

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Культурні та мистецькі студії XXI століття:  
науково-практичне партнерство**

*Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв*

10 листопада 2021 року

Київ – 2021

УДК 7.01:008  
К 90

**Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство:** матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. 164 с.

Збірник матеріалів присвячено теоретичним і практичним аспектам міжкультурного потенціалу соціокультурної послуги, висвітленню міжнародного та вітчизняного досвіду в царині культурної і креативної індустрії, особливостям управління в сфері культури і мистецтва. Крім того, змістовно окреслено питання інформаційної, бібліотечної та архівної справи в соціокультурних процесах сучасності. Практично цінними є матеріали, присвячені: сценічному та аудіовізуальному мистецтву; музичному мистецтву; дизайну і рекламі; хореографічній культурі сучасності; культурним і мистецьким практикам в умовах гібридних викликів.

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

#### **Редакційна колегія:**

**Чернець В. Г.**, ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор філософії, професор, заслужений працівник освіти України, лауреат Державної премії України в галузі науки і техніки, академік Академії наук вищої освіти України, член Національної спілки журналістів України (*голова*)

**Телячий Ю.В.**, перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор історичних наук, професор

**Степаненко Л.М.**, проректор з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент

**Денисюк Ж.З.**, завідувачка відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
(протокол № 5 від 30 листопада 2021 року)*

Позиція авторів може не збігатися із позицією редакційної колегії збірника  
Автори несуть повну відповідальність за викладений матеріал

© Автори матеріалів, 2021  
© НАКККіМ, 2021

**Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики. Культурні і креативні індустрії: міжнародний досвід та українські реалії. Теорія та історія культури. Управління в сфері культури і мистецтва**

*Биркович Тетяна,  
доктор наук з державного управління, професор  
Київського національного університету культури і мистецтв  
Кабанець Олександр,  
кандидат юридичних наук, доцент  
Київського національного університету культури і мистецтв*

**УПРАВЛІННЯ СФЕРОЮ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ**

Проблеми культури, зокрема, управління цією сферою, набули важливого значення внаслідок запровадження карантинних заходів пов'язаних із поширенням у світі та на території України гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-CoV-2. Держава реагує на виклики часу, приймаючи відповідні законодавчі зміни, до управління цією сферою. Центральним органом державного управління у системі органів виконавчої влади, що формує та реалізує державну політику у в цій сфері є Міністерство культури та інформаційної політики.

Сфера культури визнана державним пріоритетом оскільки є основою культурного, духовного, соціального, політичного та економічного розвитку суспільства. Як державний і громадський інститут, сфера культури передбачає відповідальність держави і суспільства за стан її розвитку і функціонування. Однак, в умовах пандемії, система культури виступає певним механізмом самоорганізації, який забезпечує життєдіяльність соціокультурної системи держави, змінюючи традиційний спосіб отримання соціокультурних послуг на онлайн формат, що в цілому впливає на розвиток соціуму.

В умовах пандемії у сфері культури з'являються нові відносини, зумовлені суспільними, політичними, економічними змінами, глобалізацією та інформаційною революцією, що й вимагає революційних змін в системі управління культури. Наприклад, чимало культурних та мистецьких проєктів було згорнуто, події – перенесено. Зокрема, щорічну найгучнішу подію літературного життя та книговидання – X Міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал», що мав відбутися в травні 2020 р., було перенесено на травень 2021 р. Так само перенесено на 2021 р. музичний фестиваль Atlas Weekend. Вперше за свою історію у серпні 2020 р. не відбувся Сорочинський ярмарок тощо. Тимчасове закриття театрів, музеїв, концертних майданчиків, книгарень та закладів культури вже в перші два тижні карантину призвело до падіння продажів приблизно на 50 %, а 38 % підприємців цієї сфери втратили більшу частину доходів [1, с. 12].

Обмежувальні заходи 2020–2021 рр. кардинально змінили управління об'єктами культури, що навряд чи минуть без наслідків. Так, экс-міністр Міністерства культури та інформаційної політики Світлана Фоменко з цього питання зазначила, що «Пандемія COVID-19 змінила сферу культури та креативних індустрій, адже запровадження карантинних заходів у всьому світі суттєво вплинуло на діяльність митців та обмежило доступ до розмаїття форм культурного самовираження. Це потребує переглянути статус митців, обговорити запровадження пільгових умов для культурних товарів та послуг» [2].

