аналізу факторів впливу зовнішнього середовища та аналіз внутрішнього потенціалу та загроз, які впливають на реалізацію інноваційної стратегії та діяльність підприємства в цілому» [3].

Аналіз середовища направлений на виявлення загроз та можливостей, які можуть виникнути в зовнішньому середовищі стосовно організації, а також сильних і слабких сторін, якими володіє організація. Саме для вирішення цього завдання і розроблені певні прийоми аналізу середовища, які використовуються в стратегічному управлінні. Сьогодні найпопулярнішими аналітичними інструментами стратегічного менеджменту є матриці Ансоффа, Бостонської консалтингової групи, Мак Кінсі Дженерал Електрик, SWOT-аналіз, система збалансованих показників. Разом з тим, найбільшого поширення отримала модель SWOT-аналізу, перевагами застосування якої є одночасне врахування зовнішніх та внутрішніх чинників розвитку організації. Крім того, модель дозволяє на основі дослідження сильних та слабких сторін підприємства з урахуванням впливу зовнішнього середовища визначити стратегічні напрямки подальшого розвитку, а також можливі загрози. На думку Джеджули В.В. та Спіфанової І.Ю. сучасним і зручним методом планування та прогнозування діяльності є стратегічні карти або ж роудмепінг [2]. Роудмепінг передбачає побудову так званих «дорожніх карт» - маршрутів розвитку компанії в майбутньому за основними сферами діяльності. За словами Юринець З. «вироблення стратегії – це постійний, циклічний вибір і ризик, що закладений у процесі визначення та створення інноваційної стратегії» [6]. Аналіз й оцінювання внутрішнього та зовнішнього середовища буде проведено вдало, коли менеджери організації визначать свої можливості «де грати, на яких ринках і як виграти». В іншому випадку стратегічний аналіз буде прицільно спрямований лише на виявлення бар'єрів і перешкод.

Згідно з проведеним дослідженням, можна сказати, що інноваційна стратегія – це узгоджена сукупність управлінських рішень, що впливають на діяльність організації і мають довгострокові наслідки. Вдалий вибір стратегії – запорука успіху діяльності будь-якої організації.

Література:

1. Баришевська І.В., Малишенко Ю.Г., Скелема К.В. Інноваційна стратегія підприємства як джерело його конкурентних переваг. Електронне наукове фахове видання з економічних наук «Modern Economics». 2018. С. 13–18. URL: <http://dspace.mnau.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/4915/1/baryshevskaya.pdf> (дата звернення: 28.09.2021).
2. Джеджула В.В., Єпіфанова І.Ю. Сучасні альтернативні джерела фінансового забезпечення інноваційної діяльності промислових підприємств : монографія Дніпро: Пороги, 2020. 520 с.
3. Єпіфанова І.Ю. Стратегічні карти як важливий елемент інноваційної стратегії. *Репозитарій Вінницького національного технічного університета*. URL: <http://ir.lib.vntu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/17100/1824.pdf?sequence=3> (дата звернення: 26.09.2021).
4. Прушківська Е.В., Авраменко К.О. Інноваційні стратегії розвитку міжнародних компаній в умовах глобалізації. *Економічний вісник Дніпровської політехніки*. 2020. С. 28–35. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/evngu_2020_4_5 (дата звернення: 25.09.2021).
5. Хромушина Л.А. Інноваційність та формування інноваційної стратегії підприємств. *Інфраструктура ринку*. 2020. С. 308–312. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ifrctr_2020_40_56 (дата звернення: 23.09.2021).
6. Юринець З. Формування інноваційних стратегій: теорія, методологія, практика : монографія. Львів : Сполом, 2016. 412 с.

Проценко Оксана, магістрантка НАКККіМ

ПОСИЛЕННЯ РОЛІ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ У РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОГО ПОТЕНЦІАЛУ УКРАЇНСЬКИХ РЕГІОНІВ

У сучасному світі, коли процеси глобалізації та інтеграції виходять на більш високі рівні, постає гостре питання не лише про збереження, а й про популяризацію культурної спадщини, яка є матеріальним втіленням передачі історичних, культурних та духовних традицій, які за допомогою залучення об'єктів культурної спадщини в активну туристичну діяльність можуть стати важливим інструментом збереження самобутності народів світу, а також сполучною ланкою між минулими та майбутніми поколіннями.

Основою майбутнього світової спільноти стає культурне розмаїття й збереження унікальних форм культури, що вимагає нових ініціатив в сфері популяризації об'єктів культурної спадщини, інноваційних підходів та інструментів, до яких відносяться: формування концепцій використання об'єктів культурної спадщини з позицій розвитку туризму; навчання місцевого населення надавати широкий спектр послуг, пов'язаних з туристичною діяльністю, наприклад, підготовка гідів або розвиток невеликих підприємств; покращення маркетингу локальних об'єктів культури та просування місцевих ремесел; реалізація освітніх програм, що акцентують увагу на розумінні цінності об'єктів культурної спадщини; використання творчого підходу до туристичного партнерства, як джерела коштів для збереження та захисту об'єктів культурної спадщини [4]. Культурна спадщина є об'єктом міждисциплінарних наукових досліджень, що дозволяє розглянути її функціональну та феноменологічну сутність з різних підходів до розуміння [6].

У світовій практиці існує велика кількість методів репрезентації та популяризації культурної спадщини, але всі вони вимагають взаємодії з міжнародними та державними інституціями, які можуть забезпечити комплексне вирішення проблеми збереження і передачі нащадкам усіх найкращих надбань національної культури, перетворення об'єктів культурної спадщини на важливий фактор соціального, економічного і духовного розвитку територій [1].

Накопичений досвід зарубіжних країн щодо збереження та репрезентації культурної спадщини має теоретичний та практичний вигляд, зокрема, відбувається створення реєстрів і каталогів об'єктів спадщини, вводяться процеси систематизації та інвентаризації пам'яток історико-культурної спадщини, створюються електронні бази, з'являються інститути приватної власності об'єктів культурної спадщини; розвивається мережа музеїв-скансенів, що популяризують старовинні технології, спеціальні способи діяльності, традиції, обряди, розширюється система національних парків, на території яких історичні, культурні та природні комплекси відтворюють особливості локальних спільнот, вводиться практика з консервації археологічних об'єктів для майбутнього дослідження [3, 36]; встановлюється система податкових пільг для осіб, які займаються відродженням історичних місць; створюються трастові управління зі збереження культурної, історичної та природної спадщини [5].

Розвиваючи туристичну діяльність, особливо історико-культурної спрямованості, важливо розуміти, що особливо велике значення має вивчення етнокультурних традицій та реліквій кожного з

етносів, які мешкають на території України, поважне ставлення до культурної спадщини того чи іншого регіону, тому з метою формування довгострокового бачення перспектив розвитку культурної сфери і креативності України, постає питання про розробку, підготовку, формування та прийняття довгострокових цільових програм по збереженню пам'яток як державного, так і місцевого значення, надання сервісних послуг як системи довгострокових фінансово-економічних відносин між інститутами держави і суб'єктами приватного сектора економіки з реалізації проектів на основі партнерства та об'єднання ресурсів, розподілу доходів і переважних вигод, витрат і ризиків. [7]. Громадське суспільство в порівнянні з іншими структурами, вимагає більш ефективної політики у збереженні спадщини, в той час як держава прагне до створення найбільш сприятливих умов для вирішення цих проблем, особливо для бізнесу [2, 45].

Можна зробити висновок, що досвід успішної діяльності у збереженні історичної та культурної спадщини, яка досягається за рахунок системного підходу до розвитку туризму, підтверджує, що лише постійна співпраця держави, громадянського суспільства й приватного бізнесу, впливає на зростання локальної культурної ідентичності, конкурентоздатності окремих регіонів та інвестиційної привабливості країни в цілому.

Література:

1. Веденин Ю.А. Формирование нового культурно-экологического подхода к сохранению наследия (в контексте истории создания Российского института культурного и природного наследия). *Экология культуры: Альманах Института Наследия «Территория»*. Москва, 2000. С. 25–30.
2. Галкова О.В. Культурное наследие: современные подходы и проблемы. *Вестник МГУКИ*. 2008. №6. С. 43–46.
3. Гришин А.І. Історико-культурна спадщина в підприємстві: приклад нерухомості. *Журнал нової економічної асоціації*. 2016. №6 (240). С. 34–47.
4. Каткова Т.Г. Поняття культурної спадщини за міжнародним та українським законодавством. *Право і безпека*. 2005. № 4–5. С. 148–152.
5. Козловський Є. Функції та повноваження органів місцевого самоврядування в процесі розвитку вітчизняного туризму. *Проблеми трансформації системи державного управління в умовах політичної реформи в Україні* : матер. наук.-практ. конф. за міжнар. участю. Київ, 31 трав. 2016 р. Київ : Вид-во НАДУ, 2016. Т. 1. С. 215–216.
6. Копієвська О.Р. Культурна спадщина в контексті історичної культурології. Питання культурології : зб. наук. праць. Київ : КНУКіМ, 2009. Вип. 25. С. 66–72.
7. Мещеряков В.В. Сучасні підходи до вдосконалення механізмів державного регулювання зі збереження та популяризації історико-культурної спадщини та пам'яток архітектури. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2015. № 9. URL: <http://www.dy.nayka.com.ua/?op=1&z=890> (дата звернення: 20.09.2021).

Руда Дар'я Миколаївна, магістрантка НАКККіМ

ОРГАНІЗАЦІЯ КОНЦЕРТНО-ГАСТРОЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗИЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

Концертно-гастрольна діяльність є важливою частиною культурного життя українців. Концерно-гастрольна діяльність є складовою яка позначається не тільки її культурного, дозвілєвого, естетичного наповнення а й складає частку загального культурного капіталу України [6]. Філармонія – це заклад, який займається організацією концертів, сприяє розвитку пропаганди музичного мистецтва, а також естради. Сьогодні це самостійна структура, яка може підлаштовуватися під сучасні ринкові умови. Вона використовує безліч інструментів для отримання і розподілу доходів, в процесі ціноутворення і підтримки самостійності підприємства.

Треба відзначити, що в складний момент переходу до ринкових відносин держава взяла на себе зобов'язання із соціально-економічного захисту та державної підтримки філармонії [8, с. 213]. Це відобразилось на гастрольній діяльності. Філармонія має право займатися діяльністю, що приносить дохід, якщо це служить досягненню цілей, заради яких вони створені. Кошти, отримані від цієї діяльності, також можуть бути спрямовані на покриття витрат, пов'язаних з гастрольями, відповідно до затвердженого плану фінансово-господарської діяльності. Гастролі – один із способів вирішення фінансових проблем для філармонії. Як зазначає М.В. Воротний, метою гастрольних програм є формування сприятливих умов для пропаганди, поширення і популяризації виконавського мистецтва артистів, а також отримання оптимального фінансового результату та ефективного концертного обслуговування населення [3, 192]. Практика показує, що гастролі в більшості своїй пов'язані з постійними переїздами артистів і перевезенням обладнання. Робота у високому темпі, з урахуванням

безлічі факторів вимагає точних фінансових розрахунків. Існують наступні види гастрольної діяльності:

1. Гастролі, засновані на самостійному покритті частини фінансових витрат. Такі гастролі припускають, що менеджер, продюсер сам несе всі витрати, пов'язані з гастрольною діяльністю, крім плати за оренду концертного залу, розміщення реклами та продажу квитків.

2. Гастролі на «паритетних засадах». Цей вид гастролей передбачає, що витрати і обов'язки розподіляються між сторонами, які обговорюються заздалегідь і в процентному співвідношенні відбувається поділ отриманого доходу.

3. Гастролі, засновані на самостійному повному покритті всіх витрат. При організації цього виду гастролей, продюсер несе матеріальні витрати за орендну плату, поширення квитків, рекламну кампанію, готель, транспортні витрати. Але при цьому, отриману фінансову вигоду він не ділить зі стороною, що запрошує.

4. Фестивальні гастролі. Це особливий вид гастролей, так як одна зі сторін запрошує кілька колективів з інших міст, регіонів, країн, повністю покриваючи витрати, пов'язані з витратами на переїзд, проживання, харчування. Зазвичай фестивальні концерти мають одну тематичну спрямованість.

За яким принципом буде проходити гастрольна поїздка, найчастіше визначає мета поїздки. Також завжди важливо враховувати зовнішні умови, відштовхуючись від них. Таким чином визначається найбільш відповідний тип гастролей, який буде максимально вигідним для підприємства. Планування, організація та проведення гастролей – це складний процес, в якому потрібно діяти в певному порядку, тоді вийде досягти поставлених цілей.

Гастрольна діяльність – це, свого роду, проєкт, у якого є свій життєвий цикл. Реалізація проєкту складається з п'яти етапів – ініціація проєкту, планування, виконання, моніторинг та відстеження проєкту, закриття проєкту [1, с. 72]. Найвідповідальнішим є етап планування, так як від цього етапу залежить подальший розвиток і виконання проєкту. На етапі планування складається докладний опис дій під час підготовки гастролей: як буде виконуватися початок і завершення гастролей. В організації гастролей приймає участь велика кількість фахівців з різних сфер діяльності, починаючи від технічного відділу, закінчуючи художнім керівником. І кожен працівник важливий, тому що тільки завдяки злагодженій роботі команди фахівців можна досягти бажаних результатів. Глядач в більшості випадків сприймає гастролі як колектив артистів, режисера і декількох технічних працівників – освітлювачів, але насправді в складному процесі організації концертів приймає участь куди більше працівників, які часто залишаються «за кадром».

Сьогодні Луганській обласній філармонії вже 83 роки. На цей час будівля філармонії знаходиться у місті Северодонецьк Луганської області. Провівши порівняльний аналіз гастрольної діяльності Луганського симфонічного оркестру з іншими музичними колективами філармонії (ансамблю пісні і танцю «Радани», музичним гуртом «BeZMeЖ») було встановлено, що гастрольна активність значно ширше, ніж у двох інших музичних колективів, що підтверджує різниця в кількості відвіданих міст за один гастрольний сезон і зіграних концертів. Відстаючим показником є гастролі за кордон. Тому, що в 2020, 2021 роках – симфонічний оркестр не виїжджав за кордон жодного разу. Хоча раніше, щороку подібні гастролі обов'язково відбувалися.

Гастрольна діяльність музичних колективів філармонії вдосконалюється з кожним роком, факторний аналіз показав, що зниження рівня витрат дозволило значно збільшити прибуток підприємства. Однак гастролі припускають багато витрат, основна частина яких припадає на забезпечення проїзду і проживання колективу. З огляду на всі труднощі і витрачені ресурси на організацію гастролей, потрібно зазначити, що цей вид творчої діяльності приносить користь підприємству, як матеріальну, так і моральну. У матеріальному плані гастролі приносять філармонії 16 % від усіх доходів, з моральної точки зору – філармонія виконує культурно-просвітницьку функцію, набуває популярності і статус культурного діяча в регіонах України. Організаційна структура відіграє важливу роль в діяльності підприємства. Організація гастролей вимагає чіткої злагодженої роботи колективу, оптимально сформована структура співробітників дозволяє поліпшити якість роботи.

Луганська обласна філармонія протягом останніх 5-и років поступово удосконалює організаційну структуру симфонічного оркестру та музичних колективів. Після зміни директора у 2014 році, організація і проведення гастролей здійснювалося за допомогою продюсерських агентств на підставі договору. Стороннє підприємство брало на себе відповідальність в організації проживання, проїзду тощо. Артистам симфонічному оркестру та музикальним колективам залишалося тільки підготуватися до поїздки, організувати колектив. З 2016 року керівництво почало змінювати роботу відділів, що займаються гастролями. Першою зміною став перехід на повністю самостійну організацію

гастролей, не вдаючись до послуг сторонніх організацій, таких як продюсерські центри. Ця зміна дозволила скоротити витрати, робота з продюсерським центром виходила набагато дорожче, ніж організація проекту самостійно філармонією. У 2017 році створено адміністративно-гастрольний відділ, який діє і зараз. Провівши аналіз гастрольної діяльності Луганської обласної філармонії, для підвищення ефективності діяльності підприємства нами було запропоновано:

- організувати і провести гастролі на заході України, в містах Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Мукачеву;
- додати в гастрольну програму музичні твори української класичної та сучасної музики;
- створення і реалізація сувенірної рекламної продукції з логотипом Луганського симфонічного оркестру під час гастрольних поїздок.

Керівникам варто звернути увагу на викладенні пропозиції, з метою поліпшення якості послуг, і розробити на підставі рекомендацій програми і положення, які допоможуть провести перелік нововведень і втілити проекти – підвищити ефективність і якість роботи філармонії.

Література:

1. Алексанова Ж.А. Планирование деятельности учреждений культуры. Справочник руководителя учреждения культуры. 2010. № 3. С. 6-16.
2. Алексеев М.М. Культура экономической организации. Социально-полит. журнал. 1995. №1-2.
3. Воротный М.В. Менеджмент музыкального искусства: учеб. пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2013. 256 с.
4. Жигалов В.Т., Шимановська Л.М. Основи менеджменту та управлінська діяльність: підручник. Київ : Вища школа, 1994. 223 с.
5. Каганец И. Украинская модель менеджмента. Персонал. 1999. №3. С. 38-47.
6. Копієвська О. Р. Культурний капітал як компонента сучасної держави. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2016. № 1. С. 17–2.
7. Марущак Т. Корпоративная культура предприятий сферы услуг. Персонал. 2001. № 6. С. 37-39.
8. Яроміч С.А. Менеджмент у сфері культури: навч. посіб. К. 1. Одеса: Центр практичного менеджменту культури, 2006. 274 с.

*Сірий Олександр, старший викладач вищої категорії
Комунального закладу «Гніванська дитяча музична школа»*

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МУЗИЧНИХ ШКІЛ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Широкі соціокультурні трансформації та реалії сьогодення актуалізували потреби в модернізації вітчизняної освіти, в тому числі й початкової музичної. Музичні та мистецькі школи, які є активними учасниками цього процесу. Працюючи з дітьми та юнацтвом, вони забезпечують не лише навчання й набуття здобувачами музичної освіти відповідних вмінь і компетенцій, а й поєднують його з вихованням, ставлять перед собою амбітні цілі формувати свідому, гармонійно розвинену особистість.

Про ефективність використання різних видів дитячого фольклору у процесі музичного виховання особистості наголошували відомі вчені та практики – Л. Виготський, А. Іваницький, Н. Лисенко, С.Шабутін та ін. [1; 2; 3]. Наразі це питання набуло нового змісту з огляду на процеси відродження української культури, пропаганди української народної творчості та музичної традиції.

Саме на етапі пізнання дитиною життя, формування світогляду, ціннісних орієнтацій та естетичних уподобань використання в навчально-виховному процесі неоціненних надбань музичного фольклору є своєчасним. Своїм тематичним та жанровим розмаїттям, емоційною насиченістю та високим мистецьким рівнем українська фольклорна музична творчість спонукає дітей до творчої активності, дає широкий простір для самовираження і індивідуальної реалізації.

В установчих документах Комунального закладу «Гніванська дитяча музична школа» одним з пріоритетних завдань визначено вільний розвиток особистості, виховання поваги до народних звичаїв, традицій, національних цінностей українського народу, а також інших націй і народів. Тож, в практичній роботі в процесі розвитку потенціалу та художнього досвіду дітей викладачами якнайширше використовуються кращі зразки українського музичного фольклору, який учні добре сприймають через багату палітру інтонацій та емоцій, простоту та мелодійність.

Т.В. Гуцал, який є Заслуженим працівником культури України, Відмінником освіти України, директором Гніванської ДМШ, понад тридцять років тому заснував фольклорний ансамбль «Дивоцвіт». Викладач О.В. Сірий очолює оркестрову групу даного фольклорного колективу. Колектив

дбає про відродження і збереження багатомістової народної мистецької спадщини, орієнтується на концертне представлення пісні, народне музикування, обрядові костюмовані дійства з етнографічною атрибуцією тощо. За свою активну творчу діяльність «Дивоцвіт» отримав звання «зразкового», що є беззаперечним визнанням його мистецьких досягнень по пропаганді українського музичного фольклору.

Колектив є переможцем численних міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсно-фестивальних форумів, учасником концертів і культурно-мистецьких проєктів Вінниччини, як от: Всеукраїнський фестиваль фольклорних колективів на приз Гната Танцюри (м. Гайсин); Всеукраїнський дитячо-юнацький фестиваль мистецтв «Сурми звитяги» (м. Вінниця); Міжнародні фестиваль-конкурс «SOLOVIOV-ART», Регіональний конкурс колядок і щедрівок «Різдвяна зірка» (м. Гнівань); Обласний конкурс виконавчої майстерності «Музичні мрії» (м. Вінниця); щорічні Всеукраїнські свята народного мистецтва «Великодня писанка» та ін. Під час участі в таких мистецьких заходах відбувається поступове збагачення виконавських навичок юних музикантів, із зростанням майстерності гри чи співу зростає впевненість виконавців у своїх силах.

Викладачі Гніванської дитячої музичної школи постійно дбають про оновлення та поповнення репертуару творчих колективів навчального закладу. Так, Т. В. Гуцал та О. В. Сірий упорядкували Збірник «Усі зорі у купочці», до якої увійшли музичний матеріал та кращі сценарії обрядових дійств до свят календарного циклу – «Зустріч весни», «Вербна неділя», «Великдень», «Катерини», «Андрія», а також весняні та літні забави. В процесі підготовки збірника використано багатий педагогічний та мистецько-творчий досвід авторів, сценарії містять авторські розробки та творчі опрацювання народних пісень, ігор, обрядових дійств. Даний збірник має практичну спрямованість, орієнтований на здобувачів освіти фольклорних відділів мистецьких, музичних, загальноосвітніх шкіл, викладачів, керівників та учасників фольклорних колективів, усіх, хто цікавиться та пропагує традиції українського фольклору – духовного і культурного надбання народу.

Викладене вище дозволяє зробити висновок, що засобами музичного фольклору здійснюється трансформація національних та універсальних музичних культурних цінностей, їх передаюча від покоління до покоління. Це реалізує основну мету музичної освіти – формування музичної культури та естетичного виховання дитини.

Література:

1. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця: Нова книга, 2004. С. 320.
2. Лисенко Н. В. Етнопедагогіка дитинства. Навчально-методичний посібник. Київ : Видавничий дім «Слово», 2001. С. 720.
3. Зцілення музикою / автор. колектив: С. В. Шабутін, С. В. Хміль, І. В. Шабутіна. Тернопіль: Підручник і посібники, 2006. С. 192.

*Свирид Іванна Євгенівна, аспірантка
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

ПІДГОТОВКА МЕНЕДЖЕРІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЛЯ ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ (з досвіду роботи Фахового коледжу культури і мистецтв м. Калуш)

Актуальність теми дослідження сформована на основі узагальнення практичної діяльності закладу освіти. Метою дослідження є обґрунтування особливостей підготовки менеджерів соціокультурної діяльності для галузі культури і мистецтв. Система освіти в Україні піддається критиці у зв'язку з перспективами її входження у європейське і світове співтовариство. Сьогодні ефективність освітньої системи перевіряється не тільки успішністю, здатністю до самоосвіти, а реаліями життєвих завдань, які розв'язуються випускниками.

Докторка культурології І.В.Петрова стверджує, що «...практична діяльність педагога-наставника – складний процес, що полягає у постійному пошукові неординарних творчих рішень виховних завдань. Педагог-наставник здійснює навчання професії, контроль над професійною підготовкою спеціаліста, визначає пріоритетні завдання у практичній діяльності студента, контролює ведення творчих щоденників та звітів» [1, с. 368]. Викладацький склад Фахового коледжу культури і мистецтв (м. Калуш), розуміючи присутність конкуренції на освітянському ринку, працює на забезпечення саме такої підготовки, яка необхідна в сучасному світі.

Метою підготовки менеджерів соціокультурної діяльності для галузі культури і мистецтв за

спеціальністю 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» є формування фахівця у цій сфері які володіють теоретичними знаннями, практичними вміннями і лідерськими якостями достатніми для успішного виконання своїх професійних обов'язків з організації соціокультурної діяльності з можливістю працювати у галузі культури і мистецтва, індустрії дозвілля, туризму (туристично-рекреаційних комплексах) в клубних закладах та в закладах позашкільної освіти, у державних та приватних установах, закладах соціокультурної сфери.

У роботі зі студентами в закладі звертається увага на проблемно-орієнтованого студентоцентрованого навчання з елементами самонавчання з використанням таких форм викладання: лекції, практичні та семінарські заняття, консультації, практика (навчальна і професійна), проєкти, івенти, елементи дистанційного навчання. Використовуються освітні технології: інтерактивні, інтенсифікації навчання на основі опорних схем і знакових моделей, корпоративного навчання, розвитку критичного мислення, навчання як дослідження (курсова робота).

При підготовці менеджерів соціокультурної діяльності для галузі культури і мистецтв особливого значення надається застосуванню отриманих теоретичних знань у практичній діяльності (аналіз ситуації, вирішення проблем та завдань), навчаємо використовувати у своїй діяльності інформаційні та комунікативні технології, планувати та управляти часом, уміти формулювати питання, аргументувати відповідь, навикам ділового спілкування, бути критичними та самокритичними в прийнятті рішень виробничих завдань, володіти сучасними знаннями, вести пошуково-дослідницьку роботу, опрацьовувати та аналізувати інформацію з різних джерел, розвивати свій загальнокультурний та професійний рівень, виявляти підприємливість, ініціативу та креативність, діяти на основі етичних міркувань (мотивів), проявляти наполегливість щодо поставлених завдань і взятих обов'язків, працювати автономно та в команді, спілкуватися з представниками інших професійних груп різного рівня, генерувати нові ідеї, оцінювати та забезпечувати якість виконаних робіт.

У менеджменті важливим є досвідченість – вміння застосовувати свій досвід на практиці. Для менеджерів сфери культури і мистецтва це особливо актуально. У результаті підготовки менеджери соціокультурної діяльності готові до реалізації таких *професійних обов'язків*: організація, підготовка та проведення культурно-дозвіллевих заходів, планування, управління та контроль за виконанням поставлених завдань і прийнятих рішень, розробляти соціокультурні проєкти та забезпечувати їх оперативну реалізацію, вивчати інтереси та запити всіх верств населення з метою вдосконалення діяльності, використовувати PR-технології в умовах сучасної інформаційно-технологічної інфраструктури, співпрацювати з волонтерами, спонсорами та меценатами, здійснення репетиційного процесу, аналізувати результати професійної діяльності, використовувати комп'ютерні технології в практичному втіленні професійних знань й умінь, використовувати маркетингові підходи в професійній діяльності та менеджменті, вміти здійснювати планування та організацію проєктної діяльності як умову інноваційного розвитку галузі культури, володіти прийомами усного мовлення, застосовувати у професійній діяльності основні положення нормативно-правових документів галузі, розробляти і реалізовувати соціокультурні проєкти, програми культурно-дозвіллевих заходів, продемонструвати навички реалізації культурно-мистецьких проєктів у сфері соціокультурної діяльності, прогнозувати напрямки розвитку соціокультурної сфери на основі соціальних досліджень та вивчення досвіду, застосовувати сучасні технології, методи, форми, засоби для організації дозвілля.

Висновки. Стає очевидним, що на часі слід модернізувати систему підготовки фахівців у галузі культури і мистецтва, культурного менеджменту, аби надавати майбутнім керівникам (менеджерам) знання та вміння, адекватні стрімким змінам у державі та світі, зокрема. Тому вважаємо, що сьогодні перший виклик мистецької освіти – формування чітких критеріїв і цілей навчання, а також зростання вимог до студентів. Спеціальність 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» у коледжі орієнтована саме на здобуття практичних навичок, які так необхідні сьогодні.

Література:

1. Петрова І. В. Дозвілля в зарубіжних країнах: підручник. Київ: Кондор, 2005. 408 с.

ІСТОРИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ІВЕНТІВ

Івент – запланована соціально-суспільна подія (захід), що відбувається в певний час із певною метою та має певний резонанс для суспільства [4, с. 5]. Прообразами сучасних івентів були давні обрядові і релігійні ритуали, які сформувалися в первісних дописемних культурах у формі символічно відбудованого дійства (жертвоприношення, ініціація, вибори вождя тощо). Важливою складовою таких подій був емоційний вплив на учасників, що в поєднанні зі змістом забезпечувало стійкий і бажаний результат [3, с. 21]. Окрім цього, первісні ритуали і дійства виконували суспільно важливі функції та були механізмом передачі культурної пам'яті.

Історичні традиції подієвих заходів пов'язані і з античною традицією. Найбільшого розвитку у Стародавній Греції набув театр, де глядачі спостерігали за змаганнями авторів трагедій. Основою трагедій були масові народні свята на честь бога Діоніса. Обов'язковим елементом заходу, окрім драматичної вистави, було виконання хором гімну на честь богів – дифірамбів. Говорячи про масові заходи Стародавньої Греції, неможливо не згадати про Олімпійські ігри, які були більше культурною ніж спортивною подією. Вони об'єднували греків, формували спільну еллінську ментальність та патріотизм. Церемонія відкриття супроводжувалася проголошенням «священного перемир'я».

На відміну від Стародавньої Греції, де масові заходи були театралізованими і мали мистецьке спрямування, у Стародавньому Римі домінувала розважальна складова. На думку К. Станіславської, у давньогрецьких святах зберігалось щось сакральне-сокровенне, що дозволяло кожному учаснику дійства залишатися індивідуальністю, тоді як з римських масових розваг такий таємничо-божественний сенс зникає: у цих видовищах не було місця індивідуальному, особистість ставала частиною натовпу [6, с. 10]. Популярними у Римі були Сатурналії, Нептуналії, Луперкалії – свята, що містили спортивні змагання атлетів, процесії, масові гуляння, супроводжувалися веселощами, розвагами, танцями та співом. Всенародною популярністю користувалися змагання на колісницях та гладіаторські бої. Для проведення подібних заходів будували великі арени, найбільшою і найвідомішою серед них був римський Колізей.

Процедура проведення масових заходів у Стародавньому Римі була доведена до досконалості. Постійні свята та розваги, які супроводжувалися роздачею продуктів та грошей – «Хліба та видовищ!», допомагали політичній еліті утримувати владу. Християнство докорінно змінило життя європейців. На зміну античним традиціям масових свят та розваг приходить аскетизм, неприйняття язичництва з ігровими ритуалами. Незважаючи на жорсткі правила і заборони католицької церкви в період Середньовіччя активно розвивається такий вид масових розваг як бенкети. Як зазначає К. Станіславська середньовічний бенкет нагадував зміну концертних номерів і вмщував виступи жонглерів, мандрівних музикантів і співаків, акробатів, фокусників, танцівників; простір учасників і глядачів при цьому був абсолютно єдиним [6, с. 10].

Великою популярністю серед різних верств населення користувалися лицарські турніри. На думку Б. Год, турніри були улюбленою розвагою дворянської молоді, свого роду аристократичним спортом Середньовіччя. Турніри прикрашали народні свята, урочисті церемонії, приваблювали сотні й тисячі глядачів (уболівальників). Сама гра, присутність на ній як учасника чи вболівальника виконувала певні соціальні функції: згуртування дворянського стану, а для народу – яскраве видовище, розвага [2, с. 82].

Разом із офіційною християнською культурою розвивається народна карнавальна культура. Російський науковець М. Бахтін [1] наголошує на тому, що значення такої культури в період Середньовіччя і Відродження було величезне. Вона протистояла офіційній церковній і феодальній культурі. Майданні свята карнавального типу, окремі сміхові обряди та культи, блазні, велетні, карлики, уроди, скоморохи, різного роду розважальники, пародійна література, все це, було частинами цілісної народно-сміхової, карнавальної культури.

У період Відродження вдосконалюються, змінюються та набувають нових форм такі масові заходи як карнавали, маскаради та бали. Цей період характеризується тим, що релігійну свідомість замінила світська, європейська культура почала звільнятися від впливу християнства, розпочався процес секуляризації.

Карнавал – весняне народне свято, яке зародилося ще в язичницькій давнині і досягло високого рівня розвитку в період Відродження. Слово «карнавал» походить від італійського *carnival*, що, в свою чергу, утворилося від латинських слів *carno* – м'ясо і *vale* – прощавай. Карнавал – це останній день перед Великим постом, коли дозволяється їсти м'ясо. Серед основних складових свята: масовість, маскарадне

переодягання, власні правила та нехтування соціальними нормами, панування духу сатири та пародії, театралізація та спрощення.

На думку К. Станіславської, на рубежі XVII–XVIII ст. у мистецтві все помітнішими стають орнаментальна перевантаженість і чуттєва конкретність. У культурному середовищі проступає незнайомий раніше бароковий ефект: виникає ілюзія гри, навмисної установки на втягування глядача в дію; у творах все більше нагнітаються емоції; архітектори та скульптори перетворюють будь-який інтер'єр в у запаморочливу виставу: все робиться для емоційного потрясіння глядача, для створення ефекту задоволення [6, с. 12].

Такі перетворення мали вплив і на трансформації масових заходів. Л. Зеленська зазначає, що з розвитком суспільства заходи ставали все складнішими й більш вишуканими. Відбулася диференціація святкових заходів. Чітко виокремилися чотири основні їх форми: релігійні церемонії; міські або світські заходи (маскаради, бали, турніри, пересувні театральні вистави, художні виставки тощо); сільські свята (календарні, обрядові, гуляння, карнавали); свята, що відображали цехову культуру – прообрази сучасних корпоративних заходів [3, с. 30].

Важливе значення для розвитку івентів мали всесвітні виставки та ярмарки. Перші подібні заходи почали проводити в Європі ще в XVIII ст. Це були експозиції, метою яких стало підняття престижу організатора, шляхом демонстрації художніх цінностей або технічних досягнень. Ідею загальнонаціональних виставок реалізували у Франції. В 1798 р. в Парижі була проведена виставка, яка представляла продукцію французьких підприємців. На початку XIX ст. такі виставки стали регулярними і збирали велику кількість виробників і споживачів. Поступово традицію проведення загальнонаціональних виставок перейняли і інші країни Європи: Німеччина, Росія, Британія. Внаслідок того, що виставки були комплексними заходами, вони мали значний міжнародний резонанс і велику зацікавленість з боку учасників та відвідувачів.

Розвиток інформаційних технологій докорінно змінив форми та зміст івентів. Телебачення, Інтернет, мобільний зв'язок, цифрові гаджети вплинули на формування нових видів івентів, головними ознаками яких є: креативність та віртуальність. Глобалізація публічного медіа-середовища та специфіка масової культури призвели до формування івент-індустрії, яка розвивається у відповідності зі світовими економічними тенденціями. Процес організації заходів став більш відповідальним, особлива увага приділяється не тільки економічній складовій, але також і екологічним та соціальним питанням.

На сучасному етапі розвитку івент-індустрії, утверджується концепція сталого івент-менеджменту. Стратегічні завдання сталого розвитку економіки загалом і івент-індустрії зокрема, мають бути конкретними та кількісно орієнтованими; бути амбітними, але реальними; бути такими, що мають визначене ресурсне забезпечення та політичну волю для їх виконання; мати чіткий встановлений період для досягнення цілей [5, с. 14].

Таким чином, івенти були і залишаються важливою складовою життя людини. З плином часу вони трансформуються, набувають нових форм і ознак. Суспільні перетворення та наукові винаходи впливають на масові заходи. Сьогодні організація будь-якої події вимагає креативного мислення, відповідального відношення до навколишнього середовища та базуватися на показниках сталого розвитку.

Література:

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Эксмо, 2015. 640 с.
2. Год Б. Ігри в житті та вихованні середньовічного європейця. Педагогічні науки, 2012. № 54. С. 81–87.
3. Зеленська Л. Івент-менеджмент : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2018. 148 с.
4. Радіонова О.М. Конспект лекцій з курсу «Івент-технології». Харків : ХНУМГ ім. О.М. Бекетова, 2015. 67 с.
5. Сітнікова Н.П. Досвід стратегічного планування сталого розвитку в країнах Європейського Союзу. Економіка та держава, 2011. № 11. С. 11–14.
6. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.

КЛАСИФІКАЦІЙНА ХАРАКТЕРИСТИКА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОГО ПРОДУКТУ ТЕЛЕРАДІОКОМПАНІЙ

Телевізійне сьогодні актуалізувало питання щодо пріоритетної зміни інформаційного продукту телерадіокомпаній, культурно-просвітницького зокрема. Саме інформаційна модель трансформації культурних послуг потребує значних перетворень і відповідного науково-практичного осмислення всіма зацікавленими суб'єктами, які створюють, популяризують і споживають культурно-просвітницький продукт. Так, аналізуючи основні моделі культурних трансформацій, українська вчена Ольга Копієвська визначає інформаційну модель, відповідно й інформаційний продукт як важливу компоненту культурного капіталу України, розвиток яких залежить від ряду глобальних і локальних тенденцій розвитку культури, інформаційної зокрема [1; 2].

Сучасні процеси виробництва культурно-просвітницького продукту телерадіокомпаніями напряму залежить від класифікаційного підходу щодо їх діяльності, форми власності, тематичним наповненням, цільовими аудиторіями, технічних можливостей, зонування покриття, способами розповсюдження сигналу тощо. Класифікація за формою власності передбачає три типи телеканалів: державні; приватні (комерційні); громадські.

Державне ТБ не менше, ніж комерційне або суспільне, зацікавлений у масовому глядачеві. Максимізація його аудиторії спрямована на реалізацію пропагандистських, маніпулятивних або мобілізуючих цілей держави. На відміну від комерційного та громадського ТБ, економіка державного ТБ не знаходиться в прямій економічній залежності від масової аудиторії, оскільки вона фінансується централізовано і планово з державного бюджету.

Комерційні телекомпанії фінансуються за рахунок реклами та / або приватних інвесторів. Вони бувають прибутковими, беззбитковими і збитковими. Збиткові канали фінансуються інвесторами з різних причин. У наших реаліях найбільш поширеним мотивом є придбання політичного впливу (найчастіше з метою збереження або розширення бізнесу, не пов'язаного з ТВ). Деякі інвестори розвивають телепроекти, сподіваючись вийти на прибуток або ж для подальшого продажу. Іноді зустрічаються власники, для яких телебачення - хобі. Буває, коли одночасно переслідуються все вищезгадані цілі.

Саме громадські телекомпанії в нашій країні у багатьох асоціюються з державними, хоча, як правило, їх власником є не держава, а громадська організація. Громадське ТБ часто фінансується самими глядачами, які вносять до бюджету громадських телекомпаній абонентську плату. Одним з ключових відмінностей комерційних телекомпаній від громадських є їхнє ставлення до аудиторії. Для комерційних мереж найважливішим завданням є залучення пасивної масової аудиторії, тобто споживачів. Громадські ж мовники - згідно заявлених концепцій – розглядають аудиторію як спільнота мислячих активних громадян.

Класифікація за тематичним наповненням. Одним з факторів, що впливають на тематичне наповнення каналу є цілі інвестора. Однак на програмну політику також впливають технічне покриття і аудиторія. Телеканали при такому класифікаційному підході поділяють на два типи: загальні (універсальні, масові); нішеві (тематичні).

Великі універсальні телеканали, як правило, мають велике покриття і ефірний спосіб мовлення. Універсальні програми також часто показують дрібні регіональні мовники. Для програмного наповнення відбираються передачі, здатні зацікавити всі верстви населення: від школяра до пенсіонера, від домогосподарки до бізнесмена. Основні жанри загальних каналів: новини, художні фільми, соціальні та ігрові шоу, реаліті-шоу.

Деякі загальні канали відводять тимчасові ніші для окремих категорій аудиторії (наприклад, денний час – серіали для домогосподарок, дитячі передачі, мультфільми). Іноді канали цієї категорії транслюють програми, які традиційно вважаються суто чоловічими (футбол) або жіночими (мелодраму), але роблять це тільки в тому випадку, якщо такі програми можуть зібрати велику аудиторію (Ліга чемпіонів).

В останні роки спостерігається тенденція міграції аудиторії на спеціалізовані (нішеві, тематичні) канали. Як правило, вони поширюються через кабель і \ або супутник, мають порівняно невелику аудиторію (частка 1% вважається досить високою). Тематична спрямованість – найрізноманітніша: музика, спорт, релігія, науково-популярні фільми, художнє кіно, документальне кіно, новини, історія, подорожі, кулінарія тощо.

Класифікація по аудиторії. Існує кілька параметрів для класифікації телеаудиторії. Це стать, вік,

рівень доходів, рівень освіти, місце проживання (місто / село), за інтересами. Рейтингові агентства завжди вказують, серед якої аудиторії проводяться вимірювання. Наприклад, існують окремі рейтинги для великих міст, для активного населення. Вважається, що жінки зазвичай дивляться серіали, передачі про сім'ю і виховання. «Чоловічими» вважаються спортивні, публіцистичні та суспільно-політичні передачі. Соціологи виділяють «реальну» і «потенційну» аудиторії. Слід пам'ятати, що виділення різних видів аудиторії певною мірою умовно. Людина може бути представником одночасно різних видів аудиторії (перетин аудиторій) або не входити в одну з них. У ситуації конкуренції в ефірі, проникнення в нього ринкових відносин поняття аудиторії, її докладна і ретельно опрацьована класифікація перестали бути предметом суто теоретичного інтересу – це питання комерційного успіху.

Класифікація за технічним покриттям. Фахівці ЗМІ також поділяють телеканали, в залежності від території покриття. Існують: місцеві (міські) канали; регіональні (обласні); загальнонаціональні; міжнародні. Безумовно, чітку межу часто провести неможливо, так як сигнал захоплює сусідні території, потрапляє в кабельні мережі інших регіонів або піднімається на супутник, що віщає на інші країни. Іноді канали переходять з однієї категорії в іншу. Наприклад, український телеканал «ТЕТ», який спочатку був київським (місцевим), тепер перейшов в категорію загальнонаціонального. Покриття прийнято називати в% від території зазначених вище регіону. Також існує така характеристика як охоплення аудиторії. В цьому випадку, мова йде про кількість потенційних глядачів, які здатні приймати сигнал каналу.

Класифікація за способом розповсюдження сигналу. За способом передачі сигналу розрізняють: ефірні; кабельні; супутникові канали. Останнім часом з'явилися Інтернет-канали. Спосіб поширення залежить від умов ліцензії та технічних можливостей мовника. Великі гравці інформаційного світового простору поєднують всі способи мовлення і тематичної класифікації телеканалів з метою здійснення впливу на максимально можливу кількість аудиторії. Для цього створюють Медіа-Холдинги.

Таким чином, вищеокреслена класифікаційна характеристика культурно-просвітницького продукту телерадіокомпаній цілком залежить від як від технічних характеристик каналів так і від його культурно-творчого потенціалу, вірного визначення потенційної аудиторії споживачів та ефективно обґрунтованих тематичних напрямів, які є актуальними і цікавими. Сучасні трансформації телерадіокомпаній передбачають перегляд класифікаційних характеристик, що дозволить створювати якісний культурно-просвітницький продукт з високими споживчими показниками та рейтингами.

Література:

1. Копієвська О. Р. Культурний капітал як компонента сучасної держави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2016. № 1. С. 17–21.
2. Копієвська О. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38.

Столяр Тетяна Василівна, магістрантка НАКККіМ

ДО ПИТАННЯ ПРО СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТКУ КЛУБНИХ ТРАДИЦІЙ (на прикладі КЗ «Центр культури та дозвілля» с. Муровані Курилівці)

Україна увійшла в активну фазу децентралізації, що спричинило перегляд функціонування клубних закладів. Зміна юридичного статусу клубних закладів позначилася активним переглядом стратегій їх розвитку і функціонування. На часі є питання збереження клубних традицій, які були сформовані довгими роками функціонування закладів клубного типу. На питаннях відтворення культуротворчої місії закладу клубного типу, його потенціалі, ролі і значенні в розвитку локальних культурних просторів акцентує увагу культуролог Копієвська О.Р. У свої наукових працях вчена наголошує на ролі і значенні культурних традицій у формуванні національної ідентичності, визначаючи особливе місце клубних практик в зазначених процесах [1; 2; 3; 4]. Отже, відтворення клубної традиції є одним із важливих напрямів функціонування закладу культури, що дозволяє забезпечити його локальну унікальність і неповторність.

Історична ретроспектива становлення клубних традицій КЗ «Центр культури та дозвілля» с. Муровані Курилівці, Могилів-Подільського району, Вінницької області була розпочата у 1986 році, з відкриття районного Будинку культури «Жовтень». З тих пір клубний заклад став центральним осередком культури, культурно-мистецькою домівкою, де зігріваються людські душі і серця, патріотичного, естетичного і морального виховання. Будинок культури став справжнім продовжувачем впровадження в практичну діяльність традиційних і нових форм роботи. У будні і свята сюди

приходять люди, щоб задовільнити свої духовні потреби, проявити себе в тій чи іншій сфері творчої діяльності.

У будинку культури проводились і поводяться різноманітні цікаві і змістовні масові заходи. Характерними для того часу були тематичні вечори, лекції та бесіди, зустрічі з передовиками праці, вечори вшанування трудових династій, вшанування учасників бойових дій, вечори за професіями засідання клубів вихідного дня. Чільне місце в роботі будинку відводилось театралізованим масовим заходам. Серед них таким як: театралізовані Новорічні свята, свята-зустрічі весни «Прийди весно красна», «Славимо День Перемоги», на честь визволення селища від німецьких загарбників, свята Івана Купала та ін. З творчо-мистецьких заходів проводились творчі звіти колективів художньої самодіяльності, які координувались так званим «Театром народної творчості». Свята хорового мистецтва «Співає Поділля», свята духової музики, телетурніри: «Сонячні кларнети» учасниками якого стали сім'я Ковалів, Чорпітів, аматорський чоловічий ансамбль с. Рівного. Проводились огляди-конкурси колективів за жанрами.

Для систематичного обслуговування населення за місцем виробничої діяльності створювались концерти, бригади, які виступали за спеціальними, змістовними тематичними програмами. Цю роботу забезпечували 13 клубних формувань. Перехідним переломним періодом став початок 90-х років. З часу утворення України, як незалежної держави, працівники будинку культури стали поєднувати в своїй практичній діяльності найбільш ефективні старі і нові форми роботи. Ту важливу функцію, яку колись виконували автоклуби та художні агітбригади, нині забезпечують так звані світлиці. Вони активно почали висвітлювати зразки народної творчості. Тут на виставках демонструються кращі роботи місцевих умільців, вишивальниць Л. Камінської, Л. Кирилюк, І. Шемчук та ін. Виставка художника-земляка Ф. Коновалюка, В. Вовка, фотовиставки Л.Власова. В честь відзначення урочистих подій у малій залі влаштовуються виставки декоративно-прикладного мистецтва, «Руки творчі – руки золоті». Вони є доповненням змісту того чи іншого масового заходу. Такі виставки влаштовуються до відзначення свят та звичаїв, що відбуваються в нашому селищі.