Про зменшення фінансування сфери культури державою є ухвала Верховною Радою України зміни до закону «Про державний бюджет на 2020 рік», яким передбачено скорочення видатків за бюджетними програмами Міністерства культури та інформаційної політики загалом на 7,2 млрд. грн. (виділено 8,2 млрд. грн., у попередньому варіанті бюджету пропонувалося 15,4 млрд. грн.) [2]. Однак, пізніше був прийнятий Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19» від 16 червня 2020 року № 692-IX, який дозволив забезпечити належні умови для життєдіяльності сфери культури в умовах епідемії коронавірусу.

Варто зазначити, що за час застосування обмежувальних заходів змінилися й культурні запити громадян. Трансформація системи культури відбулася в напрямі діджиталізації, багато проєктів

перейшли в онлайн режим і віртуалізувалися, а перекриття кордонів обмежило культурно-мистецькі обміни між країнами. Всі ці зміни погіршують психологічний стан людини, оскільки її соціокультурний розвиток можливий, в першу чергу, завдяки емоціям та живому спілкуванню, що не може забезпечити онлайн формат. Загалом сфера культури в Україні, як і в цілому світі, перебуває на стадії модернізації відповідно до сучасних викликів де зазнають обмеження як споживачі культури так і її творці.

### *Література*

1. Сінайко О.О. (кер. авт. кол.), Тищенко Ю.А., Каплан Ю.Б., Михайлова О.Ю., Валецький О.Л. та ін. Гуманітарна політика в Україні: виклики та перспективи (Біла книга) : аналіт. доп. За заг. ред. Ю.Б. Каплан, Ю.А. Тищенко. Київ : НІСД, 2020. 126 с.

2. Через пандемію сфера культури потребує пільгових умов – МКІП. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3183902-cerez-pandemiu-sfera-kulturi-potrebue-pilgovih-umov-mkip.html>

3. Як держава планує підтримувати сферу культури? URL : [https://24tv.ua/kultura-ta-karantin-yak-ukrayina-mozhe-doropogti\\_n1344414](https://24tv.ua/kultura-ta-karantin-yak-ukrayina-mozhe-doropogti_n1344414)

4. Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби COVID-19» від 16 червня 2020 року № 692-IX. URL : <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/692-20#Text>

*Рой Євген,*

*доктор історичних наук, професор*

*НПІ Київського національного університету культури і мистецтв*

## **СВІТОГЛЯДНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИХ УНІВЕРСАЛІЙ В СУЧАСНІЙ ЯПОНІЇ**

Особливо сильний вплив на культуру Японії зробили індійська та китайська цивілізації у різних аспектах: вона поглинула й переробила відповідно до своїх потреб традиції індуїзму, конфуціанства, даосизму, буддизму, надавши їм своїх неповторних рис. Досить нагадати про дзен-буддизм як сугубо японське явище, яке помітно відрізнялося від китайського чань-буддизму. У формування своєрідної японської культури значний вклад зробили синтоїзм, буддизм та конфуціанство, тому розглянемо їх детальніше.

Це давня японська релігія і хоча її джерела й донині не встановлені, дослідники одноставні в тому, що вона виникла й розвинулася в Японії незалежно від китайського впливу. Синто, швидше за все, бере початок зі стародавньої міфології, бо в ранньому, добуддійському синтоїзмі мова йде про надприродний світ – світ богів та духів (камі), які здавна шанувалися японцями. Відомо, що джерела синтоїзму походять з глибокої давнини й містять усі притаманні первісним народам форми вірувань та культів – тотемізм, анімізм, магію, культ мертвих, культ вождів тощо. Подібно іншим народам, давні японці надихали всі оточуючі їх явища природи і добре ставилися до посередників зі світом духів та богів – магів, ворожбитів і шаманів. І значно пізніше, під впливом буддизму, синтоїстські шамани стали жерцями, які вершили ритуали на честь різних богів і духів у спеціальних храмах.

Буддизм, як відомо, потрапив до Японії ще до нашої ери, однак вирішального впливу на психологію японців він набув лише з V–VI ст., коли до Японії стали прибувати буддійські монахи, а разом з ними й священні буддійські книги, написані китайською мовою. І хоча серед істориків і понині немає єдності в поясненні причин успішного проникнення буддизму до японського суспільства, але майже півтора тисячолітня історія його в Японії, своєрідний ренесанс після другої світової війни, у вигляді так званих «нових релігій», свідчать про те, що буддизм знайшов у цій країні благодатний ґрунт. В усякому разі не підлягає сумніву, що Хейанський період (VIII – XII ст.) – це золотий вік класичної японської державності та культури, у становленні яких буддизм відіграв істотну роль. Досить відзначити, що буддизм став теоретичною основою управління державою. В Японії повною мірою втілювався принцип «сейкьоїтти» – єдності політики й релігії.

Конфуціанство також займало важливе місце у фундаменті етичного та релігійного життя японського суспільства. Від початку свого існування в Японії конфуціанство постійно, так би мовити, знаходилося в полі зору буддизму. Його розквіт починається в XVII ст. Саме в цей час відбуваються звільнення конфуціанства з-під контролю буддійського духовенства й набуття ним незалежності, що було викликане потребами розвитку суспільства. Справа в тім, що тоді відбувалася перебудова країни ворожих феодалів у єдину, сучасну державу, цей процес захилявся бурями емоцій та соціальних

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

вибухів. Ось тут конфуціанство й надало істотну допомогу в стабілізації становища й управлінні соціальними процесами.

Конфуціанство та буддизм, китайська політична та філософська думка мала певний вплив на переустрій стародавнього суспільства в Японії у середньовіччі (VII–IX ст.), причому оформлення його здійснювалося за китайським зразком. Перебудова супроводжувалася розробкою законодавчих положень, покликаних охопити всі сфери діяльності населення й усі галузі управління. Найбільшого значення у цій законодавчій роботі набув кодекс законів Тайхо, до якого було введено два нових законоположення: право держави, яке було уособлене урядом, розпоряджатися земельним фондом країни та право кожного мати свою власну ділянку. Вся система в законодавстві викладена в термінах, прийнятих у танській імперії [47, с. 120].

Японські історики часто називають період V–IX століть епохою законів, маючи на увазі ту величезну законодавчу роботу, яка тоді велася. Але цей час було й інше, яке мало історичне значення: в громадське та державне життя увійшов принцип закону. Норми звичаєвого права, зрозуміло, залишалися й продовжували діяти в своїх межах, але над ними постав державний закон. Це призвело до того, що до свідомості людей увійшла нова ідея – ідея законності. Вона настільки пустила глибокі корені у народній свідомості, що стала одним із наймогутніших факторів які визначали поведінку різних груп населення країни.

Після 1185 р. панівну позицію в державі зайняв суспільний прошарок самураїв, а імператор та його двір перестали відігравати політичну роль у житті країни. Фактична влада належала сьогуну, ставка якого знаходилася в Камакурі. Більша частина епохи Камакура заповнена громадянськими війнами, які наприкінці XVI ст. призвели до створення централізованої держави Тойотомі Хідайосі – «японського Івана Грозного». Каста самураїв, або «бусі», привносить свій спосіб життя, який призвів до зміни в духовній атмосфері суспільства – в ньому почесне місце займає дзен-буддизм. Саме він вніс найбільший вклад у велике духовне відродження Японії й тим самим зробив певний вплив на формування національної психології. Серед причин всеохоплюючого впливу дзен у середньовічній Японії була та, що в умовах міжусобних війн феодалів центральна влада потребувала ідеології та практичної системи дисципліни. Доктрина дзен з її цілеспрямованими ритуалами та тренувальними вправами відповідала цій потребі, вона отримала визнання самураїв з їх культом смерті. В період правління сьогуна Ієясу Токугава – період формування «нового обличчя» японської ідентичності – були закладені основи для наступного перетворення Японії в могутню державу.

Політика сьогуна була спрямована на поступову розрядку внутрішньої напруженості, яку створювали, насамперед, селянські бунти та амбіції вельмож. Складна економічна стратегія, необхідність канонізувати войовничі прагнення самураїв шляхом зміни естетичного смаку, що перетворює грізних самураїв, які видзенькували мечами у письменників, художників і поетів – все це вимагало пошуків теоретичних концепцій, що були потрібні релігії та філософії. Буддизм, синто та конфуціанство зробили свій внесок у створення нових концепцій, які й були виконані військовим урядом, бакуфу. По суті, Ієясу Токугава здійснив, на перший погляд, неможливе: пригнітив націлену на експансію енергію професіоналів смерті, перетворивши їх у наглядців та розподільовачів результатів виробництва матеріальних благ, а простих самураїв – у філософів меча.