Наряду із традиційними формами роботи діяльності почали впроваджувати нові. Серед них: театралізовані масові заходи: «Селище моє – гордість моя», «Україно – краю вільний і квітучий». Знайшли своє місце в роботі закладу культури такі нові форми як Поле чудес, КВК, дискотеки, карооке стала важливими формами для створення ефективного відпочинку молоді. На ряду з цим створюються нові клубні формування: клуб народної пісні «Берегиня», «Зіронька вечорова», «Клуб молоді сім'ї», в яких брали участь люди старшого віку і молодь. Ці колективи мали неабиякий вплив на виховання підростаючого покоління.

На той час заклад культури став важливим інформаційним центром з питань духовного відродження. Почали працювати любительські об'єднання «Вишиваночка» та «Господарочка», що говорять самі про себе. Тут працювало 14 клубних формувань, які спрямовували свою діяльність на забезпечення духовних потреб населення. Організовувалися огляди і конкурси колективів, творчі зустрічі з кращими колективами та окремими виконавцями, обмінні концерти, Різдвяні зустрічі на яких співали церковні та світські щедрівки й колядки.

Не залишалось поза увагою пісні, масові заходи, такі, як свята Івана Купала, свята урожаю, та відзначення професійних свят. Виступи обмінними концертами в Новій Ушиці Хмельницької та Кельменцях Чернівецької області. Варсеналі роботи використані досвід попередніх років став поштовхом для утвердження старих і створення нових форм клубної справи. Вступивши в третє тисячоліття кращі з них вивчаються, узагальнюються і впроваджуються в життя і практику нашого народу. В практичній діяльності працівники будинку культури використовують, традиційні так і нетрадиційні, форми роботи. Щорічно тепер, як завжди відзначаються радісні дні Перемоги у Великій Вітчизняній війні, та визволення селища від німецьких окупантів.

З нагоди 60-річчя Перемоги проведено фестиваль солдатської пісні «Пісня обпалена війною», мітинги-реквієми: «Слава народу-переможцю», зустрічі з ветеранами вогнями та естафету «Від села до села». Творчий колектив будинку культури постійно дбає про урізноманітнення масових заходів, підвищення їх ефективності, надання їм нового змісту. Нині практикуються такі творчо-розважальні масові заходи: «Панночка Муркурилівчаночка», сімейні конкурсні вечори: «Моя сім'я – моя родина», Новорічні бал-маскаради, свята гумору, дні культури «Наш дім і нам приємно в нім». Проведено фестиваль народної пісні «Цілющі джерела Муркуриловеччини». В роботі будинку культури є чималий досвід роботи набутий в попередні роки.

Отже, сьогодні він став справжньою творчою лабораторією підготовки клубних працівників. На базі методичного кабінету діє школа молодого спеціаліста, тут проводяться консультації-бесіди з новопризначеними клубними працівниками. Проводяться семінарські заняття з питань клубної справи

з обов'язковим переглядом показових масових заходів та їх обговорення, обмін досвідом. Ведеться практична робота по складанню сценаріїв масових заходів, формування репертуару тощо. Один раз на квартал проводяться семінари з керівниками гуртків за жанрами.

За обсягом і змістом роботи районний будинок культури посідає одне із чільних місць в області. Отже, разом з ним він став базою для проведення семінарів-практикумів. Так, в 1993 р. проведено інноваційний семінар з працівниками культури областей України, де переглянуто масовий захід «На Івана, на Купала». Переглянуто фрагменти масових заходів, підготовлених працівниками будинку культури в дні семінару. У 2004 р. проведено семінар директорів будинків культури нашої області, де на базі Наддністрянського сільського клубу переглянуто і обговорено вечір-розповідь «Історія одного села». Сьогодні методичне керівництво здійснюється методичним кабінетом. Тут працюють кваліфіковані спеціалісти з питань культурно-освітньої роботи та художньої творчості, які згідно планів та графіків займаються наданням методичної і практичної допомоги на місцях, розробкою сценаріїв, методичних видань з досвіду кращих закладів культури, області, району з питань організації дозвілля молоді, її до участі в клубних формуваннях. Вони є учасниками гуртків художньої самодіяльності при РБК. Їх 2005 році діяло 16. Методичний кабінет РБК оформлено матеріалами місцевого змісту, тут поєднано основні розділи з питань культурно-масової роботи та мистецтва, серед них: «Свята, традиції, обряди», «Праця – джерело всіх цінностей», «Патріотизм – відданість народу України», розвиток мистецтва в районі об'єднує розділ «Культура – духовне надбання народу».

Література:

1. Копієвська О.Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні. *Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі* : колективна монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 156–165.
2. Копієвська О.Р. Культуротворча місія закладу культури. *Культура народів Причорномор'я* : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. № 269, квітень. С. 147–150.
3. Копієвська О.Р. Культурні традиції у формуванні національної ідентичності. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 194–201.
4. Копієвська О.Р. Розбудова культурного простору: сучасні тенденції та пріоритети. *Інфраструктура закладів культури: стан, тенденції розвитку в умовах децентралізації: матер. наук-практ. конференції. Вінниця, 2019.*

Федосенко Каріна Миколаївна, аспірантка

Київського національного університету культури і мистецтв

ВІДЕОКЛІП ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Відеокліп є явищем, яке може розглядатися як дієвий чинник розвитку музичної індустрії, просування аудіопродукції на ринку, активізації музичного життя та розвитку популярності виконавців-музикантів. К. Станіславська пропонує наступне визначення відеокліпу, аналізуючи його як мистецьку форму, що функціонує в сучасній культурі: «Відеокліп – це мистецько-екранна аудіовізуальна форма, в основі якої лежить музична композиція (найчастіше пісня), що супроводжується певним відеорядом» [2, с. 248].

Доречно розглянути сутнісні риси відеокліпу як аудіовізуальної практики, що є закономірною, зважаючи на специфіку технологічного та культурного розвитку суспільства. Функціями відеокліпу як частини аудіовізуальної продукції є комунікативна, нормативна або ідеологічна, розважальна, креативна, інтегративна, посередницька. Відеокліп має невелику тривалість, що обумовлює потребу ущільнення змісту у малій концентрованій формі. Н. Кирилова визначає такі риси відеокліпу, що діють на аудиторію: «лаконічність мови, референтність, конкретизація в передачі інформації, апеляція до потреб аудиторії, колажність, фрагментарність, кітч, іронічний підтекст» [1, с. 50]. Для розвиненої музичної індустрії такий феномен як відеокліп виступає базовою та дієвою формою, яка допомагає продюсуванню виконавця.

Естрадна музична культура функціонує в умовах використання широкого спектру засобів, які допомагають створити сильне враження на публіку. Серед них можна згадати й декорації, й освітлення, й костюми, й яскравий танцювальний компонент. «Варто згадати концертні виступи видатних джазменів і великих джазових колективів; рок-виконавців починаючи від раннього рок-н-ролу і до сучасних напрямків; і всю поп-музику, яка не можлива без шоу, що виражається в пишному оформленні концертів, із залученням світломузики, декорацій, костюмів, шоу-балету (а також в величезній кількості відеокліпів поп-виконавців)» [3, с. 8]. Тому візуальний чинник можна розглядати

як необхідну ознаку естрадного мистецтва та його атрибут. Саме тому виникає потреба у відеокліпі, як у одиниці ціннісного потенціалу аудіовізуального продукту.

Відеокліп спочатку формується як жанр, що віднаходить своєї реалізації на телебаченні. Витоками даного феномену можна вбачати ряд винаходів. Серед них О. Чернишов згадує «ілюстрування пісень мальованими на склі слайдами, «німі» фільми Ж. Мельєса, зроблені для подальшого показу з синхронним музичним виконанням («Меломан»), і від screen songs з елементами караоке (After the Ball М. Флейшера), від самої найпростіших концертної трансляції (або її імітації) і soundies (знятих і від монтованих на кіноплівці пісенних виконань для візуально-музичних автоматів ресторанів, нічних клубів і т. п.), - через музичний кінематограф» [4, с. 19]. Музичний кінематограф представляє чимало варіацій поєднання музики та кінематографа, які пов'язані з ілюстрацією музичних сценічних творів (опери, балети, мюзикли).

Тобто форм поєднання музики та відеоряду було надзвичайно багато, але відеокліп стає унікальним явищем, яке має естетичну цінність, є невід'ємною частиною поп-культури сучасності, адже підсилює вплив музики. Окрім цього, відеокліп стає такою формою, яка найкраще відповідає запитам суспільства у функціонуванні кліпової свідомості. Становлення даної форми дозволяє казати про те, що відбулись докорінні зміни. Вони були обумовлені появою технічних винаходів, що дозволило реалізувати відеокліп на практичному рівні. Проте, не менш важливу роль відігравали психологічні чинники – «відчуття ущільнення часу, стрімка зміна ідей та кумирів» [2, с. 245]. Прискорення ритму життя людей мало не лише психологічне, а й фізіологічно обумовлене підґрунтя. Збільшення різних форм дозвілля стимулювало потребу сформувавши таку форму, яка б мала високий рівень впливу на свідомість аудиторії та водночас була короткотривалою. Відеокліп є феноменом, що дозволяє підсилювати інтерес до музичної продукції, виконавця, лейбла. Тому висока вартість відеокліпів виявляється виправданою, адже загальний прибуток перевищує витрати.

Література:

1. Кириллова Н.Б. Аудиовізуальні мистецтва і екранні форми творчості: учебное пособие. Екатеринбург : Изд-во Урал. унта, 2013. 154 с.
2. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАККіМ, 2016. 352 с.
3. Тормахова В.М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез : монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2017. 204 с.
4. Чернышов А.В. Медиамузыка: основы теории, практика и история. Автореф. докт. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2013. 42 с.

Франчук Андрій, магістрант НАКККіМ

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ БАЧЕННЯ ІМІДЖЕВОЇ ТРАЄКТОРІЇ КОМУНАЛЬНОГО ПОЗАШКІЛЬНОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ХМІЛЬНИЦЬКА ШКОЛА МИСТЕЦТВ»

Розвиток сучасної мистецької освіти потребує вирішення нових організаційно-управлінських та психолого-педагогічних завдань, пошуку і впровадження нових підходів, які впливатимуть на підвищення результативності роботи її об'єктів (мистецьких шкіл). Такій оптимізації сприяють оновлені нормативно-правові документи, які регулюють діяльність зазначених закладів. Так, у 2018 році було введено в дію Положення про мистецьку школу. Втратило чинності Положення про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання), який діяв з 2001 року. Оновлено Закон України про позашкільну освіту. Акцентуємо увагу на осучасненні змісту термінологічної бази Закону, викладеній у Розділі 1 «Загальні положення». Це унормовує сучасне бачення розвитку мистецької освіти із самим процесом її реалізації.

Одним із підходів в оптимізації зусиль позашкільних навчальних закладів мистецького спрямування щодо вирішення сучасних завдань є створення і підтримка позитивного іміджу. Технології з формування іміджу організації спрямовані на успіх, точніше на забезпечення успіху. Будь-яка організація в процесі своєї діяльності отримує оцінки з боку громадськості. І критерієм «успішності» або «неуспішності» виступає саме думка (оцінка) громади.

Питання корпоративного іміджу сьогодні постає не лише перед комерційними (бізнес) структурами, а й перед будь-якою організацією, яка прагне бути успішною. Не можна не погодитися із думкою Р.А. Калениченко: «Щоб усвідомити природу корпоративного іміджу, ми повинні усвідомлювати те, яка природа організації» [1, с. 92]. Для нас це означає, що при формуванні іміджу Комунального позашкільного навчального закладу «Хмельницька школа мистецтв» ми маємо чітко

усвідомлювати специфіку діяльності: місія сучасних мистецьких шкіл – створювати можливості для розкриття людини в житті і світі.

Хмільницька школа мистецтв є культурним центром громади. Свою діяльність педагогічний колектив школи спрямовує на всебічний розвиток творчої особистості кожної дитини, становлення їх духовності, реалізацію здібностей і талантів. Найголовніша мета діяльності закладу, щоб учасники освітнього процесу отримували радість і задоволення від навчання та творчості. Отже, імідж школи мистецтв потребує відображення в ньому внутрішнього змісту – особливостей мистецького освітнього процесу – у поєднанні із запитамі і очікуваннями громади.

Освітні послуги в силу своєї специфічності потребують особливих засобів просування. Важливими тут є такі цінності: *історія*; *репутація*; *імідж*. Якщо навчальний заклад має давню *історію*, наповнену яскравими подіями, то при взаємодії із громадськістю доцільно на ній робити акцент. У нашому випадку школа мистецтв була заснована у 1998 році. 23-річна історія розвитку потребує осмислення і виокремлення фактів, які б підтверджували її високу *репутацію* і посилювали б імідж. Позитивний *імідж* навчального закладу суттєво впливає на його конкурентоспроможність на ринку освітніх, соціально-культурних послуг. Потрібно розуміти його непросту структуру. Розділяючи імідж школи мистецтв на зовнішній та внутрішній, маємо розуміти хто складає основу кожного з виділених компонентів. Коротко зазначимо, що внутрішню аудиторію іміджу складають вчителі, інші співробітники з допоміжного персоналу та учні, які навчаються у школі. Батьків учнів віднесемо до зовнішньої аудиторії іміджу, оскільки вони не є безпосередніми учасниками навчального процесу, а їхня думка, оцінка діє в межах зовнішнього середовища.

Визначимо, хто впливає на формування зовнішнього іміджу, тобто які групи можна виділити для того, щоб вибудувати ефективну взаємодію. Оскільки при побудові зовнішнього іміджу активно застосовуються технології PR, то для цілеспрямованого впливу виокремимо: «владу», «партнерів», «спонсорів / меценатів», «населення». «Влада» – ті, від кого залежить ухвалення рішень (враховується відомче підпорядкування, масштабність проєктів). «Партнери» – мають споріднені інтереси і близьку за змістом діяльність (інші освітні заклади, заклади культури тощо). «Спонсори» – ті, хто надає безповоротну допомогу (серед вітчизняних та зарубіжних): благодійні фонди, комерційні структури, окремі особи. Меценати. «Населення» – люди, які мешкають у полі діяльності школи мистецтв і бажано, щоб вони знали про її діяльність, оскільки це потенційна категорія, яка поповнює цільову аудиторію – «реципієнтів» (споживачів освітніх послуг).

При визначенні основних показників іміджу навчального закладу думки різняться. На нашу думку, до першорядних віднесемо успішність учнів (показники високих результатів при участі у конкурсних програмах та подальший вступ до освітніх закладів, які надають професійну мистецьку освіту), популярність (пізнаваність), репутація (надійність), високий рівень соціальної активності, інноваційність, конкурентоспроможність (при умові наявності подібних закладів).

Література:

1. Калениченко Р.А. Психологія іміджу : навч. посіб. Київ : КиМУ, 2008. 102 с.
2. Копієвська О.Р. Культурні блага в контексті формування національного бренду. *Культура народів Причорномор'я* : научний журнал. Симферополь : ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2014. № 270, травень. С. 108–112.
3. Копієвська О. Р. Концепт традицій і інновацій в культурно-мистецькій освіті. *Культурологічна думка* : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. № 6. С. 57–61.

Хухлей Лариса Василівна, магістрантка НАКККіМ

БРЕНДИНГ: ДО ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ

Успішність будь-якої сучасної компанії обумовлена наявністю бренд-маркетингової стратегії, яка дозволяє розвиватися і розширювати свій вплив у глобальному просторі. А це актуалізує вивчення різноманітних форм і проявів такого явища, як брендинг. Розглянемо базові категорії, що стосуються цього поняття. Серед таких основоположною є категорія бренд, під якою розуміють торгову марку, фірмовий знак компанії та її унікальне ім'я. Тоді як брендинг розглядається, як комплексний процес зі створення та просування бренду, метою якого є створення позитивного іміджу. Простими словами – це управління брендом.

Визначення «branding» походить від латинського слова «brand» – клеймо. В Європі з давніх часів почали таврувати вироби фірмовими знаками, щоб люди дізнавалися, хто виготовив товар. Але з переходом на промислові масштаби асортимент продукції на ринку істотно зріс. А це, у свою чергу, обумовило прагнення компаній до виокремлення серед конкурентів за допомогою брендування. Так, брендинг поступово розширює свій комплекс заходів з розвитку іміджу та закріпленню

довгострокових відносин зі споживачем. Завдяки цьому створюється унікальний стиль компанії, підвищується цінність продукту і формується довіра до компанії.

Загальновідомими брендами в усьому світі є Apple, Ikea, Coca-Cola, Google. Споживачі знають ці назви і відразу можуть сказати, яку продукцію компанії пропонують на ринку і за що вони отримали таку популярність і любов. А це залежить від того, як компанія позиціонує себе і які емоції викликає у споживачів. Наприклад компанія Coca-Cola щороку запускає новорічну рекламу з впізнаваною вже за першими нотами мелодією, в ній завжди наявна знаменита вантажівка, яка привозить частування та подарунки від компанії. Цей відеоролик асоціюється з відчуттям свята і затишного вечора з друзями або близькими. Отже компанія не просто пропонує потенційному покупцеві товар, а транслює цілу екосистему споживання – образ і стиль життя. Таким чином, через емоції компанія впливає на свідомість споживача, щоб закріпити позитивне враження від бренду, збільшити лояльність і перетворити споживача не просто на постійного клієнта, а посла і адвоката бренду.

Серед різновидів брендингу розглядають персональний брендинг. Його ще називають особистим брендингом – це просування медіаперсон, а також формування певної думки про цю людину. Цей вид брендингу став особливо популярний разом з розвитком соціальних мереж і появою блогерів-експертів. Особистий брендинг може створювати імідж лідера для людини, яка веде за собою компанію. Брендинг компанії або корпоративний – це розвиток культури, філософії, місії та бренду всередині компанії. Співробітники відчувають себе важливими елементами, які приносять користь і представляють цінність для організації. Все це дає компанії можливість привертати кращих досвідчених і креативних кандидатів, які зможуть створювати унікальні продукти.

Яскравим прикладом корпоративного брендингу є кадрова політика Google, яка заохочує ідеї фахівців і піклується не лише про співробітників, а й їхні родини. Для них компанія створює цілі містечка з кінотеатрами, кафе і ігровими майданчиками, де кожна людина може знайти натхнення. Крім того, компанія залучає нових учасників, бере активну участь їх житті, надаючи можливість навчання і постійного розвитку.

Розрізняють товарний брендинг і брендинг послуг. В даних різновидах брендингу головним завданням стає не просто розробка логотипу, а створення філософії і цінностей продукту – тобто брендбук, що дозволить виділитися на тлі конкурентів. Наприклад, Ikea – «Поліпшення повсякденного життя кожного», Яндекс – «Допомагати людям вирішувати завдання і досягати своїх цілей в житті». Брендинг послуг вважається одним з найскладніших видів брендингу – адже послуги, на відміну від товару, не можна помацати і зрозуміти якість. Прикладом може служити мобільний зв'язок – висока швидкість з'єднання і бюджетні цінові рішення є у всіх провайдерів. Багато хто з них у даний час активно просуває тариф, в якому користувач сам може налаштувати варіанти безліміту і відмовитися від усього зайвого.

Крім того, різновиди брендингу можна класифікувати за галузевими ознаками. Так виокремлюють політичний, мистецький, географічний брендинг тощо. До політичного брендингу відносять передвиборні кампанії кандидатів, гасла, символіку партій і проморолики. Сюди можна віднести як представника політичної сфери, так і всю організацію. Політичний брендинг повинен швидко і коректно донести до аудиторії точку зору кандидата і розповісти про місію партії. Під брендингом в мистецтві розуміють просування музичних колективів, фільмів, книг, картин і скульптур, а також їх авторів. Сюди ж можна віднести і рекламні кампанії концертів і виставок. У географічному брендингу основний акцент робиться на пам'ятках конкретної місцевості, за рахунок яких туристичні агентства активно залучають мандрівників. Наприклад, сім чудес світу по всьому світу або сім чудес України (проект М. Томенко), курортні комплекси в Європі, унікальні тварини в Африці чи Австралії. Також це можуть бути старовинні міста або гарячі джерела і багато іншого. Варто зазначити, що саме туристична галузь суттєво впливає на розвиток географічного брендингу. Так, автори доробку [1] досліджували вплив маркетингових діджитал-технологій в туризмі. Зрозуміло, що використання головних засобів діджитал-маркетингу сприятиме впізнаваності культурних пам'яток. Наприклад, розмірковуючи про оздоровчі курорти з лікувальною водою, на думку зразу спадають курорти Миргорода, Трускавця, Карлових Вар, купальні Будапешту. Стосовно шедеврів образотворчого мистецтва зразу згадуємо «Сікстинську Мадонну» пензля Рафаеля в Дрезденській галереї, «Дев'ятий вал» Айвазовського в Ермітажі, фреска «Таємна вечеря» Леонардо да Вінчі в Мілані та ін. Географічний брендинг або бренд-маркетинг території є сьогодні досить важливим напрямом в контексті глобальних, глокальних і локальних вимірів і культурних трансформаційних змін. Науковиця Копієвська О.Р. актуалізує питання збереження та передачі традицій від покоління до покоління в локальному контексті розвитку сучасних культурних практик. Глобальний - створення чіткого, зрозумілого і позитивного образу країн та регіонів, їх ідентичності та національного інтересу з метою

підвищення їх ролі та лояльності [2].

З огляду на це, актуальним є дослідження такого феномену, як бренд-маркетинг територій – комплекс маркетингових методів, спрямованих на створення імені бренду територій, розробку лого та дизайну, встановлення креативних комунікацій і проведення маркетингових заходів, які будуть демонструвати унікальність цих територій, виділяти їх у глобальному світі, сприяти просуванню та популяризації.

Література:

1. Адамовська М., Зубко Т. Туризм в епоху digital-комунікацій. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Т. 4. № 1. 2021. С. 30–39. URL: <http://tourism.knukim.edu.ua/article/view/235145> (дата звернення: 20.09.2021).

2. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра культурології: 26.00.06; Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 35 с. URL: <https://www.nakkkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertaciy/2018-Kopievska/Kopievska-autoref.pdf> (дата звернення: 20.09.2021).

3. Kopyeyska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38.

Шумейко Людмила Михайлівна, магістрантка НАКККіМ

СПЕЦИФІКА МЕНЕДЖМЕНТУ ФЕСТИВАЛІВ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

Менеджмент академічної музики в сучасному світі знаходиться у постійному пошуку нових методів для зацікавлення та залучення аудиторії. Організатори фестивалів класичної музики усіяко намагаються розробити стратегії взаємодії з аудиторією, які дадуть можливість заходам конкурувати з іншими формами дозвілля. В Україні вивчається та активно переймається досвід європейських країн, де подібні заходи є традиційними та пропонують значну фестивальну програму і комплекс туристичних послуг, створюючи імідж фестивалю як туристичної дестинації. Більшість центрів фестивального туризму знаходяться в Європі та США, приміром, Зальцбургський фестиваль в Австрії, музичний фестиваль Аспена в США, Променадний концерт «Бі-Бі-Сі Промс» у Великій Британії. На туристів націлені більшість європейських фестивалів, які проводяться і у невеличких містах (приміром, музичний фестиваль Верб'є у Швейцарії; Музичний фестиваль Графенегге у Австрії). Глядачі можуть не тільки послухати музику, а й відпочити на природі. Такі фестивалі сприяють розвитку території, взаємодії туристів та місцевих жителів, залученню населення до культурного життя регіону, допомагають створити позитивний імідж міста, що значно збільшує потік туристів. На думку фахівців, причина успіху даних проєктів полягає в професійній роботі івент-менеджерів та креативному підході до справи, оскільки як виробників та споживачів поєднують спільні риси індивідуальності [4, 116].

Головною складністю, із якою стикаються організатори фестивалів класичної музики у будь якій країні, це – «старіння» публіки. Основними причинами її зменшення на думку Р. Беделл є розвиток технологій, брак вільного часу та відсутність музичної освіти у більшій частини глядачів. Натомість Д. Демпстер висловив кардинально протилежну думку, що аудиторія концертів класичної музики не старіє, а змінюється під впливом технологічних, соціальних та економічних факторів, тож саме завдяки розвитку технологій та Інтернету кількість слухачів класичної музики навпаки стрімко зростає.

Під час формування нових сегментів аудиторії менеджери мусять орієнтуватися не лише на збільшення кількісних показників відвідувачів, а й на враження, яке отримує кожен окремий глядач. Більшість організаторів прагнуть додавати освітній компонент в програму фестивалю, щоб глядачам було легше сприймати та розуміти класичну музику.

М. Добсон зауважує, що молодь відкрита до інновацій, із цікавістю ставиться до нових форм мистецтва та усіяких творчих експериментів. Б. Колб запевняє, що під час концерту молоді важлива не тільки музика, а й інтерактивність та розважальний момент, тому вони надають перевагу тим виступам, де музика поєднується з іншими видами мистецтва, де також використовуються нові технології у постановках.

Музичний фестиваль, як і будь який культурно-мистецький проєкт від ідеї до втілення проходить ряд послідовних етапів розвитку, а саме: підготовка, реалізація, завершення. Життєвий цикл проєкту складається з таких складових: ініціація, планування, виконання та завершення [2, 87].

Якщо ми розглянемо суто теоретичні аспекти менеджменту арт-проєкту, то визначимо наступні принципи:

1. Доцільність.

2. Наявність ідеї.
3. Націленість на аудиторію.
4. Чітка поетапна організація.
5. Технічна та матеріальна складова.

Будь який проєкт потребує відповідної системи управління, розробленої з урахуванням конкретної творчої події. В якості базових компонентів розглянемо наступні:

- проєктно-технологічний (концептуальна розробка ідеї арт-проєкту, створення технологічної моделі проєкту з фінальним результатом у вигляді художньо-творчої продукції);
- художньо-творчий (розробка творчого іміджу проєкту, сценарію, обробка ідей та складання творчого змісту);
- організаційно-управлінський (детальна розробка робочої документації, пошук партнерів, ведення перемовин з юридичними та творчими особами, виготовлення сценічних аксесуарів, оренда технічного обладнання);
- маркетинговий (дослідницька робота з виявлення сегментів ринку в галузі арт-індустрії, інтересів споживачів художньо-творчої продукції, об'єму цільової аудиторії);
- зв'язки з громадськістю та реклама (налагодження зв'язків із ЗМІ, проведення презентацій, виставок, прес-конференцій, просування та реклама художньо-творчої продукції в соцмережах, рекламне просування у вигляді афіш, флаєрів, листівок, запрошень);
- комерційний та фінансово-економічний (розробка вигідного бізнес-плану, формування бюджету, пошук інвесторів, узгодження цінової політики з фінансування проєкту: оренда приміщень, концертних залів, технічного обладнання, продаж аудіо та відео продукції, буклетів, білетів тощо);
- юридично-правовий компонент полягає у розробці юридичної документації арт-проєкту [4, с. 385].

Підводячи підсумок, варто додати, що вся система організації арт-проєкту в цілому та музичного фестивалю зокрема, заснована на комплексному застосуванні проєктного, технологічного та менеджерського підходів. Тож, стисло охарактеризуємо кожен з них.

Проєктний підхід являє собою ефективний інструмент, який функціонує на основі механізму, до якого входить організація, планування, координація та контроль протягом усього строку реалізації проєкту. Чітке уявлення кінцевого художньо-творчого результату дозволить обрати оптимальні засоби ведення усієї організаційно-управлінської діяльності.

Технологічний підхід має дві складові: як проєкт, що складається із процедур і кроків-операцій, і власне сама діяльність, яка побудована у відповідності до даного проєкту. Випрацьовується певний алгоритм дій, які з успіхом можуть бути використані під час втілення та рішення подібних задач та проєктів. Проте, варто буде наголосити, що саме сфера культури не дотримується жорстких принципів та підходить до вирішення задач з певною мірою адаптивності та гнучкості.

Менеджерський підхід в сучасному світі наголошує на тому, що плануванням, організацією та проведенням арт-проєкту займається івент-менеджер (або івент-агенція), а кожна подія, навіть класичний концерт, є водночас подією, церемонією та шоу. Саме тому, при правильній організації та креативному підході будь який арт-проєкт набуває розважального характеру із використання різноманітних сюжетних ліній, прийомів виразності, світлової техніки, елементів сценарію, комп'ютерної графіки тощо [1, с. 64].

Узагальнюючи викладене, зазначимо, менеджмент фестивалів академічної музики є невід'ємною складовою успіху будь якого культурно-мистецького проєкту. Оскільки такі фестивалі є комплексним каналом комунікації музикантів, митців, поціновувачів, публіки, тож, їх головна мета – максимально задовольнити потреби в креативному та змістовному дозвіллі. Формат музичного фестивалю як одного з різновидів арт-проєктів з точки зору його організації, системного управління та впровадження вважається одним із найскладніших. Отже, ми можемо стверджувати, що успіх проведення фестивалю цілком залежить від професійності, компетентності та креативності команди організаторів та івент-менеджерів.

Література:

1. Агафонов А.В. Проектный подход – наиболее эффективная для предприятий event-индустрии методология управления. Теория и практика общественного развития, 2012. № 4. URL : <http://www.teoriapractica.ru/-4-2012/economics/agafonov.pdf> (дата звернення: 17.09.2021).
2. Зеленська Л. Івент-менеджмент : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2018. 148 с.
3. Тульчинский Г.Л., Шекова Е.Л. Менеджмент в сфере культуры : уч. пособие. Санкт-Петербург: Издательство «Лань», 2003. 528 с.

4. Соціокультурний менеджмент: історія, теорія та сучасні практики : хрестоматія. Київ : НАКККІМ, 2019. 325 с.

Юрчишина Ірина Анатоліївна, магістрантка НАКККІМ

ПОЧАТКОВА МУЗИЧНА ОСВІТА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ (НА ПРИКЛАДІ ВІННИЧЧИНИ)

Музична освіта є специфічною складовою освітньої галузі, роль якої в умовах сучасних соціокультурних трансформацій та інтеграції України у світовий культурний і освітній простір є важливою. Мистецька освіта є об'єктом уваги українських науковців, зокрема Копієвської О.Р., яка досліджуючи глобальні і локальні трансформаційні процеси в культурі, наголошує на пріоритетності осмислення наукових, організаційно-практичних шляхів для підвищення якості мистецьких освітніх практик [2].

В Дорожній карті мистецької освіти, яка прийнята на Всесвітній конференції ЮНЕСКО у 2006 р. зазначається, що «Культура і мистецтво – це найважливіші компоненти всебічної освіти, яка забезпечує повний розвиток особистості. Тому право на мистецьку освіту є загальним правом людини». Також акцентується, що «... мистецька освіта – це засіб, який сприяє розвитку людських ресурсів, необхідних для використання їх цінного культурного капіталу» [1]. Зазначені орієнтири подальшого розвитку мистецької освіти актуалізують потребу модернізації структури, змісту, а також визначення нових підходів, методик та ідей у вітчизняній музично-освітянській галузі відповідно до потреб сьогодення.

В нормативно-правових документах, зокрема Законах України «Про освіту» (2017 р.), «Про культуру» (2021 р.), «Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року» (2013 р.), Концепції «Нова Українська школа» (2017 р.), Положенні про мистецьку школу (2018 р.) тощо, йдеться про призначення мистецької освіти загалом – сформувати особистість, здатну відтворювати або створювати твори мистецтва – аматорського або професійного. Призначення початкової мистецької освіти – сформувати ґрунтовний базис для такої мистецької діяльності [3; 4; 5].

Виконання цієї місії покладено на дитячі музичні (мистецькі) школи в яких процес навчання пов'язаний з художньо-естетичним розвитком і моральним вихованням. Поєднання цих складових освітнього процесу забезпечує розвиток творчих здібностей і обдарувань дітей, оволодіння фаховими навичками і вміннями, активізує ініціативу та музичну виконавську діяльність, залучає до мистецького життя, врешті – формує здатність через музичне мистецтво сприймати оточуючий світ. Саме музична освіта забезпечує реалізацію важливих для нашої держави завдань, які зосереджені на питаннях збереження і популяризації національного культурного надбання та традицій, формуванні естетичної культури, художнього світогляду особистості та нової системи цінностей, вирішення проблем багатогранного виховання дітей і молоді, залучення їх до мистецького досвіду.

В межах нашого дослідження ми сконцентрували увагу на аналізі стану мережі мистецьких шкіл та тенденціях музичної освіти у Вінницькій області. За даними управління культури та креативних індустрій Департаменту гуманітарної політики Вінницької облдержадміністрації, які оприлюднені на онлайн нараді 31 березня 2021 р., станом на 01.03.2021 р., в області функціонує 54 мистецькі (музичні) школи. Мережа мистецьких шкіл в розрізі субрегіонального рівня налічує: Вінницький район –16; Гайсинський район – 10; Жмеринський район – 5; Могилів-Подільський – 8; Тульчинський район – 9; Хмільницький район – 6. Всього в мистецьких школах, станом на 01.01.2021 року, навчаються 11776 учнів, відсоток охоплення початковою мистецькою освітою в області становить 8%, що на 5% менше, порівняно з 2020 р. Зауважимо, що моніторинг за показниками сфери культури включено до переліку маркерів ефективності роботи культурної сфери області [7].

Реформа децентралізації потребує нового розуміння місця мистецьких шкіл у локальних культурно-освітніх просторах. Усвідомлюючи це, було розроблено «Програмі розвитку культури Вінницької області на 2018-2022 роки», в якій визначено пріоритетні завдання та магістральні напрями розвитку мистецької освіти, в тому числі й початкової. Зокрема, зазначається, що з метою задоволення попиту населення на культурний продукт та розширення спектру надання освітніх послуг у сфері культури за місцем проживання основними завданнями є:

- вивчення ринку освітніх послуг, особливостей різних груп споживачів;
- збільшення контингенту учнів в мистецьких школах до 20%;
- врахування вимог ринку в організації навчально-виховного процесу, пошук невикористаних можливостей закладу;

- розширення та урізноманітнення форм і видів освітніх послуг;
- сприяння розвитку професійної компетентності педагогів, підготовка їх до запровадження інновацій;
- активізація розвитку та популяризації національного музичного мистецтва;
- створення конкурентоспроможної мистецької освіти [7].

Практичний досвід мистецьких та музичних шкіл Вінничини показує, що вони є дієвими суб'єктами культурно-мистецького життя регіону, активними в питанні популяризації українського музичного продукту засобами концертно-пропагандистської діяльності, сприяють активізації творчості дітей, їх художньо-мистецькій самореалізації через участь у фестивально-конкурсних змаганнях та творчих заходах різного рівня. Зазначене свідчить про те, що музичні школи стали важливим елементом цілісної системи формування особистості, розвиваючи у школярів естетичне ставлення до дійсності.

Пріоритети подальшого розвитку музичної освіти лежать в площині виконання таких завдань: запровадження нових форм і методів змісту початкової мистецької освіти, оновлення навчальних планів і програм; застосування у навчанні інновацій та інтернет-технологій (широкий доступ до мережі інтернет в класах; наявність технічних засобів для проведення онлайн уроків та сучасні гаджети для учнів і викладачів; опанування інформаційними і комп'ютерними технологіями та методикою їх застосування в навчальному процесі самими викладачами школи); оновлення матеріально-технічної бази відповідно сучасним умовам, закупівлю нових музичних інструментів; розширення додаткових освітніх послуг в групах самоокупності, відкриття нових відділень, класів, курсів, участь у нових культурно-мистецьких проектах; організація інформаційної бази в музичних школах, а саме забезпечення належного функціонування бібліотеки, впровадження нових технологій, наприклад, електронної нотної бібліотеки та оптимізація витрат на їх утримання та розвиток; активізувати практику конструктивних відносин з представниками фахового культурно-мистецького середовища, творчими і громадськими асоціаціями, працювати над залученням до співпраці потенційних спонсорів і меценатів; постійну участь викладачів ДМШ в методичних семінарах, науково-практичних конференціях, круглих столах тощо для вивчення передових освітніх методик та поширення власного педагогічного досвіду; активізація міжрегіональні та міжкультурні зв'язків тощо. Реалізація зазначених напрямів буде сприяти подальшій розбудові вітчизняної культурно-мистецької освіти, виведе її на новий щабель розвитку у відповідності до реалій та потреб сьогодення.

Література:

1. Дорожня карта мистецької освіти: створення творчого потенціалу для XXI століття. *Всесвітня конференція з освіти в галузі мистецтв*, Лісабон, 6-9.03.2006. URL : http://portal.unesco.org/culture/en/files/40399/12653856603Russian_RM.pdf/Russian%2BRM.pdf (дата звернення: 20.09.2021).
2. Копієвська О. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 1. С. 34–38
3. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року. URL : http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/344/2013/print1472788_461667940 (дата звернення: 20.09.2021).
4. Положення про мистецьку школу : Наказ Міністерства культури України від 09 серпня 2018 р. № 686. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text> (дата звернення: 20.09.2021).
5. Про освіту : Закон України від 05.09.2017 2145-VIII // Відомості Верховної Ради (ВВР). 2017. № 38–39. Ст. 380.
6. Про затвердження Програми розвитку культури Вінницької області на 2018-2022 рр. Рішення Вінницької обласної Ради № 516 від 20.12.2017 р. URL : <https://vinrada.gov.ua/upload/files/7sklikannya/27Ses/516.pdf> (дата звернення: 20.09.2021).
7. На Вінничині обговорили стан початкової мистецької освіти. URL : <http://www.vin.gov.ua/news/ostanni-novyny/35303-na-vinnychchyni-obhovoryly-stan-pochatkovoi-mystetskoj-osvity> (дата звернення: 20.09.2021).

Яків-Бондаренко Інна Василівна, магістрантка НАКККіМ

ДО ТЕОРЕТИЧНОГО ОСМИСЛЕННЯ ВИХОВНИХ ПРИНЦИПІВ ДОЗВІЛЛЯ

Дозвілля в житті людини займає важливе місце і забезпечується завдяки дотримання певних принципів. Дозвілля в його функціональному значенні є активно обговорюваним питанням вченими і практиками. На пріоритетності дозвілля, дозвіллевих практик акцентує увагу у своїх дослідженнях О.Копієвська. Вчена розкриває культурно-дозвіллеву діяльність як напрямок культурної функції

держави на прикладах не тільки України, а й у країнах Західної Європи. [4; 5]

Перш ніж приступити до характеристики виховних можливостей дозвілля, ми ставимо за мету з'ясувати понятійні підходи до визначення поняття «дозвілля», виявити і проаналізувати підходи до його осмислення. Серед праць, присвячених проблемі дозвілля, його виховного потенціалу, вчені звертаються до визначення такого поняття як «вільний час».

Так, Л. В. Артемова [1] досліджуючи дозвілля як теоретичну категорію, наголошує на його функціональній складовій, характеризуючи цей час як час для забав і розваг, як вільний час, якій треба заповнити чимось. На думку вченої, вільний час дитини розглядають як певна частини загального бюджету вільного часу, що залишається у дитини після навчання, або після задоволення природно-фізіологічних потреб. Свій вільний час дитина використовує на власний розсуд. Отже, вільний час людини є важливою складовою його дозвіллевих практик, цей час характеризується свободою вибору, бажаннями, потребами.

Дозвілля як частина вільного часу залучає молодь своєю неконтрольованністю і власними уподобаннями. Молода людина обирає дозвіллеву практику в її різних формах прояву, забезпечуючи при цьому розважальну, ігрову, комунікаційну потребу. Для більшості молоді дозвіллева практика є основними джерелом соціально-культурної комунікації та інтеграції. Дозвіллева практика виступає як форма самореалізації для молодої людини.

Термін „дозвілля” походить від латинського слова „licere” і означає „щоб бути вільним”. Дозвілля розглядають як людську діяльність, що визначається за власним бажанням. Обмежена за часом дозвіллева практика має вагомий потенціал, якій полягає у задоволенні своїх потреб.

Отже, принципи дозвілля залежать від тих завдань і цілей які ставить перед собою людина перед споживанням дозвіллевої послуги. Теоретичні, соціальні, культурні, політичні, організаційні засади, на яких ґрунтується дозвіллева діяльність мають носять загальний характер, але кожен споживач його розуміє по різному.

Класифікуючи принципи дозвілля, науковці визначають наступні принципи дозвіллевої діяльності, такі як: інтерес, поєднання рекреації й пізнання; спільна діяльність [2, 43]. Науковці одностайні, в тому, що головним принципом є інтерес. Зумовлено це тим, що дозвіллева діяльність визначається особистими інтересами та потребами, де остання виступає як потужний домінуючий фактор.

Досліджуючи принципи дозвілля І. Гармаш наголошує на освітньому потенціалі дозвілля. Вчений вважає, що дозвілля, дозвіллева практика розширює кругозір людини, підвищує її культурний рівень і може стати спонукальною основою для саморозвитку або самоосвіти, фахової діяльності в новій для неї сфері. [2].

У свою чергу, А.Д. Жаркова та Е.М. Чижикова, осмислюючи принципи дозвілля, дозвіллевої діяльності характеризують їх з точки зору загальності і доступності. Вчені аргументують такий підхід як демократичний, що дає можливість заохочення, залучення різних соціально-вікових категорій без винятку долучитися до культурних установ та спожити дозвіллеву практику. Як суттєва властивість особистості, дозвіллева практика дозволяє забезпечити необхідний для людини ефекти у індивідуальному, або колективному відпочинку [3, 60-63].

Виховні принципи дозвілля характеризуються своїми диференційованими можливостями. Диференційований підхід у споживання дозвіллевих практик є очевидним і перспективним з точки зору його подальшого ефекту. Такі ефекти є досить річними і залежать вони від індивідуального сприйняття дозвіллевої практики.

При цьому слід наголосити, що виховний ефект дозвілля організаторам дозвіллевих заходів необхідно прораховувати і ретельно досліджувати його результат. Особливої ваги такий підхід має при організації дозвілля для дітей і підлітків. За рахунок дозвіллевих практик, ми можемо направляти дітей та підлітків на справи суспільно значущі, що дозволить їм набути соціальних навичок, які будуть необхідні їм в подальшому житті.

Не менш вагомим виховним принципом дозвілля є спадкоємність. Принцип спадкоємності характеризується логічно-вибудованим, дещо навіть структурованим підходом до переходу дитини у світ дорослих. В такому контексті, організатори дозвіллевих практик активно використовують спільні форми для відпочинку дорослих і дітей, адаптуючи дозвіллеві практики для їх раціонального сумісного споживання послуги.

Отже, виховні принципи дозвілля не є чітко регламентованим. Якість виховного потенціалу дозвіллевої практики залежить її гнучкості і реалістичності. Організатори дозвілля мають детально прораховувати результати та можливі ризики, визначати свої принципи та методики впровадження дозвіллевої практики. Важливим в даному питанні є моніторинг інтересів і потреб споживачів

дозвіллевих послуг, що дозволить зробити дозвіллеву послугу якісно кращою.

Література:

1. Артемова Л. В. Історія педагогіки України. Київ: Либідь, 2006. 422 с.
2. Гармаш І.І. У годину дозвілля. Київ.: Урожай, 1992. 256 с.
3. Жарков А.Д., Чижиков Е.М. Культурно-досуговая деятельность: Учебник. Москва, 1998.
4. Копієвська О. Р. Культурна функція держави в цивілізації дозвілля // Соціологія в ситуації соціальних невизначеностей : Перший Міжнар. конгрес соціологічної асоціації України, Харків, 15–17 жовтня 2009 р. Харків, 2009. С. 292.
5. Копієвська О. Р. Розвиток культурно-дозвіллевої діяльності як складової культурної політики в країнах Західної Європи. Актуальні проблеми історії теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2005. Вип. XIV. С. 234–240.

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

*Акімов Дмитро Ігорович, доктор соціологічних наук,
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ,
заслужений діяч мистецтв України,
голова Генеральної Дирекції Міжнародної Академії рейтингових
технологій і соціології «Золота Фортуна»*

МАРКЕТИНГ МИСТЕЦТВА: ПОШУК РИНКОВИХ ТЕХНОЛГІЙ

Маркетинг колекційного образотворчого мистецтва принципово відрізняється від багатьох напрямків традиційного маркетингу тим, що в більшості сфер просування товарів і послуг саме попит споживачів ініціює створення та просування нового продукту на ринку, а в маркетингу колекційного образотворчого мистецтва саме художній твір, як продукт, створений митцем, несе в собі причину власного існування та є початковою ланкою просування на ринку, «шукаючи» споживачів, які зацікавлені в споживанні даного твору мистецтва.

Художній продукт, який з'являється на ринку, несе в собі підставу для застосування маркетингових технологій. Митець, галерист, колекціонер можуть мати в наявності твір мистецтва на першому етапі в ланцюзі маркетингових технологій. А от музей не може виступати відправною ланкою маркетингових технологій щодо твору мистецтва, адже музей мусить перш за все придбати твір мистецтва, а потім – залишити його в колекції музею. Крім того, сам процес придбання творів мистецтва для музеїв є достатньо проблемним.

Перша з проблем українських та закордонних державних музеїв полягає в обмеженому фінансуванні на придбання творів мистецтва. Обмежене фінансування є причиною придбання музеями не самих найкращих творів, а хороших творів в межах наявних бюджетних коштів. Як наслідок - є випадки, коли в колекції музеїв потрапляють не достатньо проєкспертовані, навіть підроблені твори мистецтва. Друга проблема, що обумовлена обмеженим фінансуванням державних музеїв, полягає в тому, що самі колекціонери та спонсори визначають, які придбання музею може собі «дозволити». Музей в свою чергу має шукати механізми впливу на визначення ринкової вартості творів мистецтва. Третя проблема музеїв полягає у відсутності обігового фонду, адже як українські, так й зарубіжні (окрім США) музеї не можуть продавати свої колекції або навіть їх частки. У відповідності до Закону України "Про музеї та музейну справу" вітчизняні музеї не можуть навіть віддавати в заставу державну частку музейних фондів, які належать державі [1, с. 20].