Ефективна й потужна «адміністративна машина» сьогунів з її розгалуженням каналів влади майже цілком була використана для створення структури сучасної держави в період буржуазних реформ епохи Мейдзі (1867–1912 рр.). Тому формування нової системи правління не потребувало повного оновлення політичного апарату. Уряд Мейдзі виявив надзвичайне мистецтво у маневруванні між традиціоналізмом та новаторством, між централізацією влади і врахуванням різних інтересів. Нова філософія влади під впливом політичної думки Заходу сформувала чотири основні принципи: політика уряду, заснована на широкій консультації; індивід має свободу в задоволенні своїх потреб; інтереси держави найвищі від усіх інших інтересів; «основні звичаї минулого» поступаються місцем західним зразкам. У підсумку виникла структура сучасної держави, що являла собою синтез традицій та інновацій та була адекватною вже буржуазній Японії.

XXI століття виглядає як століття перемоги культури над політикою, сили людського духу над силою зброї, що передбачає діалог між різними культурами. Адже культура за своєю суттю вписана до мирної діяльності людей, а конструктивний обмін культурними цінностями вимагає, насамперед, взаємної толерантності людей до культурних особливостей. Вони мусять бути завжди готовими врахувати точку зору інших, завжди бути здатними бачити світ не тільки з однієї, вузької перспективи, а з можливо найбільшої кількості точок зору. Підкреслюючи культурну рівноправність, історичну місію інших культур, Ікеда звертає увагу на те, що «культурно-історичне значення століття Азії та Тихого океану полягає в тому, що контроль за владою та зброєю буде замінений контролем

культурою та людяністю». Однак виникає питання: яка культура буде домінуючою в майбутньому і здійснить цей контроль. Логіка подій та підтекст мислення Ікеди не викликають сумніву, що в такій якості виступить японська культура, що всмоктала, як ми вже знаємо, принципи синтоїзму, конфуціанства та буддизму. Японія вже зараз готується здійснити свою експансію тихим, мирним шляхом за допомогою культури як найбільш діючого засобу. Адже найбільш вишуканий і небезпечний контроль – це контроль у вигляді культури, оскільки в даному випадку Японія почне нав'язувати своє світосприйняття, свої культурні та ідеологічні цінності.

Ось чому, на думку Ікеди: «Культурна обмеженість повинна уступити місце відкритості, і ми мусимо мислити й діяти насамперед як люди, а не як громадяни окремих країн, маючи на увазі «нове» (це означає – небуддистський світогляд) світосприйняття. Однак сам по собі світогляд діяти не в змозі, для цього необхідно визначити тип носія культури. Ось чому зараз так необхідна модель нового типу особистості, яка повинна подолати націоналістичні пережитки й інертність мислення, бути здатною на особисте керівництво та йти на ризик. Історичний прецедент є: такі люди здійснювали модернізацію в епоху Мейдзі – буржуазної революції другої половини XIX ст. Динамічний, енергійний, здатний сприймати незвичні для японців морально-етичні норми, адаптуватися до чужої культури й одночасно уміти прищеплювати чужій культурі японську систему цінностей – ось образ нового «інтернаціонального» японця, і саме таким повинен бути японець XXI століття в очах світового суспільства. Зрозуміло, що тільки такий релігійно-культурний тип фанатичного японця зможе здійснити культурну експансію Японії, насамперед, у тихоокеансько-азіатському регіоні, а потім уже й в інших регіонах світу. Загалом можна передбачити, що в Японії та в сфері її впливу традиція релігійного фанатизму в майбутньому буде майже повністю схована в надрах японської культури, націленою на експансію так би мовити «безшумним» шляхом. Ефективність дії японської культури обумовлену притаманним їй механізмом запозичення – універсальним принципом, суть якого полягає в тому, що прирощення чужих культурних цінностей відбувається на основі існуючих культурних традицій, але ні в якому випадку не шляхом заперечення їх. Однак слід враховувати, що «канал» еволюції японської цивілізації переплітається з «каналом» еволюції західної цивілізації, яка прагне обмежити японську експансію.

У цілому, культура будь-якої країни є відбиттям традиційних для неї уявлень та цінностей. У цьому сенсі природно казати про самотність японської культури, проте не варто і переоцінювати її специфіку, тому що поряд із суто національними існують особливості, які є спільними для всіх культур і утворюють своєрідну модель світу. Вивчаючи іншу культуру, ми вивчаємо і свою. Можливо, в цьому і полягає головна мета подібних досліджень, під час яких виявляється, що своєрідність того чи іншого культурного організму проявляється не стільки на рівні процесів і явищ, які аналізуються окремо, скільки у характері зв'язків між ними, де і формуються домінанти конкретної традиції.

Для того, щоб більш повно розкрити цю думку, необхідно більш детально торкнутися термінів «сакральне», «ціннісно-смысловий універсум» і «категорія». Що стосується першого з них, то треба зауважити, що в сучасній науці немає цілісного, вичерпного тлумачення феномену сакрального. Навіть такі класики європейської філософської думки, як М. Еліаде чи Р. Отто, не ставлять питання про походження самого уявлення про сакральне. Однак без понять сакрального і профанного не обходиться аналіз жодної культури. Сакральне і профанне – це два світи, які так чи інакше переплітаються у свідомості людини. Буденне – це той простір, в якому людина існує, а священним є простір, в якому свідомість відривається від буденності й підноситься до споглядання вічності. Сакральне є посередником між світом, який не підвладний щоденному спогляданню, і самою щоденністю. Щодо терміна «ціннісно-смысловий універсум», то відзначимо, що до наукового обігу він був введений С.Б. Кримським, і під цим терміном потрібно розуміти ієрархію цінностей та смислів, які становлять основу культури і поза межами яких мислити про культуру неможливо. Торкаючись терміну «категорія культури», слід зауважити, що його важливість була доведена у працях О.Я. Гуревича і В.С. Стюпіна.

Проблема специфіки японської культури безпосередньо пов'язана з проблемою «саморефлексії культури», тобто засобу сприйняття даною традицією самої себе. Ця саморефлексія неможлива без експлікації фундаментальних категорій ціннісно-смыслового універсуму, на яких ґрунтується культурний організм і які детермінують його специфіку і самотність. У контексті японської культури найголовнішою категорією є погляд (яп. кан / міру – «бачити»). Погляд належить до тих глибинних структур, які визначають внутрішню логіку розвитку цієї культури і особливості сформованої нею «картини світу». Стійка традиція символічного засвоєння світу саме за допомогою погляду, на думку О. М. Мещерякова, привела у подальшому до свого роду «короткозорості»

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

японської культури, тобто до здатності засвоювати, інтеріоризувати переважно близький простір. Разом з тим японський метод бачення полягає в розподілі цілого на складові частини і фокусуванні погляду на чомусь одному. В той же час прив'язаність до об'єкта рефлексії, який подано у сприйнятті, обмежує можливість абстрагування думки, що є неодмінною умовою абстрактного мислення. Мабуть, саме в цьому полягає головна причина відносної слабкості самостійної японської філософської традиції.

У цій праці визначення специфіки ціннісно-смыслового універсуму японської культури стає можливим шляхом виявлення семантики погляду в процесі традиційного сприйняття японцями оточуючого світу. Погляд є тією категорією японської культури, згідно з якою, є можливими як її внутрішній опис, так і її зіставлення з іншими культурами. Дійсно, саме за допомогою зору людина отримує свої головні враження про світ. Але, хоча у різних народів фізіологічно очі розвинені однаково, на світ вони дивляться зовсім по-різному. Так, японський вислів «зіщулити очі» означає «радість», а наприклад, російською мовою кажуть: «его зрачки сузились от ярости». Тобто спосіб бачення, зорове сприйняття дійсності детерміновані особливостями того невидимо-го середовища, в межах якого мислять люди, тобто ціннісно-смыслового універсуму. У ціннісно-смысловому універсумі, виробленому японською культурою, погляд виступає водночас і як засіб безпосереднього опанування навколишнього світу, і як засіб бачення людиною, що переходить в інтроспекцію (інтенсивне розуміння, яке допомагає проникнути вглиб речей). В контексті японської культури погляд об'єктивує те, що є об'єктом спостереження, постаючи при цьому верифікатором того, що відбувається. Саме погляд актуалізує ту систему цінностей, символів і ритуалів, яка повністю відповідає потребам японського культурного організму. Погляд потрапляє до поля зору самої культури і як подія, що відбувається в культурі, визначає набір її фундаментальних категорій, в той же час сам будучи при цьому однією з них.