Наведемо приклад. у Німеччині є 6 000 музеїв, 600 з яких – художні. Відома німецька дослідниця П. Доссі вважає, що лише у випадку, «якщо суспільний музей перестане залежати від приватного капіталу, з'явиться можливість встановити рівновагу між мистецтвом та ринком. Якщо ні, може трапитися таке, що торжище, що звергається, утягне за собою в пучину двовікову музейну культуру» [3, с. 112].

Які маркетингові технології можуть захистити вікові музейні традиції від руйнації? Перший шлях – залучення спонсорів, меценатів, до фінансування процесів поповнення фондів музеїв новими художніми творами. Для цього відпрацьовані певні технології [4, с. 45–163]. Другий шлях – розвиток комерційної роботи музеїв в напрямках організації екскурсій, виставок, освітніх програм, концертів, продажу сувенірів, книжок, путівок, торгових марок. Така комерційна діяльність не суперечить соціальним функціям музеїв, серед яких – надання безкоштовних послуг пільговикам тощо. «Маркетинг в сфері мистецтва – це концепція регулювання ринку мистецьких послуг, що пов'язана з формуванням та задоволенням попиту на мистецькі послуги завдяки використанню зовнішніх ресурсів, тобто – бюджетних коштів, грантів, благодійних пожертвувань, а також завдяки прямим продажам власних послуг, мистецьких творів і супутніх товарів» [2, с. 207].

Література:

1. Абанкина Т.В. Социальный маркетинг : подходы и стратегии. Copyright Фонд развития и коммуникации северных городов «60 параллель» : сайт URL: <http://journal.60parallel.org/ru/journal/2003/3/10> (дата обращения: 19.10.2021 р.).
2. Акімов Д.И. Социальный маркетинг и социальная сфера общества : монография. Харьков : ХНУ имени В.Н. Каразина, 2010. 207 с.
3. Арутюнова А.Г. Арт-рынок в XXI веке : пространство художественного эксперимента. Москва : Изд.

дом Высшей школы экономики, 2017. 232 с.

4. Барабанов Е. Искусство на рынке или рынок искусства : URL: <http://xz.gif.ru/numbers/46/synok/> (дата обращения: 20.10.2021 р.).

*Кізіма Юлія Володимирівна, аспірантка
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,
старша наукова співробітниця Музею Ханенків*

ІЛЮСТРАЦІЇ АРТУРА КАМПФА ДО ПЕРШОЇ ЧАСТИНИ «ФАУСТА» ГЕТЕ З КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ

Артур Кампф (1864–1950) – німецький художник, педагог, культурний діяч. Музей Ханенків володіє наразі малодослідженою збіркою гравюр цього митця, що складається з 65 аркушів з повторами. У інвентарних книгах музею 14 офортів були співвіднесені з трагедією Йоганна Вольфганга Гете «Фауст». Однак не було визначено час та обставини їхнього створення. Не у всіх випадках були чітко вказані епізоди твору, яких стосується те чи інше зображення. Частина офортів були загадані під назвою «Ілюстрація до “Фауста” Гете». Бракувало коментарів до зображень.

У результаті дослідження вдалося встановити, що усі ілюстрації супроводжували видання, яке побачило світ 1925 року у видавництві «Eigenbrödler-Verlag» у Берліні [1]. Два томи прикрашали 24 офорти. Отже, у фондах музею серія представлена не повністю, а тільки 16 творами (під час дослідження вдалося встановити приналежність до неї ще двох зображень). Точний час створення офортів визначити поки що не вдалось. Але можна припустити, що між виконанням та публікацією творів пройшло небагато часу. Адже у 1924 році А. Кампф залишив свою посаду Президента Берлінської академії мистецтв і з масштабних державних замовлень переорієнтувався на дрібніші приватні [3].

У ході дослідження вдалось співставити кожен з ілюстрацій з відповідним фрагментом тексту. Виявилось, що шість творів ілюструють епізоди першої частини «Фауста», а ще десять присвячені подіям другої частини твору. Предметом цієї доповіді є шість ілюстрацій А. Кампфа до першої частини «Фауста» (у порядку згадування зображених подій у творі):

1. «Пролог на небі (Суперечка Мефістофеля з Богом)», 496 ГР, відповідає другому розділові твору «Пролог на небі» [7, 10-13]. Три янголи у віршах славлять могутність Творця. З'являється Мефістофель і скаржиться на страждання людей. У результаті суперечки з Богом він укладає парі, впевнений, що зможе збити доктора Фауста з праведного шляху.

2. «Фауст і Маргарита в саду», 486 ГР, відповідає подіям розділу «Сад» [7, 114-116]. Фауст і Маргарита зустрічаються у саду звідниці Марти, Мефістофель спостерігає за ними.

3. «Фауст і Мефістофель подорожують на святкування Вальпуржиної ночі», 488 ГР, ілюструє подорож героїв на нічне свято, якому присвячений окремий розділ твору [7, 142-144]. Після довгого блукання моторошною місцевістю, Фауст бачить святкові вогнища, світло яких виблискує на скелі.

4. «Мефістофель і Фауст на конях», 490 ГР, відповідає подіям розділу «Ніч. Чисте поле» [7, 164]. Персонажі вирушають визволити Маргариту з в'язниці верхи на вороних конях, яких для цієї мети привів Мефістофель.

5. «Маргарита у в'язниці», 494 ГР, стосується станнього розділу першої частини твору «В'язниця» [7, 165]. Дізнавшись, що Маргарита засуджена до страти за вбивство новонародженої дитини, Фауст намагається визволити дівчину. Підійшовши до дверей її камери, він чує її пісню. Маргарита зображена за мить до зустрічі з коханим.

6. «Фауст і Гретхен у в'язниці», 487 ГР, зображує фінальні події цього розділу [7, 172-173]. Фауст вмовляє Маргариту втекти разом із ним. На порозі з'являється Мефістофель, щоб нагадати про наближення ранку. Він лякає Маргариту. Дівчина вирішує обрати смерть і спасіння замість життя з Фаустом. Голос з неба промовляє: «Врятована». Голос, який в оригінальному тексті не мав фізичного втілення, показаний як білосніжний ангел. Це загалом є традиційним для трактування цього сюжету.

Серія виконана у дещо консервативному академічному стилі, характерному для творчості Кампфа на усіх її етапах. Композиції більшості згаданих творів перегукуються з роботами того чи іншого його попередника, серед яких майстри 19 століття: Петер Корнеліус [4], Моріц Ретч [5], Юліус Нісле [6] та інші. Слідуючи традиції, Кампф поміщає події у декорації Німеччини початку 16-го століття, адже саме у цей час жив прототип героя Гете [2, р. 512-513]. Зокрема він більш-менш достовірно відтворює вбрання німців початку XVI століття. Та на відміну від митців попереднього століття, які приділяли значну увагу антуражеві, Кампф концентрується на емоціях персонажів та їх

взаємодіях, не деталізуючи другий план.

Кампф дає характеристику персонажам за допомогою тону і лінії. Так, в офорті «Пролог на небі (Суперечка Мефістофеля з Богом)», густо заштрихована фігура чорта контрастує з постатями Господа і янголів, які трактовані майже винятково тонкими плавними лініями. Варте уваги композиційне рішення Кампфа у офорті «Фауст і Гретхен у в'язниці». Художник розташовує світлу фігуру янгола та темну постать Мефістофеля у протилежних частинах аркуша, але симетрично одна до одної. Ангел та чорт ніби втілюють два полюси, до яких людина може прагнути у своїх духовних пошуках. На стіні позаду головного героя – його велетенська тінь. Таким чином художник міг підкреслити моральну невизначеність героя.

У більшості випадків Кампф ретельно відтворює деталі, згадані у тексті. Так, ціпок, на який спирається головний герой на офорті «Фауст і Мефістофель подорожують на святкування Вальпуржиної ночі», згадується раніше у тому ж розділі. Похмурий гірський пейзаж на ілюстрації відповідає опису місцевості, поданому Гете: «Ось гадючиться коріння І крізь ріння, й крізь каміння» [7; 143-144]. Волосся Маргарити заплетене у коси. Справді, перед початком одного з попередніх розділів «Вечір» є ремарка, що дівчина заплітає і підв'язує коси. Однак є і винятки з цього правила. Так, у розділі «Ніч. Чисте поле» Фауст вказує на шибеницю, встановлену на горі. З невідомої причини Кампф на відповідній ілюстрації не зображує шибениці, однак показує відьом, яких персонажі зустріли дещо раніше, під час святкування Вальпуржиної ночі: молодих жінок на мітлах та Баубо на свині.

Попри обмежену кількість деталей, вони виконують символічну роль. Лялька з соломи, яку героїня тримає на ілюстрації «Маргарита у в'язниці» нагадує, що дівчина впала у безум і вбила своє маля. Лялька не зустрічається у творах інших ілюстраторів, тож, вірогідно, є влучним винаходом Кампфа. Іншу промовисту деталь помічаємо у костюмі Мефістофеля. Це загорнені догори вилоги на його шапці, що в обраному ракурсі виразно нагадують ріжки.

Отже, серія ілюстрацій А. Кампфа до «Фауста» є зразком традиційного підходу до ілюстрування трагедії у мистецтві початку 20-го століття. Серед її характерних рис відзначимо близькість до класичних ілюстрацій, традиційний історичний антураж, відмову від деталізації тла задля концентрації на зображуваному епізоді, промовисті композиційні рішення та деталі, деякі з яких, вірогідно, є винаходами Кампфа.

Література:

1. Goethe J. W. Faust I Und II.: Eine Tragodie. Berlin: Eigenbrödler-Verlag, 1925.
2. Forster-Hahn F. A Hero for All Seasons? Illustrations for Goethe's 'Faust' and the Course of Modern German History. Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1990. № 53. PP. 511-536. URL: <https://doi.org/10.2307/1482552>. (дата звернення: 23.10.2021).
3. Mazzaferro F. From my Life. Review. Letteratura artistica Cross-cultural Studies in Art History Sources, 2017. URL: <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2017/03/arthur-kampf18.html>. (дата звернення: 23.10.2021).
4. Twelve Illustrations to Goethe's Faust by Peter Cornelius. URL: <https://smartcollection.uchicago.edu/objects/1367/twelve-illustrations-to-goethes-faust-by-peter-cornelius-b/>. (дата звернення: 23.10.2021).
5. Umriss zu Goethe's Faust gezeichnet von Retzsch. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1816. URL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/retzsch1816/0044>. (дата звернення: 23.10.2021).
6. Umriss zu Goethe's Werken in 92 Blättern in Stahlstich: mit Goethe's Portrait nach May (Goethe im 29sten Lebensjahr / nach Zeichnungen von Julius Nissle. Stuttgart: Ad. Bechers Verlag, 1901. URL: <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/1326217984/5/>. (дата звернення: 23.10.2021).
7. Гете Й.В. Фауст. Київ: Знання, 2019. 431 с.

Лимар Ганна Михайлівна, аспірантка НАКККіМ

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД У МИСТЕЦЬКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Авангардна течія в мистецтві виникає на початку ХХ століття і продовжується два яскравих десятиліття. Ця яскравість закарбована як у теоретичних працях сподвижників нового мистецтва, так і у творах митців. Декодування відображених у картинах та інших творах ідей та прагнень творців нового сучасними методами мистецтвознавства, покладеними на історичне тло розвитку мистецтва викликає багато дискусійних питань, а подекуди і проблем. Отже, у семантичному тлі російського авангарду окремішню виокремлюється поняття українського авангарду. Разом з тим, український вчений В. Личковах проводить порівняльний аналіз українського та польського авангарду у спільно європейській парадигмі. Проведене ним дослідження естетосфери авангардизму в її теоретичних та художньо-образних вимірах підкреслює висновок Д.Горбачова про національну особливість

українського авангарду. [1,23] Взаємовідношення українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві розкривається через категорії трансгресії, антистилю, ексцентризму в художніх мовах безпредметного мистецтва. Національні особливості українського авангарду, як і польського, В. Личковах вбачає в вітаїзмі та енергоінформаційній естетиці сакрального “святовідношення”. Семіотика авангардистської образності показується знаково-символічним дискурсом художньої мови Львівсько-Варшавської філософської школи [3; 4; 5; 6; 7].

Українська дослідниця авангарду О. Щокіна аналізує теорію українського авангарду і розглядає погляди основоположників цієї мистецької течії на людину і доходить висновку про те, що авангард – це мистецтво про людину, про її сутність, що перегукується із Ніцше з його “надлюдиною”. На її думку мислення авангардистів найяскравіше виразилися у визначенні саме категорії людини та розуміння гуманізму. “Людина – божевільна (дикун, варвар, тварина) і людина – раціональна (абсолютна, досконала); людина-Бог і людина-Ніщо, людина-пророк і месія; людина оновленої вільної художньої свідомості і консерватор – такі найбільш яскраві, характерні і суперечливі уявлення про суть людини, особу, індивідуальність розглянуті філософією мистецтва авангарду” вважає О. Щокіна. Людина в теоретизуванні авангардистів – це образ збірний, центральне сенсоутворююче визначення філософії авангарду [12].

В. Личковах розглядає художню мову безпредметного мистецтва через категорію трансгресії тобто відмови від цінностей та пошуку нових. Авангард, по суті, відображає цей перехід до новоутворених цінностей. Суголосна цьому і О. Щокіна, яка вживає категорію “деструкція” для характеристики сутності авангарду [15]. Деструкція, як і трансгресія є характерною рисою переломних історичних та мистецьких подій. Поняття «деструкція» в теоретизуванні авангарду є руйнуванням традиційних консервативних уявлень про соціальні ролі людини. Авангард, як продукт деструкції і трансгресивних змін ілюструє цей перехідний період в історії людства. Деструкція розглядається авангардистами як необхідний крок до безмежної свободи особистості.

Евристика українського авангарду аналізується О. Щокіною на основі теоретичних праць таких його основоположників як В. Кандинський, К. Малевич, О. Архипенко, які розглядали проблему співвідношення раціональності та ірраціональності в творчості крізь призму таких категорій як інтуїція та іронія. На переконання О. Щокіної авангардисти проголошують перевагу інтуїції над практичним розумом, оскільки для розумових і раціональних дій важливий аналіз реальності, а для творчості людські емоції та переживання, внутрішні стани [13]. Продовжуючи антропний підхід до виявлення теоретичної сутності авангарду О.Щокіна аналізує філософію абсолютного у філософському «запитуванні» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчуванні» М. Гершенфельда [14].

Українські галеристи також внесли свій внесок у дискурс українського авангарду. Зокрема, у 2019 році Центр сучасного мистецтва М17 організував у Києві міжнародний форум “Нова генерація: художник і його покоління”. Цей форум виявився по суті своєрідним зібранням вчених, які студіювали авангард з точки зору його українського контенту. Власне й сам форум був присвячений утвердженню поняття “український авангард” як концептуального мистецтвознавчого підходу до його вивчення. Дискусійні панелі та круглі столи, перформанси, лекції та презентації і прем’єра фільму про Казимира Малевича доповнилися виставкою “Авангард: у пошуках четвертого виміру”. На думку організаторів комплексний розгляд виникнення та поширення авангарду повинен був довести тезу про українську складову авангарду на рівні із іншими – “створення нового національного бренду, що зветься “український авангард” [10, 2]. До слова, на форумі мали виступи й першопрохідці тези про український авангард Д. Горбачов та Жан-Клод Маркаде. У цьому контексті висловлюється Поліна Ліміна, яка вбачає українську окремішність авангарду у тому, що українські митці за територіальним походженням виїжджали у інші країни задля знайомства з футуризмом, кубізмом, абстракціонізмом та іншими мистецькими течіями і по поверненні практикували у цих стилях. Окремо, український авангард збагатився й тим, що й до знакових митців приїздили митці з інших країн та привносили свій власний внесок у розвиток “місцевого” авангарду й переймали його досвід [1, с. 21].

Поряд із виставками та форумами мистецтвознавці оприлюднюють і тексти самих подвижників авангарду. Т. Філевська звертається до київського періоду епістолярної творчості Казимира Малевича та видає збірник його статей [2]. Проте, більше половини текстів належать авторам, які виступали на міжнародній конференції “Казимир Малевич. Київський аспект (6-9 жовтня 2016 року, Київ). Розкриваючи мету видання Тетяна Філевська пише: “зміцнити й закріпити цю нову хвилю активного інтересу до українського авангарду, яка мала б завершитися виставками у світових музеях та включенням українського авангарду до сучасного академічного дискурсу” [2, 12]. Це важливе пояснення свідчить про незавершеність мистецтвознавчого дискурсу щодо ствердження або спростування тези про український характер авангарду та його окремішність чи відмінність від російського з яким його ототожнюють у світовому мистецькому дискурсі.

Д. Горбачов підкреслює, що “ми знаходимося при початках вивчення ... українського авангарду” і цьому сприяє видання писемної спадщини митців. Антологія теоретичних трактатів українських авангардистів розкриває картину художніх течій першої третини ХХ століття у всій їх складності та непослідовності розвитку. На думку упорядників публікація писемного доробку митців надає уяву про тематичне, особистісне та світоглядне розмаїття поглядів на творче впорядкування художньої форми в українському візуальному мистецтві 1910-1930-х років [11]. У вступному слові до видання Марина Дмитрієва констатує, що український авангард перебуває в тіні російського та водночас є ніби його невід’ємною частиною [11, 9]. Все ж, мистецтвознавиця М. Юр обгрунтовано вказує на те, що витoki українського авангарду пов’язані із українським народним мистецтвом [16]. Ейдетика [17] народного мистецтва виявляється як “чиста природа” людини і первісність мистецтва, як “чиста творчість”. Для утвердження концептуального підходу до вивчення українського авангарду важливим є культурологічна теорія Кліффорда Гірца викладена у праці Наталії Сиротинської та Віктора Карпова [18] при аналізі світоглядних та мистецьких форм взаємодії суспільства, що є важливим чинником у формуванні цілісної історико-культурної моделі розвитку людства. Така модель складається з ідейних основ, їх базисних структур (архетип, символи) та елементів культури чи художніх форм, що відображають пріоритети суспільства в контексті його естетичного досвіду.

Отже, аналіз дискусії щодо українського в авангарді засвідчив прагнення українських мистецтвознавців до виокремлення його як окремого явища української культури. Проте потребує опрацювання історико-культурна модель українського авангарду, що цілісно відображатиме його ідейні основи, символіку та архетипи, за К.Гірцем, на яких базуються художні форми авангарду.

Література:

1. Авангард. У пошуках четвертого виміру. Каталог. Київ. HUSS, 2019. 192 с.
2. Казимир Малевич. Київський аспект / За заг ред. Т. Філевської. Київ. Інститут Малевича. РОДОВІД, 2019. 330 с.
3. Личкова В.А. Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі творчості О.Богомазова і художників "Краківської групи"). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. 2016. Вип. 23. С. 129–135.
4. Личкова В.А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга)). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 25–31.
5. Личкова В.А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи К. Малевич – В. Стшемінський і Г. Стажевський: пошуки суперматичної та конструктивістської мови авангардистського мистецтва (стаття третя). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 48–53.
6. Личкова В.А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи О. Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (стаття четверта). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 36–42.
7. Личкова В.А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 30–36.
8. Личкова В. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці, 2006. С. 79.
9. Личкова В.А. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАКККІМ, 2021. 288 с.
10. Український авангард: перезавантаження. Київ: Центр сучасного мистецтва М17, 2019. 124 с.
11. Український художній авангард: Маніфести, публіцистика, бесіди, спогади, листи. / Упоряд. Д. Горбачов за участі С. Папети та О. Папети. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 640 с., 32 с. іл.
12. Щокіна О.П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*. №2, 2020. С. 85–93.
13. Щокіна О.П. Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку ХХ століття. *Докса*. № 2 (33), 2020. С. 134–142
14. Щокіна О.П. Людина в просторі міста та пошук абсолютного в текстах митців авангарду: філософське «запитання» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчування» М. Гершенфельда. *Докса*. № 2(32), 2019. С. 258–268.
15. Щокіна О.П. Філософсько-культурологічне обгрунтування деструкції в текстах митців українського авангарду. *Наукові записки НАУКМА*. Історія і теорія культури. №3, 2020. С. 78–83.
16. Юр М. Український авангард : шлях до формально-пластичної мови. *Українська академія мистецтва*. Київ, 2016. Вип. 25. С. 13–22.
17. Karpov V. Eidetics of the human art in the context of the neuroart. *Cultural and Arts Studies of National Academy of Culture and Arts Management*. Lviv-Torun, Liha-Pres, 2019. P. 117–133.

*Лисун Ярина Ярославівна, здобувачка
Львівської національної академії мистецтв*

МЕХАНІЗМИ ІЛЮЗІОНІЗМУ У МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЖИВОПИСІ АНДРЕА ПОЦЦО. РОЗПИСИ СКЛЕПІННЯ ЦЕРКВИ САНТ-ІНЬЯЦІО В РИМІ

Квінтесенцією ілюзійністичного малярства з репертуаром його естетичних засобів це «два шедеври Папи» цього жанру видатного єзуїта – художника, архітектора, сценографа та теоретика перспективи Андреа Поццо (1642-1709) [1, с. 335]. Це *ілюзійністичний купол і фреска із сценою апофеозу Святого Ігнатія Лойоли*, що зображені на склепінні церкви Сант-Іньяціо в Римі. Ці твори намальовані протягом 1685-1694 років. У цих зразках ілюзійністичного живопису художник використав низку живописних засобів трансгресії (перехід між можливим та неможливим) в архітектурному інтер'єрі і «монтажні» фігури, що поєднували ілюзорний простір з реальним оточуючим простором. Піктуральна ілюзія опирається тут на живописне звернення до архітектури. Поццо реалізує її двома способами: діючи за *аналогією* або через *заперечення*: звертаючись до просторового саргіссіо [2].

Ілюзійністичні ефекти плафонів костелу Сант-Іньяціо в Римі були побудовані в основному на принципі формальних аналогій. Тематика та композиція розписів відповідає архітектонічним поділам інтер'єру і перспективи, яку вони створюють. Композиції, створені на поверхні церковної стелі, стають на погляд глядача еквівалентом архітектурного простору, що перевищує справжні розміри будівлі, змішуючись з реальним простором інтер'єру. Це є перший з двох використовуваних способів передачі просторової правдивості ілюзії додаткового простору, пропонованого глядачеві-реципієнтові. Другий з універсальних способів психоманіпуляції ілюзійністичного живопису опирається на принцип формальних контрастів. У центральній частині плафону зі сценою апофеозу, Андреа Поццо застосовує сенсорну диверсію для зору, живописно пробиваючи це оптичне склепіння костелу, відкриваючи інтер'єр до небес.

Чергуючи ефекти, Поццо веде глядача до архітектонічної площини, через ефірну зону літаючих на хмарах святих, до відкритого неба з божественними особами. Контрастування важких архітектурних елементів з легкістю небесних видінь, при дотриманні правил перспективи, сприяє правдивості передачі ілюзії просторової глибини. Той часто застосовуваний в ілюзійністичному живописі спосіб є побудований на запереченні елементарної логіки сприйняття інтер'єру, натомість, у згоді з міфологічним образом ієрархічної побудови світу. Ці два ключові варіанти чуттєвого захоплення глядача були реалізовані у двох технічних підходах. В першому з них – ілюзія простору досягнута на площині склепіння церкви *живописно*. Тут квадратурне (ілюзійністичне) зображення й перспективна проекція простору на площині з урахуванням передбачуваного місця розташування живопису в інтер'єрі, за чим йде необхідність до уваги елементів архітектурного оточення, визначення найсприятливішої точки спостереження та кута огляду. Це потрібно було врахувати вже на стадії проектування, щоби зображення розвинулося в ілюзію простору в свідомості глядача. Цей підхід є в основі обох реалізацій в церкві Сант-Іньяціо в Римі. При другому підході зображення так побудоване, що є тільки картоном проекту, а подальша реалізація відбувається *шляхом картографування*. Це є техніка проектування зображення на кривій поверхні (склепіння, люнети, вітрила) чи розміщена під кутами по відношенню до спостерігача. Цей надзвичайно складний за майстерністю варіант зреалізував віртуозно Андреа Поццо в маргінальних партіях сцени Апофеозу Ігнатія Лойоли. Він переходить з площини стелі на стіни у простори між віконними отворами, де розміщуються алегорії континентів. Це також ілюструє масштабність місіонерської діяльності єзуїтського ордену засновником якого був Ігнатій Лойола.

Створення ілюзійністичного зображення пов'язане на практиці з низкою технічних проблем. Звідси квадратурне малярство пов'язане з іншими термінами, що визначають низку вузькоспеціалізованих технік ілюзійністичного живопису: *trompe-l'oeil, da sotto in su, quadri riportati, анаморфоза, ракурс, ілюзійністичний стельовий чи настінний живопис*. Всі вони скеровані на різні аспекти створення ілюзії образу [3, с. 183].

Квадратурний живопис використовує їх всіх у своїх цілях. Відбувається це так тому, тому що його творці, як наприклад, П'єтро да Кортона – автор плафону зі сценою апофеозу Божого Провидіння, працював одночасно як художник, архітектор та сценограф. Звідси, перехрещення всіх видів технік, що призводить нерідко до синонімізації зазначених вище понять. Можливо, не потрібно задаватися

метою для визначення чи робота Пьетро да Кортона належить до типу quadri riportati, чи до квадратурного малярства, бо тут зосереджені здобутки всіх малярських технік імітації тривимірності простору та речей. Але квадратурний живопис використовує і поєднує не тільки різні способи ілюзійністичного живопису. Це все виходить за межі дисципліни живопису, перетинаючись з так званою ілюзійністичною архітектурою і з близьким до неї мистецтвом сценографії. Квадратурне малярство використовує в оригінальний спосіб специфічну для XVII століття гібридну перспективну побудову простору сцени за лаштунками – поєднуючи *perspectivae artificialis* з протилежною їй *perspectivae naturalis* [4, с. 209].

Згідно з концепцією першої всі лінії що йдуть в глибину зображення збігаються в одній точці. Натомість, всі інші не підлягають законам лінійного простору і оточують зображення кільцями, умовно поділяючи простір на «псевдо завіси» чи в таких реалізація як «псевдо купол» Андреа Поццо, імітуючи простори, що закриті вигнутими кривизнами, застосовуючи багато точок сходу, розташованих на лінії, що поєднує точку огляду з точкою зникнення, віддалення яких від себе відповідає глибині наступних «псевдо куліс».

Такими є прийоми живописної інтерпретації емпіричних принципів побудови сценографічної перспективи. Її логіка не регулюється з ідеалістичними законами ренесансної перспективи з однією точкою сходу. Але здійснюють фрагментарний спосіб представлення світу поєднуючи між собою різні перспективи – що може краще відповідати нашому рухомому способу сприйняття – через що з'являється як більш впорядкована, але й вражаюче правдива перспектива. Хоч не завжди предметом ілюзійністичного живопису є архітектурні мотиви, назагал він є композиційно пов'язаний з тектонікою архітектурного інтер'єру. Його найбільш помітною рисою є проблема симбіозу живописних ілюзій з існуючою архітектурою інтер'єру.

Матеріальна сутність архітектури «матеріалізує» в сприйнятті глядача правдивість живописного ілюзійністичного продовження простору. Це в свою чергу, надає архітектурі риси монументальності і відкриває уявні простори, які непросто отримати за допомогою засобів архітектури. Власне, можна тут говорити про синергію, оскільки з поєднання цих двох видів мистецтва – архітектури і живопису – виникає нова якість живописно-архітектонічного поєднання [5]. Звідси квадратурний живопис визначається терміном як «архітектонічні картини». Власне, ілюзійністичні реалізації Андреа Поццо в церкві Сант-Іньяціо в Римі вважаються найкращими зразками та апогеєм у створенні «архітектонічних картин» з застосуванням численних технік та прийомів ілюзійністичного живопису.

Література:

1. Kowalczyk J. Andrea Pozzo a późny barok w Polsce cz. II. Freski sklepienne. Biuletyn Historii Sztuki. 1975, T. 37. №4. S. 335–350.
2. Letkiewicz M. Malarstwo kwadraturowe – projekcja przestrzeni (nie)możliwych. O barokowych korzeniach wirtualności. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L. Artes.* 2011. Vol. 9. S. 109–130.
3. Witwińska M. Topografia i kierunki malarstwa ściennego w Polsce około połowy XVIII wieku. *Biuletyn Historii Sztuki.* 1981. T.43. № 2. S. 180–202.
4. Folga-Januszewska D. Wprowadzenie do zagadnień przedpozzowskiej perspektywy iluzjonistycznych malowideł ściennych. *Biuletyn Historii Sztuki.* 1981. T. 42. №3/4. S. 203–212.
5. Barok 1580 – 1750. URL: www.plastyczniak.opole.pl/static/upload/dokumenty/sztuka-barokowa-w-europie.pdf (дата звернення: 21.10.2021).

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ЯК КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА

Образотворче мистецтво – це творчість, яка побудована на законах краси, продуктом якої є духовно-естетичні цінності, є невід’ємною частиною соціокультурної системи суспільства та відповідно виконує ряд функцій, однією з яких є комунікативна функція.

Комунікативна функція образотворчого мистецтва пов’язана із соціальною активністю людини так як твори образотворчого мистецтва впливають на становлення та розвиток особистості і визначають її моральну свідомість та є найважливішим засобом художньо-естетичного виховання яке стає можливим завдяки створеній комунікаційній системі у соціокультурному просторі. Поширеним є сприйняття образотворчого мистецтва засобами комунікації (масмедійні, рекламні, PR-комунікація, пропагандистська, агітаційна тощо) тобто сприйняття його як комунікаційної системи зі своїм особливим кодом, контекстом, зворотним зв’язком. Загалом комунікаційна система має певну структуру та сукупність комунікаторів, реципієнтів, смислових повідомлень та комунікаційні служби які забезпечені матеріально-технічними ресурсами і професійними кадрами та засобами комунікації.

Відповідно, твори образотворчого мистецтва є частиною загальної комунікаційної системи які створюються, далі показується рідним, друзям, колегам та знайомим, і тільки згодом подаються на суд широкої публіки та стають соціокультурним феноменом. Все це в цілому свідчить про інтегрованість митця в художньо-естетичне життя суспільства забезпечене певною соціально-комунікаційною системою та формує соціально-культурну реальність суспільства. З цього питання Л.М. Лазарева зазначає, що «художня комунікація відбувається у соціо-культурному просторі, то можна сказати, що соціально-художня комунікація являє собою складну систему, в якій виокремлюються окремі цикли: суспільство – митець, митець – твір мистецтва, твір мистецтва – споживач (реципієнт). Різні цикли соціально-художньої комунікації можуть бути виділені в історичному аспекті: взаємодія твору мистецтва зі старою і новою епохою; трансляція однієї і тієї ж художньої моделі або образу на протязі кількох епох. Окремий твір мистецтва створюється, як правило, однією людиною або групою осіб, мистецтво як соціально-комунікативна система створюється суспільством в ході його історичного розвитку» [1].

Образотворче мистецтво у світовій художній практиці є вихідним пунктом для критики що оцінює суспільство та світ, різновидом суспільної комунікації та є не предметом обговорення. Тобто цінність твору образотворчого мистецтва у сучасному суспільстві залежить не від матеріальної складової, а у можливості тематизувати ту чи іншу актуальну проблему, симулюванні емоційної складової, здатності залучити споживача (сторонніх учасників) до взаємодії через включення у смислове поле, створене митцем.

Отже, одна з важливих ознак сучасного образотворчого мистецтва є прагненням втягти в художній процес споживача (сторонніх учасників), створити твір образотворчого мистецтва на співучасті з іншими. Так як «всі види мистецтва, від найутилітарнішої архітектури до найпіднесенішої музики зазнають сутнісних змін у співпраці з технологіями» [2].

Як висновок, варто зазначити, що твори образотворчого мистецтва у комунікативному просторі диференціюють на «масові» та «індивідуальні» (елітарні), які створюються не тільки для забезпечення моральної свідомості, художньо-естетичного виховання та суспільних завдань, їх також характеризують рівень досягнення прагматично-комерційних цілей.

Література:

1. Лазарева Л.М. Художня комунікація та її особливості в сучасному Інтернет-просторі. Образотворче мистецтво, 96-99, 2011.
2. Пруденко Я. Класичні види мистецтва в епоху новітніх технологій. ArtUkraine. 2014. URL: <https://artukraine.com.ua/a/klasichni-vidi-mistectva-v-epokhu-novitnikh-tekhnologiy-vstup/#.YYJehmBBzIX>

Монсевич Віолета Вікторівна, аспірантка НАКККІМ

М. ІВАНОВ ТА Ю. БАЛАНОВСЬКИЙ – ПРЕДСТАВНИКИ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ БАТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ХХ СТОЛІТТЯ

Вивчаючи батальний живопис 1950-х років, важливо згадати всіх, хто стояв біля витоків зародження батально-історичного жанру київської академічної школи живопису (насамперед М.Самокиш, О.Шовкуненко та ін). Серед плеяди «живописних генералів» 50-х років була одна людина, доля якої не була такою успішною, як у художників, які посіли значимі місця на художньому олімпі радянського образотворчого мистецтва (Шаталін, Лопухов, Пузирков, Полтавець, Григор'єв, Одайник та ін.) – Михайло Інокентійович Іванов (1909–1976). Закінчивши інститут в 1939 році з дипломом «Наші прийшли!» (викладачі П. Волокидін, О. Шовкуненко), ця робота отримала похвалу Є. Лансере (з 1892 навчався в Рисувальній школі Товариства заохочення мистецтв, Петербург, де відвідував класи Я. Ф. Цюнглінського, Н. С. Самокиша, Е. К. Ліпгарта. 1914–1915 – військовий художник-кореспондент на Кавказькому фронті під час Першої світової війни. З 1920 – рисувальник в Музеї етнографії, виїжджав в етнографічні експедиції з Кавказьким археологічним інститутом. З 1922 р. – професор Академії мистецтв Грузії, МАРХІ. З 1934 по 1938 роки викладав у Всеросійській Академії Мистецтв в Ленінграді), який на захисті сказав: «народився новий Репін!». Учасник другої Світової війни. Працював у КДХІ (1939–60, з перервою). Серед учнів Іванова – М. Григор'єва, Г. Нечипоренко, В.Зарецький та інші.

У 1947 році М. Іванов створив ескіз до картини «Поход русских на половцев» (знаходиться в музеї НАОМА), на той час завідувач Комітетом мистецтв В.І. Касіян, який бурхливо розкритикував ескіз, не допустивши роботу на отримання Сталінської премії. Ця подія стала переламною у творчості талановитого митця, після якої художник починає працювати у сфері ілюстрації дитячої літератури. Не зважаючи на все, художник залишив багато живописних творів серед яких: «Наші прийшли» (1939), «Бої поблизу станції Лиха» (1941), «Витязь із Дніпра» (1946), «Весна» (1947), «Троянди» (1950), «Зацвіла яблуня» (1958) [2].

Першу свою роботу «У хворого комісара» Ю.В. Балановський (1914–1984) виставив в 1937 році на Всесоюзній виставці молодих художників у Москві, яка була організована ЦК ВЛКСМ, занесена в каталог виставки. Студент батально-історичної майстерні під керівництвом заслужаного діяча мистецтв, академіка батального живопису, орденоносця М. С. Самокиша. Балановський Юрій Васильович – випускник харківської школи, закінчив навчання в 1942 році в Самарканді, куди було евакуйовано Київський та Харківський художні інститути, дипломною роботою стала картина «Проводи на фронт». На захисті дипломних робіт заслуженим діячем мистецтв, художником Д. Моором (Дмитро Стахіївич Орлов) були відзначені роботи Безуглого «Переправа біля Каховки» (диплом з відзнакою), Дикарева – «Партизанка» – випускників Київського художнього інституту, та диплом представника харківської школи – Ю. Балановського [1].

Цінним доробком митця слід вважати фронтові альбоми; в землянці, в поході на привалі, звільненими вулицями Львова, під час препочинку між боями вони заповнювалися записами, начерками, замальовками. З їх пожовклих сторінок постають суворі будні війни. В щоденнику Ю.Балановського розповідається про його поїздки на фронт разом з письменниками А.Малишко, В.Сосюрою, А.Головком, у записах художник з великим патріотичним почуттям говорить про відповідальність митця в передачі суворій дійсності (частина рисунків зберігається в ЦДАМЛМ; Ф№1131, о.1, с.87, «Через час после боя» (1943), «На командном пункте» (1943), «Львов, первые дни после освобождения» (1944), «Ровно, 29 серпня 1944» та ін.). Партизанам України присвятив свій твір «Підпільне засідання ЦК КП(б)У в тилу ворога» на якій художник написав портрети Д.С. Коротченка, Ковпака, Федорова, Руднева та інших, картина була представлена на виставці до тридцятої річниці Жовтневої соціалістичної революції в Києві. З 1960 по 1984 був головою живописної секції художнього комбінату в м. Київ. Брав участь у розписі павільйону УРСР на ВДНГ СРСР у Москві. Автор живописних творів: «Переправа через Дніпро» (1946), «Клятва партизанів» (1947) та інших, працював у сфері станкової графіки та ілюстрації.

Література:

1. Архів ЦДАМЛМ. Ф. 1131. Оп. 1. Арк. 36
2. Чуліпа І.І. Іванов Михайло Інокентійович. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=14358 (дата перегляду: 12.10.2021)

СМИСЛОВІ КОНТЕКСТИ ФЕНОМЕНУ МОДИ

Мода – явище неоднозначне, яке викликає суперечливі реакції. Протягом всього періоду свого існування вона потребувала осмислення й оцінки її ролі в житті суспільства. Іммануїл Кант – один з перших філософів, котрий звернув увагу на емоційно-функціональну складову моди – наслідування. «Природня схильність людини порівнювати себе та свою поведінку з ким-небудь більш авторитетним (дитини з лдорослим, простих людей зі знатними) і наслідувати його манери. Закон цього наслідування – здаватися не менш значущою, ніж інші, і саме в тому, що до уваги не береться яка-небудь користь, – називається модою» [3, с. 489]. Але існує й інший прояв моди – прагнення до краси та удосконалення. А тому бути модним – означає бути красивим, а слідувати моді – бути актуальним, тобто випереджати тих, хто модою нехтує.

Що робить моду модною? В чому унікальність та суть цього соціокультурного феномену? Мода не є виключно рекурсивно повторюваною. Кожного разу вона нова, свіжа й унікальна, навіть якщо й суголосна колишнім стильовим віянням. У ній одночасно присутні моменти з минулого, теперішнього й майбутнього. З функціональної точки зору, моде у своєму розвитку корегувалася історичними, кліматичними, географічними, культурними й іншими умовами існування людини, виражаючи таким чином спосіб життя, рівень добробуту, рід діяльності, позицію особи в соціальному просторі культури (її касту, гільдію, клас) і т.д.

Але головним мотивом було прагнення почуватися комфортно та при цьому подобатись оточуючим. Таким чином, варто повернутися до аналізу виокремленої І. Кантом емоційної складової моди. Людина, прагнучи визнання, «перевтілюється» за допомогою модного одягу – імітує суспільний ідеал, спираючись на власний естетичний смак. Роль одягу при цьому настільки важлива, що має відповідати як соціальному статусу людини, так і виражати її внутрішній світ. Одяг стає не лише «другою шкірою» – він стає образом, суголосним людині.

Змінюваність моди підкреслює прагнення людини відповідати актуальним покращенням, вона також виражає її прагнення оновлюватись. Бути в тренді – означає не старіти. А тому стверджувати, що мода циклічна, можна хіба метафорично. Вона змінювана, кожного разу нова та різноманітна. Тому функція «другої шкіри» в епоху геронтофобії втратила свій зміст, бо повертатися у «стару» шкіру сучасна людина аж ніяк не прагне.

Практичний прояв моди – її масовість. Раніше вона стосувалася лише привілейованого прошарку суспільства, а тому легко персоналізувалася – зачинателя певної локусної інновації знали всі. Якщо згадати, як одягалися при монарших дворах Європи в докапіталістичні часи, можна помітити явне наслідування смаків суверена чи його фаворитки. Поява капіталізму та індустріалізація суспільства спричинили «хвилеве» поширення модних тенденцій.

Мода пододала свою обмеженість розкішшю й почала демонструвати демократизацію вишуканості. Сьогодні модні журнали, такі як VOGUE чи Mary Clear, заповнені рекламою предметів розкоші, лишаючись при цьому головним майданчиком для демонстрації шедеврів фотохудожників. Тобто мода все більше естетизується, наближаючись до сфери мистецтва, а не зводиться виключно до практик споживання.

У роботі «Система моди» французький філософ Р. Барт виокремив три контексти, в яких існує феномен моди. По-перше, вона завжди стосується певного предмета, хоча до нього не зводиться. Скоріше, вона апелює до тенденційної групи речей – модної колекції. Це речовий, технологічний, реальний бік моди. По-друге, демонстровані предмети мають подаватися привабливо, атмосферно, контекстуально. Це образний бік моди, з ним працює фешн-фотографія, рекламна іконографія. По-третє, мода не має власного сенсу або ж її акценти й означники не завжди самоочевидні для споживача чи спостерігача. Тому її третій компонент (за Р. Бартом, найголовніший) – дискурсивний код, тобто система словесних термінів, що пояснюють семантичний сенс певної модної речі чи колекції. Таким чином, щодо одягу Р. Барт визначає три семіотичні коди: реальний одяг, одяг-образ та одяг-опис. Два перші є мінливими у часі, їх природа змінюватись, а не поглиблюватись. Сенс моди виявляється лише у третьому семіотичному коді. «Реальна система одягу – це всього лиш природній горизонт, де Мода формує свої значення; як цілісність, як сутність Мода не існує поза словом. Тому нерозумно ставити реальність одягу раніше, ніж слово Моді, – навпаки, справді раціональною є траєкторія від словесного зачину до створеної ним реальності» [1, с. 33]

Завдяки називанню деталей актуального гардеробу, їх естетичній оцінці модними експертами,

схваленню чи критичному запереченню, нові стильові тенденції входять у вжиток та реальний побут людей. Але тут важливо розрізнати «семіологію моди» та «соціологію моди». Остання апелює до реальних характеристик предметів – хто їх носитиме, які категорії населення зможуть їх собі дозволити, з яких нагод їх одягатимуть. Соціологія моди є методологією її маркетингово-економічних проявів.

Натомість семіологія моди – це свого роду «культура моди», на думку А. В. Дьякова [2]. Людина може знатися на стильових тенденціях, хронологічній динаміці моди, її національних особливостях, перевагах кутюр'є та їх головних клієнтів, але не купувати ці речі для себе; вона взаємодіє з модою на рівні образного та словесного кодів, тобто як суто естетичного явища. Саме на цих рівнях мода й отримує свій глибинний філософсько-антропологічний сенс – свідчить про осмислення людиною своєї діяльності, про естетизацію нею світу і власного тіла.

Література:

1. Барт Р. Система моди. Статті по семиотике культуры / пер. з фр. С. Зенкин. Москва: Издательство Сабашниковых, 2003. 512 с.
2. Дьяков А.В. Ролан Барт: система моди и подозрительность к системе. Вестник ЛГУ. 2009. С. 23–29.
3. Кант И. Антропология с прагматической точки зрения. Сочинения в шести томах. Москва: Мысль. Т.6, 1966. 743 с.

Тарасенко Юлія Миколаївна, аспірантка НАКККіМ

ЛЕКТОРІЙ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПРАКТИК

У центрі дослідження – лекторії в контексті мистецтвознавчих практик як засіб розвитку особистості та чинник змін культурно-освітнього простору. Дослідження побудоване на міждисциплінарному інтегруванні методів педагогіки, психології та мистецтвознавства. Домінантою підходу є актуалізація освітнього процесу в форматі лекторіїв при залученні мистецтвознавчих практик для всебічного розвитку особистості та інтеграція мистецтвознавчої справи в якості дієвого інструментарію у освітніх процесах широкого кола. Наукова новизна визначається спробою розкрити особливості лекторію як засобу освітніх трансформаційних процесів, що відбуваються під час діяння мистецтвознавчих практик як дієвого чиннику на розвиток емоційного та інтелектуального потенціалу людини.

Сучасне суспільство зробило крок у третє тисячоліття, та ще далі відійшло від усталених засад та критеріїв, які були закладені в ще за часи Просвітництва. Сучасні системи освіти все більше підлягають трансформаційним процесам, а поняття «онлайн» все більше захоплює освітній простір, який доволі часто не має можливості відстоювати право на традиційне здобуття знань. Освітні сфери здійснюють свої зміни та мають тенденцію впливати на загальний стан культурно простору.

При аналізі трансформаційних процесів мистецтвознавчої сфери існує невідповідність між сталими освітніми стратегіями і значущими категоріями які містять в собі мистецтвознавчі інституції та їх фактичної реалізації у широкому суспільному колі. Реалії сьогодення потребують принципово інших підходів до розробки і впровадження перетворень у соціокультурній та освітній площині суспільства.

Оточуючий світ еволюціонує, а разом із ним відбуваються зміни та накопичення досвіду у людини, суспільства. Для того, щоб досягнути нові тенденції та забезпечити наступність новому поколінню, освітні проекти повинні удосконалюватись та розширювати місце свого класичного сприйняття в навчальних закладах. Лекторії як освітній процес слід також розглядати поза університетських стін, але і там вони дістають своєї трансформації.

Розглядаючи питання мистецтвознавчої освіти, варто перевести питання на те, яким чином ця наука може виходити за межі свого класичного здобуття та розширюватись на широке коло споживачів. Тривалий час мистецтвознавча справа, як прикладна сфера знань залишалась без всебічного обґрунтування, стосовно її практичного інструментарію для загального застосування в соціумі. Ця гуманітарна наука, з її могутнім та дієвим освітнім потенціалом, довгий час залишається справою сама у собі. Процес інтегрування її в інші, не пов'язані з мистецтвом сфери відбувається досить складно і повільно. Проте важливим критерієм ефективного розвитку будь якої системи є міждисциплінарний перетин та побудова взаємозв'язків між іншими сферами: освіти, бізнесу, політики, соціального управління та особистісного розвитку. В реаліях сьогодення проблематика мистецтва ототожнюється з абстрактними універсальними, які здебільшого корелюються с собою подібними мистецькими явищами. Однак загальновідомо, що мистецтвознавство – це вид знання, яке

містить в собі могутню пізнавальну та культурно-утворюючу функцію, як особистості, так і суспільства в цілому.