Аналізуючи роль сакрального в ціннісно-смысловому універсумі японської культури, необхідно визначити інші головні категорії цього універсуму. Фундаментальними для японської культури є наступні категорії: простір, час, імператор, держава, міф, річ. Специфіка світобачення в японській культурі тісно пов'язана з характером сприйняття простору і часу – головних універсальних категорій японської культури, які багато в чому визначають інші її параметри. Простір і час як універсальні форми сприйняття дійсності утворюють ту «координатну сітку», завдяки якій японці уявляють «картину світу». Зауважимо, що, визначаючи просторово-часову модель в японській культурі, дослідник неминує порівнює її із простором і часом своєї культури, а тому слід чітко уявляти небезпеку, пов'язану з такою процедурою. Адже те, що сучасна людина вважає головною життєвою цінністю, може і не бути таким для людей іншої культури. Як наслідок, часто відбувається неправильне розуміння «картини світу» людей інших культур: їх універсуму приписуються невластиві для нього ознаки.

Для японської свідомості простір і час – це не апріорні поняття, що існують до досвіду чи поза його межами; вони існують у самому досвіді й складають його невід'ємну частину. Тому простір і час не стільки усвідомлюються, скільки безпосередньо переживаються. Вони виступають не як нейтральні координати, а у вигляді могутніх, таємничих сил, що керують всіма речами, життям людей і навіть богів. Що стосується простору, то вище вже зазначалось, що японську культуру можна визначити як «короткозору» та «інтровертну», маючи на увазі те, що вона (у протилежність «далекозорим» культурам, наприклад, українській) опановує передусім близький простір. Але категорію простору в японському ціннісно-смысловому універсумі наділено ще однією надзвичайно важливою рисою – сакральністю. Існує багато сакральних секторів простору, що виникають внаслідок його неоднорідності. Для японської культури такою сакральною зоною є, насамперед, гора. Протягом усієї історії японської культури гори займають важливе місце в ієрархії «сакральної топографії». Це пов'язано з уявленням про структуру світу в японській міфологічній свідомості. Як відомо, японці запозичили з китайської міфології концепцію землі як квадрата і орієнтацію за чотирма напрямками. Однак в міфологічній свідомості японців існувало й інше уявлення простору, яке характеризувалося двома переважними напрямками: вгору і вниз. Тому можна припустити, що вертикальна просторова вісь є не менш суттєвою для міфологічного світу японців, ніж горизонтальна. Ще однією особливістю японського сприйняття простору є те, що свідомістю японця заперечується принцип трансцендентності. Земний та інший світи взаємодіють і взаємопов'язані. Прихований світ предків – це лише невидима частина земного світу. Звідси можна зробити висновок, що в японській культурі розмита межа між сакральним і профанним.

Не менш важливою є і категорія часу. Час у японському розумінні, як і простір, також є сакральним забарвленим. Проміжки часу досі вираховуються за іменами імператорів, тобто сакральних

осіб. У наш час японці досить часто застосовують і дванадцятирічний цикл – за назвами зодіакальних тварин. Таке розуміння плину часу, коли його утворено обмеженим і заздалегідь відомим набором елементів, що невпинно повторюються, відображає ідею нелінійного, циклічного і абсолютно невичерпного часу – ніякого кінця світу і Страшного Суду в ньому не передбачено. Категорія часу є важливою і тому, що характерною рисою японського світовідчуття є сприйняття всіх явищ головним чином у їх часовій динаміці. За уявленнями японців, світ являє собою єдине ціле, що постійно розвивається і змінюється. Тому тут необхідно відзначити, що зміни у світі відбуваються не як просторові трансформації (бо світ перебуває переважно у статичному просторовому стані), а як часові (зміни відбуваються тільки під впливом часу).

Аналізуючи ціннісно-смысловий універсум японської культури, необхідно торкнутися і таких його категорій, як «імператор», «держава» і «міф». Всі вони також носять сакральний характер і відіграють важливу роль, що підкреслюється низкою видатних японських філософів, наприклад, Мотоорі Норінага, Камо Мабуті тощо.