Значним освітнім процесом виступає лекція як активний метод навчання, перед яким стоять задачі, направлені на здобуття знань, формування навичок, засвоєння інформації, тренування процесу мислення, праці пам'яті та інше. Так, освітні процеси не закінчуються з випуском учбового закладу та студентського життя, вони продовжуються будь-де. Та особливо хочемо звернути увагу на розповсюдження знань з мистецтва, оскільки саме обізнаність надає можливості у створенні подальшого культурного середовища.

При аналізі трансформаційних процесів у мистецтвознавчій сфері існує невідповідності між сталими стратегіями і значущими категоріями, які містять в собі мистецтвознавчі інституції та їх фактична реалізація у широкому суспільному колі. Реалії сьогодення потребують принципово інших підходів до розробки і впровадження перетворень у соціокультурній та освітній площині суспільства. Розглядаючи лекторії у контексті мистецтвознавчих практик слід акцентувати увагу на те, що вони мають в собі активні методи учбового процесу, як за інформаційним змістом, так і в системі пізнання. Самі лекторії мають різні форми та характеристики, розглянемо головні.

1. Лекція-візуалізація. Такий вид лекторію є важливим, оскільки візуальний аспект та наявність предмету вивчення в мистецтвознавстві має важливе значення. Наочність в мистецтвознавчому процесі існує в різних формах, як демонстрація в цифровому або паперовому виді, але найкращим є вивчення творів образотворчого мистецтва в оригіналі.

2. Лекторії-дискусії. В зазначеному виді лекторію відбуваються обговорення теоретичних питань з різних позицій та поглядів. Залучання різних позицій як теоретичних так і практичних. Участь фахівців суміжних сфер надають можливості доповнювати та розширювати різні точки зору, здійснювати порівняльні аналізи, приєднуватись до тієї чи іншої лінії.

3. Лекції з нетрадиційною формою проведення. Такий вид лекторію починається з винесення питання, яке потрібно розв'язати, обґрунтувати або дати розширену думку стосовно предмету вивчення. В зазначеному форматі, виносяться проблемні питання, які можуть передбачати пошук не однотипних рішень або відсутність одного правильного рішення. Відповідь на поставлене питання потребує роздумів та співвідношення різних варіантів рішень. Такі лекторії забезпечують творче засвоєння принципів та закономірностей матеріалу, який винесено на обговорення. Такий процес стимулює активізацію пізнавальної діяльності та пошук самостійного рішення серед широкого пласту інформації.

4. Лекція із завчасно запланованими помилками. Така форма проведення лекторію розробляється для розвитку у слухача вмінь оперативно здійснювати аналіз ситуації, виступати з позиції експерта. В такому процесі подачі матеріалу учаснику потрібно ретельно відстежувати весь обсяг наданої інформації та перевіряти її на достовірність і протиріччя.

У процесі підготовки лекції закладається певна кількість помилок змістовного, методичного та логічного характеру. Після закінчення обговорень, виноситься весь перелік застосованих помилок, а також здійснюється аналіз відредагованої інформації. Зазначений вид лекторію формує уважність та активність усіх учасників процесу. Елементи інтелектуальної гри створюють підвищений емоційний та психологічний стан. Такий вид лекторію виконує стимулюючу та контрольну функцію. Також це надає можливості оцінити стан підготовки слухача, а останньому перевірити ступінь своєї орієнтації в наданому матеріалі. Вище зазначені форми лекторію формуються на темах пов'язаних з історією мистецтва, розгляданні конкретних творів та торкаються різноманітних тем, а саме: історичних, філософських, мистецтвознавчих, психологічні та інших.

Слід також зазначити, що вказані лекторії мають широкий сектор свого застосування в якості методу навчання та формування соціокультурного середовища. Використання лекторію в контексті мистецтвознавчих практик уможливує активізацію роботи механізмів, які сприяли б освітній та культурній динаміці, виводячи її на сучасний рівень подій і процесів гуманітарного спрямування розвитку суспільства.

Література:

1. Зинченко В.П. Психологические аспекты влияния искусства на человека. Культурно-историческая психология. 2006. Том 2. № 4. С. 3–21.

2. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів : Літопис, 2017. 408 с.

КОМП'ЮТЕРНА ГРАФІКА У МОБІЛЬНИХ ДОДАТКАХ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

У контексті стрімкого розвитку діджиталізації питання, які пов'язані з застосуванням комп'ютерної графіки у мобільних додатках, як засобу формування візуального контенту в соціальних мережах, набувають все більшої актуальності. Мобільні додатки Face App, Face tune 2, Toon Art, Fantastic face-Ging, Retouch, Motion leap, Beauty Plus, Body Editor, Face Lab, Adobe Photoshop та інші, активно використовуючи графічні інструменти створюють можливість формування відповідного візуального контенту в соціальних мережах.

У сучасному світі, особливо в період пандемії, у особистості за допомогою соціальних мереж з'являються додаткові можливості комунікації, пошуку роботи, створення нових проєктів. Особливо феномен соціальних мереж Facebook, Instagram, пов'язаний останнім часом з просуванням творчих проєктів молодих дизайнерів; нового формату глянцевого журналу, які перейшли в формат он-лайн; проєктів, пов'язаних з національними конкурсами краси; різноманітними освітніми програмами, бізнес-тренінгами та іншим.

По факту людина у соціальних мережах позиціонує себе за допомогою профілю і візуального контенту, дивлячись на сторінку людини у соціальних мережах створюється відповідний образ, формується імідж, перше враження, це не лише фото, а і рекламні малюнки, графічні композиції, колажі та багато іншого, можливо інформація про проведенні тренінгів, якщо людина займається бізнес або освітньою діяльністю.

Комп'ютерна графіка у мобільних додатках представлена ілюстративною графікою (довільним малюванням і кресленням на екрані комп'ютера). Пакети ілюстративної графіки відносяться до прикладного програмного забезпечення загального призначення. Найпростіші програмні засоби ілюстративної графіки називаються графічними редакторами [1].

Також художньою і рекламною графікою, яка стала особливо популярною завдяки телебаченню, але в соціальних мережах використовується для створення відео уроків, відео презентацій, слайд шоу. Г. Дабіжа зазначає, що «...графічні пакети для цих цілей вимагають великих ресурсів комп'ютера за швидкодією і пам'яті. Відмінною особливістю цих графічних пакетів є можливість створення реалістичних зображень і рухомих картинок» [2].

Особливо популярною стає комп'ютерна анімація в аспекті появи рухомих зображень на екрані телефону. Як зазначає Д. Міронов, «Художник створює на екрані малюнки початкового і кінцевого положення рухомих об'єктів, всі проміжні стани розраховує і зображує комп'ютер, виконуючи розрахунки, що спираються на математичний опис даного виду руху. Отримані малюнки, що виводяться послідовно на екран з певною частотою, створюють ілюзію руху» [3].

Активно в мобільних додатках для Android використовується графічне оформлення інтерфейсу, графічні редактори дозволяють створення і редагування зображення на моніторі телефону, і зберігають їх в графічних форматах файлів, наприклад, JPEG, PNG, GIF, TIFF.

Такі мобільні додатки, наприклад, як Body Editor, Face Lab, Adobe Photoshop, Face App, дозволяють робити кращі фото для проєктів групи Національних конкурсів краси: MISS BEAUTY 4 SEASONS, Mrs. Ukraine International, «Miss Model Ukraine», для багатьох глянцевого журналу. Усі ці проєкти мають власні сторінки в соціальних мережах і просування бізнес контенту йде виключно за допомогою створення якісного візуального контенту.

Література:

1. Василюк А., Мельникова Н. Комп'ютерна графіка: навч. посіб. для студентів напряму підгот. 6.040303 «Систем. аналіз». Львів: Вид-во Львів. політехніки, 2016. 308 с.
2. Дабіжа Г.Н. Компьютерная графика и верстка: CorelDRAW, Photoshop, PageMaker. Санкт-Петербург; Москва; Харьков.; Минск : Питер, 2007. 270 с.
3. Миронов Д.Ф. Компьютерная графика в дизайне: Учебник. Санкт-Петербург; Москва; Харьков.; Минск : Питер, 2004. 215 с.
4. Різник О.Я. Основи комп'ютерної графіки: курс лекцій. М-во освіти і науки, молоді та спорту України ; Нац. ун-т «Львів. політехніка». Львів : Вид-во Львів. політехніки, 2012. 220 с.

**ФРАГМЕНТИ ВТРАЧЕНИХ СРІБНИХ ЦАРСЬКИХ ВРАТ ГОЛОВНОГО
ІКОНОСТАСУ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ
В КОЛЕКЦІЇ ДОРОГОЦІННОГО МЕТАЛУ
НАЦІОНАЛЬНОГО ЗАПОВІДНИКА «КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКА ЛАВРА»**

Головним храмом Києво-Печерського монастиря і його серцем є Успенський собор. З часів свого заснування у XI ст. собор декілька разів було зруйновано і відбудовано знову. Востаннє святиня зазнала руйнації 3 листопада 1941 року. Перлиною інтер'єру Успенського собору був головний п'ятирусний золочений іконостас, виготовлений у 1719–1729 роках. Його замовником був гетьман Іван Скоропадський, а майстром – чернігівський сницар Григорій Петров [1, с. 78-91]. У 1713 році граф Борис Петрович Шереметьєв дарував Києво-Печерській лаврі срібні царські врата для головного іконостасу Успенського собору. Але під час пожежі 1718 року вони були значною мірою пошкоджені і тому їх не можна було встановити на новий іконостас. Лаврська братія вирішила замовити нові срібні карбовані врата у золотаря Михайла Юревича. На пам'ятці немає тавра майстра, але встановити авторство М. Юревича допоміг контракт на виготовлення царських срібних врат для Успенського собору [2, с. 45]. Так, у 1748 році святиня явилися світові. Їх цілісний вигляд можна побачити на світлині 1930-х років XX ст. з фондової колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (КПЛ-Ф-1620).

Переглядаючи архівні фото царських воріт Успенського собору, можна дійти висновку, що їх зробив досить талановитий майстер. Кожна деталь святині бездоганно пророблена, розкішний карбований листково-квітковий орнамент вкриває всю площину воріт. Головною темою пам'ятки є Благовіщення. В нижній частині воріт зображені два ангели, кожен з яких тримає в руках ріг з двома трояндами та квіткою гранатового дерева. (Фото КПЛ-Ф-2889). Зі стилізованих рогів виростає дерево життя, яке своїми пишними гілками з квітам і гранатами обрамляє медальйони з зображеннями святих. Верхівку царських воріт увінчує фігура Богородиці з розведеними в сторони руками. Божу матір підтримують два ангели серед хмар. На жаль, срібні царські врата 1748 року головного іконостасу Успенського собору загинули під час вибуху 1941 року.

Після війни Києво-Печерський заповідник відновив свою діяльність. З 1945 року почалися роботи по розбиранню зруйнованих будівель Верхньої лаври. Під час архітектурно-археологічних досліджень Успенського собору в 1962-1963 роки під керівництвом В. Петичинського і М. Холостенка була піднята з-під завалів велика кількість матеріальних залишків. Серед цих знахідок були і фрагменти срібних царських воріт Успенського собору 1748 року, які зараз є частиною колекції дорогоцінного металу Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Один з найбільших за розміром серед вцілілих фрагментів царських воріт (КПЛ-М-7255) демонструє нам високу якість і професійність майстра. Цей фрагмент розміром 44,0x42,0 см являє собою нижню частину правої стулки царських воріт. Виконаний він в техніці високого карбування. Вціліло прорізне зображення нижньої частини фігури та рук янгола, які тримають ріг з трояндою і квіткою граната. З лівого боку – полоса гравійованого орнаменту з геометричним і рослинним мотивом. По нижньому краю – смуга для кріплення. Ще один фрагмент (КПЛ-М-7247) розміром 33,0x33,3 см з фондів також є елементом нижньої частини царських врат. Він являє собою вцілілу частину накладної пластини з частково збереженим вкладним написом. Нижній край фрагменту має карбований прорізний рослинний орнамент з плодів гранату, троянд і листків. В музейній колекції зберігається понівечений срібний медальйон (КПЛ-М-8382) з царських воріт. Він має гладку поверхню, слід від накладного зображення святого і контур німба. Після вибуху царські ворота Успенського собору розлетілися на друзки. Вцілілі фрагменти досить дрібні й понівечені. Реставрувати і відновити пам'ятку неможливо. Всі збережені частини золочені і зроблені із срібла 875°. Вони вражають майстерністю роботи, пишнотою і красою квітково-рослинного орнаменту.

Вважається, що над святинєю працював лише майстер М. Юревич. Але деякі дослідники мають іншу думку. Григорій Полюшко стверджує, що у 1749 році царські ворота головного іконостасу Успенського собору були перероблені іншим київським золотарем, а саме Матвієм Наруновичем [3, с. 21]. Підтвердженням цієї думки є вцілілий фрагмент царських воріт (КПЛ-М-8391), який має клеймо майстра МН і київське міське тавро КЮВ. В наш час інтер'єр Успенського собору прикрашає п'ятирусний іконостас з золоченими металевими царськими воротами, які було відновлено завдяки архівним фото, описам, малюнкам художника і археолога Федіра Солнцева.

Література:

1. Орленко М.І. Іконостаси Успенського собору Києво-Печерської лаври: історія та відтворення. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*: Наук.-техн. збірник. Відпов. ред. М.М. Дьомін. Київ: КНУБА, 2016. Вип. 42. 368 с.
2. Петренко М.З. Українське золотарство XVI – XVIII ст. ст. Київ: 1970. 208 с.

3. Полношко Г. Царські врата собору св. Архистратига Михаїла. Пам'ятки України: історія та культура: наук. часопис. Київ, 2004. № 2. С. 20–29.

*Ясенів Олег Петрович, заслужений художник України,
старший викладач кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Мистецтво, на думку Арістотеля, дає емоційне розвантаження, а почуття, викликані справжнім мистецтвом, сприятливо впливають на раціональну сферу. Художній простір у образотворчому мистецтві є важливою і складною категорією. Поєднує в собі діалог різних мистецтв у системі єдиного художнього твору (твору образотворчого мистецтва) та стимулює постановку нових питань щодо категорії художнього простору, які також не мають однозначних ствердних відповідей.

У сфері інтермедіальності художній простір є одним із непростих головних чинників, який розкриває твір образотворчого мистецтва як найбільш універсальний вид мистецтва, здатний перетворювати в образи інші його види, особливо візуальні. Термін «художній простір» має різні конотації, наприклад: художній простір як простір художньої культури, епохи та стилю; художній простір як простір художнього твору; художній простір як сукупність процесів, які детермінують художню та творчу діяльність. Всі вищеперераховані варіанти виходять з уявлення про те, художній простір у образотворчому мистецтві є простір смислів.

Варто зазначити, що художній простір у образотворчому мистецтві детерміновано проблематикою яка лежить в основі того чи іншого мистецького напрямку. Зокрема, Наталія Мочернюк зазначає, що «простір разом з такими категоріями, як художній текст, композиція, художній час, колір тощо, входить до апарату структурного аналізу творів мистецтва [1]. Сьогодні зростає інтерес до осмислення власне художнього простору як такого, у зв'язку з чим, виникає нагальна потреба в уточненні, а відповідно, у більш уважному аналізі специфічних особливостей простору естетичної реальності. Так, у такого роду конкретизації особливо гостро потребують різні види мистецтв, і в першу чергу образотворче мистецтво. Зокрема, творчі експерименти у сфері технічних можливостей засобів художньої виразності, що ведуться протягом багатьох століть, виявляючи специфічні особливості різних видів мистецтва, багато в чому відбиваються характері рішення такого елемента естетичної реальності як простір.

Сама видова специфіка мистецтв, арсенал технічних можливостей і виразних засобів, що зумовлюють вибір прийомів просторової побудови. Аналіз технічних особливостей таких видів і форм образотворчого мистецтва, як олійний живопис, фреска, мозаїка, вітраж, друківана графіка, скульптура, показує, що технічні можливості різних видів мистецтва є одним з найважливіших факторів, надають серйозний вплив на складення просторової структури художнього твору.

Щодо розуміння художнього простору у образотворчому мистецтві М. Юр зазначає, що «організація простору була однією з основних задач образотворчого мистецтва впродовж усієї історії, але в різних його галузях та через різні способи вирішення цей процес змінювався, ускладнювався, водночас набував своїх специфічних ознак. Наприклад, простір скульптури – це простір, в якому знаходиться сам об'єкт, і простір замкнений об'ємами скульптурного тіла. Іншими словами, можна сказати, що фізичний простір взаємодіє з простором, створеним художником, але перший відповідає загальній системі координат (тривимірності), другий визначений місцем скульптурної форми, тому може мати різну конфігурацію, перервність, ритм,протяжність, кривизну. Таким чином, створюється простір, властивості якого розширюються під дією художнього мислення і художнього бачення митця, відтак окрім просторового виразу він має художні та естетичні ознаки» [2].

Література:

1. Mocherniuk N. Khudozhnii prostir u konteksti intermedial'nosti (poeziia ta obrazotvorche mystetstvo) [Art Space in Intermedial Context (poetry and fine arts)]. *Pytannia literaturoznavstva*. 2013. № 87. Pp. 219–229.
2. Юр М. Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві. *Мистецтвознавство України: зб. наук. пр. Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: А.Чебикін (голова), О.К.Федорук (голов. ред.), М.І.Яковлєв (заст. гол. редкол.) та ін.* Київ : Фенікс, 2015. Вип. 15. С. 191–197.

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Волошина Анна Гаррівна, магістратантка НАКККіМ

**СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ФОРМ
НА ТЕРЕНАХ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ США**

На початку XIX ст. у великих містах США виникають стаціонарні театри, а театральне життя насичується мистецькими подіями. При цьому англійська баладна опера чергувалася на американській сцені з французькою комічною оперою, німецькою та англійською драмою, віденською оперетою, водевілем, скетчем, бурлеском, ревію, шоу менестрелів. Усі ці жанри взаємодіяли один з одним, сприймали потужний вплив афро-американської культури (джазу), що сприяло утворенню своєрідних музично-театральних форм. Поступово в США утворився новий синтетичний жанр популярного театру, в якому втілювалися найважливіші особливості американської театральної культури та бродвейської театральної системи – мюзикл.

Відомі дослідники музично-театральної культури (Т.Пастора, С.Фостера, Д.Еммет, М.Клейна) найбільш значними жанрами на кону театрів США (що мали безпосередній вплив на формування мюзиклу), називають баладну оперу, minstrel-show, ревію, американський водевіль (вар'єте), бурлеск, оперету, а також джаз [1]. При цьому вкажемо, що комічна опера бере свої витoki у народних музично-комедійних виставах, в яких поєднувалися тексти, музика, спів, танці, клоунада. Такий синтез був характерним для італійської імпровізаційної комедії масок XVI – першої половини XVIII ст. *comedia dell'arte*, іспанського народного фарсового театру, французького ярмаркового театру.

Нагадаємо, що комічні вистави XVI ст. так звані *drolls* (з англійської – забави) були далекими попередниками баладної опери, вони розігрувалися мандрівними акторами – нащадками англійських середньовічних менестрелів XI – XIV ст. У своїх виставах, заснованих на загальновідомих народних переказах, актори виконували власні віршовані тексти на мотиви популярних балад. Разом з тим варто зацентувати увагу й на факті народження баладної опери. Адже 29 січня 1728 року в Лондоні під час коронації короля Георга II відбулася прем'єра «Опери жебраків», створена у співавторстві Дж. Гея та Й. К.Пепуша. Успіх цього сатиричного твору був приголомшливим. Прикметно, що саме ця опера виникла як своєрідний протест проти моди на італійську оперу та оперні твори Генделя, що домінували в англійському театрі протягом XVII і XVIII ст. Відмітимо, що характерні ознаки опери-*seria* отримали в новому творі гостро пародійне зображення.

Важливим є той факт, що за задумом авторів, блискуча комедійна вистава, яка була сатирою на англійське придворне суспільство з його пристрасною до розваг, розігрувалася не на професійній сцені, а в народному театрі. Її героями стали жебраки, грабіжники та злодії. За сюжетом саме Жебрак і є автором опери: він приносить Актору для постановки спою п'єсу та попередньо іронічно характеризує її. Драматург, памфлетист, байкар і поет Дж. Гей, близький до кола митців великого сатирика Дж. Свіфта, в «Опері жебраків» зовні витримав традиційну структуру в побудові твору: розмовні діалоги тут чергуються з музичними епізодами. Але замість арій Дж. Гей ввів в оперу пісні та балади з англійського, французького, ірландського, шотландського «вуличного» фольклору, змінивши при цьому тексти куплетів, але залишивши популярні рефрени. Таким чином, рефрен викликав звичні для глядачів асоціації та коментував новий авторський текст, підкреслюючи його.

Крім того, на початку XIX ст. в США виникає *minstrel-show* (вистава менестрелів), характерний різновид національного музичного театру, в якій ній «білі» виконавці імітували афроамериканців, вдягаючи чорні кучеряві перуки та фарбуючи обличчя паленою пробкою. Показово, що художня своєрідність *minstrel-show* пов'язана з впливом негритянського фольклору. Вкажемо, що мистецтво американських менестрелів, як і баладна опера, беруть свій початок в англійському народному театрі доби Відродження XVI–XVII ст., а саме у виставах *drolls*. *Minstrel-show* є «далеким нащадком старовинних вистав жонглерів і трубадурів, тому слово «менестрель» не випадково викликає асоціації як з традиціями середньовічних європейських та англійських мандрівних акторів, так і з шоу-виставами мюзик-холу кінця XIX – XX ст. Кожна модна менестрельна пісенька містила комічні звороти та стереотипні вирази негритянської мови, в яких завжди підкреслювалася манера негритянської вимови» [2, с. 24].

Minstrel-show досягло вершини своєї слави, створивши конкуренцію опері та драмі. Якщо одночасно з менестрелями в одному місті виступала драматична трупа, то, як правило, вона залишалася без публіки. До середини XIX ст. трупа менестрелів вже нарахувала дванадцять осіб. Основою пісенного репертуару менестрелів був не тільки негритянський фольклор. Велика кількість мелодій мала англо-кельтські корені, була подібна до англійських і шотландських народних пісень і балад. Музична спадщина minstrel-show мала велике значення для американської культури. В інтонаційному словнику значної кількості пісень, що виконували менестрелі, було синтезовано риси англійських, шотландських пісень та африканського музичного мислення. Ці пісні стали джерелом для творчості американських композиторів. Після приєднання до бродвейської естради на початку XX ст. менестрелі також сприяли проникненню джазу на сцену, а, отже, і в мюзикл.

Популярним у США став і жанр ревію – естрадно-театральне видовище, що складається з низки самостійних розмовних сцен зі вставними піснями, хореографічними та цирковими номерами. В ревію відсутня єдина дія, але постановки завжди прагнули знайти загальну тему, яка б поєднувала різноманітні номери. В США ревію з'являється 1894 року, коли в «Casino-theatre» Дж. В. Ледерер поставив «Passing-show» («надзвичайне шоу») – конгломерат пародії, сатири, комічних номерів, пісень і танців. Ревію було представлено публіці влітку, і традиція демонструвати «Passing-show» в цю пору року залишилася на багато десятиліть.

Невдовзі під впливом європейських оперет в США з'явилися американські оперети, особливо після успіху англійських творів У. Гілберта і А. Саллівена. Перші постановки мали досить низький художньо-естетичний рівень – це «Перша брайтонська водорятувальна команда» Дж. С. Кроссі та «Пустеля» (1880), автор якої Д. Бак був одним із найвідоміших композиторів США у сфері церковної музики. Ще після декількох невдалих спроб були відвертою копією «Мікадо» В. Гілберта та А. Саллівена. Поступово рівень творів американських авторів зростав. Нагадаємо, що розквіт американської оперети пов'язаний з іменами композиторів Г. Керкера, Л. Інгландера, Г. Лудерса, Р. Фрімла, З. Ромберга, К. Хошни та інших. Так склалося, що упродовж півстолітнього існування американська оперета наслідувала європейський зразок жанру (англійський, потім віденський). Американська публіка звикла сприймати оперету як романтичне екзотичне видовище, досить далеке від реальності. Потреба в актуальному демократичному жанрі, безпосередньо пов'язаному з американською дійсністю, зумовила появу мюзиклу, що виник як альтернатива опереті, а не як її продовження. Але в деяких аспектах (змістовних, музичних, структурних тощо) мюзикл є спадкоємцем оперети.

У підсумку наших розвідок вкажемо, що музично-розважальні театральні форми США переживали у перші десятиліття XX ст. бурхливий період співіснування і трансформації легких жанрів. У потужному багатоголосі водевілів і бурлесків, фарсів, музичних комедій та ревію сформувались стійкі канони, що вели до появи мюзиклу як загальнонаціонального явища театального життя. Можемо констатувати, що музичному сценічному мистецтву США знадобилася всього чверть століття, щоби з конгломерату попередніх форм утворилася суто американська музична комедія (musical comedy), а потому за кілька десятиліть сформувався і мюзикл (musical play) як самостійна театральна форма, що відповідала світогляду, ритму і способу життя американців [3, с. 43].

Література:

1. Бурцева А.Н. Истоки мюзикла. Социокультурный анализ. URL:<http://lib.socio.msu.ru/l/library> (дата звернення 26.06.2021).
2. Ветхова А. Воскрешение в звуке. Москва: Искусство. 2005. 154 с.
3. Вульф В. От Бродвея немого в сторону: Очерки о театральной жизни США, и не только о ней, 70-е годы. Москва: Искусство. 1992. 264с.

*Кратко Юлія Володимирівна, старший викладач кафедри
режисури та акторської майстерності,
заступник директора з виховної роботи Інституту
сучасного мистецтва НАКККіМ*

ФУНКЦІОНУВАННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО ТЕАТРУ В ПОСТМОДЕРНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

В умовах постмодерної комунікації категорія інтерактиву як здатності до взаємодії, діалогу – набуває особливої ваги й поширення в соціумі, адже передбачає здатність до взаємодії, діалогу й відбувається за умови постійної, активної взаємодії всіх учасників процесу комунікації. При цьому зацентруємо увагу на тому, що сценічні художні практики останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. містять значну кількість напрямів інтерактиву, серед яких важливо вказати такі, як: театральна техніка «verbatim» (документальної п'єси), «перформанс» (з англійської performanse – виконання, подання, виступ), «stand-up show» (сольний гумористичний виступ перед аудиторією), «імпровізація» [3].

Прикметно, що саме для таких напрямків характерними є пряма взаємодія з глядачем (зادля залучення його до процесу створення вистави); в них зазвичай, не йдеться про художність, а також чітку художньо-естетичну форму драми в традиційному її розумінні; наявною є сюжетна стислість, фрагментарність демонстрації подій, що відбувається на сценічному майданчику і, зрештою, навмисний вибір драматургами нетрадиційного літературного типу вербальної культури.

Варто нагадати, що у постмодерному культурно-мистецькому просторі інтерактивний театр необхідно розглядати як форму театральної взаємодії, яка передбачає активну участь аудиторії, адже глядачі перестають бути лише спостерігачами й перетворюються на повноправних учасників творення художніх образів. Інтерактивні форми сценічної взаємодії мають свої переваги перед іншими формами: «мають високу результативність у засвоєнні знань та формуванні практичних вмінь і навичок; дозволяють за той самий проміжок часу збільшити обсяг виконаної роботи; сприяють формуванню вміння співпрацювати в команді; розвивають гуманні, толерантні стосунки між учасниками процесу; активізують власний досвід, знання та вміння учасників процесу, розвивають пам'ять та здатність до самоконтролю» [4, 14].

Вкажемо, що основними функціями інтерактивного театру вважають пізнавальну, комунікативну, профілактичну, корекційну, терапевтичну інші. Реалізація цих функцій сприяє становленню соціальної компетентності особистості, кращому розумінню соціальних ролей, а отже, їх сприйняттю та кращій творчій обробці, виробленню внутрішніх механізмів для запобігання тим життєвим чинникам, що призводять до життєвої некомпетентності, дезадаптації та маргіналізації особистості [2]. Тоді як інтерактивний постмодерновий театр має досить визначену соціальну спрямованість, оскільки вистави з інтерактивними елементами спрямовані в першу чергу на висвітлення та розв'язання соціокультурних, гендерних та інших проблем постмодерного соціуму. Важливо відзначити, що діяльність інтерактивного театру спрямовується в першу чергу на формування правильних специфічних новітніх світоглядних та соціокультурних орієнтирів молодого покоління, які переважно і є основною аудиторією і учасниками подібних дійств [3, 66].

Показово, що для сценаріїв інтерактивних вистав, зазвичай, обирають літературні твори, які яскраво ілюструють негативні риси людини а також різноманітні конфліктні ситуації. Тоді як в ході інтерактивної вистави, учасники мають змогу самостійно змінювати характери персонажів і на власному прикладі визначити, які зміни ходу дій це може викликати. Учасник проектує для негативного героя твору позитивні моделі поведінки, а також демонструє власні позитивні сторони і має змогу побороти власні недоліки. Переживаючи зміну характеру персонажів і моделі його поведінки, учасник інтерактивної вистави привносить ці зміни і до свого внутрішнього світу, працюючи таким чином над собою і своїми недоліками, і знаходить сили подолати свої моральні проблеми, а моделюючи поведінку персонажів людина здатна самостійно вирішити і свою складну життєву ситуацію [5].

У фокусі нашої уваги перебуває той факт, що різноманітні форми інтерактивного театру, покликані вирішувати важливі соціокультурні завдання у постмодерну епоху. І однією з таких форм є соціально-психологічний театр, що є своєрідним результатом аналізу і трансформації проблеми на рівні цільової групи. Тобто та яскрава картинка, яка, зрештою, стає доступною глядачам і є мистецьким продуктом, створеним завдяки пережитим і висловленим почуттям, думкам та ідеям дітей і їхніх керівників у процесі психологічної та педагогічної групової корекції. Показово, що ближчою і зрозумілішою є тема вистави, то якісніше актори можуть її втілити на сцені. Тоді актори і глядачі у

процесі перегляду вистави здатні відчутти ефект особистісного включення у події, які зображуються, повірити у їх реальність.

В постмодерних соціокультурних умовах діяльність інтерактивних театрів та постановки відповідних вистав стає все більш актуальним. Відрадно констатувати, що різноманітні техніки та методики інтерактивної взаємодії на теренах сценічного мистецтва в Україні реалізуються передовсім у середовищі малих театральних закладів, не пов'язаних з діяльністю великих і державних (академічних) театральних-видовищних установ, а реалізовані в креативних лабораторіях, художньо-мистецьких студіях, разових творчих проектах, зокрема таких як: «МІСТ» (м. Київ), «Казанок» (м. Харків), «Театр життя» (м. Житомир), Арт-центр «На Тираспольській» (м. Одеса), «Товариш Горх Фок» Центру ім. Вс. Мейерхольда (м. Херсон), «PostPlayTeatr» (м. Київ), «Ctrl CV» Центру культури і мистецтв «Тотем» (м. Херсон), інші. Вказані театральні-видовищні осередки були створені як прагнення до реформування театру й розширення мапи сучасних сценічних форм. Деякі з них присвячені молодій режисурі або сучасній українській драматургії, новим театральним формам, інші – соціальному і політичному мистецтву, його терапевтичній, пізнавальній, виховній функціям.

Підводячи підсумки наших розмислів, вкажемо, що інтерактивний театр у постмодерному культурно-мистецькому просторі ХХІ століття – це специфічний театр взаємодії і активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, який співзвучний з ритмом сучасного суспільства і не обмежується жорсткими рамками і сценічним майданчиком, метою якого є виведення глядача (а ще краще – випадкового перехожого, що не мав наміру ставати глядачем) із своєрідного «коридору» повсякденності, із зони комфорту – в сферу живого спілкування і сприйняття, провокуючи рецепієнта до спілкування, в якому відсутнє чітке розділення на акторів і глядачів.

Відрадно констатувати, що сама парадигматика театру як мистецької форми істотно змінилася під впливом сучасного візуального мистецтва, філософських дискурсів, цифрових технологій та мас-медіа. Наголосимо, що явище інтерактивного театру для України нове і маловивчене, що уможливило дослідницькі практики в так званому «on-line-режимі», надаючи можливість спостерігати його процес створення і формування. При цьому потенційно цікавими є компаративні дослідження, адже в різних суспільствах розвиток інтерактивного театру відбувається по-різному, а тому наукові розвідки можуть вивести дослідників не лише на рівень прикладних або галузевих наук, а й рівень загальної теорії вказаного явища, адже постмодерні інтерактивні сценічні форми взаємодії мають свої переваги перед іншими формами роботи: мають високу результативність у засвоєнні знань та формуванні практичних вмінь і навичок; дозволяють за той самий проміжок часу збільшити обсяг виконаної роботи; сприяють формуванню вміння співпрацювати в команді; розвивають гуманні, толерантні стосунки між учасниками процесу; активізують власний досвід, знання та вміння учасників процесу, розвивають пам'ять та здатність до самоконтролю [1].

Література:

1. Апчел О. Документальний театр у театральній культурі пострадянського простору, зокрема сучасної України. *Культура України*. 2011. № 33. С. 5670.
2. Капська А.Й. Соціальна робота. Технологічний аспект. Київ: Центр навч. літератури, 2004. 352 с.
3. Короткова Р.І. Соціально-психологічний театр як сучасний вектор соціально-виховної роботи з дітьми та молоддю. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 11 : Соціальна робота. Соціальна педагогіка : зб. наук. праць. Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2018. Вип. 24 (I том). С. 64–71.
4. Наконечна О.В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: монографія. Одеса: Астропринт, 2006. 248 с.
5. Полякова О.М. Театральні технології як засіб професійної підготовки майбутніх соціальних педагогів. *Вісник Запорізького національного університету*. 2011. № 1(14). С. 80–85.

РЕЖИСЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВИДОВИЩНОГО ВИРОБНИЦТВА

Режисерська творчість полягає у вирішенні багатьох завдань: здійснення в визначених термінах і витратах нових або поновлених раніше створених вистав, організації роботи з їх підготовки, планування репетиційного процесу, формуванні пропозицій щодо складів постановочних груп і виконавців та контролю творчої і трудової дисципліни. Видовищним виробництвом режисера є театральний фестиваль і його створення, під час якого всі функції режисера набувають ширших масштабів.

Театральний фестиваль – це масовий захід, спрямований на формування загального культурного простору і розвитку міжкультурної комунікації. Дослідники вважають, що історія театральних фестивалів почалась у XVIII ст. Спочатку вони носили характер урочистих театралізованих маніфестів, під назвою «кортеж». У встановлений час, по головній вулиці міста рухалися платформи-сцени різної величини, а попереду – їхала найбільша сцена, на якій розігрувалась головна вистава. Всього в кортежі було до 20 сцен і на кожній з них відбувалось окреме дійство. Організацію фестивалів брала на себе міська влада, вбачаючи в них важливу подію в житті міста, а певною мірою і політичну акцію. Заключні вистави (кращі номери) проходили на головній площі. Фестиваль був конкурсним і переможця обирали глядачі. Кращим дійством визнавали те, на платформі якого було найбільше квітів подарованих народом. Перший досвід театального фестивалю, наближеного до сучасної його форми, відноситься до середини XIX ст. А часом бурхливого розвитку театральних фестивалів вважається XX ст., коли після Другої світової війни, відродження від нещодавнього минулого, потребувало свята [1, с. 9]. Умовно, процес створення сучасного театального фестивалю можна означити десятьма кроками і варто відмітити, що в цих етапах безпосередню участь має брати режисер.

Перший крок – це визначення бажаної аудиторії та вибір ідейно-тематичного спрямування відповідно до неї. Створення фестивалю починається з детального продумування для кого і навіщо створюється фестиваль, вибору тематичної назви, що зацікавлює і оригінальної ідеї, що проявляється в концепції проведення всього заходу. В залежності від обраної вікової категорії як учасників, так і глядачів, мета фестивалю може змінюватись. Як приклад, основною метою може бути взаємний обмін творчістю або створення дружніх стосунків між театральними колективами України/міста/країн чи пізнання нових форм театального мистецтва. Важливо організувати фестиваль з оригінальною і концептуальною назвою, яка повністю відповідатиме темі і ідеї, які обрав режисер [2]. Назва – це обличчя фестивалю, побачивши яке, має з'являтися бажання «знайомитись і спілкуватись» з ним.

Другий крок базується на продумуванні організації дозвілля для учасників, відвідувачів та групи підтримки. Час, проведений на фестивалі учасниками має бути різнобарвним і цікавим, але не потрібно забувати про всіх, хто відвідав захід. Організація дозвілля має бути всебічною – і розважальною, і розвиваючою. Це: майстер-класи, ворк-шопи, творчі зустрічі, тематичні вечори, інтерактивні заходи, відкриті мікрофони, лекції. А на дитячому фестивалі це однозначно ще й «куточки» для вдоволення творчих потреб – такі, як малювання, співи, рукоділля.

Щоб зробити *третій крок* на шляху до створення фестивалю, треба підібрати професійне і компетентне журі, яке має складатись з незалежних осіб, дотичних до театального мистецтва. Звісно ж, в журі не мають сидіти водії тролейбусів, які просто люблять театр (для цього є Приз глядацьких симпатій), але і не потрібно формувати журі виключно з акторів. Професій наближених до театру дуже багато і найоптимальніше буде, якщо серед журі опиняться люди, що можуть оцінити літературний матеріал вистави, художнє оформлення, підбір музики, гру акторів, режисерську постановку тощо. Про професійність журі можуть говорити досягнення і вміння його членів. А незалежність (відсутність будь-яких зав'язків з учасниками або будь-яка причетність до створення конкурсних вистав) існує для справедливої оцінки творчості колективів.

Четвертий крок організаторів відбувається в пошуку спонсорів і приміщення (простору). Будь-який масовий захід починає реалізовуватися з фінансування, яке гарантує спонсор. Тож, перш ніж розпочати готувати план організації фестивалю, слід знайти на це кошти. Зацікавити спонсора може ідея, мета фестивалю або реклама в рамках цього заходу. Тому організатору варто заздалегідь узгодити зі спонсором власні інтереси і домовитися стосовно всіх матеріальних витрат, розробивши план. Приміщення також може бути запропоноване спонсором, але у будь-якому разі воно мусить бути розраховане на певну кількість глядачів і учасників. При цьому не варто випускати з уваги і сценічне обладнання, яке можливо потрібно буде додатково замовляти під потреби учасників [1].

П'ятий крок – розробка положення театального фестивалю і його поширення серед колективів.

В положенні обов'язково мають міститись такі пункти:

1. Мета конкурсу і напрям на певні театральні колективи, яким дозволяється брати участь (аматорські, студентські тощо).
2. Місце і час проведення.
3. Умови конкурсу. Сюди відносяться етапи проходження фестивалю, вікові обмеження і обмеження в кількості учасників, вказуються рамки тривалості вистави й перерви на зміну декорацій, тут надається інформація про сценічне оснащення.
4. Ознайомлення з членами журі.
5. Перелік номінацій.
6. Адреса і контакти.
7. Зразок заяви учасника.

Не варто забувати про пункт, де враховуватимуться умови пошкодження колективом техніки, при яких вони мусять понести матеріальне відшкодування.

На *шостому кроці* організовується команда і чітко розподіляються обов'язки, з зазначенням в кожній зоні відповідальності головного. Функції оргкомітету можуть полягати у зміні декорацій на сцені, допомозі в музичному супроводі, освітленні, зйомці, дотриманні плану положення, забезпеченні дозвілля, викладенні інформації в соціальних мережах, рекламі тощо. Окрім цього, можна набрати волонтерів. За кожен театральний колектив від оргкомітету (волонтерів) має бути відповідальний, що супроводжуватиме і забезпечуватиме всі необхідні учаснику умови. Керівник оргкоманди контролює роботу кожного і звітує перед головним організатором, спонсором та режисером.

Сьомий крок полягає у створенні якісної реклами заходу. Найактуальнішим способом поширення реклами наразі є соціальні мережі, тому варто створити групу, сторінку або зустріч на Фейсбуці, в Інстаграмі або в іншій популярній для аудиторії мережі, куди поширюватиметься вся інформація, положення, останні новини, анонси. Таким чином можна заохотити колективи до участі, ознайомити їх з усією інформацією і створити дружню атмосферу. Для підтримання активності сторінки у соціальній мережі необхідно частіше дописувати і активно їх поширювати.

Продумування технічного і сценічного обладнання стане *восьмим кроком*. При перегляді положення, театральні колективи найчастіше цікавляться питанням сценічного оснащення: наявністю куліс, освітленням, розмірами сцени, музичним супроводом. Це ті основні пункти, відсутність яких може викликати з учасниками певні непорозуміння. Тож, при створенні положення варто вказувати всю необхідну інформацію стосовно цього або ж можливі варіанти вирішення при відсутності.

Дев'ятий крок – продумати можливості допомоги колективам з харчуванням, в проживанні і за потреби, в перекладачі. Фестивалі можуть бути як всеукраїнськими (міськими), так і міжнародними. Знайшовши доступні місця проживання і харчування, необхідно завчасно повідомити про їх приблизну вартість.

Останній, *десятий крок* в створенні сучасного театрального фестивалю – детально продумати нагородження, визначити призи та подарунки всім колективам. Процес нагородження – найважливіший момент фестивалю, його кульмінація, яку правильно може продумати лише кваліфікований режисер. Процес нагородження вимагає забезпечення всіх учасників дипломами, нагородами і подарунками. Для цього треба заздалегідь розрахувати бюджет фестивалю і визначитися з кількістю колективів, допущених до участі і кількістю переможців в номінаціях (за категоріями). Крім того, сама церемонія мусить бути впорядкована і тримати інтригу.

Отже, видовищне виробництво, до якого відносяться театральні фестивалі, не може існувати без творчості професійного режисера, адже саме режисер поєднує в одне багато окремих частинок мистецтва.

Література:

1. Грановська Я. Кінофестиваль як крос-культурний проект // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: IV Міжнародна науково-практична конференція, 26.04.2019. Київ : КНУТКіТ імені І.К.Карпенка-Карого. С. 67–70.
2. Даровский В. П. Кинофестивали: рождение, становление, современное состояние. Санкт-Петербург : Тип. Турусел, 2015. 171 с.

ІДЕАЛ ЛЮДИНИ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕЖИСЕРА-АВТОРА

Показовим і цінним для пошуку матеріалу відображення в авторському кіномистецтві є усвідомлення режисером-автором того, що любов, віра, справедливість, толерантність, відповідальність, співчуття і співстраждання, відданість та інші моральні чесноти, що визначають поведінку людини (а отже, героїв фільмів), є прикінцевими причинами цілісності й спадкоємності історико-культурного процесу. Потрапляючи в царину кінематографічного відтворення, певні моральні ідеали (або їх антиподи) і зразкові (чи то далекі від зразкових) моделі людських стосунків, формалізовані у вигляді моральних (чи аморальних) норм, заповідей, традицій, кастових чи професійних кодексів, слугують митцеві інструментарієм спілкування з глядачем, засобом його виховання (що може бути як моральним, так й аморальним) і впливу на мотивацію вчинків [4, с. 8]. При цьому нагадаємо, що моральний ідеал є «орієнтиром для самовдосконалення особистості, завдяки йому людина оцінює поведінку інших людей. Прагнучи самовдосконаливатись, особистість не може обійтися без морального ідеалу, який допомагає їй орієнтуватись у світі моральних цінностей, обирати оптимальну лінію поведінки, життєву позицію» [3, с. 33].

Актуальною культурно-мистецькою проблемою, зокрема в авторському кіно, є співвідношення понять «герой», «моральний ідеал» і «дійсність». При цьому художні образи як утілення морального ідеалу, що виступає сукупністю «вищих духовних цінностей і значимостей у поведінці й способі життя особистості» [4, с. 148], мають деякі переваги перед широким загальним прототипів, оскільки концентрують численні моральні чесноти в одній постаті. Примітно, що принцип художньої правди змушує режисера-автора наділяти позитивних героїв і деякими негативними рисами, що, як наслідок, віддаляє їх від морального ідеалу, але робить психологічно достовірними, правдоподібними. Тоді як ідеалом вважається досконалість людини, вища мета її прагнень, уявлення про вищі моральні вимоги, про найбільш піднесене в ній самій.

Отже, ідеал, що визначає моральну сутність людини, є нескінченним процесом пошуку досконалості, його не варто ототожнювати із жодною історичною особою, із жодним художнім героєм. Водночас розмисли про моральний ідеал не слід відкидати, коли йдеться про визначення міри героїчного в позитивному персонажі, зведеному в культ героя, або ж у реальній людині, якій судилося чи ні потрапити в статус героя.

Розмірковуючи про зображення ідеалу людини в авторському кіно, вкажемо, що одним з таких режисерів є В. Білий. Він з успіхом представив як для глядача, так й упереджених фахівців короткометражний фільм «Місто гріха». У стрічці молодий художник, виявляючи непідробний інтерес до таких понять, як самовдосконалення, самореалізація особистості, патріотизм, дослідив характер головного героя фільму – Віктора Кочмара, який у напруженій щоденній роботі невтомно прагне жити в гармонії із самим собою і світом. Священнослужитель з одеського села, проповідуючи досить незвичайним чином християнські цінності, їде в Лас-Вегас представляти свою Батьківщину, яка «як образ рідної природи, рідний мелос, ритміка, колористика й символіка є важливою основою етнічної самоідентифікації» [2, с. 90].

Автор фільмує п'ятикратного чемпіона України, чотириразового чемпіона Європи, абсолютного чемпіона Євразії з пауерліфтингу в його свідомій цілеспрямованій діяльності. Герой, який прагне вдосконаливати «власні якості відповідно до власних ціннісних уявлень і соціальних орієнтацій, що склалися під впливом умов життя» [5, с. 334], цікавий режисерові в момент боротьби й перемоги – здобуття золотої медалі на Чемпіонаті світу в Лас-Вегасі. Важливо, що герой стрічки не прагне афішувати свої патріотичні почуття, проте зрозуміло, що на підсвідомому рівні патріотизм для нього «те саме, що віра в релігії» [2, с. 90].

Розповідаючи про українського богатира, режисер невимушено демонструє живе спілкування душі з душею, оскільки вважає, що кожна людина обов'язково повинна виростити в собі щось благородне, доводячи неможливість існування духовно розвиненого негідника або, навпаки, праведника, який нехтує духовними цінностями. При цьому митець-початківець обирає досить поширену, але виправдану авторську стратегію, яка виявляється у відсутності «словесного коментаря <...>, і відкриває інший простір, значно цікавіший для функціонування мови – простір несвідомого, коли автор стає в позицію стихійного психоаналітика» [1, с. 6]. Користуючись досить скупими виражальними засобами, режисер-автор із захопленням і водночас переконливо розповідає про успішну людину, позитивне враження від якої зростає від показу доцільного використання ним сили і поєднання, здавалося б, несумісних речей – духовного сану і професійних занять спортом, які активно він пропагує серед молоді.

Незважаючи на обмежений формат стрічки, молодий кіноавтор зумів досить глибоко проникнути

в проблему самореалізації особистості, уточнити її суспільну значимість. Режисер прагне розкрити зміст, який вкладає головний герой в поняття «самореалізація» і «патріотизм», з'ясувати, яку він переслідує остаточну життєву мету, докладаючи вольових зусиль, яким можна позаздрити. Адже можливість вибору передбачає в людини наявність волі й вимагає певних зусиль. Своєю чергою «цінність волі як необхідної якості особистості надає моральна спрямованість, що визначає спосіб вирішення існуючих суперечностей між бажаним і розумним, наближеною та віддаленою метою, індивідуальними й суспільними інтересами, нормою й відхиленням від неї» [4, с. 164].

Відзначимо, що потенціал фізичного виховання молодого покоління цікавить режисера В. Білого як внутрішня потреба індивіда до самовдосконалення, що може допомагати й одночасно заважати розвиватися йому духовно. Така позиція художника дає йому можливість вивести на екран своєрідного синкретичного героя – не спортсмена й не священнослужителя, а людину, яка, досягнувши певного успіху, живе в гармонії із собою і навколишнім світом, активно демонструючи власний досвід на міжнародному рівні, а поява її в кадрі несе радість.

Пропагуючи у фільмі здоровий спосіб життя як єдність фізичного і духовного, режисер-початківець переконує глядача, що сила людини зосереджена не в могутньому тренуваному тілі, а в тому, яка її моральна та соціальна зорієнтованість, які цінності вона проповідує, у чому бачить сенс життя, як ставиться до сім'ї, оточення, до самої себе, яким чином здійснює духовно-практичне освоєння світу. Адже загальновідомо, що в будь-яких зовнішніх чинниках впливу на людське тіло, свідомість, почуття ще не слід бачити дієві механізми духовного розвитку особистості, бо ж насправді вони зосереджені в її добрій волі, щоденних помислах, словах, позитивних вчинках, які не можуть бути одноразовою акцією.

Молодий кіноавтор із захопленням фіксує у фільмі «Місто гріха» унікальну здатність людини вчасно дякувати за все, що з нею відбувається, не тому що сподівається на диво, а через особливості виховання, уміння не втрачати надію і віру в добро. Представляючи позитивного героя, режисер-дебютант намагається переконати передовсім молодого глядача в тому, що цілеспрямована людина, яка налаштована на самовдосконалення, прагне до знань, активно пізнає себе й творчо освоює світ, неодмінно віднайде істину, реалізує себе, нехай навіть через добродійність як здатність з позиції блага і добра вибудовувати стосунки з іншими людьми.

Отже, авторське кіно як феномен сучасної культури має характерні художньо-естетичні, етичні, стилістичні ознаки, при цьому актуалізація особистісного забезпечення творчості викликана необхідністю презентації в культурному просторі фільмів, що відображають авторську індивідуальність через зображення героя як певним чином втілення ідеалу сучасної людини.

Література:

1. Брюховецька О. Несвоєчасні роздуми про політичне кіно. *Кіно-Театр*. 2005. № 60. С. 4–7.
2. Вільчинська І.Ю. Патріотизм у сучасному житті. *Україна-Світ: Від культурної своєрідності до спорідненості культур*. Київ: ДАКККіМ, 2006. С. 89–91.
3. Дробницький О.Г. Понятие морали: историко-критический очерк. Москва: Наука, 1984. 234 с.
4. Росенко М.Н. Основы этических знаний. Санкт-Петербург: Изд-во «Лань», 1998. 256 с.
5. Черушева Г.Б. Самовиховання. *Філософія: словник-довідник* / за ред.: І.Ф. Надольного, І.І. Пилипенка, В.Г. Чернеця. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 334.

Штефюк Валерія Дмитрівна, викладач кафедри режисури та майстерності актора Київського національного університету культури і мистецтв

ШЛЯХИ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНТЕРКУЛЬТУРНОГО АКТОРСЬКОГО ТРЕНІНГУ В СУЧАСНУ ВІТЧИЗНЯНУ ТЕАТРАЛЬНУ ШКОЛУ

Глобалізація зумовила трансформаційні процеси сучасного театрального мистецтва, посприявши посиленню міжкультурних обмінів. Тенденції інтеркультурного театру станом на початок третього десятиліття ХХІ ст. визначають напрямок розвитку театрального мистецтва і методів підготовки актора в сучасному світі. У багатьох розвинутих країнах на різних континентах інтеркультурні акторські тренінги, що популяризувалися протягом останніх десятиліть і включені до навчальних програм провідних професійних закладів театральної освіти, є адекватною реакцією на світові трансформаційні процеси [3, с. 85]. Дійсність сучасного західного театрального мистецтва інтеркультурна і являє собою простір євразійських театральних форм – західний актор все ближче наближається до тілесних втілень чотириєдності (актор-танцюрист-співак та оповідач) східного актора, що безумовно впливає на вимоги до його підготовки, зумовлюючи трансформацію акторського тренінгу в контексті активізації звернення до різноманітних локальних театральних культур, східних

духовних та фізичних практик з метою розробки новаторських методик.

На сучасному етапі система підготовки драматичних акторів в українських театральних школах орієнтується на метод К. Станіславського, традиції вітчизняного театру та здобутки національної театральної педагогіки. Водночас протягом останніх років активізується звернення викладачів акторської майстерності до досвіду Західного та Східного театрив, здійснюються спроби інтегрування акторських тренінгів відомих закордонних театральних діячів ХХ ст. в освітній процес або розробки власних акторських тренінгів на їх основі. Вітчизняні та закордонні теоретики і практики театрального мистецтва єдині в думці про те, що для розвитку театру необхідне адекватне прогнозування головних соціокультурних тенденцій [1, с. 96; 2, с. 65]. Це зумовлює динамізм пошуку, розробки та впровадження у навчальний процес новаторських методів та методик підготовки актора.

Надзвичайно актуальним питанням для вітчизняної театральної школи наразі є розвиток тренінгової бази, що зумовлено зміною педагогічного покоління, посиленням контактів із представниками зарубіжного театрального мистецтва, а головне – розвитком нового театру, який вимагає нового актора. За роки незалежності відчутно змінилася сценічна лексика драматичного театру, процеси оновлення торкнулися передусім виражальних засобів, що позначилося на використанні прийомів сценічної умовності, художньої метафори та гіперболи, активізації динамізму пластичної та музично-ритмічної партитури вистави. Безумовно правомірним є виокремлення серед причин подібних трансформацій вітчизняного театрального мистецтва вплив західних напрямів, передусім західноєвропейського режисерського театру.

Станом на початок третього десятиліття ХХІ ст. шляхами впровадження інтеркультурного тренінгу у вітчизняну театральну школу є: навчальні програми приватних театральних студій; всесвітня мережа інтернет (акторські тренінги та техніки, які проводяться онлайн у соціальних мережах; відеозаписи акторських тренінгів); майстер-класи, які проводяться провідними світовими тренерами та режисерами від час театральних фестивалів або конференцій, присвячених різноманітним проблемам театрального мистецтва ХХІ ст. (майстер-клас І. Чаббак, авторки популярної світової «Техніки Чаббак»; майстер-клас «Оживлення людини за 8 днів» за методикою Вахтангівської школи та ін.); викладання інтеркультурних акторських тренінгів або окремих театральних технік, фізичних або духовних практик студентам державних вищих мистецьких навчальних закладів поза межами навчальної програми.

Позитивними шляхами ознайомлення теоретиків і практиків сучасного вітчизняного театрального мистецтва з провідними інтеркультурними техніками і методами навчання актора, на нашу думку, є семінари та майстер-класи. Запозичені зі східного театру та адаптовані до умов акторського тренінгу елементи і техніки завдяки інтеркультурним семінарам дозволяють обмінюватися техніками та методами навчання актора і є міцною основою для інтеркультурного проникнення та обміну.

Натомість у випадку викладання інтеркультурних акторських тренінгів або окремих театральних технік, фізичних або духовних практик студентам державних вищих мистецьких навчальних закладів поза межами навчальної програми зазвичай спостерігається негативний ефект внаслідок створення методичного конфлікту кількох шкіл. У цьому випадку, на нашу думку, набагато доречнішим є введення в навчальну програму викладання інтеркультурних тренінгів або акторських технік традиційних театрив світу спецкурсом (наприклад, спецкурси «Сучасний інтеркультурний акторський тренінг», «Техніка навчання актора традиційного китайського театру», «Підготовка актора за методом М. Чехова» та ін.).

Окрему увагу хочемо звернути на можливість розробки авторських інтеркультурних акторських тренінгів сучасними українськими театральними педагогами шляхом коректного поєднання певних технік традиційних національних театрив, тілесних та духовних практик з концепціями та тренінгами вітчизняної театральної школи. Поєднання фізичної та медитативної практики сприяє звільненню «несвідомого» і є обов'язковими для більшості провідних світових акторських тренінгів ХХ – початку ХХІ ст.

Виходячи з вищевикладеного, наголошуємо на важливості посилення вітчизняних методів підготовки актора елементами медитативних практик, спрямованих на самопізнання, самоусвідомлення та самоконтроль, а також їх гармонійного поєднання з фізичною підготовкою, що посприяють спрямуванню свідомості актора в «режим свідка». Це дозволить на початковому етапі усвідомлювати, але не контролювати та посприяє виконанню свідомості безпосередньої функції – спрямування переживання в загальний розум.

Включення в акторський тренінг методів східних єдиноборств, зокрема боїв із використанням палиці з гідно з конкретними творчими принципами та прийомами, оскільки саме це мистецтво по-

перше, створює умови максимальної концентрації біологічних сил людини в екстремальні моменти (сприяє підготовці актора до поведінки в екстремальній ситуації на сцені в моменті і зараз), по-друге, сприяє мобілізації духовних і фізичних сил актора для подолання не стільки супротивника, скільки власних страхів, по-третє, сприяє напрацюванню миттєвої трансформації ролі актора під впливом непередбачених умов.

На нашу думку, впровадження принципів філософії та методики тайцзіцюань у вітчизняну систему викладання театральної майстерності посприяє можливостям удосконалення актором пластики тіла, наданню рухам максимальної виразності, навчить позбавлятися надмірної м'язової та психологічної напруги, оскільки основними постулатами філософії тайцзіцюань є «спокійність духу» та «розслабленість тіла».

Підготовка актора в рамках інтеркультурності сприяє вихованню розуміння традиційного коріння різних театральних культур і пробуджує в акторі особливу чуттєвість, гнучкість та відкритість до протиріч. Отримавши глибоке практичне розуміння театральних умовностей, які сформували світовий театральний ландшафт, українські актори можуть свідомо розробляти нові, сучасні підходи до творчості.

Література:

1. Іващенко І.В., Стрельчук В.О. Провідні методики професійного акторського тренінгу: емоційний аспект. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 93–100.
2. Crawford T. *Dimensions of acting: An Australian approach*. Sydney: Currency Press, 2011. 124 p.
3. Zarrilli P., Thirunalan S., Kapur (Ed). A. *Intercultural Actor and Performer Training*. London and New York: Routledge, 2019. 286 p.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Аксютіна Владислава Вікторівна, аспірантка НАКККіМ

БАЛЕТНА МУЗИКА У ДОВІДКОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Проблемам українського балетного мистецтва присвячено роботи вітчизняних музикознавців (О. Афоніна, О. Зав'ялова, М. Загайкевич, О. Зінич, О. Лігус), театрознавців (Ю. Станішевський, Л. Тарасенко, О. Чепалов) і балетмейстерів (Є. Коваленко, О. Петрик, О. Плахотнюк, М. Погребняк, Д. Шариков). У більшості музикознавчих праць головну увагу приділено вивченню окремих балетів, розвитку сучасного балету в Україні, зроблено акценти на музикознавчих проблемах в балетній музиці. У театрознавців фігурують проблеми сценічної дії та оформлення, розкриття лібрето, гри виконавців. Балетмейстери зосереджені на хореографічній складовій балетної вистави. Разом з тим, балетна музика не часто стає предметом вивчення у дослідників, оскільки поєднує в собі кілька проблемних сфер, а саме: музикознавці вивчають музичний текст, балетознавців – хореографію, театрознавці – загальну сценічну виставу. Синтетична природа балетної вистави (музика, хореографія, сценічна дія) стає провідною проблемою для ґрунтовного дослідження музики у балеті. Тому метою цієї розвідки є вивчення дефініції «балетна музика».

Окремі відомості про балетну музику містяться у довідкових виданнях. Вони представляють значну цінність з інформацією про балетні вистави, зокрема музику цих вистав у світовому контексті. До таких належать «Балет. Енциклопедія», «Музичний енциклопедичний словник», «Театральна енциклопедія», «Українська музична енциклопедія». У «Музичному енциклопедичному словнику» (1990) визначення «балетна музика» відсутнє, а зміст статті «Балет» обмежується інформацією про сам термін і музично-театральний жанр, який трансформувалася протягом століть. Відомості про музичну складову балетів стосуються кількох позицій. У перших французьких балетах музичну основу склали народні та придворні танці, які входили до старовинної сюїти [1, с. 51]. Поступово балетну музику почали писати композитори XVII – XVIII ст. (Г. Ф. Гендель, Ж. Б. Люлі, Г. Персел, М. Ф. Рамо). У реформаторській діяльності Ж. Ж. Новера музика стала активно дійовою основою. У романтиків балетна музика отримала розвиток (А. Адан, Л. Деліб). У інших композиторів (Ч. Пуньї, Л. Мінкус, Р. Дриго) балетна музика дещо спрощено, більш ритмізовано і узагальнено характеризувало образи. У словнику увагу приділено балетному жанру і побічно балетній музиці у історії розвитку балету. У словнику зроблено перелік імен композиторів, назв балетів, які підкреслювали основні етапи розвитку жанру. Перелік закінчується 70-тими роками ХХ ст. В «Українській музичній енциклопедії» поняття «балетна музика» також відсутнє, але у змісті є доповнення щодо балетів й музики до вистав українських композиторів, етапів розвитку балетного жанру в Україні.

На відміну від попередніх видань, у енциклопедії «Балет» є стаття «Балетна музика». У балетному театрі існувала традиція ставити хореографічні вистави на спеціально написану музику. Часто балетмейстер безпосередньо приймав участь у роботі над музичною партитурою для одночасної розробки планів постановки і балетмейстерських рішень. На початку ХХ ст. М. Фокін став підбирати для своїх вистав симфонічну музику, не призначену для танцю, ця практика залишається і досі. У цьому енциклопедичному виданні «Балетна музика» розкривається як музика, «призначена для втілення хореографічної вистави, складова балетного твору. Її характерна риса – орієнтація на емоційний характер і моторику танцювальних рухів, зв'язок із сценічною дією» [3, с. 48]. Автор статті простежує витоки балетної музики, які виходять з синкретичних жанрів первісного мистецтва, підкореного елементам драматичної дії з танцями, співом, інструментальним супроводом. Процес виокремлення самостійного балетного жанру і відповідно музики (Італія, Франція, XIV – XVI ст.) [3, с. 48].

У виданні «Театральна енциклопедія» у статті «Балетна музика» розкривається супроводна й змістова роль музики. Цікавим є її розподілення: на танцювальну й музику супровідну пантомімі [4, с. 145]. Розкрито й особливості танцювальної музики з чітким ритмом, відносною закінченістю форми. Музика, що супроводжує пантоміму має більш вільну структуру, для неї більше характерне драматичне навантаження [4, с. 145]. Балетна музика різноманітна за будовою, масштабами. Вона характеризується невеликими побудовами, схожими на народні зразки, що обумовлено її історією розвитку. Так і масштабними формами, що пов'язано із елементами симфонізації. Отже, на основі вивчення довідкової літератури визначення «балетна музика» включає в себе спрямування до розкриття музичними засобами змісту хореографічної вистави, емоційне відображення характеристики дійових осіб.

Література:

1. Балет. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1990. С. 51.
2. Балетна музика. Українська музична енциклопедія. Т. 1. Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Т. 1 [А - Д]. С. 129 – 133.
3. Балетная музыка. *Энциклопедия. Балет*. Гл. ред. Григорович Ю. Н. Ред. колл. Ванслов В., Лепешинская О. и др. Москва. Советская энциклопедия. 1981. С. 48 – 50.
4. Балетная музыка. *Театральная энциклопедия*. Под ред. С. С. Мокульского. Москва: Советская энциклопедия, 1961. Т. 1. С. 145 – 151.

Антипенко Юлія Юрївна, магістрантка НАКККіМ

РОЛЬ ЛЮБОВНОЇ ТЕМАТИКИ В СУЧАСНІЙ ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ

Протягом усього життя людства на землі любов є одним з найголовніших почуттів людини. Саме з любов'ю народжуються і вмирають, здійснюють подвиги і підступності, творять чудеса. Любов знайшла себе у різних жанрах та формах мистецтва, проте найвідповіднішим для передачі любовної теми стала саме музика. Це, на нашу думку, пов'язано з тим, що саме музичне мистецтво здатне говорити на мові емоцій та якнайтонше передавати усі емоційні відтінки у звукових образах.

У різні часи люди по-різному висловлювали свої почуття в музичних творах. Відомо, що у професійному вокальному мистецтві твори про любов з'явилися не відразу. І на це вплинули історичні та культурні події різних епох: барокової та класичної, в яких серед основних музичних тем переважали драматичні, історичні або гумористичні. Пізніше, в епоху романтизму, у вокальних циклах композиторів ХІХ століття з'явилася та значно розвинулась тема любові. Із приходом любовної тематики у музичні твори світ мистецтва немов змінився. Адже тема любові давала величезну мотивацію і натхнення для найкращих музичних композицій того часу. Кожен композитор хоча б один твір присвятив темі любові та словив її у своїй музиці по-своєму.

Із початком розвитку мистецтва естради у ХХ столітті любовна тематика почала займати провідне місце в пісенних композиціях. Любовна проблематика естрадних пісень має внутрішню диференціацію, діапазон якої пов'язаний зі зверненням до коханої (коханого), роздумами про почуття любові, переживаннями про зустрічі, надію та очікування, рефлексії щодо нерозділеного, безнадійного кохання, розставання з коханою людиною, біль розлуки та втрати кохання. «Любовна» тема тут може бути розкрита по-різному з позиції «жіночих» та «чоловічих» пісенних композицій. «Любов» в якості теми пісні може мати на увазі не тільки інтимні почуття, а й любов до батьківщини, нації, а також виразом ліричної емоції через образи природи, любові до природи. Окремим місцем стоять пісні про любов до Бога. Але на першому місці в піснях, присвячених любовній тематиці все ж таки стоїть інтимна лірика.

Цілком очевидно, що на образний лад пісень про любов, ліричних за своєю суттю, впливає особистість виконавця, відображена як в особливостях його характеру і людських якостей, так і в створеному сценічному іміджі, діапазоні та якості голосу, але головне – в слухацької аудиторії, для якої призначена пісня. Також важливим є стилістика музики, до якої тяжіє виконавський стиль того чи іншого співака, адже кожному музичному стилю притаманні свої власні особливі виражальні засоби. Зробимо порівняння, як тема любові розкривається в двох відомих українських естрадних композиціях – «У долі своя весна» (музика Володимира Івасюка, вірші Юрія Рибчинського) у виконанні Софії Ротару та «Верба» (музика Едуарда Ханюка, вірші Юрія Рибчинського) у виконанні Таїсії Повалій.

Пісня «У долі своя весна» написана В. Івасюком у 1977 році, за жанром є лірична балада. Композиція написана у куплетній формі з приспівом. У тексті пісні любовна тема розкривається через образи природи, а саме – образ весни. До речі, весна часто виступає супутницею любовної лірики, адже є символом не тільки оновлення природи, а й надії на оновлення почуттів. Образи зими та снігу, що також присутні в тексті пісні, символізують надію на відродження почуттів у наступній порі року, де у «вікно» прилетять не тільки весняне «сонце», а й «щастя». У виконанні С. Ротару майстерно розставлені смислові акценти: співачка виразно (агогікою, інтонацією, вокальними акцентами) виділяє слова «весна» та «любов», підкреслюючи емоційний зв'язок між цими образами.

Е. Ханюк написав пісню «Верба» у 1973 році. Т. Повалій виконала її у 2001 році (пісня увійшла в альбом «Чарівна скрипка»). За жанрово-стильовими ознаками пісня відноситься до танцювального шлягеру. В тексті цієї пісні так само любовна тематика розкривається через символіку образів природи,

проте інших. Тут присутні знакові для українського фольклору образи «верби» та «калини», які постійно супроводжували народну любовну лірику. «Калина» асоціюється тут з образом коханої дівчини, а «верба» – символізує образ дому, де на ліричного героя пісні очікує його кохання. «Розквітання» калини та «озеленіння» журби в тексті являються метафорами надії на відродження та розквітнення почуттів. У виконанні Т. Пovalій фольклорна образність тексту майстерно підкреслюється аранжуванням, в якому присутні елементи народної стилістики (у проґраші, у інструментальному супроводі, у вокальних «брейках»).

Таким чином, ми бачимо, що і в пісні «У долі своя весна», і в пісні «Верба» любовна тематика розкривається через символіку образів природи. В першому випадку відродження любові асоціюється з настанням весни, а в другому – із метафоричним порівнянням об'єкту кохання із калиною та вербою, символіка яких характерна для народнопісенної любовної лірики.

Добри вечер Анастасія Денисівна, магістрантка НАКККіМ

ВИТОКИ ЛАУНЖ-СТИЛЮ В МАСОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Масова культура – це популярна культура ХХ – ХХІ ст., яка поширена серед багатьох верств населення та характеризується різноманітністю жанрів, вона характеризується масовістю, інтернаціональним характером, уніфікацією мови, орієнтацією на середньостатистичного слухача та існує переважно в середовищі мас-медіа. Феномен масовості не обійшов й музичні жанри та напрямки, в ХХ столітті виникають блюз, джаз, рок, електронна музика тощо. Дуже часто масову музичну культуру називають поп-музикою [2].

Лаунж-музика (Lounge music) – це жанр, який став популярним в 1950-х і 1960-х роках. Така музика створюється для того, щоб викликати у слухачів відчуття перебування в тихому та спокійному місці (острів, берег, космос тощо). Для лаунж-стилю характерні відсутність або не важливість поетичного тексту, простота і передбачуваність музичної мови, для сучасного лаунжу характерна велика кількість електронних тембрів, перевага змонтованого або запрограмованого електронного звуку над безпосереднім виконанням. Найдавніший вид лаунж-музики з'явився у 1920-1930-х роках і був відомий як легка музика (Light music) [4]. Легка музика – це форма західної класичної музики, яка виникла у XVIII–XIX століттях й існує донині. Розквіт стилю припав на середину ХХ століття. Зазвичай – це короткі оркестрові твори та сюїти (на відміну від симфонії чи опери), призначені для широкої аудиторії. Легка музика набула популярності в роки становлення радіомовлення у Великій Британії, Сполучених Штатах та в континентальній Європі, коли такі станції, як наприклад BBC (1945–1967), грали майже виключно «легкі» композиції. Легка музика також часто використовується як фонові музика в радіо- та телевізійних програмах,

Лаунж-музика бере свій початок з джазу та використовує безліч інших музичних елементів, запозичених із традицій всього світу. Наприклад, різні латиноамериканські жанри (босанова, ча-ча-ча, мамбо), полінезійську, французьку тощо, та перетворює цю різноманітність в розслабленета приємнезвучання (Arthur Lyman). Інший тип лаунжу використовував звукові ефекти космосу та набув своєї актуальності завдяки інтересу суспільства до освоєння космічного простору (Esquivel!).

Значна частина лаунж-музики інструментальна (вона немає основної вокальної партії), створена оркестровими інструментами або інструментами, подібних до тих, які використовуються в джазі або у рок-н-ролі (наприклад електрична гітара). Дуже часто лаунж-музику використовують в кінематографі. Творцем саундтреків вищого ґатунку вважають аранжування Енніо Морріконе, який сворив безліч композицій для фільмів і телебачення. Існують також співаки, які виконують пісні в лаунж-жанрі. Такі артисти виступали в основному в відомих лаунж-зонах, наприкладу казино Лас-Вегаса (тріо Mary Kaye).

В Україні лаунж-жанр виник в 60-х роках ХХ століття та мав свої особливості, тому що був залежний, як і все мистецтво, від ідеології комуністичної партії СРСР. Твори композиторів радянського періоду тяжіли до національних мотивів та були позбавлені західних впливів. Слід сказати, що в тогочасній науковій літературі термін «лаунж» не використовувався. Багато творів лунали в радіоефірах та використовувались в якості саундтреків у кінематографі, «мали легку для запам'ятовування мелодію» та «були розраховані не на класичнувокальну естетику і написані в естрадному форматі... Пісні писалися для естрадних співаків, голоси яких комфортно увійшли в ефірний простір» [3]

Окремо хочеться сказати про композитора Мирослава Скорика. Свою діяльність митець розпочав ще 1963 року, створивши вокально-інструментальний оркестр "Веселі скрипки". Він був

великим новатором, але ритми у нього були майже цілком західними (твіст, танго, джаз, халі-галі, боссанова) [1], а його «Мелодія» та «Карпатська рапсодія» є беззаперечним взірцем української лаунж-музики.

Незалежність України принесла в музику сміливі стилістичні запозичення з західної музики. В радіофері з'являються радіостанції які пропонують слухачам лаунж-музику. В репертуарі радіостанцій є такі українські виконавці, які ми можемо віднести до лаунж-стилю: VASAYAN BAPASNYAK, Гайтана, ЛЮК & SUN, MELESHKO, Kishe та інші. Отже, лаунж-музика це жанр масової, популярної музики, який походить з джазу та використовує безліч інших елементів, запозичених із музичних традицій всього світу. Для лаунж-стилю характерний легкий мотив та простота і передбачуваність музичної мови.

Література:

1. Калиниченко І. З історії української естради: короткий огляд від 50-х до сьогодення. Золотий фонд української естради. URL: <https://www.pisni.org.ua/articles/338.html>
2. Поп-музика. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, 2018. Том 5: ПАВАНА – «ПОЛІКАРП». С. 369 URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/dovidkovi/2018/ume5.pdf>
3. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. URL: <https://nakkim.edu.ua/images/Special-Science-Council/Materialy-Dysertaciy/2017-Samaia/Samaya-disser.pdf>
4. Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories that Shaped our Culture [4 volumes]: *An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories. That Shaped Our Culture*. URL: <https://books.google.ru/books?id=TQPXAQAQBAJ&pg=PA666&dq=lounge+music#v=onepage&q=lounge%20music&f=false>
5. LoungeMusic. Ambient music: The Complete Editor: By Wikipedians. URL: <https://books.google.com.ua/>

Залевська Олена Григорівна, аспірантка НАКККіМ

СТИЛЬОВІ РИСИ ЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ КАТЕРИНИ КУЧЕРЯВІЙ

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття богослужбовий спів Української Православної Церкви переживає особливий період відродження традиції та пошуку нових шляхів розвитку. Безумовно, ювілейні дати святкування тисячоліття хрещення Русі, перспектива створення незалежної автокефальної Церкви в Україні, всесвітнє святкування 2000-ї річниці існування християнства надихнули професійних композиторів та аматорів на створення багатьох духовних творів. Виникли як великі літургійні цикли («Урочиста Літургія» Л. Дичко, «Літургії» М. Скорика, Є. Станковича, В. Степурка та О. Козаренка, «Літургія Миру» владики Іонафана (Єлецьких), так і окремі твори літургійних жанрів Т. Яшвілі, Б. Працюк, Г. Гаврилець, В. Польової, М. Шука та ін. Почався процес взаємодії світських та духовних жанрів, філософського осмислення та створення різноманітних паралітургійних та квазісакральних (за термінологією О. Мануляка) творів типу «Богородичні догмати», «Монологи віків», «Київські розспіви», «Фрески Києва» В. Степурка, «Страсті Господа нашого Ісуса Христа», «Українська Кафолічна Літургія» О. Козаренка, «Літургійні славослов'я» М. Шука, «Літургійні та Всенічні піснеспіви» та «Присвята Данте» В. Сильвестрова, «Панахида по померлим з голоду» Є. Станковича. Аналізуючи новітні тенденції хорового письма в Україні, А. Лащенко констатує, що «за досить короткий час наше хорове мистецтво досягло нарешті ступеня стилістично-художнього і мистецько-гуманітарного оформлення... ми нині переживаємо другий хоровий Ренесанс» [1, с. 9].

Українські музикознавці, які досліджують духовну музичну творчість останніх десятиліть (Н. Александрова, С. Ангеловська, М. Антоненко, Я.Бардашевська, Н. Герасимова-Персидська, А. Єфіменко, О. Зосім, О. Клокун, О. Козаренко, Н. Костюк, О. Мануляк, О. Тищенко, А. Ткаченко, Ю.Ясиновський), визнають наявність кількох жанрових напрямків в різноманітні духовних творів. Одним з них є богослужбова літургійна музика (сакральна, храмова). Здобутки професійних композиторів в цьому напрямку мають багато досліджень, але в цьому русі є і зворотній напрямок – створення нових піснеспівів регентами, священниками, співаками клиросу, твори яких досі залишалися за межами музикознавчого дискурсу. Але вже прийшов час познайомитися з новими іменами.

Катерина Миколаївна Кучерява (1983 р. н.) – талановитий диригент, викладач, композитор, фольклорист, народилася у Києві. Любов до хорового співу, зокрема до української богослужбової співочої традиції, здобула ще у дитинстві, коли почала відвідувати муніципальний дівочий гурт

«Коралі» у Вишгороді, який був створений за ініціативою священика УГПЦ о. Сергія Прудка. Разом з колективом брала участь у Міжнародних конкурсах та фестивалях в Австрії, Німеччині, Румунії. Завдяки керівнику «Коралів», Лесі Василівні Потіцькій, яка постійно збагачувала репертуар гурту духовними творами відомих співвітчизників, Катерина мала можливість разом з колективом брати участь у богослужіннях різних конфесій під час закордонних поїздок [2]. Пізніше багаторічний співоочий та слуховий досвід майбутньої композиторки зіграє значну роль у формуванні її особистого стилю. Після закінчення музичного факультету мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова відчула потребу додаткового навчання на відділі композиторської творчості музичної школи ім. В. Косенка (при Київській муніципальній Академії музики ім. Р. М. Глієра) в класі композиторки, майстрині хорового письма, Світлани Острової, за ініціативою якої у 2007 році, були опубліковані перші хорові твори Катерини Кучерявої [3].

У виданні представлені 8 різножанрових хорових творів композиторки, це: 1) дві обробки різдвяних колядок «Хрестився Христос» для жіночого хору та «Ой у полі, полі» для чоловічого хору; 2) класична сучасна псалма для мішаного хору «Помилуй мене, Боже» (пс.50); 3) пара-літургійний твір «Пісня-реквієм» для мішаного хору (присвячено жертвам Голодомору 1933 р.); 4) два хорових твори на латинський текст католицької меси «Agnus Dei» для юнацького хору та «Gloria» у вигляді канону для дитячого хору; 5) хорова мініатюра для мішаного хору «Душе моя»; 6) 5 фрагментів з «Літургії пам'яті Івана-Павла II».

Різножанровість, полістилістичність, звернення до різних складів хорових колективів, відсутність авторської позиції стосовно використання богослужбових текстів – все це говорить про «студійний» період творчості авторки: цілком імовірно, що всі ці твори з'явилися під час навчання в класі композиції. Але на їх прикладі можна дослідити деякі характерні риси стилю композиторки. Розглянемо твори, які було складено за богослужбовим канонам: Кондак «Душе моя» та фрагменти «Літургії».

Кондак «Душе моя» – справжня кульмінація Покаянного Канону Андрія Критського, який сам по собі є стрижнем першого тижня Великого посту. Це пов'язано не тільки з місцем розташування (після 6 з 9-ті пісень канону), але і з емоційною концентрацією змісту тексту. Твір Катерини Кучерявої – дуже цікавий приклад поєднання авторського та традиційного. Його можна вважати барочною стилізацією, де контрастно-підголосочна фактура поєднується зі специфічним українським гетерофонним терцовим рухом у верхніх голосах, суворістю мелодики, близької до знаменного розспіву і, одночасно, сентиментальними «щемлячими» висхідними гармонічними секундами, що нагадують манеру А. Веделя. Авторський твір органічно «вписується» в богослужбову тканину завдяки ладо-тональній єдності («Помощник і Покровитель» Д. Бортнянського також звучить у ре мінорі), інтонаційному збігу початку твору з мелодикою ірмосів канону. Вражає інтонаційна виразність кожної з партій голосів, що є притаманною рисою українських класиків богослужбового співу (М. Березовського, А. Веделя, К. Стеценка) – поєднання музичної інтонації зі словом (це, наприклад, квінтові вигуки на словах «востани!»), поступове розгортання угору на словах «воспрями» на фоні ладово-тонального контрасту – Ре бемоль мажор). Також відчувається інтонаційна близькість до відомого Кондака валаамського розспіву. Ці стилістичні прийоми можна вважати вмінням використовувати «кліше», про які пише в статті музикознавець-практик С. Хватова: «Для наибольшего соответствия устройению православного богослужения композиторы... апеллируют к устойчивым мотивам и темам, структурным клише, музыкально-лексическим и фактурным клише, известным произведениям и авторским стилям как образцам для подражания. Традиционность, порой воспринимаемая в светском композиторском творчестве как тривиальность, в церковном становится достоинством, залогом узнаваемости и преемственности» [4, с. 135].

«Літургія пам'яті Івана Павла II» представлена першим святковим Антифоном (який позначено як «воскресний»), хоча за уставом у неділю співають «Зображальні антифони»), гімнами «Єдинородний Сину», «Святий Боже», «Ви, що в Христа хрестилися» та «Херувимською піснею». На жаль, автору дослідження невідомо, чи існує повний цикл «Літургії», чи це тільки відгук авторки на пошану пам'яті особистості Папи Римського Івана-Павла II. Можливо трактувати цей твір як двожанровий: завдяки збереженню канонічного тексту, монодійній природі мелосу, принципово несиметричному ритму, традиційному формоутворенню (куплетно-варіаційна в Антифоні, складна двучастинна репризна у «Святий Боже» та «Ви, що в Христа хрестилися», подвійна двочастинна «з епіграфом» у «Херувимській»), ці фрагменти можуть виконуватися під час богослужіння, але наявність взаємозамінних частин (у богослужбовій практиці неможливо поєднання передостанніх двох гімнів під час однієї служби), стилістична єдність, духовний зміст обраних текстів, темпові та динамічні контрасти дозволяють розглядати «Фрагменти «Літургії» як самостійний закінчений пара-літургійний

цикл (літургичний концерт), який може виконуватися окремо. В цьому творі авторка тяжіє до стародавніх мелодійних зворотів – кварто-терцових послівоків, мішаної акордової фактури з новоутвореними квінтовими 6-ті голосними комплексами, потужними унісонами, паралельними квінтами, підкресленням натуральної домінанти мінору. Принциповим залишається єдність слова та інтонації, метро-ритмічна свобода, втручання елементів народного підголосочного багатоголосся, стриманість мелодичної інтонації.

На наш погляд, незважаючи на невеликий творчий доробок (у друкованому вигляді), твори Катерини Кучерявої варті уваги диригентів церковних хорів та можуть стати органічним доповненням традиційного богослужбового співу, бо добре поєднують риси канонічності та творчої новизни.

Література:

1. Лашено А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 18, Київ, 2001. С. 8–25.
2. «Муніципальний дівочий гурт «Корали». URL: <http://umka.com/ukr/singer/municipal-girlish-ensemble-korali.html>
3. Українська сучасна духовна музика для хорів *a capella*. Київ: «Томіріс-Н», 2007. 120 с.
4. Хватова С.И. Реализация творческого потенциала личности в условиях православного певческого канона. *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2017. Вып. 27. С. 135–151.

*Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

«ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ» В СВІТЛІ СУЧАСНИХ ІСТОРИЧНИХ ТА МУЗИКОЛОГІЧНИХ СТУДІЙ

Навчання в закладах вищої освіти передбачає ознайомлення здобувачів з найновішими розробками в науковій царині, яка є дотичною дисциплінам, передбаченим навчальним планом. Багаторічні напрацювання української музикології та суміжних напрямків гуманітарних й мистецтвознавчих наук суттєво розширили фактологію та вдосконалили методологічне підґрунтя для викладання дисципліни «Історія української музики». За часи української незалежності було випущено низку підручників для різних рівнів вищої освіти (мистецькі школи, коледжі, заклади вищої освіти) з української музичної літератури та історії української музики, які доволі далеко відійшли від радянського ідеологізованого трактування історії української музики, а їхня кількість та розмаїття повинні були задовільними потреби мистецьких та гуманітарних освітніх закладів. Можемо констатувати, що дійсно, підручників, посібників, конспектів лекцій та іншої навчально-методичної літератури сьогодні цілком достатньо.

Проте не можемо не вказати на той факт, що завдяки активній праці українських музикологів, починаючи з медієвістів та закінчуючи дослідниками українського постмодернізму, на даний момент накопичено значний масив інформації, що дозволяє з нових позицій висвітлити історію української музики, принаймні її деяких етапів. За останні роки, наприклад, було уточнено біографічні дані низки українських композиторів, повернуто до українського культурного простору імена, штучно вилучені радянською владою, віднайдено та виконано твори, які були у часи СРСР під гласною або негласною забороною, переосмислено творчість низки композиторів світового масштабу з позицій їх приналежності до української музичної культури. На жаль, ці розвідки відомі лише вузькому колу музикологів, а більшість знахідок, які суттєво міняють наше уявлення щодо розвитку музичної культури України, не знайшли свого відображення в навчально-методичній літературі. Саме тому курс «Історія української музики» на тридцятому році української незалежності не позбавлений рис постколоніальності, оскільки ще й досі певною мірою базується на наративах, що перейшли з підручників радянських часів. Необхідність подолання цього розриву буде продемонстровано на кількох прикладах з музики українського бароко.

Українська музика бароко є однією з вершин української музичної культури, на сьогоднішній день вона широко розроблена у працях Н. Герасимової-Персидської, О. Зосім, С. Ігнатенко, Л. Корній, Ю. Медведика, О. Шевчук, О. Шуміліної та багатьох інших науковців. Низка положень, розроблених цими дослідниками, увійшли до довідкової та навчально-методичної літератури. Однак наукова думка швидко рухається вперед, і тому інформація, яку містять підручники з історії української музики, на

сьогодні є застарілою. Так, в одному з найкращих українських підручників «Історія української музичної культури», написаних відомими науковцями Л. Корній та Б. Сютюю [4], читаємо, що про музику в шкільних драмах «свідчать численні ремарки, а також словесні тексти музичних номерів, але нотні записи, на жаль, не збереглися» [4, с. 97]. В цілому це положення вірне, бо у такому вигляді до нас дійшли основні джерела з історії українського шкільного театру. Однак сьогодні вже відомі оригінальні нотні фрагменти з барокової шкільної драми. Вони опубліковані в статті І. Кузьмінського [5], де подано фрагмент рукопису шкільної драми 1706 р. «Риторской Сивиллы первое провование», написаної в Чернігівському колегіумі, текст якої з нотним прикладом знаходиться разом з курсом риторики «Clavis scientiarum», що викладався у зазначеному навчальному закладі [5, с. 129]. Таким чином, на сьогоднішній день ми не лише маємо відомості про оригінальну музику у шкільній драмі, а можемо завдяки цій публікації детально проаналізувати (в статті наведено оригінальний рукописний фрагмент, так і сучасна розшифровка нотного та вербального текстів). Даний матеріал, безумовно, має увійти до нових підручників з історії української музики.

Ще одна біла пляма стосується барокового партесного співу. На сьогоднішній день він широко представлений і в працях українських дослідників, і в науково-методичній літературі. В цілому матеріал у підручниках щодо партесного співу викладається повно, із залученням фундаментальних напрацювань українських та зарубіжних вчених. Але за одним винятком. Партесна музика в українських підручниках подається виключно як феномен православної церковної культури, і тому, відповідно до цього положення, не виглядає суперечливою фраза про те, що «партесні твори були виключно хоровими» [4, с. 86], тобто без інструментального супроводу. Проте, це не зовсім відповідає дійсності, оскільки вилучає з партесної музичної спадщини цілий шар уніатських партесних творів, які писалися для хору з інструментальним супроводом. Зазначимо, що партесний спів зароджувався у православному середовищі, і він для православної церковної традиції є репрезентативним. Також не забуваємо, що уніатська партесна традиція була більш характерна для білоруських теренів, хоча й була представлена і на українських землях. Тим не менше, про уніатських авторів партесних композицій не згадує жоден підручник з української музики, що викривлює цілісну картину історії української музики. Сьогодні вже доступні відомості про творчість видатних уніатських композиторів Фому Шверовського (див. про нього статтю І. Герасимової [1]) та Арсенія Цибульського, які разом зі значно більш відомим, але одночасно дуже міфологізованим Миколою Дилецьким є представниками віленської композиторської школи. Партесні композиції уніатів з інструментальним супроводом були записані у 2015 році львівським колективом «A cappella Leopoldis», а, отже, є доступні для широкого загалу.

Продовжуючи тему Уніатської Церкви, зазначимо, що її роль в розвитку барокової культури України практично оминається. Наприклад, на сторінках підручника, присвячених почайвському «Богогласнику» (1790–1791) [4, с. 93], взагалі не згадується про те, що він вийшов лише завдяки ініціативі монахів-василіан, без яких це видання ніколи не відбулося, а Україна не мала б прецеденту друку нотованого співаника з духовними піснями, подібно до інших європейських країн. Роль уніатів у розвитку культури бароко широко висвітлена у знаковій статті І. Ісіченка «Василіанське бароко» [3], останні сторінки якої зосереджені на висвітленні культуротворчого потенціалу уніатської традиції для українського мистецтва, в тому числі й музичного. Цей матеріал може суттєво доповнити традиційні наративи сучасних підручників, які, на жаль, не позбавлені проросійської інтерпретації української культури як виключно православної, обов'язково має увійти в нові редакції вже виданих підручників, а також, безумовно, повинен стати мейнстрімом нової науково-методичної літератури з історії української музики.

Зупинимося ще на одному моменті, що пов'язаний з історією української барокової духовної пісні. Традиційно в музичній науці та методичній літературі пісенні твори барокового періоду називають кантами (світська пісня) та псалмами (духовна пісня). Так, у згаданому вище підручнику відповідний розділ має назву «Розвиток кантової культури» [4, с. 92–93]. Нагадаємо, що для пісень барокової доби був характерний триголосний склад, і саме фактурна ознака стала причиною використання для пісенного жанру спеціального терміну «кант». Те, що цей термін у значенні «триголосна пісня» не представлений в українських джерелах (більш детально про це див. у роботі автора [2]), а використовується на позначення світської пісні в російських рукописних співаниках, починаючи з XVIII століття (хоча латинський термін «cantus» та його транслітерація «кант» широко використовувалися у XVII столітті в українських шкільних драмах [4, с. 97]), поступово починає усвідомлюватися українською науковою спільнотою. На нашу думку, вживання терміну «кант» штучно віддаляє українську пісенну культуру від європейської і наближає її до російської. Українська барокова пісенна традиція зберігає спільноєвропейське визначення «пісня» як базове, без прив'язки до

фактури, яка є типовою для музичної культури і європейського, і українського бароко та не є базовою в жанроутворенні. Якщо говорити про українські співаники, то з XVII століття (1649 рік) дійшло до нас одне джерело (яке не є пісенником), і саме там ми знаходимо тип музичної фактури, яка називається кантовою; інші рукописні співаники датуються вже XVIII століттям, і в них є або записи лише текстів пісень, або ж мелодія записана в одноголосному вигляді, подібно до західної традиції. Натомість у російських рукописах від останньої третини XVII до середини XIX століття представлений тип триголосної кантової фактури, що прийшов у свій час з українсько-білоруських земель і закріпився в Росії на два століття. Форма запису пісень (триголосся), що прийшла з України наприкінці XVII століття, була для Росії принципово новою, оригінальною, і саме тому протрималася так довго, натомість для України це був лише етап розвитку пісенної творчості, який дуже швидко минув, залишившись лише у фольклорі і вплинувши певною мірою на професійну музику. Тому для характеристики української пісенності барокової доби варто, услід за літературознавцями, користуватися терміном «пісня», визначаючи її зміст (духовна, світська) та добу (барокова). Фактурне рішення як таке, що не є базовим в жанротворенні, і яке в реальній практиці могло замінюватися в залежності від виконавців (вокалістів та інструменталістів), не повинно бути визначальним для базової дефініції пісенного жанру, тим більше в тих випадках, коли воно не базується на національній культурній традиції.

Література:

1. Герасимова І. В. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского. *Калогонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Ч. 5. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2010. С. 56–66.
2. Зосім О. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.
3. Ісіченко І. Василіанське бароко. *Слово і час: науково-теоретичний журнал*. 2011. № 1. С. 3-21.
4. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
5. Кузьмінський І. Музична культура Чернігівського колегіуму в світлі нових джерел. *Київська Академія*. № 16 (2019). С. 128–159.

Кінжібала Дарія Сергіївна, магістрантка НАКККіМ

ЛЮБОВНА ЛІРИКА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОПУЛЯРНІЙ МУЗИЦІ

Новий період розвитку української популярної музики розпочався у 1989 році, коли у вересні в місті Чернівці відбувся фестиваль української музики «Червона рута». На сцені фестивалю виступили гурти «Воплі Відоплясова», «Кому вниз», «Брати Гадюкіни», співачка Ірина Білик та інші виконавці. Розпад СРСР та проголошення незалежності України відкрили кордони, що не могло не вплинути на розвиток музичного мистецтва. Сучасна популярна музика незалежної України характеризується різноманітністю жанрової стилістики. Вона включає естрадно-романсові, поп-шлягерні, естрадно-джазові, фолк-естрадні композиції, пісні у стилі шансон, рок, джаз тощо [1, 3]. Характерною особливістю є використання національних мотивів в багатьох жанрах української популярної музики.