Постать японського імператора завжди залишалась священною, що знаходило прояв у своєрідній недоторканості – японський імператор ніколи не був предметом живописного чи словесного зображення або був ним у мінімальному ступені. Японський імператор цим нагадує синтоїстське божество, яке, як правило, теж ніколи не зображують. Власне у деякій мірі імператори в Японії і є божествами, адже їх династія починається з Нінігі, онука богині Аматерасу. Атрибутами імператорської влади є меч, дзеркало і яшмове намисто. Кожна з цих регалій наділена сакральною силою і пов'язана з певним міфологічним епізодом. За рідкими виключеннями, японський імператор (тенно) не залишає меж столиці, не подорожує країною, а тим більше за кордон, оскільки головна функція тенно – перебування в сакральному центрі, тобто у палаці. Імператор бере участь у ритуалах як головний жрець синто, йому вклоняються як живому божеству, але він зобов'язаний підтримувати ритуальну чистоту, а тому не втручається у світські справи.

Коли мова йде про категорію держави, не слід забувати про те, що і сама Японія як країна також є сакралізованою. Японські міфи свідчать, що раніше Японські острови називали по-різному. Це і «Велика країна восьми островів», бо перші творці Ідзанагі та Ідзанами утворили острови Японії кількістю вісім. Це і «Країна очерету». Це і «Бабчині острови» – перший імператор Дзімму, оглядаючи країну з пагорба, вирішив, що своїми контурами вона нагадує бабцю. Однак жодну з цих назв не було прийнято як офіційну. Окрім міфів, вони фігурують тільки у якості образного позначення Японії.

Важливо відмітити, що Японія зробила спробу побудувати вироблену Китаєм геополітичну модель світу. Головною властивістю цієї моделі є розміщення власної країни (якій в особі правителя приписується роль носія абсолютної благодаті) в центрі світу, тобто її сакралізація. Тому вслід за китайцями японські хроністи застосовували по відношенню до Японії термін «середня країна». Ця «середня країна» повинна бути оточеною «безкультурними» країнами і народами, тобто розподілом на «своїх» та «інших». Причому для іноземців було розроблено декілька градацій. Китай японці називали «великою країною Тан» (за назвою правлячої в той час династії), і він потрапляв до категорії «країни-сусіда»: не мав зобов'язань з принесення данини, в той час як, наприклад, Корея відносилась до «далеких сусідів» або західних варварів, які були зобов'язані сплачувати данину. Ні китайці, ні корейці не знаходились під безпосереднім благочинним впливом японського імператора, але мали можливість під нього потрапити. Тому людей, які переселялися з цих країн до Японії, називали «кікадзін» – «ті, хто повернулися до культу-рі», що навряд чи відповідало культурним реаліям: саме Японія запозичала досягнення континентальної культури, а не навпаки.

Ще однією важливою категорією ціннісно-смыслового універсуму японської культури, безперечно, є міф. Для японської міфологічної свідомості примітним є те, що походження предмета постає водночас і його сутністю. Пояснити упорядкування речі – означає пояснити, як її робити, описати навколишній світ – те ж саме, що пояснити його походження. При цьому як виготовлення речі, так і пояснення її виготовлення означають рівною мірою повернення до минулого, його актуалізацію і відтворення у реальному часі.

У японському міфі, як і в міфі іншої культури, чітко не виявляється диференціація суб'єкта й об'єкта, предмета і знаку, який його зображує, просторові й часові характеристики виступають суміжними. Японське міфологічне мислення оперує зовнішніми, вторинними якостями об'єктів. Подібність тут виглядає як тотожність. Конкретні предмети символічно замінюють інші предмети чи явища.

Японський міф часто може передаватись без обряду, що його супроводжує, оскільки сама рецитація міфу і вважається обрядовою практикою. При цьому деякі обряди необхідно здійснювати



періодично, наприклад, щороку. Такими, зокрема, є звернення японського імператора до божества поля – (камі) з проханнями сприяти гарному врожаю. Таким чином, міф дійсно є невід'ємним елементом японської культури, оскільки всі інші елементи японського ціннісно-сислового універсуму у значній мірі детермінуються міфом: він вказує єдині орієнтири у просторі та часі; погляд на виникнення держави також визначається крізь призму міфу; міфологічною є особа японського імператора тощо. Мабуть, вказувати на те, що міф є сакралізованою категорією, буде зайвим, зважаючи на визначення міфу як такого.