Розвиток української естрадної пісні пов'язаний з прагненням виконавців адаптуватись до ринкових відносин та інтегруватись в світовий шоу-бізнес. Найбільш популярними естрадними виконавцями сьогодення є Олександр Пономарьов, Злата Огневич, Руслана Лижичко, Тіна Кароль, Марія Бурмака, Юлія Саніна, Наталія Могилевська, Святослав Вакарчук, Христина Соловій, гурти «Kazka», «Тартак», «Плач Єремії», «Кому Вниз», «Мертвий півень» та ін.

Репертуар сучасних українських виконавців має досить широку тематику: від героїчних пісень і балад – до громадянської та любовної лірики. Безумовно, в сучасній популярній музиці переважає лірика – любовна, філософська, громадська тощо. Витоки сучасної української пісенної лірики слід шукати в народній творчості, в її архетипічних образах-символах, які трансформуються в творчості українських піснярів, набуваючи нового звучання. Особистісна або любовна лірика, де розкриваються різні грані кохання, посідає чільне місце в творчості багатьох українських виконавців. Так тема самотності показана в піснях «Спи собі сама» гурту «Скрябін», «Ти собі сама» гурту «Океан Ельзи», «Вона» гурту «Плач Єремії», «Чомусь так гірко плакала вона» О. Пономарьова, «Самота» Н. Могилевської та ін. Тема розчарування в коханні та в коханій людині представлена в піснях «Кавачай» гурту «Океан Ельзи», композиціях «Пташечка», «Голубка», «Ти забув про мене», «Думаю про тебе» гурту «Vivienne Mort», в піснях «Тримай», «Горе долом» Христини Соловій та інших композиціях українських виконавців.

Особливістю любовної лірики в популярній сучасній музиці є те, що вона переплітається з лірикою неособистісною. Так, наприклад, поєднання любовної та пейзажної лірики можна побачити в піснях «Осінь» гурту «Океан Ельзи», «У осені очі твої» гурту «Козак System», «Ще осінь зовсім молода» Оксани Мухи та Сергія Бабкіна, «Закохана в осінь» Катерини Бужинської, «Місто весни» гуртів «Океан Ельзи» та «Один в каное» та ін.; поєднання любовної та соціальної лірики в піснях «Закохані» гурту «Був'є», «Квіти в волоссі» гурту «Бумбокс» та ін.

Після початку війни на Сході України проблема війни, миру та любові до України розкривається у ліричній тематиці багатьох сучасних виконавців: «Не твоя війна» гурту «Океан Ельзи», «Не війни, а миру» гурту «СКАЙ», «У книжках» гурту «Антітіла», «Запах війни» гурту ТІК, «Історія України за 5 хвилин» гурту ТНМК, «Не сумуй» Олександра Рожко та Тараса Тополі та ін.

Проаналізувавши любовну лірику в сучасній українській популярній музиці, ми знайдемо безліч різних сюжетів на тему кохання. Українська культура та українська ментальність завжди тяжіла до ліричної тематики, яка є невід'ємною частиною нашого генетичного коду. Архетипи, які притаманні ліричній пісні, збережені в сучасній популярній музиці і надають їй неповторного та яскравого стилістичного забарвлення.

Література:

1. Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Харків, 2017. 19 с.

Ковнєва Юлія Юрївна, магістрантка НАКККиМ

КОНЦЕПТ ЛЮБОВІ В ПІСЕННІЙ ТВОРЧОСТІ

За статистикою, тема любові та кохання посідає одне з провідних місць в мистецтві, у тому числі й музичному. Концерти та театральні вистави на любовну тематику більш ніж будь-які інші мають попит серед глядачів, а продюсерські центри, режисери-постановники та маркетологи відмічають, що стовідсотково вдається реалізовувати квитки саме на концерти та вистави про кохання. У рейтингу «ТОП-100 українських пісень 2020-го року» за версією інформаційної агенції «Львівський портал» більше 60-ти пісень зі 100 стосуються теми любові та кохання [2]. Саме популярністю даної тематики в суспільстві аргументована актуальність обраної теми.

Слід зазначити, що дослідження та аналіз тематики любові проводяться здебільшого у сфері лінгвістики, філології, філософії, соціології. Якщо ж розглядати концептуальність поняття любові в пісенному жанрі, можна констатувати, що на сьогодні цей аспект є малодослідженим в мистецтвознавстві. В процесі створення концепції творчого проєкту «Музична палітра любові» та ознайомлення з науковою думкою в сучасному музикознавстві було виявлено брак досліджень концепту любові, зокрема його метафорично-вербальному вияві в пісенному жанрі.

Видатний філософ та культуролог С. Аверінцев зазначає: «Важливість і складність явища любові визначаються тим, що в ньому, як у фокусі, перетнулися протилежності біологічного і духовного, особистісного і соціального, інтимного і загальнозначущого. З одного боку, статева або батьківська любов містить в собі здорові біологічні та загальні інстинкти, що є спільними у людини з тваринами, і немислима без них. З іншого боку, любов, наприклад, до ідеї може являти інтелектуальний захват, можливий тільки на певних рівнях культури. Але якою різною за своїм психологічним матеріалом може бути любов, якою мати любить своє новонароджене немовля, любов, якою закоханий любить свою кохану, і любов, якою громадянин любить свою Батьківщину, все це є любов, що відрізняється від усього, що тільки “схоже” на неї – від егоїстичного “потягу” або “інтересу” ...» [1, с. 279–280].

Саме багатогранність вияву любові в музиці зумовлює феномен споконвічної популярності даної теми, адже чим більше тематичний спектр пісенних творів, тим більше відгуків в серцях слухачів вони знайдуть. У дослідженні концепту «любов», окрім диференціації з «коханням» та позначенням його в піснях в межах загальноприйнятого визначення, відомого як «почуття глибокої сердечної прихильності до особи іншої статі» [3, с. 562], також ясно визначається його розподіл за метафоричною та символічно-образною спрямованістю в пісенно-музичній творчості.

Почуття любові в піснях можуть знаходити символічні втілення в образах та порівняннях з явищами природи, стихіями та різними процесами, що взаємодіють з ліричним героєм або тим чи іншим чином впливають на нього або його почуття. Вони здебільшого зумовлені аналогією почуттів людини з оточуючими її зовнішніми явищами. Пісенна творчість на тему любові синтезує репрезентативні, інтерпретаційні, метафоричні, вербальні, зображальні засоби втілення різноманітних

емотивних станів людини.

Серед найпопулярніших концептів любові можна виділити кілька основних типів. Серед них виділимо такі: любов-стихія (нестримність природи людських почуттів, що порівнюється з вогнем, бурею, хвилями, магнетизмом тощо); любов-трагедія (розлука, відторгнення, втрата коханої людини); любов-стан (психоемоційні стани любові, метафоричне порівняння любові зі спрагою, голодом, хворобою, залежністю тощо); предмет як втілення любові (наділення предмету асоціативно-емоційним зв'язком); любов до Бога; любов до сім'ї та рідного краю. Усі вони знайшли своє відображення в творчому проекті «Музична палітра любові», метою якого є показ у пісенній творчості різні грані любові.

Аналізуючи багатогранність концепту любові, можна зробити висновки про причини популярності цієї тематики, яка пояснюється охопленням різних сфер її прояву в музичній творчості, а тому знаходить відгук у слухачів усіх часів. Художньо-сюжетна образність та символіка кожної пісні мають неповторну індивідуальність, забезпечуючи широку палітру різноманіття музичних втілень. Багатогранність проявів любові в музично-пісенній творчості зумовлена багатством художніх засобів, закладених синергією роботи автора тексту та композитора.

Література:

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух и Литера, 2006. 912 с.
2. Котенський А. Топ-100 українських пісень 2020-го року. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2021/01/06/top-100-ukrainskykh-pisen-2020-roku> (дата звернення 12.10.2021).
3. Словник української мови: в 11 т. АН УРСР. Інститут мовознавства: за ред. І. К. Білодіда. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1973. 840 с.

*Комерженко Валентина Дмитрівна,
магістрантка ННІ «Академія мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва»
і Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*

УКРАЇНСЬКІ КОНЦЕПТУАЛЬНІ АЛЬБОМИ 1970-Х РОКІВ

Епоха постмодерну подарувала музичному бомонду не тільки руйнування естетичних норм, порушення споконвічних законів гармонії, форми, але й надихнула на цікаві способи вираження думок, ідей та сюжетів. У наш час набув популярності ще один вид масової розважальної індустрії – телебачення, однак комерціалізація масових видовищ та запровадження нових засобів трансляції стали доволі коштовною справою. Для економії на сценічних костюмах, декораціях та у разі неможливості запрошення великого складу артистів стає актуальною нова форма музичної індустрії – концептуальний альбом.

Концептуальний альбом – це музичний альбом, в якому загальна ідея, назва, всі номери об'єднані однією концепцією – як композиційною, так і тематичною. Концептуальний альбом записувався колективом виконавців, більшість з яких є рок-гуртами. Такі альбоми можна поділити на концептуальні та напівконцептуальні.

Перший концептуальний альбом було створено в Америці у 1966 році, у 1967 році її підхопив гурт «Beatles», випустивши альбом «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band», який набув широкої популярності. Інші найвідоміші концептуальні альбоми створили гурти «Pink Floyd», «Camel», співак Девіда Боуї. Більшість з цих виконавців працювали у стилях прогресивного року та арт-року. Ідею створення концептуальних альбомів продовжили у 1990–2000-х роках гурти, що грали метал-року, а їхні сюжети мали міфічно-легендарне підґрунтя. Особливим видом концептуальних альбомів слід вважати рок-опери, які, в свою чергу, теж різнилися за концепцією одноразової постановки або сюжетного мюзиклового жанру сценічного дійства, де ролі розподілялися між співаками.

У вітчизняній музичній індустрії також були концептуальні альбоми, які були до того ж записані на відеошлівку як музичний фільм. У 1971 році такий альбом-фільм було створено на базі «Укртелефільму» під назвою «Червона рута». Він розпочинався своєрідним епіграфом: «Карпатськими тропами вас поведуть пісні самодіяльних ансамблів “Росинка”, “Смерічка”, “Карпати”, “Еврика”». Сюжет фільму розповідає про хлопця з Донеччини, який закохався у гуцулку, та загубивши дівчину в Карпатах, зміг відшукати своє кохання. В альбом входили як відомі, так і нові пісні композиторів В. Івасюка, Л. Дутківського, М. Скорика та ін. Назвемо ще один український фільм 1975 року «Пісня буде поміж нас», де в головній ролі знялася співачка Софія Ротару та вокально-інструментальний ансамбль «Червона рута». Ці фільми також можна віднести до жанру концептуального альбому, бо в

них є одна сюжетна лінія, а співаки належать до одного гурту.

Таким чином, можна вважати, що мистецтво України також пройшло всі етапи постмодерних течій, подібно до світового музичного мистецтва, відтворивши синтез різних видів мистецтва із залученням досягнень науки і техніки.

Куцєвол Ірина Олександрівна, аспірантка НАКККіМ

МЕДИТАТИВНІСТЬ У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ: ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Поняття «медитація» застосовується у різних сферах гуманітарного знання. Звертаючись до довідникової літератури медитація (від лат. *meditatio*) визначається як роздум, міркування [6], заглиблення у свої думки; техніка, яка полягає в концентрації уваги на чомусь одному, незмінному джерелі збудників [8]. У літературі медитацією називають жанр ліричної поезії, в якому автор розмірковує над проблемами онтологічного, екзистенціального і т.ін. характеру, здебільшого схиляючись до філософського узагальнення [7].

Поняття «медитативність» досить універсальне і багатозначне. Це значно ускладнює його роз'яснення з боку традиційного музикознавства. На думку дослідниці М. Кузнецової, термін «медитація», відомий ще з античних часів, почав розглядатися дослідниками у другій половині XIX століття. Така цікавість зумовлена розвитком дисциплін, що вивчають людську свідомість, психіку, психоаналіз, філософію буття. У своїй дисертації «Медитативність як властивість музичного мислення» Кузнецова використовує тлумачення терміну «медитації», як синтезу Східної культури і античної європейської філософії. Виходячи з цього, дослідниця виділяє певні типологічні ознаки медитації – бездіяння, відчуження, безпристрасність, афективну нейтральність, морально-етичну індіферентність, ірраціональність, трансцендентальність, миттєвість та інтуїтивізм [2, с. 9].

На думку М. Кузнецової, етико-філософська основа медитативності зароджується на межі XIX–XX ст. і включає в свою концепцію панорамну багатоплановість, глибинні аспекти, життя Духа, потреба в погляді «зсередини» і в той самий час «зверху», пошуки точки опору, що знаходиться поза особистісною обмеженість, тяжіння до загальнолюдської значущості переживань [2, с. 9]. Основою для медитативних творів може бути одночастинна композиція з процесуальним типом драматургії. Важливою ознакою також є послаблення метричної складової, «розмивання» функцій метру [2, с. 10].

Стосовно змісту, М. Кузнецова зазначає, що медитативність відображає атмосферу споглядання, рефлексії, самозаглиблення, роздуму і філософську зосередженість. У статті «Медитації для органа: паралелі музичної творчості» Дар'я Купіна розглядає особливості медитацій для органа на прикладі творів композиторів початку XXI ст. Дослідниця визначає «медитацію» з боку літературознавства, як різновид феноменологічного метажанру, або жанру ліричної поезії, в якому автор розмірковує над проблемами онтологічного, екзистенціального характеру, схиляючись до філософських узагальнень [3, с. 70], і музикознавства, як глибинного зосередженого роздуму над вічними темами. Характерною для музичної медитації є символічність, метафоричність, інтровертність. Естетика мінімалізму, особливе поєднання статичності і динаміки, «структура, відкрита до безкінечного продовження з підкреслено різноманітним принципом проростання музичної тканини» [3, с. 76] – ось деякі з ознак, властиві медитаціям, представлених у статті. Невід'ємною частиною медитативної музики є авторська рефлексія, створення певної звукової аури, яка дозволяє «через медитативне споглядання зануритися всередину таких космічних категорій, як Любов, Краса, Гармонія, Спокій, Світло» [5].

За визначенням Н. Зимогляд, медитація передбачає нескінченне (*Unendliche*) й відкриває простір до зовнішнього, чуттєвого світу. На прикладі «Кітч-музики» В. Сильвестрова у статті «Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» дослідниця вбачає в медитативності певний спосіб світовідчуття, зафіксованого в музичному тексті, тяжіння до «означування» і «озвучування» всіх елементів, зокрема пауз, зв'язків, «фонових» елементів, відсутність семантичних пустот.

Медитацію як назву окремих частин творів О. Мессіана розглядає Т. Лонькіна. У своїй статті «Медитація в творчості Мессіана» музикознавець досліджує втілення католицької релігійної традиції за допомогою медитативності. Вона зазначає, що ціллю медитації є процес перебування в одному і тому ж емоційному стані. Для О. Мессіана медитація є сферою свободи і визначає споглядання як основну чуттєву сферу його творчості. Це передбачає використання композитором форми відкритого типу, що заснована на нескінченній варіантності. Таким чином, виникає ефект «подовження» форми, і за допомогою драматургічної статичності втілюється ідея вічності часу в релігійному розумінні.

Література:

1. Зимогляд Н. Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестрова. *Культура України. Збірник наукових праць*. Харків: випуск 61. 2018. С. 106–116.
2. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления: Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестрова: автореферат дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02. Москва, 2007. 27 с.
3. Купіна Д. Медитація для органа: паралелі музичної творчості Музикознавча думка Дніпропетровщини: *Збірник наук. статей*. Дніпро: ГРАНІ, 2020. Вип. 18 (1). С. 65–83.
4. Лонькіна Т. Медитация в творчестве О.Мессинана. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30): в 3-х ч. Ч. III. С. 102–105.
5. Реда В.И были тихие небесные флейты... (о проблемах современной музыки размышляет композитор Михаил Шух (інтерв'ю з М. Шухом). URL: <http://www.shukh.narod.ru/redia.html> (дата звернення 27.09.2021).
6. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І.К. Білодіда. Київ: Наукова думка, 1970–1980. Т. 4. С. 663.
7. Українська Літературна Енциклопедія; електронна версія видання: т. 1-3. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; Редкол.: І.О. Дзевєрін. Київ: Голов. Ред УРЕ ім. М.П. Бажана, 1990. URL: <http://litopys.org.ua/ulencycl/ule.htm> (дата звернення 27.09.2021).
8. УСЕ : Універсальний словник-енциклопедія: ред. М.В. Попович. URL: <http://slovo.org.ua/29/53404/15401.html> (дата звернення 27.09.2021).

Куц Вікторія Віталіївна, аспірантка НАКККіМ

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ІВАНА КАРАБИЦЯ В УКРАЇНСЬКОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Творчість українського композитора Івана Карабиця (1945–2002) є багатогранною та різножанровою. Він є автором як масштабних інструментальних та вокально-інструментальних творів філософського змісту, де осмислюються проблеми буття людини, так і естрадних пісень, створених для масового слухача. Сьогодні естрадні пісенні композиції І. Карабиця, що були у свій час надзвичайно популярними, нечасто звучать на концертах. Тому зупинимося на сучасних мистецьких акціях, де пісенний доробок митця представлений доволі масштабно.

Серед найбільш цікавих мистецьких подій, де звучала музика І. Карабиця, виділимо концерт «Мадонна Україна», що відбувся 5 вересня 2015 р. Як зазначає Ю. Пальцевич, цей концерт, який представляє естрадну пісенну творчість композитора, майже невідому сьогодні широкому слухачеві, був єдиною масштабною акцією, присвяченою 70-річному ювілею композитора. Ідея концерту належить синові композитора, відомому диригенту Кирилу Карабицю, який з жалем говорив, що естрадні пісні його батька ніде не звучать, а тому їх для слухачів просто не існує. Концерт «Мадонна Україна» (за назвою однієї з пісень І. Карабиця) був спрямований на виправлення цієї прикрої ситуації. І, дійсно, творча «молодь, що лише чула про колишню українську естраду, і мабуть ніколи б не наважилася узятися за цей репертуар ... після перших репетицій не могла прийти до тями від розкішної краси музики, про існування якої і не підозрювала» [3]. Пісні І. Карабиця на концерті прозвучали в супроводі Державного естрадно-симфонічного оркестру України під орудою К. Карабиця у виконанні як класиків української естради – Іво Бобула, Оксани Білозір, так і представників молодого покоління виконавців, серед яких – Олександр Пономарьов, Віктор Павлік, Сергій Бабкін, Джамала, Марія Бурмака, Міла Нітіч, Злата Огнєвич та багато інших. Напевно, в історії українського виконавства не було такої масштабної акції, де був широко представлений естрадний пісенний доробок І. Карабиця. Відеозапис концерту розміщений на каналі YouTube, і кожен може зануритися у пісенний світ музики композитора та почути як традиційні, так і новаторські інтерпретації естрадних творів І. Карабиця.

75-річний ювілей композитора, що припав на 17 січня 2020 р., був представлений двома мистецькими акціями. В день народження митця в Національній філармонії України відбувся концерт «На березі вічності. Іван Карабиць», який був вже традиційно названий за одним з творів композитора. У супроводі Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під орудою Валерія Матюхіна прозвучали камерні твори композитора різних жанрів. Серед них – два вокальні цикли: «Пастелі» на вірші П. Тичини (1970) у виконанні Тамари Ходакової та «Мати» на вірші Б. Олійника (1980), який інтерпретувала співачка Мар'яна Головка [1]. Остання не є суто академічною вокалісткою, а володіє різними типами вокалу. І хоча в її виконанні цикл «Мати» звучав досить академічно, використання мікрофону, особливо у залі філармонії, виводило цей твір за межі академічної музики. Враховуючи, що ще п'ять років до того Джамала на концерті «Мадонна Україна» виконала першу частину циклу

«Мати» з додаванням джазової стилістики, інтерпретація цього твору як естрадного виглядає цілком закономірним в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття.

На ювілейному концерті в Національній спілці композиторів України, що відбувся 4 березня 2020 р. (див. відеозапис концерту на каналі YouTube [2]), також прозвучали різножанрові твори І. Карабиця. Щодо камерно-вокальної лірики митця, то вона була представлена кількома естрадними піснями, якими завершувався концерт. Якщо вокальний цикл «Мати» у філармонічному концерті продемонстрував перехід вокальної лірики композитора з академічного жанру в естрадний, то тут, навпаки, естрадні пісні І. Карабиця отримали цілком академічну інтерпретацію. Вони прозвучали в супроводі фортепіано, партію якого виконували Галина Куликовська та Андрій Бондаренко – учень І. Карабиця. Солістами, що виконували пісні композитора, виступили Антон Шпак, Аліна Сердека, Оксана Євсюкова, Маркіян Свято. Академічне виконання естрадних пісень композитора суттєво змінило їх звучання, розкривши нові грані естрадної музики І. Карабиця.

Отже, констатуємо, що в культурно-мистецькому просторі України ХХІ століття відбувається ренесанс вокальної лірики І. Карабиця. І вельми показовим є її нове звучання, яке стало можливим завдяки варіативності її приналежності до академічної або естрадної музичної традиції.

Література:

1. Голинська О. Іван Карабиць відомий і невідомий. URL: <http://mus.art.co.ua/ivan-karabyts-vidomyu-i-nevidomyu/> (дата звернення 12.06.2021).
2. Концерт до 75-ліття від дня народження композитора Івана Карабиця. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3lrmA4BIIc&t=26s> (дата звернення 12.06.2021).
3. Пальцевич Ю. Кирило Карабиць у проєкті Мадонна Україна. URL: <http://mus.art.co.ua/pisni-ivana-karabytsya-u-proekti-madonna-ukrajina/> (дата звернення 12.06.2021).

Лукава Дарина Валеріївна, аспірантка НАКККіМ

УКРАЇНСЬКЕ ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО: АНАТОЛЬ ВАХНЯНИН

Анатоль Вахнянин – представник плеяди творчої інтелігенції другої половини ХІХ – початку ХХ ст., композитор, диригент, співак, громадський діяч, літератор, видавець. На основі ретроспективного огляду літератури систематизовано погляди науковців на музичне мистецтво А. Вахнянина. Про Анатолія Вахнянина писали та досліджували його творчий спадок в різний час науковці, письменники та громадські діячі. Серед яких слід виділити дисертаційне дослідження Горака Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) (2003) [1], де вперше подано характеристику багатогранної діяльності А. Вахнянина, а також вводиться в науковий обіг новий архівний матеріал. Завдяки якому розширено обсяг композиторського доробку А. Вахнянина, що дає можливість охарактеризувати його композиторський стиль. Крім того, плідна композиторська, виконавська та диригентська діяльність А. Вахнянина поповнило музично-мистецьке життя Галичини новими ідейно-музичними творами, укріпило зв'язки з композиторами М. Лисенком, П. Ніщинським.

Основними джерелами натхнення, що відображає різні естетичні погляди та стиль Вахнянина, було оволодіння набутками європейського музичного романтизму. Слід виокремити німецьку пісенність, зокрема німецькі чоловічі хорові аматорські товариства, до яких входили виконавці, поети, композитори. Мелодійність творів та ідейно-музичне спрямування віднайшли своє відображення та таких творах як: “До чарки”, “Стиймо разом”.

Твори А. Вахнянина були написані у традиційних для німецького хорового виконавства Liedertafel із застосуванням характерних для української пісенності ефектів та близьких до фольклорних мелодійних інтонацій. Все частіше А. Вахнянин використовує народні українські пісні в оркеструванні для сольного виконавця або хору.

Від німецьких музикантів-романтиків А. Вахнянин перейняв первинну сюжетно-жанрову модель для опери “Купало” – німецький зінгшпіль. Зінгшпіль в наш час здебільшого називають операми, хоча від опери вони відрізняються відсутністю речитативів. Для вищезазначеного жанру характерне використання різноманітної тематики - від побутової до філософської. Він став належати до жанру, який здатен виражати ідейно-історичні міфи певного періоду, а на його основі і формувалася українська романтична опера.

А. Вахнянин після завершення опери «Купало» (1892) увійшов а історію української музики як автор першої української опери в Галичині, 23 березня 1876 року за ініціативою товариств «Академічний кружок» і «Дружній лихвар» у Львові відбувся концерт на допомогу бідним учням

гімназії, на якому під керівництвом А. Вахнянина були виконані уривки з його опери [2. 31]. Згодом оперу на чотири дії було поставлено в Харківському оперному театрі у 1929 р. Докладніше роль А.Вахнянина у розвитку музичної культури України висвітлено у працях: В. Качкана, С. Людкевича, Л. Мазепи, П. Пишеги, К. Студинського та інших музикознавців. Питанням щодо громадянської діяльності та творчого доробку А. Вахнянина віднайшли належне місце і в науково-публіцистичних працях першої половини ХХ століття (до 1939). Науковий інтерес становлять статті та дослідження, оприлюднені О. Бережницьким, М. Волошином, О. Залеським, Ф. Колессою, С. Людкевичем, К.Студинським та ін., в яких ретельно вивчено та високо оцінено творчий доробок композитора.

У ряді наукових праць, статтях з питань розвитку музичного мистецтва в Галичині йдеться про музично-педагогічну діяльність А.Вахнянина. Необхідно наголосити, що активне громадсько-політичне життя віднайшло відображення у формуванні української політичної нації, митець був засновником або співзасновником багатьох громадсько-культурних структур у Галичині ХІХ – початку ХХ ст. Таким чином, узагальнений огляд щодо композиторської діяльності А. Вахнянина дає підстави стверджувати, що його ідейно-музичний стиль та особливості музичної мови є надбання української нації щодо історико-культурного процесу другої половини ХІХ ст.

Література:

1. Горак Я.Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ - початок ХХ ст.): дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003.

2. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика*. 2018. № 3 (29). С. 29–39.

Ляшенко Вікторія Вікторівна, магістрантка НАКККіМ

ІСТОРІЯ ВИНИКНЕННЯ ЖАНРУ ПІСНІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Пісня є одним із найбільш поширених і з найстаріших жанрів вокальної музики. За думкою багатьох дослідників, людство почало співати раніше, ніж сформувались перші мови. Бо як тільки люди навчилися вимовляти звуки, в них сформувався голосовий апарат, що дало можливість відтворювати мелодії голосом – співати. Спів виник як один із найперших видів музикування, що було пов'язано із властивістю вокальної інтонації передавати емоційний стан людини. З огляду на те, що людський емоційний інтелект сформувався раніше за розумову діяльність, людство почало музикувати та співали раніше, ніж почали говорити.

Цікавим є також те, що мистецтво співу було освоєно різними культурами та народами майже одночасно. Також спів вважається найдавнішим способом комунікації людства. Вміння співати розвивалось в процесі еволюції як елемент соціалізації наших предків, адже спів став із способів колективного єднання груп людей, що проживали разом. У первіснообщинному побуті емоційні зв'язки між людьми були більш тісні, ніж ментальні. Тому саме спільний спів давав змогу згуртувати великі людські колективи, а також зміцнити перші соціальні зв'язки.

Вокальне музикування з часом оформилось у конкретний жанр – пісню. Обов'язковою складовою жанру пісні є взаємозв'язок з текстом. Тож пісня як жанр почав розвиватись тоді, коли людство навчилося висловлювати свої думки за допомогою слів. Тип виконання і характер пісні можуть бути різними, але при цьому вона обов'язково залишається словесно-музичним твором. На ранніх етапах розвитку суспільства склалися перші жанрові різновиди пісень. Жанр визначається їх побутованням або призначенням (колицьові, календарні, обрядові, робочі пісні), а також – відношенням до різних соціальних груп, в побуті яких вони виконувались (військові, культіві, мисливські та інші). Окремо склалися жанри пісень, в яких закарбовувались важливі події та ключові моменти в житті колективу, які згодом оформились в історичні та епічні пісенні жанри.

Паралельно з історією розвитку людства розвивались і пісенні жанри. А епоху Античності пісенне мистецтво було дуже поширеним. Найпоширенішим способом виконання пісень була пісенна декламація давньогрецькими (а пізніше – давньоримськими) поетами своїх віршів, який називали «лірикою» або «ліричною поезією». Також спів грав величезну роль в античному театрі, де основна роль музики зводилась до посилення емоційного ефекту від слова. Відомо, що у Давньому Римі існували професійні співаки-зірки, які мали велику популярність серед жителів античних міст. Їм навіть ставили пам'ятники, як, наприклад, улюбленцю імператора Цезаря співаку Анаксенору. Головною заслугою Античності було те, що у пісні з'явилося авторство: автор тексту та професійний виконавець-музикант, що був автором музики.

В епоху Середньовіччя пісня як жанр отримала поширення у середовищі мандрівних музикантів та співаків - трубадурів, труверів, мейстерзінгерів, скоморохів та інших. Вперше у пісень проявляються стилістичні ознаки національних культур. А також дуже розширюється жанрова палітра, в якій на першому місці була любовна тематика. У епоху Відродження у пісні з'явився професійний автор музики – композитор. Почало розвиватись світське мистецтво, де жанр пісне зайняв свою розважально-ліричну нішу. В наступні епохи цей жанр посилював свою популярність як серед жителів міст, так і в селянському середовищі, де продовжували розвиватись жанри народних пісень.

Проте найбільш активного розвитку жанр пісні набув у ХХ столітті, із початком розвитку масової музичної культури. В пісенних жанрах на початку ХХ століття зійшлись воедино фольклорні традиції різних народів та образно-виражальні музичні відкриття професійних композиторів, винайдені ними за століття розвитку жанру пісні у професійній музиці. Разом у творчості авторів, які створювали пісні для найвидатніших співаків ХХ століття, ці дві традиції створили потужний жанр, який здатний впливати на емоційний стан слухача.

У сучасній музиці пісня є найпоширенішим музичним жанром. Сучасна пісня є засобом самовираження одночасно обох її авторів - поета та композитора. Вона має свою чітку форму, усталену композицію та користується різними музичними виражальними засобами для передачі найтонших параметрів емоцій та почуттів. Проте, як і в давні часи, пісня й досі грає величезну роль в житті людей, адже є тим жанром, який може емоційно об'єднати людей, психологічно стимулювати, зняти емоційну напругу і дати надію. Адже пісня – це в першу чергу співпереживання та співтворчість на емоційно-підсвідомому рівні. Людство мало багато можливостей побачити на практиці, що пісня як мистецтво має велику об'єднуючу силу, що не має меж.

Малюкова Наталія Володимирівна, аспірантка НАКККіМ

РЕЦЕПЦІЯ БРОДВЕЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ В УКРАЇНІ

Жанр мюзиклу – знакове явище музичного театру ХХ та ХХІ століть, яке з року в рік набуває все більшої популярності як серед глядачів, так і митців. Бродвейський мюзикл як своєрідний культурно-мистецький феномен привертає увагу композиторів з усього світу. У першу чергу це пов'язано з його комерційним успіхом. Секрет успішності бродвейського мюзиклу полягає у пропорційному поєднанні різних мистецьких компонентів: класичної літератури, законів театральної драматургії, демократичної музики та запальної хореографії.

Втім, як показала практика, успіх мюзиклу залежить і від затребуваності у масового глядача, який вирішує долю твору. Зауважимо, що розуміння мюзиклу як суто американського продукту часто заважає розвитку українського варіанту цього жанру. Попри безперечну унікальність кожного з мюзиклів українських композиторів, ми спостерігаємо певну глядацьку байдужість до них. Український глядач, який звик до репертуарного театру, досить складно сприймає ідею комерційного музичного проєкту. Прикладом цього може слугувати прокатний провал масштабного українського мюзиклу О. Злотника «Екватор». Музичний опус, який було створено 2003-го року виключно за зразками американського бродвейського мюзиклу, попри оригінальну музику, яскраві костюми, захоплюючий сюжет, інформаційну підтримку та унікальну команду митців (у команді був бродвейський продюсер Алан Холі), «Екватор» не отримав визнання серед українських глядачів, і проєкт було законсервовано.

Зауважимо, що останнім часом жанр мюзиклу стає все більш популярним в Україні, як в дослідницькій сфері (роботи О. Бойка [1], І. Зайцевої [2], С. Манько [3], Т. Полянського [4]), так і творчій. З'являються успішні комерційні переспівування відомих світових шедеврів, зокрема «Нотр Дам де Парі», «Сімейка Адамсів», «Звуки музики», «В джазі лише дівчата» тощо. Маємо надію, що і українські мюзикли, такі як «Монах» С. Манько, «Службовий роман. Глорія» Ю. Квасниці, «Чума на обидва ваші дома» В. Полянського отримують визнання глядачів у майбутньому.

Література:

1. Бойко О.С. До питання дослідження мюзиклу. *Культурологічна думка*. 2017. №12. С. 179–184.
2. Зайцева І.Є. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*. 2017. №10 (60). С. 262–267.
3. Манько С.Б. Американський та вітчизняний мюзикли: специфіка реалізації проєкту. *Культура України*. 2012. Вип. 37. С. 255–263.
4. Полянський Т.В. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 122–128.

Михайлов Олександр Єфремович, аспірант НАКККіМ

ВІОЛОНЧЕЛЬНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ СЛОВ'ЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ЗІРКОВІ ІМЕНА ТА ПРОБЛЕМИ ВИВЧЕННЯ ЖАНРУ

Серед творів віолончельної спадщини слов'янських композиторів найменш вивченим є жанр концерту. Цей факт є дивним, оскільки саме слов'янськими композиторами були створені справжні шедеври, які стали не тільки обов'язковими, конкурсними, але майже культовими творами у репертуарі сучасних віолончелістів. Наприклад, Концерт ор.104 А.Дворжака, «Варіації на тему рококо» П.Чайковського, «Симфонія-концерт» С.Прокоф'єва, Концерти Д.Шостаковича, М.Скорика, В.Лютославського, К.Пендеревського і багатьох інших композиторів.

У ХХІ ст. ця ситуація виглядає дивно, оскільки інформаційний ресурс, завдяки мережі інтернет, порівняно з минулим століттям, відкриває безкрайні можливості для популяризації та вивчення цих творів. Але ще й досі немає достатньої кількості дослідницької літератури з цього питання; деякі національні школи, у тому числі українська, виявились поза увагою музикознавців; концепція взаємозв'язку та взаємовпливу різноманітних етнічних композиторських шкіл одна на одну щодо цього жанру – відсутня.

В електронних ресурсах часто є згадка про той чи інший концерт, але ані клавiру, ані партитури, ані запису виконаного твору не існує. Це стосується всіх слов'янських національних шкіл. Особливо плачевно в плані інформаційності складається ситуація з українським віолончельним концертом: видані ще за радянських часів, твори незатребувані й забуті перебувають у бібліотеках, невідомі широкому колу спеціалістів, а сучасні твори майже не видаються – поширюються так званим «самвидатом» або зберігаються у рукописах. Така ситуація перешкоджає систематичному вивченню жанру віолончельного концерту у творчості слов'янських композиторів, виявленню генези цього жанру та створенню антології віолончельного концерту у творчості слов'янських композиторів від ХІХ ст. – і до наших часів.

Отже, першочерговими кроками у цій справі мають стати дослідження національних віолончельних шкіл (виконавських та композиторських, оскільки ці поняття є нерозривними) з урахуванням періодів розквіту цього напрямку мистецтва у кожній окремій країні. Як відомо, різні національні школи набували творчих вершин не одночасно і нерівномірно (що є однією з характерних рис розвитку слов'янського віолончельного концерту). Так, у ХІХ ст. висуваються чеська (Д.Поппер, А.Дворжак) і російська (М.Афанасьєв, А.Рубінштейн, К.Давидов, В.Фітценгаген, П.Чайковський, О.Гречанінов) школи.

У ХХ ст., крім чеських (Б.Мартіну, П.Боржковець, В.Соммер, В.Калабіс, В.Нелгібел) та російських (Л.В.Ростропович, С.Прокоф'єв, Д.Шостакович, М.М'яковський, С.Василенко, Б.Чайковський, Б.Тищенко, А.Шнітке, С.Губайдуліна, Д.Кабалевський, М.Сидельников, А.Головін, Е.Денісов та ін.) композиторів, концерт для віолончелі створюють Ю.Гатрик (Словакія), Д.Бузаровський (Македонія), Л.Піпков (Болгарія). Вагомий внесок в розвиток жанру належить й українським композиторам (Р.Глієр, В.Барвінський, М.Скорик, В.Сильвестров, О.Красотов, Ю.Іщенко, В.Бібік, І.Карабиць, А.Караманов, В.Губаренко, Є.Станкович). Але ця тема взагалі не підіймалась у наукових дослідженнях. Польський віолончельний концерт представлений такими іменами як В.Лютославський, К.Пендеревський, А.Тансман, К.Мейер, Т.Берд.

Як бачимо, ХХ ст. взагалі виявилось вибуховим для віолончельного мистецтва. Літопис слов'янського віолончельного концерту ХХІ ст. ще не написаний (це справа на століття); він оформлюється, оновлюється по мірі дослідження: В.Бібік (2001), М.Скорик (2016), Є.Станкович (2016), В.Птушкін (2007) – Україна; К.Пендеревський (2001) – Польща та інші. Цікавим та парадоксальним явищем є той факт, що основні шедеври для віолончелі були написані композиторами-не-віолончелістами, хоча саме слов'янська культура та її середовище висунали видатних виконавців-віолончелістів (таких як О.Брандуков, Г.П'ятигорський, К.Давидов, В.Фітценгаген, В.Кубацький, М.Ростропович, Д.Шафран, Н.Шаховська, Н.Гутман, Б.Пергаменщиков, В.Червов та ін), які вплинули на розвиток світової виконавської культури.

Перелік зіркових імен композиторів та віолончелістів навіть з першого погляду дає уяву про творчу потужність і міцний вплив слов'янської цивілізації на світове музичне мистецтво, а саме в жанрі віолончельного концерту. Створення антології українського віолончельного концерту повною мірою доповнить наші знання про віолончельний концерт у творчості слов'янських композиторів і відкриє нові можливості для вивчення цієї сторінки української і, взагалі, слов'янської музичної культури.

*Могилевська Наталія Олексіївна, народна артистка України,
професор кафедри фешн та шоу-бізнесу
Київського національного університету культури і мистецтв*

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ВИКОНАВЦЯ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО СВІТОГЛЯДУ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Виконавська інтерпретація, зокрема у вокальному мистецтві, поряд з іншими індивідуальними складовими комплексу музично-мовленнєвих ресурсів, лежить в основі індивідуального виконавського стилю, який дає можливість увиразнити виконавця серед інших митців та сформуванню уявлення про нього як неповторну творчу особистість. Розглядає індивідуальний стиль виконавця як особистісну категорію та інтерпретує його як інтоноване виконавське сприйняття музичного твору через персональні диспозиції, які, у свою чергу, є підґрунтям виконавського світогляду, втіленим індивідуально-образними засобами технічної виразності, українська дослідниця О. Андрейко [2, с. 4–7]. І хоча її дослідження присвячені аналізу індивідуальності музикантів, основні висновки проєктуються і в сферу вокально-пісенного мистецтва. При цьому вчена підкреслює, що індивідуальний виконавський стиль – це не просто сукупність індивідуальних особливостей виконавця, а поєднання двох ментальних світів – автора твору і виконавця, що й визначає характер музично-виконавської інтерпретації, її духовно-ціннісну спрямованість [2, с. 4–7].

Саме тому, напевно, українська дослідниця педагогіки мистецтва Г. Падалка має ґрунтовні підстави визначити виконавську інтерпретацію як основний вид художньої діяльності у виконавських мистецтвах. Зокрема, вона уточнює, що процес музичної інтерпретації містить не тільки відтворювальні, репродуктивні аспекти, а й значний потенціал виявлення творчого ставлення до твору [6]. Позаяк виконавцю, як наголошує дослідниця, слід не лише заглибитися в авторське відчуття образу та якомога повніше передати його у власному трактуванні, а й виявити власне розуміння тексту, виявити власні почуття, передати особливості власного сприйняття того, що створив автор [6], а також «органічно, переконливо відтворити процес становлення образної побудови твору» [1, с. 7], – як наголошує О. Алексєєв.

Тут принагідно згадується відома позиція М. Бахтіна, що всякий істинно творчий текст завжди певною мірою є вільним і не передбачуваним емпіричною необхідністю одкровенням особистості, що втримує внутрішню необхідність, внутрішню логіку вільного ядра тексту [3, с. 285]. Адже «немає нічого абсолютно мертвого: у кожного смислу буде своє свято відродження. Проблема великого часу» [3, с. 373], – наголошує філософ мистецтва. Суголосною є думка літературознавця М. Гаспарова, що основне завдання творчості – це викласти власну думку з чужих успадкованих слів [4, с. 55]. Тому зазвичай музично-пісенний твір дає можливість виконавцю-вокалісту насамперед виразити власні погляди, переживання, відчуття і под. Фактично, вираження свого внутрішнього світу, свого світовідчуття, утвердження свого «я» опосередковано – через інтерпретацію музичного твору – основне завдання, яке має вирішити виконавець.

У «Музичній енциклопедії» поняття «інтерпретація» (від лат. *interpretatio*) – роз'яснення, тлумачення) розуміється як художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва [4, с. 550].

Література:

1. Алексєєв А.Д. Інтерпретація музикальних произведень. На основі аналізу искусства выдающихся пианистов XX века. Москва: Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных, 1964. 92 с.
2. Андрейко О. І. Аксиологічний аспект формування індивідуального виконавського стилю музиканта. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. 2012. Вип. 17. С. 4-7
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
4. Богатырева Е.А. М.М. Бахтин: этическая онтология и философия языка. *Вопросы философии*. 1993. №1. С. 51–58.
5. Музыкальная энциклопедия Т. 2. Гл. ред. Келдыш Ю. Москва : Советская энциклопедия, 1974.
6. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва: (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ МАЙСТРІВ УКРАЇНСЬКОГО СЛОВА У ТВОРЧОСТІ ДУЕТУ «СЕСТРИ ТЕЛЬНЮК»

У сучасному українському культурному просторі дедалі більше музичних виконавців, які створюють пісні на слова видатних вітчизняних поетів. Цьому сприяє і загальна суспільно-політична ситуація, і зростання ролі національної ідеї, і конкретні реформи, метою яких є збільшення кількості якісного україномовного продукту в медіаресурсах. У цьому полягає актуальність цієї розвідки. Задля зосередження уваги на процесі збагачення українського контенту шляхом музичної інтерпретації поетичної спадщини класиків, звернемося до виконавців, які вже самі стали своєрідною «класикою» у своєму жанрі – дуету «Сестри Тельнюк». Із початку свого існування (1986 р.) й дотепер гурт характеризується великим різноманіттям творчих експериментів у звучанні й самовираженні: від академічної акустики до альтернативного року. Втіленням їх пошуків стають написані на вірші українських поетів пісні, хорові твори, ескізи, рок балади тощо. Метою публікації є вивчення особливостей музично-поетичної інтерпретації спадщини класиків у творчості дуету «Сестри Тельнюк».

«Сестри Тельнюк» мають у своєму репертуарі багато творів на слова Богдана-Ігоря Антонича, Оксани Забужко, Ліни Костенко, Євгена Маланюка, Василя Стуса, Тараса Шевченка [2]. Цілком закономірно, що першу перемогу у творчій кар'єрі виконавців принесли пісні, написані на слова Павла Тичини. «Арфами, арфами», «Яблуновоцвітно», «Я стою на кручі» – зазнали неабиякого успіху на фестивалі «Червона рута» у 1989 році. Ліричні настрої поезій відображалися крізь призму індивідуального стилю дуету, а витончена романсовість гармонійно поєдналася з потужним жіночим вокалом.

Переосмислення спадщини Тараса Шевченка знайшло своє втілення у «Сестер Тельнюк» в грандіозному проєкті «Наш Шевченко: шлях до свободи». Літературно-музична концертна програма викликала гучний резонанс не тільки на теренах України, а й за кордоном. Відбувся масштабний тур Україною та Канадою, де перфоманс сестер охопив не тільки музично-поетичні композиції, а й різні мультимедійні доповнення та живопис. Програма вже виконувалася з тридцятьма різними оркестрами й адаптована до найрізноманітніших заходів у різних країнах. Наприклад, проєкт «Шлях до свободи», створений на її основі, був презентований з місцевими симфонічними оркестрами у Парижі, Познані, Страсбурзі та багатьох інших містах [1].

Поезії Шевченка були чи не вперше представлені близькими й зрозумілими широкій публіці. Музика дуету наділила слово Кобзаря надсемантичними властивостями, узагальнивши його значення темброво-інтонаційним кодом. Це вдалося здійснити завдяки вдало поєднанню як вокальним, так і інструментальним засобам виразності. Яскравою ознакою музики гурту є регулярне залучення етнічних інструментів, наприклад, дрибми, сопілки. Одна з сестер, Леся, під час виконання багатьох творів, акомпанує на бандурі. Спів дуету не тільки оживляє поетичний текст, презентуючи реципієнту спектр конкретних художніх образів, таких як свобода й неволя, митець і суспільство, життя і смерть, а й відкриває підтекст віршів Кобзаря. Там, де закінчуються значеннєві слова, починається особлива майстерність вокаліста – як технічна, так і образно-естетична, що дозволяє збільшити резонанс ідей Тараса Шевченка ще більше. Зразком такої майстерності є вокалізи з інтерпретації твору «І мертвим, і живим...» у супроводі Національного академічного симфонічного оркестру України. Великою популярністю поміж пісень з програми «Наш Шевченко» користується інтерпретація поезії «Тече вода з-під явора», де музика виступила справжнім полотном, на якому сестри змалювали красу і велич рідного краю.

Серед проєктів на поезії українських класиків у дуету «Сестри Тельнюк» є багато колаборацій з іншими діячами мистецтва, спільних тематичних дисків, музичних програм. «Живий голос Василя Стуса», «Українські коліскові», «Кобзар», «Стусове коло», «Вітер століть», «Назавжди. Богдан-Ігор Антонич» завоювали не тільки прихильність слухачів, а й здобули багато відзнак [3]. Варто згадати й музично-поетичну виставу «Інкустації», присвячений Ліні Костенко й альбом «Дорога зі скла», більшість композицій в якому написані на слова письменниці Оксани Забужко. Дуєт «Сестри Тельнюк» поєднав у своїй творчості любов до української мови, захоплення народно-пісенними традиціями та літературною спадщиною класиків. Це підштовхує гурт до яскравих, самобутніх проєктів, як-от втілення українського блюзу у супроводі бандури, чи створення музично-поетичних театральних постановок, присвячених митцям.

«Сестри Тельнюк» є одними з тих виконавців, творчий потенціал яких розкрився саме завдяки зверненню ними до кращих зразків літературного мистецтва України. Таким чином, інтерпретація поетичної спадщини класиків стала певним «центром тяжіння» у творчості дуету. Втілення поетичних

образів у піснях гурту представлене на всіх фактурних рівнях музичного твору. Художнім текстам відповідають яскраві особливості мелодії, гармонії, ритму тощо. Заглиблення в палітру засобів виразності дуету «Сестри Тельнюк», особливості синтезу слова і музики у їх музично-поетичних інтерпретаціях поезій українських класиків складають основу для подальшого дослідження.

Література:

1. Базів Л. Дуєт «Тельнюк: сестри». Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3301159-duet-telnuk-sestri-narodni-artistki-ukraini-gala-i-lesa-telnuk-ta-ih-produser-oleg-repeckij.html> (дата звернення: 05.10.2021).
2. Буткевич Б. Просто бути собою. *Український тиждень*. № 51. URL: <https://tyzhden.ua/Publication/7437> (дата звернення: 29.09.2021).
3. Тельнюк: сестри. Сайт. URL: <http://www.telnyuk.info/> (дата звернення: 07.10.2021).

*Пащикова Світлана Миколаївна, викладач-методист
ДМШ № 7 ім. І. Шамо м. Києва*

РОЛЬ ПЕДАГОГА У ФОРМУВАННІ І СТАНОВЛЕННІ ЮНИХ СПІВАКІВ У ДМШ

Одним з найважливіших завдань музичного виховання є розвиток художнього смаку майбутніх співаків. Велика відповідальність за виконання цього важливого завдання покладається, насамперед, на школу, яка здійснює виховання підростаючого покоління. Сформувати художній смак – значить виховати вміння давати обґрунтовану оцінку художньому твору, вміння високо цінувати лише дійсно художні твори. Проте це ще не вичерпує у повній мірі зміст поняття «художній смак».

Характерною рисою художнього смаку є емоційне ставлення до художнього твору, коли учень може сказати і обґрунтувати вислів, наприклад, що це мені подобається або це дає мені задоволення, насолоду, чи радість тощо. Слухач під час сприйняття музики відчуває насолоду і одночасно дає собі відповідь на те, чим цей твір йому подобається, у чому приховується його художні достоїнства. Сформований художній смак, таким чином, є більш широким поняттям, ніж судження і оцінка. Виховання художнього смаку тісно пов'язано з формуванням художніх поглядів.

Останні є частиною загального світогляду, вони їм визначаються. Сформований під впливом художніх поглядів смак, належить до явищ, які віддзеркалюють внутрішній світ людей на оточуюче середовище. У музичній естетиці великого розповсюдження набув древній вислів «про смаки не сперечаються». Цим підкреслюється значення суб'єктивної оцінки і відкидається можливість об'єктивної оцінки музичного твору мистецтва і цим самим „нібито” знімається з порядку денного необхідність і можливість виховання певного художнього смаку. В дійсності ж у суспільстві через засоби масової інформації, зі сцени концертних залів намагаються нав'язати і навіть виховати у підростаючого покоління певні низькопробні художні погляди і смаки, які часто-густо не відповідають інтересам сучасного суспільства.

У подібних ситуаціях зростає роль позашкільних дитячих закладів, де педагог намагається своєю наполегливою працею навчити дітей цінувати і любити змістовне мистецтво, яке дає людям почуття бадьорості і впевненості у своїх силах, віри у свою справу. В той же час він виховує нестерпне ставлення до мистецтва беззмістовного, безідейного, песимістичного, вульгарного.

Щоб володіти високим, вимогливим художнім смаком, недостатньо бути переконаним у певних естетичних положеннях, мати правильні художні погляди. Треба ще і вміти користуватися цим критерієм, уміти застосовувати його у кожному конкретному випадку до окремих художніх творів. Треба вміти розібратися у творі, в його змісті, формі, в єдності змісту і формі. Для цього потрібні достатня підготовка, художній досвід, знання.

При користуванні об'єктивним критерієм до нього часто приєднується відчутна частка суб'єктивного ставлення, так званого «особистого смаку». По мірі накопичення у слухача позитивного музичного досвіду, знання про музику, про музично-вокальний твір, по мірі формування його художніх поглядів і, завдяки їм, визначається об'єктивний критерій до мистецтва особистий смак, суб'єктивна оцінка займає все менше місця в оцінці твору, хоча її елементи зберігаються і в майбутньому (вони визначаються характером людини, її темпераментом, різними асоціаціями).

Коли у слухача з'являється об'єктивний критерій, він перестає довірятися чужій необґрунтованій думці, він формує свою власну думку, в якій він впевнений. Виховання художнього смаку в дітей, як і будь-який вихований процес, вимагає тривалого часу, систематичного, послідовного керівництва педагога. На різних ступенях розвитку дітей їх художній смак має деякі відмінності. На початковій стадії навчання у дитячій музичній школі інколи ще не можна говорити про сформований смак, тут

міркування дитини ще не обґрунтовані, не впливають з художніх поглядів. Це з'являється вже у старших класах в результаті багаторічного навчання і цілеспрямованого виховання.

Діти часто-густо приходять до школи з невизначеними смаками. На перших уроках вокально-хорового співу педагог, зазвичай, прохає учнів проспівати їх улюблену пісню. Для багатьох з них така пропозиція є повною несподіванкою: вони раніше ніколи не замислювалися, яка пісня їм більше подобається. Коли ж за цим слідує пропозиція проспівати твір, який дитина знає і який бажає, то відразу ж розкривається надзвичайно різнобарвна картина. Ті діти, що відвідували дитячий садок, співають пісні дошкільного репертуару. Інші ж діти – найпопулярніші пісні, які добре запам'ятовуються, різноманітного змісту і характеру.

Коли педагог запитує у дітей, чи подобається їм пісня, котру він щойно виконував, то, зазвичай, вони відповідають позитивно. Щоправда, ця відповідь часто звучить не зовсім впевнено, в ній інколи простежується невпевненість і лише діти, які мають гарні музичні задатки, реагують жвавіше, емоційніше і впевненіше. Подібне порівняно мало цікаве спочатку ставлення учнів до того, що вони прослуховують, пояснюється тим, що вони не звикли вслуховуватися у музику, багато проходить так би мовити повз вуха, вони навіть не замислюються над тим, що вони чують. Але по мірі того, як педагог розвиває у них музичне сприйняття, збагачує їх досвід, виникає більш певна реакція. Вони по-різному ставляться до пісень, які прослуховують. З'являється чітко позитивне ставлення до простих, щирих, доступних для них художніх вокально-музичних творів. Майже кожна дитина чула гарну музику і до школи, переважно у родині, по радіо, телебаченню і це починає давати про себе в знаки під час більш близького, організованого спілкування з музикою.

З перших днів навчання у музичній школі виховування художнього смаку дітей базується, переважно, на живому безпосередньому сприйнятті музики. Елементу усвідомлення цього сприйняття на початковій стадії приділяється ще мало місця. По мірі того як у процесі навчання розвивається музичний слух дітей і вони впізнають велику кількість вокально-музичних творів, по мірі того як вони під керівництвом свого педагога займаються аналізом творів – з'являються самостійні міркування, часто обґрунтовані. Учні поступово вчаться свідомо, в межах доступних їх віку, сприймати музику, оцінювати її. Все це підготовлює, створює сприятливий ґрунт для формування у майбутньому художніх поглядів.

Художній смак дітей треба виховувати на високохудожніх творах, котрі доступні їхньому віку. Лише у тому випадку розраховувати на те, що поступово з'явиться вміння цінувати дійсно художні музичні твори, вміння відрізнити їх від низькопробної музичної продукції. Педагоги мають піклуватися про те, щоб з перших кроків навчання у музичній школі діти чули образну мову, сприймали поетичні образи казок, оповідань, картин, слухали мелодичну, виразну, красиву музику і спів, щоб у них виникла потреба і у подальшому бачити, слухати дійсно художні твори.

Слухаючи нові музичні твори, учні мимоволі порівнюють їх із уже знайомими творами і це порівняння відчувається на їх ставленні до нового твору. Саме в юному віці, коли дитина така вразлива, коли вона так яскраво, емоційно все сприймає, важливо закласти основу художнього смаку. Благотворний вплив на виховання художнього смаку почутих і засвоєних у дитинстві музичних творів без перебільшення великий. На підтвердження цього можна навести безліч прикладів з життя І.Лисенка, С.С.Гулака-Артемівського, М.І.Глінки, коли почуті ними в дитинстві народні пісні та музика відіграли помітну роль у формування їхніх художніх смаків.

Представники передової художньої і педагогічної думки постійно стоять на позиціях того, що необхідно виховувати дітей на творах високого художнього мистецтва, щоб творчість для підростаючого покоління.

Нині ж відчувається дефіцит у високохудожніх дитячих вокально-музичних творах. На деяких з них лежить відбиток невисокого смаку їх авторів. Музичні твори, які виконують і слухають учні, мають бути доступними для них. Це навіть не може бути предметом обговорення. Проте, безумовно, і те, що доступність не може бути єдиним критерієм музики для дітей. Музичний твір для них повинен бути наділений при цьому і художньою цінністю. Обмежуватися лише вимогою простоти і доступністю, значить задовольнятися примітивними, беззмістовними піснями.

Окремі передові діячі, педагоги у сфері дитячого музичного естетичного виховання, які незадоволені рівнем художнього мистецтва для дітей, шукають шляхи вирішення цієї проблеми у декількох напрямках. Одні, майже втративши надію на можливість створити для дітей дійсне мистецтво, пропонують (а педагоги використовують) користуватися мистецькими творами для дорослих виконавців. З цим важко погодитись, бо не можна ігнорувати вікові особливості учнів. Так само як необхідна спеціальна дитяча література, необхідні пісні та музика для дітей, в яких віддзеркалюються дитячі інтереси, їх психологія, їх ставлення до оточуючого середовища. Але не

підлягає сумніву й те, що варто ширше і сміливіше включати до шкільного програмного репертуару ретельно відібрані пісні та музику з творів класиків для дорослих виконавців.

Безумовно – намагання широко використовувати класичну музику є прогресивним. Воно значною мірою гарантує високий художній рівень матеріалу. Проте прийняти таке положення безапеляційно не можна, тому що далеко не всі твори класиків, написані для дітей є вдалимими. Крім того, якщо дотримуватися цієї точки зору, то треба відмовитись від виконання будь-яких творів сучасного мистецтва і чекати, поки час встановить їх художню цінність. Помилковість цього твердження не потребує доказів. Художні вимоги до музичних творів для дітей повинні бути такими ж високими й суворими як і до дорослих. В пісні для малечі має бути і поезія, і яскравість, мальовничість, вона повинна бути пронизана високим почуттям. Лише такі твори можуть виховувати художній смак дітей, збуджувати думки, почуття і намагання, які відповідають завданням виховання на сучасному етапі розвитку нашого суспільства.

Музично-вокальне виховання учнів ДМШ, зокрема, виховання художнього смаку дітей здійснюється у процесі вивчення творів класиків та українських композиторів, вивчення народних пісень тощо. До речі, останні мають величезний вплив на формування художнього смаку вихованців ДМШ. Наша самобутня народна творчість по праву займає почесне місце у світовому фольклорі. Оригінальність, глибина змісту, душевність, своєрідність пісенного складу, багатство мелодійної мови завжди викликали захоплення знаних мислителів, письменників, художників і композиторів. Чим раніше учні починають проникатися красою народної пісні, тим це благотворніше позначається у майбутньому на формуванні їхнього художнього смаку.

Література:

1. Сухомлинський В.О. Як виховати справжню людину ІІ Вибр. Твори: В 5 т. Київ: Рад. Школа, 1976. Т. 2, 287 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. Москва : Искусство, 1976. 168 с.
3. Массовые виды искусства и современная художественная культура. Москва. 1986. 194 с.
4. Искусство – фактор эмоционально-нравственного развития школьников. Москва. 1988. 235 с.

Подунай Яна Артурівна, аспірантка НАКККіМ

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ У 1990-Х РОКАХ

Аналіз історії української пісенної естради показав, що у непарних десятиліттях ХХ століття вона зазвичай зазнає найбільших трансформацій. У 1930-х роках у Галичині народжується українська естрадна пісня, що орієнтується не на традиційний, а актуальний музичний стиль. Знаковою фігурою української пісенної естради того часу стає Б. Весоловський – король українського танго. 1950-ті роки відзначні злетом української естрадної пісні – творчістю О. Білаша, П. Майбороди, І. Шамо. І хоча новий етап розвитку естрадної музики розпочався у середині 1960-х років, все ж таки, для української естради більш важливими стали 1970-ті роки – «золотий вік» фольклорних ВІА.

Новий етап розвитку української пісенної естради припадає на 1990-ті роки. Цей період ознаменований трансформацією естрадної музики під впливом соціальних та політичних змін. Україна у 1991 році отримує незалежність, що стало фундаментом для оновлення музичного життя країни, вільного розвитку усіх музичних напрямів, у тому числі естрадних. І хоча оновлення музичного простору розпочалося раніше оголошення незалежності нашої країни, саме переміщення центру з Москви до Києва відкрило можливість вільного пошуку митців у їх самовираженні.

Що стало причиною оновлення української естрадної пісні у 1990-х роках? Першою причиною, як вже було зазначено, стала незалежність України, а також вихід країни з-під «залізної завіси». Завдяки цьому інформаційний обмін прискорився, а нові музичні віяння із Заходу можна було адаптувати без необхідності узгодження з партійними органами та дозволу з Москви. Саме тому в 1990-х роках інтенсивність появи та адаптації нових естрадних музичних стилів різко зростає.

По-друге, відхід від планової економіки потребував перебудови функціонування музичної індустрії. Ще у другій половині 1980-х років розпочався перехід естради на нові, комерційні рейки. Але уповні цей процес припадає на 1990-ті роки, коли уперше з'являються продюсери, агенції та інші атрибути шоу-бізнесової індустрії, яка давно вже існувала на Заході. Завдяки цьому в Україні формується новий тип просування естрадних артистів. У 1990-х роках важливу роль у промоції нових зірок стали відігравати продюсери та продюсерські центри, які займалися організацією гастролей і записів пісень естрадних виконавців. З 1995 року з'являється телевізійний проєкт «Територія А», завданням якого було презентувати нових естрадних зірок на українському телебаченні, як тільки

почало народжуватися. Оскільки у той час не існувало спеціальних музичних каналів, перший хіт-парад «Територія А» став однією з перших ластівок народження українського музично-телевізійного шоу-бізнесу. Завданням продюсерської агенції «Територія А», що займалася створенням музичних передач для телебачення, була промоція артистів для широкого загалу, і пісенні твори повинні були відповідати смакам усіх верств населення. Саме тому стиль пісень першого українського телевізійного хіт-параду був різноманітним, однак пріоритет мали молоді артисти, які орієнтувалися на сучасні напрями світової естрадної музики.

Відмітимо й негативні моменти українського шоу-бізнесу 1990-х років. Це певна хаотичність розвитку, значна кількість непрофесійної музики низького гатунку, відсутність фінансів для якісного запису пісень та зйомок відеокліпів. Однак при цьому здобутки були більш значимими, і серед них головним стало створення нового, молодіжного естрадного репертуару українською мовою, що засвідчило про потенційні можливості української популярної музики, що розкрилися вже у XXI столітті.

*Рижкова Ірина Володимирівна, магістрантка
ННІ «Академія мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва»
і Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*

РОЗВИТОК ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ НА ВОЛИНІ

Волинський край має багатотисялітню історію та славиться древніми архітектурними пам'ятками й неймовірної краси природою. Безкраї ліси, голубоокі озера та ріки, запашні квіти й трави завжди надихали митців, які своєю творчістю прославляли рідну землю далеко за її межами. Оспіваним у піснях Волинський край став ще з далеких 1970-х років, коли з'явилась на світ відома багатьом візитівка Волині на слова та музику Степана Кривенького «Волинь моя». У той же час народжується та активно концертує відомий волинський вокально-інструментальний ансамбль «Світязь». «У другій половині 1970-х, мабуть, не знайшлося б в Україні жодного музиканта, який би не знав про “Світязь”. Хоч у кожній обласній філармонії діяв бодай один відомий і популярний ВІА, все ж касових, до яких належав і самобутній волинський ансамбль, було не так уже й багато. У “Світязі” завжди робили ставку на високопрофесійних музикантів. Започаткував це Валерій Громцев, а продовжили Олександр Серов, Станіслав Чуєнко, Іван Благун, Олександр Гаркавий...» [4]. Солістом ансамблю у 1977 році стає один із метрів вітчизняної естради, класик української пісні, улюбленець багатьох поколінь Василь Зінкевич. Завдяки своїй особливій харизмі, рідкісному смаку та відчуттю часу, артист швидко робить ВІА «Світязь» колективом номер один в Україні.

У 1977 році на екрани вийшов фільм про мистецьку Волинь «Мелодії голубих озер» (автор сценарію – Мирослав Скочиляс, режисер – Валентин Зуєвський, звукорежисер – Василь Стріхович). У стрічці звучать популярні пісні у виконанні Василя Зінкевича та ВІА «Світязь». Також у фільмі беруть участь народний ансамбль танцю «Волинянка», Заслужений ансамбль пісні і танцю «Колос». У кадрах відображається неймовірна краса відомих на всю країну Шацьких озер, зустрічається ще одна історична візитівка Волині – замок Любарта.

ВІА «Світязь» проіснував до 1988 року. У кризовий період кількість концертів значно скоротилась, що і стало причиною розпаду колективу. За увесь період існування цього потужного ансамблю у його складі було близько 33 музикантів. Проте стиль і «почерк» ВІА «Світязь» залишався стабільно незмінним. Довгі роки на всіх концертах гурту в різних куточках України збирався натовп шанувальників їхньої творчості. Пісні волинян знали і любили всюди, найвідомішою з них була композиція на музику і слова Станіслава Чуєнко «Розквітай, моя Волинь!».

У 1990-х роках музикантами ВІА «Світязь» Дмитром Гершензоном та Анатолієм Говорадлом було створено однойменний дует. «Маючи величезний досвід написання серйозних пісень (як для себе, так і для інших), створення яскравих аранжувань (як для інших, так і для себе), дует “Світязь” працював у жанрі музичної пародії, знаючи всю естрадну “кухню”, як кажуть, зсередини» [1]. Відзначивши свій 25-річний ювілей, у 2015 році гурт розпався. Дмитро Гершензон продовжує свою музичну діяльність як аранжувальник, а Анатолій Говорадло нині мешкає у Житомирі і продовжує свою виконавську діяльність із командою музикантів та кращими піснями ще того великого колективу ВІА «Світязь».

Ще одним відомим волинським колективом було тріо Мареничів. Валерій Маренич – уродженець Кривого Рогу, а його дружина Антоніна та її сестра Світлана – корінні росіянки. На Волинь усі приїхали із Казахстану. Колектив отримав звання заслужених артистів України, але оскільки вони відмовлялися від концертів на стадіонах та не захотіли виступати на Олімпіаді у Москві у 1980 році, не виконували пісні під фонограму, не співали патріотичних радянських пісень та захоплювалися піснями січових стрільців, колектив був обмежений у виступах і не міг давати концерти за межами

Волинської області [2]. Також була припинена трансляція їхніх записів на радіо та телебаченні. На зламі століть творчість тріо Мареничів відновила; виходить у світ їх перший компакт-диск «Три тополи». Учасники колективу отримали звання Народних артистів України. Але на початку 2000-х років колектив припинив своє існування.

XXI століття подарувало нову плеяду естрадних артистів Волинського краю. Класично-ліричну творчість Василя Зінкевича, ВІА «Світязь», тріо Мареничів підхопив відомий у регіоні та за його межами чоловічий квартет «Акорд», учасниками якого є заслужені артисти України Олег Гонтар, Микола Палій, Віктор Мрочко та Андрій Зарицький. За час свого двадцятирічного існування колектив брав участь у понад тисячі концертів, конкурсів та фестивалів в Україні, Польщі, Німеччині, Білорусії, Литві та Естонії, записав чотири аудіоальбоми. Квартет і до сьогодні проводить активну концертну діяльність, виконуючи пісенні твори О. Білаша, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, В. Тиможинського та українські народні пісні.

Ще однією сучасною волинською співачкою є авторка-виконавиця, композиторка та режисерка-постановниця Тетяна Ціхоцька, репертуар якої складається переважно з українських солоспівів, ліричних українських народних та авторських пісень. Тетяна Ціхоцька є призеркою всеукраїнських конкурсів естрадної пісні «Шлягер», «Перлини сезону», «Крізь терни до зірок».

Проте ніхто із сучасних естрадних виконавців Волинського краю не отримав такого стрімкого визнання і популярності, як уродженець Луцька Дмитро Монатік (сценічний псевдонім – Монатік), співацька кар'єра якого розпочалась із участі у телепроекті «Х-фактор» у 2010 році. З цього часу виконавець і автор пісень випустив ряд альбомів, саундтреків та синглів, активно знімається у кіно та рекламі, має безліч нагород у сфері естрадного мистецтва. У цьому році отримав звання заслуженого артиста України.

Представники співацької традиції Волинського краю оспівують у своїй творчості невичерпну красу рідного краю, передаючи її у глибоких та змістовних текстах, покладених на милозвучні мелодії. Майстри естрадного мистецтва продовжують у своїй творчості нести «високе» і «красиве» рідною мовою. На жаль, ця традиція не представлена у репертуарі уродженця Волині Монатіка, який працює у форматі, що є популярним сьогодні серед вітчизняної молоді. Але пройдуть роки, і, можливо, генетичний код Волині змінить напрямок творчої діяльності співака, і ми зможемо почути у його виконанні українськомовні пісні, що продовжують ліричну лінію української естрадної пісні.

Література:

1. Золотий Фонд української естради. Дуєт Світязь. URL: <http://www.uaestrada.org/inshi/svityaz-duet/> (дата звернення 11.10.2021).
2. Тріо Мареничів. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/25.html> (дата звернення: 11.10.2021).
3. Шепеля В. У музичному фільмі 1977 року Василь Зінкевич співав на Шацьких озерах. URL: <https://shatsk.rayon.in.ua/news/93762-u-muzichnomu-filmi-1977-roku-vasil-zinkevich-spivav-na-shatskih-ozerah> (дата звернення: 11.10.2021).
4. Як створювався ВІА «Світязь»? URL: <http://volga.lutsk.ua/view/10622/> (дата звернення: 11.10.2021).

Стрельчик Юлія Миколаївна, магістрантка НАКККіМ

ОПЕРНА АРІЯ: ДОВЕРШЕНА ВОКАЛЬНА КОМПОЗИЦІЯ ЯК ЕЛЕМЕНТ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

Сам термін «арія» походить від грецького *ἀήρ* та латинського *aer*, що буквально означає «повітря». Цей термін використовувався у музиці Середньовіччя і означав не форму музичного твору, а стиль та манеру виконання. Згодом його почали використовувати для позначення мелодійного наспіву або ліричного музичного твору, але сучасне розуміння арії викристалізувалося вже у XVII ст., коли цим терміном почали називати вокальну мініатюру в рамках якогось більшого музичного твору: опери, кантати чи ораторії [2, с. 67].

Треба зазначити, що одна з головних рис, що завжди характеризувала арію в актуальному її розумінні, це певна музична та змістова довершеність та автономність [1, с. 187]. Арія концентрується здебільшого на емоційному стані, створенні певної атмосфери та передачі чуттєвих переживань героя або вираженні його ставлення до певних подій та речей. Ця риса арії залишається незмінною протягом усього існування оперного жанру, в той час як її музична форма зазнавала багатьох трансформацій, диверсифікувалася та варіювалася.

На початку XVII ст. найбільш поширеною формою арії була строфічна (АА...А), і хоча за формальною музичною організацією арія відрізнялася від речитативу, вона могла бути тотожна йому

у мелодичному стилі. У другій половині XVII ст. викристалізується форма арії *da capo*, що не подібна до речитативу, має дві контрастні частини і репризу першої (ABA), побудовані зазвичай на двох віршованих строфах. Арія *da capo* стала ключовим елементом у естетиці опери бароко, адже поєднала у собі ідеальний баланс музичної, поетичної та драматичної складової зі зручним стандартизованим шаблоном, придатним для швидкого написання музики та лібрето, чого потребувала тогочасна театральна індустрія.

Але вже у другій половині XVIII ст. акцент в арії *da capo* зміщується на віртуозність виконання, вона починає втрачати свою драматичну складову, за що піддається критиці, зокрема, з боку Глюка, що створює підстави для виникнення альтернативних форм арії. Однією з варіацій стає арія *da capo – dal segno*, коли повтор першої частини відбувається не з початку, а зі встановленого знаком місця. Також виникають арії, побудовані за формами інструментальних творів: двочастинної, сонатної, рондо тощо. Починають використовуватися такі прийоми, як втручання в арію хору або іншого соліста. Особливо широко варіації форм застосовуються у комічній опері XVIII ст. Яскравою новацією стає так звана подвійна арія, в якій два різних темпи (зазвичай повільний – швидкий) підкреслюють два контрастних емоційних стани.

У XIX ст., починаючи з праць Россіні, подвійна арія стає звичною для опери й зазвичай переростає у сцену: спочатку виконується речитатив у супроводі оркестру, потім слідує повільна лірична частина, так зване *cantabile*, потім частина у середньому темпі, що характеризує зміну настрою персонажу, і нарешті, *кабалетта* – більш швидка та енергійна частина. Подвійна арія залишається стандартом для Белліні, Доніцетті та раннього Верді, часто переростає у дуети та більш розгорнуті ансамблі. Згодом, щоправда, Верді починає відмовлятися від кабалетти, завершуючи сцену у *tempo di mezzo*.

Роль арії у французькій гранд опері не така помітна, як в італійській. Так, наприклад, у «Гугенотах» Мейєрбера лише четверо солістів мають повноцінні розгорнуті арії. Німецька довагнерівська опера мережить різноманітним варіаціям арії: арієта, соло, пісня (Lied), романс, рондо, каватина, що використовують величезне розмаїття форм – від строфічної пісні до складних багатотемпових розробок.

У дискурсі вагнерівського музичного театру поділ вокального матеріалу на речитатив та арію зникає. Арія використовується лише як відокремлений вокальний епізод ліричного змісту і стає все менш і менш уживаною. Цей погляд мав значний вплив на подальший розвиток європейської опери. У XX ст. роль арії в опері дуже обмежена. Композитори використовують арію в епізодах, коли персонаж за сюжетом насправді співає (арія Тенора у «Кавалері рози» Р. Штрауса, колицкова Марії у «Воцеку» Берга) або вживають її у відверто ретроспективній манері («Пригоди марнотрата» Стравінського, «Карділяк» Хіндеміта). Таке розмаїття стилів та форм, тим не менш, майже завжди дозволяє розглядати арію як відокремлений, самодостатній вокальний твір, що відкриває для виконавців величезні можливості в плані розширення стилістичної та емоційної палітри концертного репертуару.

Література:

1. Opera: A History. Christopher Headington, Roy Westbrook, Terry Barfoot. St. Martin's Press, 1987. 399 p.
2. Randel, Don Michael. The Harvard Dictionary of Music. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
3. Robinson, M. F. "The Aria in Opera Seria, 1725–1780". In Proceedings of the Royal Musical Association, vol. 88, pp. 31-43
4. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. Том 2. 1851 – 1900. Екатеринбург: Антеверта, 2012. 616 с.

Табуліна Ольга Борисівна, аспірантка НАКККіМ

ПРЕМ'ЄРНЕ ВИКОНАННЯ В УКРАЇНІ СЕРЕНАТИ Й. А. ХАССЕ «МАРК АНТОНІЙ ТА КЛЕОПАТРА» В СВІТЛІ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ

Визнаний сучасниками найуспішнішим автором опер, видатний італійський композитор саксонського походження, відомий учень А. Скарлатті та Н. Порпора Й.А. Хассе створив свою серенату «Марк Антоній та Клеопатра» для приватного урочистого прийому. Серенати або твори «з нагоди» були невід'ємною частиною аристократичного суспільства. Їх замовляли композиторам та лібретистам високопоставлені вельможі з нагоди різноманітних урочистих подій, як особистого, так і державного значення: днів народження, іменин, хрестин, весільних церемоній, вдалих походів,

заключення важливих договорів тощо. Хоча серенати мають спільні риси з оперою та кантатою, між ними є деякі відмінності. Від опери «твори з нагоди» відрізняються меншою масштабністю, відсутністю розвиненого драматичного дійства, компактнішим складом виконавців – як інструменталістів, так і співаків, та мінімальною кількістю костюмів і декорацій. Від кантати, навпаки, серенату відрізняє більша кількість номерів та у зв'язку з частим виконанням подібних творів у пишних залах палаців, а іноді просто неба в парках на віллах, можливість використовувати інструментарій, який був би занадто гучним для камерного музикування.

Серената «Марк Антоній та Клеопатра» написана для двох голосів (контральто та сопрано), струнних та basso continuo [2]. Її лібрето створив неаполітанський придворний видавець та письменник Франческо Річчарді. Твір прозвучав вперше в обійсті неаполітанського патриція Карло Карміньяно 15 червня 1725 року. Партію Клеопатри співав неаполітанець Карло Броскі (кастрат Фарінеї), Антонія – темношкіра флорентійка, контральто Вікторія Тезі. Серената мала величезний успіх і принесла визнання та славу як композитору, так і виконавцям співакам.

Слідуючи модним тенденціям кінця XVII – початку XVIII століття, автор лібрето серенати використовує фрагмент з життєписів політичних діячів Античності. Історія Клеопатри, її фатальні стосунки з Марком Антонієм завжди бентежили прогресивне суспільство. Дія, в основу якої покладений історичний епізод 30 року до н. е., починається в момент зустрічі Антонія і Клеопатри після поразки в битві під Акціумом. Клеопатра розвернула свої кораблі і залишила свого коханого розбиратися самотужки з римською флотилією. Антоній підкорився долі й також пішов з бою. Усі монологи та діалоги серенати ведуться навколо питань влади, честолюбства, цінностей життя і свободи, життя і славного правління. Любов героїв трактується як розрада і захист від існуючих загроз, а смерть виступає як спасіння і антитеза безчестю. У кінцевому епізоді текст лібрето натякає на тих, хто надихнув авторів на створення цієї музичної драми. Устами героїв прославляються майбутні володарі, той «Карл, великий, що засяє як сонце над небесами Германії» та його «супутниця, блискуча зірка Єлизавета, прекраснішої за яку не знала Істрія». На перший погляд здається очевидним, що йдеться про чинного імператора Священної Римської імперії Карла VI Габсбурга та його вінченосну дружину Єлизавету Кристину. Але, якщо розібратися, все виглядає набагато цікавіше.

Н. Сікорська, відома піаністка та клавесиністка, у своїй блискучій науковій статті «Таємниці успіху театру alla moda: історико-політичний підтекст першої музичної драми Й. А. Хассе» [1] запропонувала альтернативне тлумачення подій в контексті політичної ситуації, яка склалася на Апеннінському півострові у першій половині XVIII століття. Науковиця припускає, що неаполітанська аристократія в особах Карміньяно та Річчарді планувала таємну зустріч з особами, які мали оговорити повернення Сицилії та Неаполя під іспанську корону. Таким чином, скоріш за все, текст лібрето натякає на Єлизавету (Ізабеллу) Фарнезе, королеву Іспанії та її старшого сина Карла (Карлоса), якого вона мріяла зробити спадкоємцем Пармського герцогства.

Серената складається з 22 номерів: симфонії (увертюри), чотирьох блискучих арій для кожного персонажу, пов'язаних речитативами, та двох дуетів. Відкриває серенату урочиста, велична та піднесена увертюра французького типу. У аріях da capo Й. А. Хассе демонструє володіння різновидами цього жанру: тут є і арія cantabile, і parlando, і portamento, і patetico, і lamento. Завершується серената яскравим галантним фіналом, дуетом героїв у жанрі менуету, в якому прославляється прекрасна авантюрна епоха. Мелодика всієї композиції відрізняється надзвичайною яскравістю, вишуканістю та шляхетною аристократичністю.

Виконання барокової музики завжди потребує від виконавців комплексного підходу: історичної інформованості, ерудиції в поєднанні з тонким відчуттям музики. Серената «Марк Антоній та Клеопатра» одна з найскладніших і яскравіших зразків музичних витворів барокової доби, насамперед за умов свого створення у період розквіту віртуозного виконавства, зокрема мистецтва співу bel canto. Сольні номери, окрім володіння вокальною технікою, вимагають від співаків обізнаності, відчуття смаку та стилю, здатності до імпровізації повторюваного матеріалу в аріях da capo, а також вміння відчувати мовленнєві інтонації та ритміку при виконанні речитативів.

Українська прем'єра серенати Й.А. Хассе «Марк Антоній та Клеопатра», попри карантинні обмеження і важку епідеміологічну ситуацію, відбулася в Києві у Патріаршому соборі Воскресіння Христового 20 травня 2021 року. Авторами проекту виступили І. Вежневець та О. Табуліна. Вступним словом прем'єру відкрила співдиректорка проекту Open Opera Ukraine А. Гадецька. Партію римського тріумвіра М. Антонія виконала мецо-сопрано О. Табуліна, партію єгипетської цариці Клеопатри – сопрано Т. Журавель. Супровід серенати був здійснений ансамблем «Київські солісти» на чолі з клавесиністкою та диригенткою проекту Н Сікорською. Як і в Неаполі 1725 року, так і у Києві 2021 року серената мала успіх, не залишивши байдужими кожного, хто почув геніальне створіння видатного саксонця.

У світлі популяризації барокової музики в Україні важливими стають спроби вітчизняних виконавців представляти невідомі в нашій країні твори. Багато в цьому напрямі працює проєкт Open

Opera Ukraine, який здійснює театральні постановки барокових опер. Солістки Національної філармонії В. Матюшенко та О. Табуліна протягом восьми сезонів реалізують проєкт «Перлини бароко», метою якого є виконання мало виконуваних в Україні духовних творів барокових майстрів. Багато старовинної музики виконується силами музикантів Національного будинку органної та камерної музики. Надзвичайна роль у поширенні історично поінформованого виконавства належить провідним клавесиністам Н. Сікорській, О. Жуковій, Н. Фоменко, С. Шабалтіній, О. Шадриній-Личак. Інтерес до барокової музики в Україні має позитивні наслідки як для слухача, який стає більш освіченим і спроможним цінувати справжню красу та гармонію, так і для виконавців, які у пошуках інформованої інтерпретації розвивають власні виконавські здібності.

Література:

1. Сікорська Н.В. Тасмниці успіху театру alla moda: історико-політичний підтекст першої музичної драми Йоганна Адольфа Хассе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. № 128. С. 161–174.
2. Hasse J.A. Werke. Marc'Antonio e Cleopatra. Serenata per Soprano, Mezzo-soprano, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Violoncello/ Contrabbasso, Cembalo). Vol. II/1. Carus-Verlag, 2002. Partitura+Vocal score. 115 p. + 80 p.

Ягова Олена Миколаївна, магістрантка НАКККіМ

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ТРИП-ХОП У ВОКАЛЬНИХ КОМПОЗИЦІЯХ

Трип-хоп – це музичний стиль, який з'явився у 1990-х роках у англійському місті Бристоль. Характерними рисами трип-хопу є повільний потужний ритм; відкриті звуки; жіночий меланхолічний вокал; використання електронних музичних інструментів та звуків. Нині даний стиль модернізувався та розвинувся у багатосторонній музичний напрям, нове покоління музикантів запропонували більш стандартизоване звучання пісень. Крім того, вокал переставав бути суто жіночим, ритм може бути більш синкопованим та ламаним. 26 травня 2000 року бельгійський гурт «Hooverphonic», який є представником напряму трип-хоп, випустили перший сингл «Mad about you» зі студійного альбому «The Magnificent Tree». Композиція «Mad about you» вважається шедевром трип-хопу, вона увійшла у топ-чарти багатьох країн.

У композиції «Mad about you» розповідається про заборонене кохання. Мелодика твору має хвилеподібний рух, що складається з чергування висхідних і низхідних мелодичних ходів, що врівноважують один одного. Кульмінація знаходиться після другого куплету, вона пов'язана із найвищими звуками та емоційно напруженою точкою. Важливо зазначити, що найвища нота у пісні звучить неодноразово. Вокальна композиція «Mad about you» має наскрізну форму, де кожна строфа тексту супроводжується новою мелодією. Музика зберігає єдиний образ, що узагальнює зміст строфи в цілому. Ідея забороненого кохання передана у кліпі, де показана любов головної героїні до інопланетного створіння.

Оригінальна версія композиції «Mad about you» відрізняється рухливістю, акцентним додаванням музичних інструментів, використанням речитативних вокальних технік та більш «легким» характером виконання. Є кілька різних версій даного твору, Також існує й оркестрова версія пісні «Mad about you», яка є не менш відомою за оригінал. Виступ із оркестром відрізняється більш повільним темпом, кантиленним об'єднанням фраз, більшим розспівуванням вокалізу та ніжнішим характером.

Вокальна композиція «Mad about you» виступала саундтреком до фільмів «Гонщик» (2001), «Краща подруга» (2002), «Більше, ніж кохання» (2005), «Перший раз» (2012). Також саундтрек неодноразово використовувався у серіалах, таких як: «Детектив Раш», «Академія Амбрелла», «Харлан Кобен. Невинен» тощо.

Композиція «Mad about you» увійшла до мого творчого проєкту «Музична подорож у світ кіно», оскільки цей твір часто використовується у кінематографі завдяки характерній емоційності та яскравості звучання. З точки зору вокальної майстерності, пісня «Mad about you» має складні елементи, тому необхідною є робота над звуковеденням. У даній композиції є можливість розкрити тембральні фарби голосу та показати вміння імпровізувати. В цілому стиль трип-хоп є непростим для вокаліста і потребує не лише високого рівня вокальної майстерності, а й розуміння провідної ідеї музичного твору для переконливого втілення художнього образу.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

*Савчин Лілія Михайлівна, заслужений діяч мистецтв України,
докторантка НАКККіМ*

ТРАДИЦІЇ ЕТНОКУЛЬТУРИ В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Дослідження традицій етнокультури в танцювальному мистецтві розпочалося в першій половині XIX століття. Оскільки західноукраїнські землі у тому часі належали Польщі, то перші розвідки народної хореографії належали польським авторам, що вивчали культуру «кресів». Публікації текстів танцювальних пісень, описи народних танців та міркування щодо українських побутових та обрядових танців з'явилися в етнографічних виданнях Жегота Паулі, Вацлава Залеського, композиторів Кароля Курпінського, Лукаса Голембйовського. Зокрема, етнограф Лукас Голембйовський описав танці типу «козак», найбільш популярні того часу на Поділлі, Київщині, Волині. Йосип Лозинський в дослідженні «Українське весілля» описав «тарганець», «вербованець», «коломийку» [1].

Кардинальну роль в українському культурному відродженні XIX століття відіграли львівські семінаристи «Руської трійці». З метою вивчення і розуміння народної душі, з тодішніми ідеями всеслов'янської єдності («Весна народів»), спудеї мандрували по селах, несли з собою елементи освіти для народу. Повертались з описами традицій сільського побуту, текстами коломийок і пісень, захоплюючись народним танцювальним мистецтвом. Я.Головацький фіксував назви танців (чурило, гопак, вертак, топак, гайдук, голубець, горлиця, руський, простий терганець, вербованець, коло, сербан, аркан, джюн, польський, краков'як, шталер, малий танець), аналізував їх з культурно-побутової, етичної, естетичної та національно-виховної точок зору [2, 177-186]. Донині деякі з-поміж названих танців збереглися в пам'яті народній, присутні в репертуарах професійних та аматорських танцювальних колективів.

З точки зору культурології, танці – категорія культурно-історична. Вони народжуються і розвиваються, проте деякі зникають, інші розчиняються в нових, складних, соціально-модернізованих умовах. Однак, такий умовивід не заперечує «традиційних» форм трансляції етнокультури в історичній пам'яті народу. Адже традиція проявляє власну живучість протягом звичаєвого існування етносу, що й уможливорює зв'язок між минулим і теперішнім упродовж людської історії, зокрема історії українського народу. Так традиція стає маркером нації.

Традиції описували у своїх творах відомі українські митці (поети, актори, композитори, драматурги): Іван Котляревський в «Енеїді» понад 10 разів зображає танець; Марко Кропивницький презентував танці в епізоді «Вечорниці» драми Тараса Шевченка «Назар Стодоля»; Микола Гоголь змалював танці запорожців у повісті «Тарас Бульба», а Микола Лисенко написав оперу за сюжетом «Тарас Бульба», де танець презентовано на рівні етнотрадицій. Фундатори українського театру М.Кропивницький, М.Садовський, П.Саксаганський сприяли подальшому розвитку народної хореографії. Як театральні режисери і виконавці, вони керувалися принципами «життєвої правди» у постановці танцю – гармонійної складової драматичних вистав. Постановкою танців у трупі М.Кропивницького почасти займався відомий на той час балетмейстер варшавської балетної школи Хома Ніжинський. Митці упритул наблизилися до традиційної танцювальної культури, відтворюючи у творчості художні образи, які стали культурною пам'яттю народу.

Мистецтво хореографії як надбання народної культури виникло і розвивалося шляхом історичних, соціальних, регіональних особливостей на основі традицій, звичаїв, обрядів, вірувань та світосприйняття народу чи етносу. У становленні вітчизняної етнокультурології, на поетичних матеріалах Лесі Українки, на віки збереглися художні образи персонажів автохтонних текстів весільних пісень волинського села Колодяжне, які супроводжувалися танцями. Інтерес для сучасних наукових досліджень етнокультури професійних і аматорських танцювальних колективів становлять і хороводи-веснянки, що домінували на Волині початку XX століття.

Протистояння між традиційними і новаційними течіями в танцювальній культурі пронизує всю історію української хореографії XX століття. генезу українського танцю проаналізовано у працях Хв.Вовка «Студії з української етнографії та етнології», П.Чубинського «Мудрість віків», О.Воропая «Звичаї нашого народу» та С.Килимника «Український рік у народних звичаях в історичному висвітленні». У цих роботах розкрито те, без чого неможливий танець в етнокультурогенезі – звичаї, міфологія, вірування, народний характер. На сторінках своїх творів Дм. Яворницький прославляє український танець в царині духовної культури запорозьких козаків.

Сучасний аналіз мистецтва хореографії в парадигмі етнокультурології вимагає звернення до узагальнюючого, методологічного характеру праць з історії та теорії української культури. З-поміж духовних надбань етносів, особливо актуальних, в умовах сьогодення, виокремлюємо *мистецтво хореографії*. Сучасне становище мистецтва народної хореографії має особливі характеристики, бо пов'язується з набором дещо суперечливих тенденцій. Нині фольклорний танець поєднується з різними видами танцю – класичним, народно-сценічним, бальним, сучасним. Як наслідок – інтерес до традиційного хореографічного мистецтва зростає, етнокультурні похідні форми танцю активно займають місце на сцені, відтак можуть бути предметом культурологічного аналізу, з точки зору їх ролі у збереженні й трансляції етнокультурних традицій й культурної пам'яті народу.

Провідною працею з культурологічних питань танцювального мистецтва в Україні є «Хореологія» О.Чепалова. Термін «хореологія» у філософії культури і як однойменна навчальна дисципліна у вузі, була визнаною з 2004 року. У тексті «Хореології» проф. О.Чепалова відображено складний процес теоретичного пізнання мистецтва танцю, заснованого на передових методах аналізу культурних зв'язків хореографічного мистецтва та виявлення його стильової еволюції у плині епох [4].

Просторово-часова контента традицій виокремлена у дисертації А.Тимчули. Науковець зазначив, що хореографічний фольклор сьогодні зникає з активного вжитку (хоча у Закарпатті, порівняно з іншими регіонами України, більшою мірою присутні у побуті фольклорні традиції). Хореографи звертаються до фольклорних танців, записів словесно-графічним способом фольклористами та етнографами, а також зафіксованих на відеоносіях. Елементи фольклорних танців у видозміненому вигляді демонструються у формах фольклоризму – відтворенні народних традицій (хореографічних та ін.) професіоналами та аматорами в умовах сцени [3, 3].

Мистецтво хореографії – універсальний феномен усвідомлення специфіки і своєрідності етносу. Її характер і самобутня культура вираження є зразком для наслідування нащадками скарбів народної культури – запал і ліричність, нестримний характер танцю протягом століть полонить танцівників, балетмейстерів, ці питання висвітлюються в науковій літературі. Танці як невід'ємна частина культурного життя багатовікової народної мистецької практики лежать в основі дії людини.

Література:

1. Лозинський Й.І. Українське весілля. Київ: Наукова думка, 1992. 169 с.
2. Письменники Західної України 30-50-х років XIX ст. Київ, 1965. 652с.
3. Тимчула А.В. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини XX – початку XXI століття /Дис.на здобуття наук.ступ.канд.мистецтвознавства. КНУКІМ. 2021. 197с.
4. Чепалов О.І. Хореологія: ст. та лекції. Київ: Видавництво Ліра-Київ, 2020. 228с.

ДИЗАЙН

*Богословська Юлія Володимирівна, магістрантка
Київської державної академії імені Михайла Бойчука*

АКТУАЛЬНІСТЬ ДИЗАЙНУ УПАКОВКИ ТОВАРУ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ БРЕНДУ

На сьогодні виробництво товарів постійно збільшується і відповідно зростає конкуренція між виробниками, як наслідок зросла увага виробника не тільки до якості товару і до його споживчими властивостями, а й до його зовнішнього вигляду – упаковці. Тому дизайн упаковки повинен бути сучасним, зрозумілим для покупця, привертати увагу і запам'ятовуватися. Упаковка товару виконує декілька функцій: захисну, іміджеву, комунікаційну та інформаційну функції, а також торгіву. Іміджева функція є однією з найбільш важливих. Західні теорії реклами давно вже тісно пов'язують поняття «упаковка-імідж-товар», адже це впливає не тільки на імідж товару, а й на сприйняття і цінову політику бренду. Репутація компанії і упаковка її товару – це взаємопов'язані поняття, що сприймаються як єдине ціле.

Комунікативна функція упаковки полягає в донесенні інформації до потенційного покупця. Спочатку клієнт знайомиться з зовнішнім виглядом товару на полиці, і, якщо його приваблює упаковка, то він починає вивчати склад продукту, особливості застосування, відомості про виробника і так далі. Саме зовнішній вигляд товару змушує клієнта придбати даний товар. Найчастіше клієнти бачать той чи інший товар в телевізійній рекламі, на рекламних щитах і запам'ятовують тільки його упаковку.

У розробці дизайну упаковки важливі всі елементи: і форма, зміст, шрифт і кольорова гамма. Кожен колір по-різному сприймається людиною і викликає різні емоції. Наприклад, кольори синього спектру асоціюються з якістю та безпекою, зелений колір заспокоює і натякає на екологічність продукту, червона гамма говорить про енергійність і навіть деяку агресивність, пастельні тони заспокоюють і привертають клієнта романтикою.

Упаковка, насамперед, містить ідентичність бренду і впливає на споживача на підсвідомому рівні, виділяє його на тлі товарів конкурентів. Так, німецька марка Milka, одна з найперших використала в оформленні нестандартні для виробників шоколаду кольори: білий і фіолетовий. Зображення корови, яке завжди використовується на цій упаковці акцентує думку споживача на натуральність продукту.

Найчастіше упаковка є інструментом надання додаткових яскравих і індивідуальних особливостей. Всім відомий приклад популярної упаковки бренду «Coca-Cola», яка стала товарним знаком. Бренд розробляє дизайни упаковки, пов'язані зі святами, визначними подіями. Компанією розроблені безліч лімітованих упаковок. Можна відзначити, що використання трендів в дизайні значно впливає на візуальний контент. Бренди прислухаються до актуальних технікам і способам передачі графічної інформації. Найбільш популярними сьогодні залишаються тренди на графічні зображення та використання яскравих кольорів. Це пов'язано з тим, що увагу користувача в потоці інформації утримати практично неможливо без застосування грамотного візуального контенту, який здатний «зачепити» аудиторію.

Створення успішного бренду сьогодні передбачає якісно розроблену концепцію продукту, креативний підхід до дизайну упаковки і професійне дизайнерське виконання. Упаковка допомагає виробнику створити сильні, життєздатні бренди, підтримувати прихильність споживачів до них.

ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ЛЮДИНИ У 20-Х РОКАХ ХХ СТОЛІТТЯ

Які інструменти використовують для того щоб змінити щось радикально? А якщо ці зміни треба провести у моді, а ще цікавіше у свідомості людей з метою прищеплення нових ідей та мислення? Спробуємо прослідити на короткому прикладі перших післяреволюційних років. Початок 1920-х років характеризується підвищеною увагою до різних соціальних практик, в тому числі і в сфері мистецтва. Взагалі 1920–30-ті роки характеризуються підкреслено соціальним аспектом. У центрі системи цінностей виявляється громадськість, тому актуалізується, перш за все, декоративно-прикладне мистецтво з його установкою на соціальні практики. Твори цього виду мистецтва мають можливість не тільки відображати, використовуючи специфічний для них мову, але і перетворювати навколишню дійсність.

У перші післяреволюційні роки в Радянській Росії широко розгорнулося рух, пов'язаний з формуванням виробничого мистецтва. Виробниче мистецтво – надзвичайно неоднозначне явище, яке досить важко класифікувати. Явище «виробниче» лише частково можна назвати художнім напрямком в мистецтві, оскільки воно носить риси історико-культурної та соціально-політичного події. Саме в рамках цього руху відбувся перехід багатьох представників російського художнього авангарду від «чистого мистецтва» до проектної діяльності. Також в рамках даного напрямку відбулася спроба практичного втілення ідеї будівництва життя. На основі розробок художників-виробничників (А.М. Родченко, А.М. Гана та ін.) створювалися розраховані на масове виробництво нові типи посуду, меблів, які повинні були перетворити житлове середовище людини в побутову сферу. Художники розробляли малюнки для тканин (В.Ф. Степанова, Л.С. Попова) і моделі одягу (В.Ф. Степанова, В.Є. Татлін, А.М. Родченко), покликані змінити зовнішній вигляд людини, а слідом за цим і її сутність. Художники цього напрямку стали основоположниками радянського дизайну, проповідуючи про те, що зовнішня форма безпосередньо визначається функцією, інженерною конструкцією і технологією обробки матеріалу. У гарячих суперечках про форму і функції мистецтва, нових соціально-політичних умовах, про роль художника в новому суспільстві «виробничники» виводять на перший план принцип співвідношення краси і користі художнього твору.

Іншим напрямом, який прагнув до втілення «життєбудівних» принципів на практиці, був конструктивізм. Як і «виробничники», конструктивісти прагнули перейти від чисто художньої діяльності до практико-орієнтованої. Ще одна заслуга конструктивістів полягає в тому, що вони пішли в розробках положень виробничого мистецтва набагато далі як на теоретичному, так і на практичному рівні. Конструктивісти, слідом за «виробничниками» були критично налаштовані до попередньої традиції в мистецтві і досить жорстко розмежовували свої розробки від творів декоративно-прикладного мистецтва. Л. С. Попова писала: «Нове індустріальне виробництво, в якому повинно взяти участь художня творчість, буде докорінно відрізнитися від колишнього естетичного підходу до речі тим, що головна увага буде спрямована не на прикрасу речі художніми прийомами, а на введення художнього моменту організації речі в принцип створення самої утилітарною речі». Дух конструктивізму швидко поширився серед авангардистів. Завдання першої робочої групи конструктивістів Інституту художньої культури (ІНХУК), створеної в 1921 році можуть здивувати своєю сміливістю: побудова життя за єдиним планом, впровадження техніки, перетворення свідомості людей, побудова їх в осередки і подолання індивідуалізму, активізація суб'єктів і агітація на користь нового. Завдання ці, належні розкриватися в кожному предметі, в кожній речі, що склали художники, практично повністю збігаються з завданнями партії. Звісно, таке прагнення до змін не могло пройти осторонь зовнішнього вигляду нової людини. Новий одяг мав на меті перевтілення радянської людини, тому на перший план виходить кілька особливо гострих питань, які в загальних рисах зводяться до наступних положень.

По-перше, заперечення моди як явища, поняття і терміна. Саме слово набуває різко негативне забарвлення. Термін «мода» в цей період стає вкрай розмитим: то зливається з поняттям одягу, то розмежовується з ним, то сприймається як процес зміни форм одягу.

По-друге, відбувається затвердження виробничого мистецтва як способу створення нової реальності для радянської людини.

По-третє, в мистецтві і культурі складається ідеальний образ радянської людини (нової людини, людини майбутнього, навіть надлюдини). Нова радянська людина є уособленням нового світу (майбутнього радянської держави), для нього створюється новий побут, що складається суцільно з «речей» – творів нового мистецтва, для нього вибудовується нове життя за допомогою все того ж

нового мистецтва. Перш за все, з образом радянської людини пов'язаний проект «проз-одягу». За допомогою костюма художники прагнули виділити з натовпу людину майбутнього. Питання формування образу радянської людини носить міждисциплінарний характер і є предметом дослідження як з точки зору культурології, так і з позицій мистецтвознавства. Культурологами образ радянської людини розглядається як частина ідеології радянського суспільства. «Радянська жінка» – ось новий ідеал для наслідування.

Першим ідеалом нової радянської жінки, що цілком закономірно, стала героїня, народжена у вогні революції і громадянської війни. Як зазначає Барбара Клеменс: «Радянська героїня спочатку з'явилася на сторінках періодичних видань як медсестра, комісар в армії, навіть як боєць. Вона була скромна, тверда, віддана, відважна, смілива, працьовита, енергійна і часто молода. Вона не замислювалася про своє особисте благополуччя. Якщо вона була потрібна на фронті, вона могла, хоча і з жалем, залишити своїх дітей; вона могла миритися з фізичними труднощами, не здригнувшись прийняти бій, а в разі полону - тортури і навіть смерть, вірячи, що її жертва стала внеском у побудову кращого світу». Такий самовідданої революціонеркою зображена нова радянська жінка в творах М.Островського (Тая в романі «Як гартувалася сталь»), Ф. Гладкова (Даша в романі «Цемент»), В.Вишневського (Комісар в «Оптимістична трагедія»), Б. Лавреньова (Малютка в оповіданні «Сорок перший»).

Якщо образ європейської жінки початку ХХ століття втілюють знамениті красуні, зафіксовані на кіноплівці, то образ російської жінки того ж періоду можна споглядати на радянському плакаті. Радянський плакат активно пропагує ті переваги, які дала жінці революція. Ключова з цих переваг - свобода, політична рівність з чоловіком. Ідея рівності була переконливо втілена в кращих творах видатних майстрів агітаційного мистецтва 1920-1930-х років – Д. Моора, Н. Кочергіна, Н. Когоута. Художники зображували жінку-робітницю поруч з символічною фігурою коваля, поставили її в один ряд з чоловіками, на свято 1 травня 1920 року. Плакат дає ідеальний образ радянської жінки, що є частиною ідеального образу радянської людини, через гіперболізацію окремих сфер життя. Так, плакати 1920-х років, дуже часто ідеалізують соціальний статус жінки. «Кожна кухарка повинна навчитися управляти державою», – популярна фраза В.І. Леніна стає гаслом і епіграфом безлічі агітаційних творів.

Отже, змінити уявлення людини можливо за рахунок наочної агітації. У нашому прикладі – це плакат, а також за рахунок змін у конструкції одягу.

Література:

1. Шабатура Е. А. Образ "новой женщины" в советской культуре 1917-1929 гг. Омский научный вестник. Омск, 2006. №8. С. 18-22.
2. Гофман А. Б. Мода и люди: Новая теория моды и модного поведения. Москва: Наука, 1994. 159 с.

*Кисельова Катерина Олександрівна, доцент КНУКіМ
Безугла Анастасія Ігорівна, студентка КНУКіМ*

SUSTAINABILITY, ЯК ОСНОВНИЙ ТРЕНД СУЧАСНОЇ МОДИ

Екологічність та sustainability – основні тренди сучасності, які необхідні суспільству для подальшого життя на планеті. Відомі бренди та дизайнери все частіше акцентують увагу на зверненні до природних натуральних матеріалів, переробки пластику та одягу, з метою зменшення загальної кількості відходів. Свідомість споживачів постійно зростає, суспільство розуміє що вторинне використання – це вже не просто тренд або чиясь забаганка, а реальна необхідність збереження екосистеми планети. Не можна не зауважити, що модна індустрія займає одне з перших місць по рівню забруднення та нагромадження промислових відходів і викидів. Тому, зайва куплена річ, яка одягається лише один-два рази – є серйозною неповагою до екології Землі.

Нині тенденція на екологічність масштабно поширилась світом. Компанія Pro-Consulting – лідер в сфері дослідження ринків та фінансового консалтингу відмічає, що незважаючи на те, що ринок одягу змінюється навіть швидше, ніж тенденції на подіумах, тренди на розвиток екологічності та етичності є найбільш стійкими в сучасній модній індустрії [5]. Науковці, не залишаючись осторонь актуальних проблем, розглядають й класифікують шляхи екологізації марок [2, 3]. Приклади «eco-friendly» брендів складають не тільки зарубіжні, а й українські марки.

KSENIA SCHNAIDER – бренд, створений сімейним дуєтом українських дизайнерів Ксенії та Антона Шнайдерів, який став на шлях свідомої моди та апсайклінгу. Вони шукають матеріали на

секонд-хендах та перетворюють їх на новий унікальний одяг. За рік бренд переробляє близько 5 тонн деніму. Також бренд перешиває і власні колекції [6].

REHASH – молодий український бренд, який створили дизайнер Анна Тесло і маркетолог Олена Дружинська. Бренд використовує декілька видів матеріалів: старі речі секонд-хенд та якісні тканини, залишки від виробництва ательє [6].

Reviclo – надають послуги з індивідуального пошиву на базі вінтажної деніму. Створюють джинси, але по-новому сконструювані [8].

Rcr Khomenko – бренд, створений Ясею Хоменко, на основі апсайклінгу – оновлення одягу секонд-хенд. Вона перекроє та прикрашає свій одяг іронічними принтами, натхненними казками [8].

Golub Upcycled Denim Project, Bettter та Buro26 – місії брендів – «друге життя» речей, апсайклінг старого одягу з використанням одягу секонд-хенд [7].

Tokonikomu – український бренд, який в якості сировини використовує вінтажний денім Levi's, Wrangler, Lee й адаптує його під сучасну моду [4].

NCYZIP – український бренд, який протестує проти швидкої моди. Використовує в колекціях речі-конструктори та перероблені матеріали [4].

Kir Khartley – український бренд жіночого одягу. У 2018 створив колекцію "Dead ice", яка розповідає про сучасні проблеми танення льодовиків в умовах глобального потепління, яке є сигналом до світової катастрофи у майбутньому, чим і закликає до свідомого споживання ресурсів [1].

У 2018 році був представлений масштабний проєкт з кастомізації джинсів Levi's 501, який проводився Pushka School сумісно з Levi's Ukraine. У проєкті взяли участь близько 20 відомих українських дизайнерів, таких як Лілія Літковська, Артем Клімчук, Іван Фролов, Ольга Навротська, Юлія Паскаль, Леся Патока, Яся Хоменко, Ірина Джус, Софія Русінович, Яна Голуб та інші.

Починаючи з 2020 року, на Ukrainian Fashion Week постійно проводиться Fashion Summit «BE SUSTAINABLE», на якому окрім цікавих лекцій, представляють молодих дизайнерів, що рухаються в цьому напрямку. Наприклад Юлія Джус (бренд Dzhus) розвиває ідеї багатофункціонального одягу-трансформеру зі зйомними елементами. Лілія Літковська (бренд LITKOVSKAYA) поєднує в моделях безліч елементів – обрізки та залишки тканин, перероблений одяг з архівних колекцій. Єва Черешнівська (бренд CHERESHNIVSKA), розпочавши з переробки чоловічих сорочок в цікаві жіночі сукні або блузи з допомогою авторських принтів перейшла до переробки верхнього одягу: куртки та тренчі секонд-хенд отримали друге життя.

Отже, на сьогоднішній день, велика кількість українських брендів, вже відомих та тих, які тільки розпочали власний шлях в світі моди, пов'язують творчий шлях зі SUSTAINABILITY, найчастіше це переробка чоловічих сорочок та джинсового одягу, використання одягу з власних попередніх колекцій, залишків тканини. Сторінки в соціальних мережах та інтернет-магазини дозволяють українським дизайнерам популяризувати власні речі не тільки на теренах України, а й за кордоном.

Література:

1. Кисельова Тетяна. Ukrainian Fashion Week SS19: колекція Kir Khartley. tochka.net, 21.10.2018. URL: <https://lady.tochka.net/ua/75408-ukrainian-fashion-week-ss19-kollektsiya-kir-khartley/>
2. Кисельова К.О. Напрями проектування fashion-об'єктів з урахуванням екологічного фактору. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Рівне: РДГУ, 2019. Вип. 30. С. 179–185.
3. Кисельова К., Шандренко О. Шляхи пошуку гармонії в сучасних проєктах дизайну одягу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2021. Том 4 (1). С. 59–69.
4. Модно та екологічно. Українські еко-бренди. Schoolrecycling, 13.02.2020. URL: <https://schoolrecyclingworld.org/2020/02/13>
5. Рынок одежды в Украине. InVenture, 15.03.2021. URL: <https://inventure.com.ua/analytics/investments/rynok-odezhdy-v-ukraine>
6. Українські еко-бренди. Український лайхфак, 8.06.2021. URL: https://youth.tobm.org.ua/2021/06/blog-post_8.html
7. 5 українських брендів одягу, які турбуються про екологію. Еко-політика, 18.04.2021. URL: <https://ecopolitic.com.ua/ua/news/5-ukrainskih-brendiv-odyagu-yaki-turbujutsya-pro-ekologiju/>
8. Sexy & Sustainable: наши любимые украинские эко-бренды. Bursa hotel, 27.04.2021. URL: <https://bursa.cc/ru/blog/sexy-sustainable>

СЦЕНІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ПРОСТОРОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ ВИСТАВИ: ДЕФІНІЦІЯ ПОНЯТТЯ

Для сценічного дизайну характерний ряд розроблених та напрацьованих протягом століть специфічних творчих засобів, методів та прийомів, техніка використання яких впливає як на створення візуального ряду вистави, так і на сприйняття постановки глядачем. У словниково-довідковій літературі термін «сценографія» (від грецького *skēnē* – «скена» («сцена») та «*et* γράφειν» («пишу»)) визначається як «мистецтво створення візуального образу театральної вистави засобами декорацій, костюмів, освітлення, гриму, бутафорії, реквізиту та постановочної техніки» [10, с. 645]. У науковому вимірі більшості країн пострадянського простору і зокрема в українському, термін «сценографія» було популяризовано в 70-ті рр. ХХ ст. на заміну терміну «театрально-декораційне мистецтво». При цьому дослідники зазвичай акцентують на відмінності даних понять та недоцільності розглядати їх як тотожні.

Так, А. Чепинога акцентує на тому, що між термінами існує принципова різниця, яка полягає не стільки у формальних ознаках кінцевого результату, скільки в самому підході до проведення аналізу драматургічного матеріалу і безпосередньо в техніці роботи над створенням художнього образу театральної вистави [11, с. 331]. Дослідниця стверджує, що сценографія відрізняється від театрально-декораційного мистецтва передусім тому, що засновується на виключно живописних прийомах станкового живопису, натомість сценографія апіорі передбачає наявність в сценічному оформленні конструктивістських, просторово-умовних рішень. На її думку, кардинальні відмінності між театрально-декораційним мистецтвом та сценографією закладені в самій природі осмислення призначення мистецтва – у першому випадку мистецтво трактується як життя людського тіла, а у другому – як один зі способів передачі інформації, носіями (засобами виразності) якої є актор з усім комплексом його психофізичних переживань та пластичне середовище, в якому актор діє і яке дозволяє унаочнити душевні пориви та рухи його персонажу.

За В. Березкіним, театрально-декораційне мистецтво відповідає конкретно-речовому підходу в оформленні вистави, вирізняючись високим ступенем ілюстративності сюжету, точним відтворенням, передачею духу та атмосферної дії (інтер'єр або пейзаж, національні та етнічні ознаки культури країни, в якій відбуваються події, одяг героїв та ін.). Дефініція поняття «сценографія» як операційного терміну розглядалася не одним поколінням теоретиків і практиків сценічного мистецтва, проте єдиного загальноприйнятого визначення й досі не існує.

Зазвичай сценографію розуміють як «сукупність засобів художнього оформлення вистави або сценічної постановки», «новаторські прийоми, розроблені художниками театру в ХХ ст.», «художнє оформлення вистави» [3, с. 6]. Сам термін «сценографія» виник внаслідок еволюції поняття «образотворча режисура», запропонованого М. Левіним у 1935 р. [6, с. 43]. На думку К. Чижмакової, цей термін виражає новаторство ролі художника в процесі створення театрального видовища, зокрема наявності власного розуміння та ставлення до проблеми п'єси, що передбачає формування унікальної художньо-естетичної теми та символіки, характерних для режисерського мислення, а також майстерність розробки авторського пластично-кольорового середовища, яке організує весь комплекс закладеної у виставі проблематики [13, с. 126].

На думку В. Березкіна, сценографія затверджувалася як функціональне мистецтво, підкорене загальним законам вистави як складного синтетичного твору і передбачає безпосередню взаємодію з актором, драматичним текстом та музикою і «саме через цю домовленість дій розкриваються образи вистави» [1, с. 11]. У закордонному академічному вимірі термін «сценічний дизайн» («stage design») активно використовується як тотожний термінам «сценографія» («scenography»), «дизайн декорацій» («set design») або «театральний дизайн» («scenic design») і передбачає створення просторового середовища вистави в цілому, незалежно від засобів виразності та стильових рішень [9, с. 94]. В теорії дизайну особливості видової специфіки сценічного дизайну досліджуються нечасто, оскільки переважно його відносять до галузі «різноманітних виставок, постановок презентацій, масових свят, що відбуваються на відкритих просторах, спортивних змагань» [7, с. 30].

Дослідження виявило, що сценічний дизайн як вид проектно-художньої діяльності передбачає проектування, конструювання та організацію простору сцени за допомогою елементів інших видів дизайну, основ композиції та стильових прийомів. Головне його завдання при цьому полягає в тому, щоб працюючи з середовищем життя людини в умовному ігровому просторі, створити художній образ вистави, який справить на глядача емоційне враження, відповідне до проблематики постановки.

На нашу думку, термін «сценічний дизайн» найточніше відображає стан сутнісного та концептуального підходу до вирішення сценографічного оформлення вистав у вітчизняному режисерському театрі, процесу створення унікального візуального образу внаслідок синтезу знакових засобів для розкриття авторської концепції та сенсово-змістового наповнення вистави.

Література:

1. Березкин В.И. Спектакль и сценическое пространство. Москва : Советская Россия, 1968. 88 с.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Книга 1. От истоков до середины XX века / 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 490–502.
3. Елисеенков Г. Гносеологические аспекты моделирования дизайна в социально-культурном контексте. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. Кемерово: КемГУКИ, 2007. № 2. С. 122-127.
4. Левин М. Сценическая композиция пространственного спектакля. Москва, 1953.
5. Чепинога А.В. Сценография и театральное-декорационное искусство в оперном театре XX века. *Культура и цивилизация*. 2016. № 1. С. 328–351.
6. Чижмакова К. И. Сценография и постановочная часть (вопросы истории и театральной практики). *Вестник ВГУ, серия : Лингвистика и межкультурная коммуникация*. 2007. № 2 (ч. 2). С. 119–127.

Походенко Катерина Романівна, аспірантка КНУКіМ

СТАЛИЙ ДИЗАЙН ОДЯГУ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ПУБЛІКАЦІЯХ ІНОЗЕМНИХ АВТОРІВ

Значення терміну “сталість” широке і міждисциплінарне. Найбільш загальне його трактування – про симбіоз планети і людства, про їх можливість співіснувати таким чином, щоб не шкодити один одному. Основне правило сталості у дизайні – підвищення ефективності та якості використання сировини та технологій, тобто зменшення будь-якого типу ресурсу, необхідного для життєвого циклу продукту, що у свою чергу призводить до зменшення негативного впливу на оточуюче середовище. Дотримання цього правила у діяльності дизайнера стимулює зміну парадигми дизайн-мислення. Наприклад, ключовою може бути задача розробляти моделі життєвих циклів продуктів, а не лише самі продукти. [12].

Питання сталості у дизайні – міждисциплінарна проблема, тому її було розглянуто на прикладі різних галузей. Сталість у дизайні одягу у *економічному* напрямі досліджували зокрема Niinimäki та Hvass [12; 6], а саме ефективність бізнес-моделей дизайну одягу з мінімальним залученням ресурсів; спіраль життєвих циклів таких продуктів та питання маркетингу. Сталість у дизайні одягу у *соціологічному* напрямку досліджували науковці Goudeau та La Rosa [4; 8], а саме стратегії поведінки громадян при плануванні покупки, покупки одягу, носіння та переробки; можливі траєкторії зміни споживчої поведінки на більш сталі; ефективні методи залучення громадян до процесів переробки вживаного одягу. Сталість у дизайні одягу у *екологічному* напрямі розглядали науковці Blackburn та Muthu [3; 11], а саме визначення впливу на оточуюче середовище на кожному з етапів життєвого циклу одягу як виробу – від розробки проекту та надходження ресурсів для виробництва сировини через етап споживання до утилізації або початку нового життєвого циклу. Сталість у дизайні одягу у напрямі *сталих технологій* розглядали науковці Sandvik та Muthu [16; 10], а саме питання несприятливих факторів впливу відходів текстилю та швейної промисловості на навколишнє середовище і способи їх вирішення; також технології використання різноманітних типів відходів (як текстильних так і полімерних та ін.) як сировинного ресурсу для виготовлення тканин та одягу. Сталість у дизайні одягу у напрямі *дизайну* досліджували науковці Nur E. S., Niinimäki, Kozłowski [5; 12; 7], а саме адаптацію існуючих дизайн-підходів в концепт сталості; автентичні ремісничі практики як один з можливих сталих підходів до дизайну. Сталість у дизайні одягу у *мистецтвознавчому* напрямі розглядали науковці Nur E. S., Niinimäki, Rinaldi, [5; 12; 15], а саме естетику сталого дизайну одягу у теорії мистецтвознавства; зміни естетичного сприйняття у контексті зміни дизайн-парадигми до сталого вектору розвитку. Сталість у дизайні одягу у напрямі *освіти* розглядали Lee, Y., Preuit [9; 14], а саме освітні та просвітницькі програми, натхнені концепцією сталості у дизайні та їх вплив на суспільство. Сталість у дизайні одягу у напрямі *законодавства* розглядали науковці Amaral і Pandey [1; 13], а саме питання норм, правил та законів, що регулюють поводження з текстильними відходами та відходами швейної промисловості. Сталість у дизайні одягу у напрямку *інформаційних технологій* розглядали науковці Aus R., Nur E. S. [2; 5], а саме розробку інформаційних порталів для дизайнерів, виробників,

покупців, споживачів, переробників, за допомогою яких можна буде об'єднати ці групи зацікавлених сторін у питаннях утилізації текстильних відходів, поводження з одягом, бувшим у вжитку та можливості використання його як сировини для виробництва нового одягу.

Інтеграція принципів сталості у дизайн одягу – актуальна тема наукових доробок дослідників з різних країн. Тому автором було проведено аналіз таких робіт у контексті різних галузей людської життєдіяльності.

Література:

1. Amaral, M. C. D., Zonatti, W. F., Silva, K. L. D., Karam Junior, D., Amato Neto, J., & Baruque-Ramos, J. (2018). Industrial textile recycling and reuse in Brazil: case study and considerations concerning the circular economy. *Gestão & Produção*, 25(3), 431-443. DOI: 10.1590/0104-530X3305
2. Aus R. (2011). Trash to trend (Doctoral dissertation) URL: <https://issuu.com/runnel/docs/reet-aus> (дата звернення: 05.02.21)
3. Blackburn, R. (Ed.). (2015). Sustainable apparel: production, processing and recycling. Woodhead Publishing.
4. Goudeau, C. V. (2014). Ready to tear? A study on fashion and consumer disposal behavior (Doctoral dissertation, Oklahoma State University).
5. Hur, E. S., & Beverley, K. J. (2013, September). The role of craft in a co-design system for sustainable fashion. In *Making futures: The crafts in the context of emerging global sustainability agendas* (Vol. 2). Leeds.
6. Hvass, K. K. (2016). Weaving a path from waste to value: exploring fashion industry business models and the circular economy. Frederiksberg: Copenhagen Business School (CBS).
7. Kozłowski, A., Bardecki, M., & Searcy, C. (2019). Tools for sustainable fashion design: An analysis of their fitness for purpose. *Sustainability*, 11(13), 3581. DOI: 10.3390/su11133581
8. La Rosa, A. (2019). An Evaluation of Sustainability in Consumption: The Behaviors Behind Purchase, Care, and Disposal of Apparel.
9. Lee, Y., & Choy, H. (2014). Developing design education program concerning sustainable fashion. *Journal of the Korean Society of Costume*, 64(2), 50-69. DOI: 10.7233/jksc.2014.64.2.050
10. Muthu, S. S. (Ed.). (2017). Sustainable Fibres and Textiles. Woodhead Publishing.
11. Muthu, S. S. (Ed.). (2020). Chemical Management in Textiles and Fashion. Woodhead Publishing.
12. Niinimäki, K. (2013). Sustainable fashion: New approaches. Aalto University.
13. Pandey, R., Pandit, P., Pandey, S., & Mishra, S. (2020). Solutions for sustainable fashion and textile industry. *Recycling from Waste in Fashion and Textiles: A Sustainable and Circular Economic Approach*, 33-72. DOI: 10.1002/9781119620532.ch3
14. Preuit, R., & Yan, R. N. T. (2016, November). Fashion and sustainability: increasing knowledge about slow fashion through an educational module. In *International Textile and Apparel Association Annual Conference Proceedings* (Vol. 73, No. 1). Iowa State University Digital Press.
15. Rinaldi, F. R., & Testa, S. (2015). The responsible fashion company: integrating ethics and aesthetics in the value chain. Greenleaf Publishing.
16. Sandvik, I. (2017). Applying circular economy to the fashion industry in Scandinavia through textile-to-textile recycling. Master of International Development Practice, Monash University, Monash. DOI:10.1108/JFMM-04-2018-0058

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ВИКЛИКІВ

Шевченко Наталія Олександрівна, доцент НАКККіМ

РОЛЬ КУЛЬТУРНОГО СЕКТОРУ У ПОСИЛЕНІ ІНФОРМАЦІЙНОЇ БЕЗПЕКИ УКРАЇНИ

Вагомим інструментом успішного розвитку суспільства й чинником творення національного культурного простору в умовах інформаційного світу стає культурна політика держави, що відображає широкий спектр напрямів створення умов для розвитку людського капіталу України та підвищення якості культурних послуг. Тому посилення ролі гуманітарної сфери через національно-культурні державні цільові програми та стратегії розвитку культури, що визначають перспективи суспільного розвитку на кілька десятиліть, особливо в умовах гібридних воєн, набувають особливого значення.

Передумовою ведення сучасної гібридної війни, зазначають автори монографії «Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл», є формування найширшого світового соціально-інформаційного та культурного простору, в якому моделюється реальність та закріплюється досвід культури, а головні битви відбуваються на рівні свідомості та мислення, уявлень та почуттів, переконань та вірувань [5, 394]. Отже, в українському комунікаційному середовищі необхідно створити умови для соціальних та культурних обмінів, які б сприяли зростанню ролі культурного сектору у зміцненні відчуття національної єдності і допомагали б применшити російські культурні впливи на вітчизняну історію та національну ідентичність, послаблювали суспільну незгоду та відігравали ключову роль у розбудові спроможності держави надати відповідь на російську агресію.

Використання культури як інструменту боротьби за власну ідентичність, яка на тлі російсько-українського конфлікту продовжує свій розвиток і видозмінюється, стало яскравим явищем в масовій культурі останніх років. Найбільш яскраво ці зміни помітні в містах, де житлові і громадські місця прикрасилися національними орнаментами, державною символікою і кольорами українського прапору, муралами та графіті на патріотичну тематику, рядками з української поетичної класики Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, В. Стуса, Л. Костенко. Модними трендами стали чоловічі зачіски стилізовані під козацький оселедець, футболки з патріотичними надписами й малюнками, український етнічний одяг [3]. А тематичні перформанси, флеш-моби, культурно-мистецькі акції, національно-етнічні фестивалі й народні свята по-новому позначили «українській світ».

Відтак гібридна інформаційна війна набула нового рівня розвитку через поширення креативних зразків масової культури, на що своєчасно має реагувати і державна влада України, яка повинна акцентувати увагу на пріоритетності українського масово-культурного продукту, що репрезентує цінності українського суспільства та сприяти створенню умов для підвищення естетичної якості культурних продуктів та виявляти механізми протидії маніпулятивним впливам в ході інформаційної гібридної війни [4].

У розбудові спроможності держави надати відповідь на російську агресію, ключову роль відіграють державні культурні інституції, політика яких спрямована на поєднання діяльності з піднесення масштабного культурного виробництва та підтримку культурних ініціатив в регіонах і місцевих громадах через грантове фінансування проектів з відновлення національної спадщини і підтримки ініціатив, що допомагають протистояти російським культурним впливам. Підтримка ЄС проектів у царині культури та нові законодавчі акти сприяли створенню таких інституцій, як Державне агентство з питань кіно, Український Культурний Фонд, Український Інститут, Український Інститут Книги, які закріпили тяжіння України до європейських практик культурного менеджменту, констатується у дослідженні «Культурне відродження та соціальна трансформація України» [2].

В умовах глобалізації розвиток держав світу характеризуються переходом від розуміння культури як складової життя суспільства задля збереження національної ідентичності, історичної пам'яті, розвитку туристичної галузі до визначення її ролі в сучасному соціально-економічному розвитку держав та окремих регіонів [7], а питання щодо вибору власної стратегії розвитку культури стають визначальними, як акцентує увагу О. Р. Копієвська, і має полягати не лише на подоланні негативних процесів, зумовлених трансформаційними змінами, а й на пошуку нових форм і методів функціонування інституцій, які б забезпечили адаптацію до цих змін [1].

Отже, саме інноваційний розвиток культурного сектору має стати в центрі державних інтересів, національної політики й національної безпеки. Визнання національної культури у світі, ефективність культурного розвитку залежить від взаємодії та відповідальності державних органів за стан культури,

а також від міжнародної співпраці, міжкультурного діалогу, зазначається у преамбулі до Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ [6]. На сьогодні, в умовах гібридних воєн та інформаційного маніпулятивного впливу інтернет-комунікацій, сфера культури України потребує подальших кроків у реформі культурної політики, модернізації та впровадження нових форм культурної діяльності й сучасних практик креативного менеджменту, спрямованих на осмислення історичного досвіду, використання національної спадщини та покращення якості культурних послуг й національного культурного продукту.

Література:

1. Копієвська О. Р. Моделі соціокультурних трансформацій. Культура народів Причорномор'я : научний журнал. Симферополь: ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2013. № 265. С. 151–155.
2. Культурне відродження та соціальна трансформація України Дослідження. Український форум. Листопад 2020. URL:<https://www.chathamhouse.org/sites/default/files/2020-11/2020-11-16-cultural-policy-and-social-transformation-in-Ukraine-presenti-ukr.pdf> (дата звернення 23.10.2021)
3. Мальцева О.В. Відлуння військового конфлікту на сході України у масовій культурі. Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Маріуполь, 9 червня 2017 р. Маріуполь: ДонДУУ, 2017. С. 118-122.
4. Мельник І. В. Інтернет-комунікація та масова культура як засоби маніпулятивних впливів у контексті гібридної війни Державне управління: теорія та практика. 2019. №2. С.5-12
5. Парахонський Б. О., Яворська Г. М. Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл : монографія. Київ : НІСД, 2019. 560 с.
6. Про схвалення Довгострокової стратегії розвитку української культури – стратегії реформ URL: <http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-p> (дата звернення 21.10.2021)
7. Сучасний сталий розвиток в сфері культури: зарубіжний досвід для України: монографія. Драгомирецька Н.М., Дружинін С.С., Думинська С.В., Жилавська Р.П., Ковальова Ю.В. За заг. ред. д. держ. упр., професора Н. М. Драгомирецької. Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2019. 238 с.

ЗМІСТ

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ

<i>Берест П. М.</i>	Туристичні дестинації як чинник збереження культурної пам'яті3
<i>Бондар І. В.</i>	Інформаційні установи України: соціально-комунікаційний аспект4
<i>Дорошенко Т. С.</i>	Феномен тілесності у віддзеркаленні культури6
<i>Жаворонков М. М.</i>	Ігровий процес «ілюзійнізму» в соціокультурному просторі України7
<i>Зайцев О. Д.</i>	Роль театру художника Емми Зайцевої у збереженні й відтворенні закарпатського народного костюму у ХХІ столітті8
<i>Каблова Т. Б., Тетеря В. М.</i>	Телевізійні змагальні шоу: комунікаційний вимір 10
<i>Карпенко Д. В.</i>	Функції хореографічного мистецтва 11
<i>Кацевич О. В.</i>	Взаємозв'язок етнічної ментальності та ландшафтного середовища12
<i>Киричок І. Г.</i>	Деконструкція гендерних стереотипів на прикладі творчості Т. Г. Шевченка13
<i>Кондрашова Н. В.</i>	Міжкультурні комунікації у вимірі сучасної культурології: семіотичні моделі модерної синхронії та постмодерної діахронії15
<i>Кушнір О.</i>	Розвиток суспільства в інформаційному просторі16
<i>Кущик І. В.</i>	Мода як інструмент формування ідентичності18
<i>Лавренюк С. В.</i>	До питання художньої комунікації в діяльності продюсера18
<i>Мазуренко К. І.</i>	Мала культурна столиця як комунікативний простір19
<i>Мельник В. О.</i>	Український кіногенезис 1920-1960 рр. у контексті проблеми феномену пам'яті21
<i>Осадча Л. В.</i>	Дружба як соціокультурний феномен23
<i>Пирогова Н. В.</i>	Пам'ятники та вуличні скульптури в діалозі культур сучасного Києва24
<i>Полешук Р. А.</i>	До питання філософського аналізу концепції культурної творчості О. Довженка25
<i>Поляруш Є. В.</i>	Основні цілі розвитку культури: демократизація27
<i>Ржечицька С. А.</i>	Соціальні мережі як засіб комунікації закладів вищої освіти28
<i>Сапожнік О. В.</i>	Ідеї ісихазму в церковних піснеспівах українського православ'я29
<i>Сенько Т. В.</i>	Креативний хаб в системі сучасних культурних індустрій31
<i>Совгира Т. І.</i>	Технологія як визначальний чинник колективного характеру художньої творчості32
<i>Чуприна Ю. В.</i>	Явище війни у міждисциплінарному дискурсі: культурологічний аспект33

<i>Шейновська Т.</i>	Особливості діяльності та впорядкування бібліотечних установ міста	34
<i>Діденко Н.</i>	До питання про рекреативну функцію масової культури.....	36

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ, МЕНЕДЖМЕНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

<i>Аветисян Л.</i>	Важливість крос-культурної комунікації в сучасному світі.....	38
<i>Воротнюк О. С.</i>	Виконавське мистецтво як феномен культурної інтеграції та міжнародного обміну	39
<i>Гранат Є.</i>	Особистісно орієнтований підхід в арт-менеджменті: щодо змісту поняття	40
<i>Доманська А.</i>	Особливості модернізації клубних закладів	42
<i>Діноаге Л. І.</i>	Вплив клубних установ на забезпечення культурних потреб людини (на прикладі будинку культури Жмеринської міської ради)	43
<i>Дудік В. В.</i>	Принципи децентралізації у сфері культури	45
<i>Жернова К. А.</i>	Роль проектної діяльності в соціокультурному менеджменті	47
<i>Зайчук В. О.</i>	Стратегія культури дозвілля дошкільнят крізь призму еко-студій раннього розвитку	48
<i>Захарчук І. В.</i>	Середньовічне місто: історико-архітектурна реконструкція за пам'ятками Бушанського заповідника	51
<i>Іванікіна С. Н.</i>	Карантинні розваги українців: тенденції та можливості	52
<i>Копитова О.</i>	Основні напрями соціокультурного співробітництва бібліотек в Україні	55
<i>Лукашук Т.</i>	Бренд менеджмент як інструмент просування дизайнерського продукту	56
<i>Максименко О. С.</i>	Сучасний стан справ та актуальні проблеми у сфері управління центрами культурних послуг	57
<i>Нестерович О.</i>	Школа мистецтв як середовище діахронічної комунікації культурної спадщини та проживання теперішнього	59
<i>Пірус-Бершадська І.</i>	Потенціал мистецтва в творчому розвитку підлітків.....	60
<i>Плюта О. П.</i>	Корпоративна (організаційна) культура як управління цінностями	62
<i>Познякова Т. В.</i>	Теоретичні основи сутності та значення інноваційної стратегії в менеджменті організації	63
<i>Проценко О.</i>	Посилення ролі етнокультурної спадщини у розвитку туристичного потенціалу українських регіонів	64
<i>Руда Д. М.</i>	Організація концертно-гастрольної діяльності музичних колективів	65
<i>Сірий О.</i>	Формування творчих здібностей учнів музичних шкіл засобами музичного фольклору	67
<i>Свирид І. Є.</i>	Підготовка менеджерів соціокультурної діяльності для галузі культури і мистецтв (з досвіду роботи Фахового коледжу культури і мистецтв м. Калуш)	68

<i>Сидоренко Є. А.</i>	Історичні аспекти розвитку івентів	70
<i>Соколовський М. А.</i>	Класифікаційна характеристика культурно-просвітницького продукту телерадіокомпаній	72
<i>Столяр Т. В.</i>	До питання про становлення та розвитку клубних традицій (на прикладі КЗ «Центр культури та дозвілля» с. Муровані Курилівці)	73
<i>Федосенко К. М.</i>	Відеокліп як чинник розвитку музичної індустрії	75
<i>Франчук А.</i>	Концептуальне бачення іміджевої траєкторії Комунального позашкільного навчального закладу Хмільницька школа мистецтв	76
<i>Хухлей Л. В.</i>	Брендинг: до проблеми визначення	77
<i>Шумейко Л. М.</i>	Специфіка менеджменту фестивалів академічної музики	79
<i>Юрчишина І. А.</i>	Початкова музична освіта в контексті сучасних соціокультурних перетворень (на прикладі Вінниччини)	81
<i>Яцків-Бондаренко І. В.</i>	До теоретичного осмислення виховних принципів дозвілля	83

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

<i>Акімов Д. І.</i>	Маркетинг мистецтва: пошук ринкових технологій	85
<i>Кізима Ю. В.</i>	Ілюстрації Артура Кампфа до першої частини «Фауста» Гете з колекції Музею Ханенків	86
<i>Лимар Г. М.</i>	Український авангард у містецькознавчому дискурсі	87
<i>Лисун Я. Я.</i>	Механізми ілюзіонізму у монументальному живописі Андреа Поццо. Розписи склепіння церкви Сант-Іньяціо в Римі	90
<i>Мазур Б. М.</i>	Образотворче мистецтво як комунікаційна система	92
<i>Монсевич В. В.</i>	М. Іванов та Ю. Балановський – представники київської школи батального живопису ХХ століття.....	93
<i>Скорик І. Г.</i>	Смислові контексти феномену моди	94
<i>Тарасенко Ю. М.</i>	Лекторій в контексті мистецтвознавчих практик	95
<i>Чумаченко О. П.</i>	Комп'ютерна графіка у мобільних додатках як засіб формування візуального контенту в соціальних мережах	97
<i>Шушпан Г. Г.</i>	Фрагменти втрачених срібних царських врат головного іконостасу успенського собору киево-печерської лаври в колекції дорогоцінного металу національного заповідника «києво-печерська лавра»	98
<i>Ясенєв О. П.</i>	Художній простір у образотворчому мистецтві	99

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Волошина А. Г.</i>	Становлення і розвиток музично-сценічних форм на теренах театральної культури США	100
<i>Кратко Ю. В.</i>	Функціонування інтерактивного театру в постмодерному культурно-мистецькому просторі	102

<i>Марійко А. В.</i>	Режисерська творчість в контексті сучасного видовищного виробництва	104
<i>Погребняк Г. П.</i>	Ідеал людини в інтерпретації режисера-автора	106
<i>Штефюк В. Д.</i>	Шляхи впровадження інтеркультурного акторського тренінгу в сучасну вітчизняну театральну школу	107

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Аксютіна В. В.</i>	Балетна музика у довідковій літературі	110
<i>Антипенко Ю. Ю.</i>	Роль любовної тематики в сучасній естрадній музиці	111
<i>Добривечер А. Д.</i>	Витоки лаунж-стилю в масовому музичному мистецтві	112
<i>Залевська О. Г.</i>	Стильові риси літургійних творів Катерини Кучерявій	113
<i>Зосім О. Л.</i>	«Історія української музики» в світлі сучасних історичних та музикологічних студій.....	115
<i>Кінжібала Д. С.</i>	Любовна лірика в сучасній українській популярній музиці	117
<i>Ковнєва Ю. Ю.</i>	Концепт любові в пісенній творчості	118
<i>Комерженко В. Д.</i>	Українські концептуальні альбоми 1970-х років	119
<i>Куцевол І. О.</i>	Медитативність у музичному мистецтві: до визначення поняття	120
<i>Куц В. В.</i>	Камерно-вокальні твори Івана Карабиця в українському культурно-мистецькому просторі ХХІ століття	121
<i>Лукава Д. В.</i>	Українське оперне мистецтво: Анатоль Вахнянин	122
<i>Ляшенко В. В.</i>	Історія виникнення жанру пісні в музичному мистецтві	123
<i>Малюкова Н. В.</i>	Рецепція бродвейського мюзиклу в Україні	124
<i>Михайлов О. Є.</i>	Віолончельний концерт у творчості слов'янських композиторів: зіркові імена та проблеми вивчення жанру	125
<i>Могилевська Н. О.</i>	Індивідуальний стиль виконавця крізь призму його світогляду: інтерпретація	126
<i>Падалко В. О.</i>	Музично-поетичне переосмислення літературної спадщини майстрів українського слова у творчості дуету «Сестри Тельнюк»	127
<i>Пашкова С. М.</i>	Роль педагога у формуванні і становленні юних співаків у ДМШ.....	128
<i>Подунай Я. А.</i>	Розвиток української пісенної естради у 1990-х роках	130
<i>Рижкова І. В.</i>	Розвиток естрадної пісні на Волині	131
<i>Стрельчик Ю. М.</i>	Оперна арія: довершена вокальна композиція як елемент музично-драматичного твору	133
<i>Табуліна О. Б.</i>	Прем'єрне виконання в Україні серенати Й. А. Хассе «Марк Антоній та Клеопатра» в світлі популяризації барокової музики	134
<i>Ягова О. М.</i>	Особливості стилю трип-хоп у вокальних композиціях	135

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО

<i>Савчин Л. М.</i>	Традиції етнокультури в танцювальному мистецтві137
---------------------	--

ДИЗАЙН

<i>Богословська Ю. В.</i>	Актуальність дизайну упаковки товару у формуванні іміджу бренду139
<i>Касаткіна І. А.</i>	Формування нової людини у 20-х роках ХХ століття140
<i>Кисельова К. О., Безугла А. І.</i>	Sustainability, як основний тренд сучасної моди141
<i>Попова О. В.</i>	Сценічний дизайн як просторове середовище вистави: дефініція поняття.....143
<i>Походенко К. Р.</i>	Сталий дизайн одягу як предмет наукових досліджень у публікаціях іноземних авторів144

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ВИКЛИКІВ

<i>Шевченко Н. О.</i>	Роль культурного сектору у посиленні інформаційної безпеки України.....146
-----------------------	---

Наукове видання

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

Матеріали V міжнародної наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрів

*Редактори: Ж.З. Денисюк, А. С. Терещенко
Верстка та макетування: А. С. Терещенко*

Підп. до друку 27.10.2021. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк..17,09
Умов. друк. арк. 15,03. Зам. . Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи

ДК № 3953 від 12.01.2011.