Аналіз головних категорій ціннісно-сислового універсуму японської культури, а також показ місця сакрального в ньому були б неповними без розгляду категорії «річ» (яп. моно – «річ», «предмет»). «Вшанування речей» є важливою складовою частиною японської культури, оскільки річ у традиційному японському суспільстві розглядалась у космоцентричній перспективі, завдяки чому мала місце міфологізація світу речей. Речі несуть в собі енергію давніх традицій, і тому у просторі культових, ритуальних, церемоніальних, святкових дій речі розмовляють з людиною позавербальною мовою символів. Винесення і показ речей у ритуалі – це найяскравіший прояв цієї мови, це демонстрація істини, найважливіших сутностей.

Саме слово «річ» (моно) в японській мові містить в собі всеохоплюючі смисли і може бути словом-замішувачем, словом-назвою або словом-ім'ям для будь-яких сутностей, навіть для японських божеств камі. Варто зробити уточнення, що поняття «річ» у звичайному європейському розумінні (лат. – res, нім. – ding, фр. – chose тощо) і моно не співпадають за рядом ознак. Однією з головних відмінностей є те, що моно включає в себе не тільки неживі об'єкти, але й істоти, в той час як європейська «річ» виключає життя і протиставляється йому. Виходячи із вживання слова «моно», можна стверджувати, що воно є близьким до поняття деякого простору, що має певні межі, а також здатне вміщувати і живі істоти, і явища природи, і божества, і предмети й служить просто священною просторовою зоною як такою.

Треба відзначити, що водночас існує досить великий клас понять, який не можна виразити словом «моно» і який позначається близьким за значенням словом «кото». Це слово не має вказівки на простір, а переважно стосується процесів, що відбуваються у часі, й позначає дії, обставини тощо. Слід підкреслити, що і моно, і кото нерідко виявляються частинами імен богів, тобто очевидно є сакралізація і цих категорій. Це ще раз підтверджує, що сакральне в ціннісно-сислового універсумі японської культури наділено найвищою цінністю. У цьому зв'язку цікаво звернутися до деяких сакральних понять і атрибутів святково-обрядових дій мацурі (ритуал спілкування людини і божества). Оскільки в ритуалі мацурі відбивається те, що є сакральним, то можна припустити, що спочатку найпрестижнішою і сповненою найбільшого сенсу була та річ, яка вважалася космологічною і ритуальною.

Отже, фундаментальні для ціннісно-сислового універсуму японської культури категорії експлікують самобутню культуру Японії і утворюють так би мовити «культурний острів», на основі якого можна зіставляти японський ціннісно-сисловий універсум з іншими. Саме сакральні забарвлені категорії складають ядро японської культури, і зрозуміти цю культуру поза межами сакрального неможливо. Сакральне, тісно переплітаючись з профанним, пронизує японську культуру і є неодмінною умовою її аутентичного розвитку у майбутньому. Як вже було виявлено вище, за допомогою методу структурно-функціонального аналізу можуть бути виділені як саме поняття «культури», так і різні функціональні її компоненти. Використовуючи даний метод було виявлено особливості художнього усвідомлення світу в японській культурі та охарактеризовано світоглядні аспекти формування культурно-естетичних універсалій в сучасній Японії, а саме:

1. Художнє усвідомлення світу веде до формування естетичних принципів японського мистецтва.

2. Естетичні принципи японського мистецтва сформувалися під впливом трьох найважливіших релігійно-філософських доктрин, що визначили традиційний світогляд мешканців Японії – синтоїзму, конфуціанства і буддизму.

3. Традиційна японська естетика розробила особливі принципи, розуміння яких є ключем до японського мистецтва.

4. Світоглядні аспекти формування культурно-естетичних універсалій в сучасній Японії робились за рахунок запозичення та засвоювання, переймання та розвитку досягнення інших народів та культур, зберігаючи при цьому своє, специфічне, національно-традиційне.

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

## **АКСІОСФЕРА СИСТЕМ КЛІЄНТСЬКОГО СЕРВІСУ**

Проблема формування аксіосфери систем клієнтського сервісу на сьогодні ще більш актуалізується як для бізнес-середовища сфери гостинності, так і для науковців через постійне зростання значущості таких показників ефективності, як нематеріальні активи, в основі яких компетентність та цінності. Слід відзначити, що цінності кожної окремої організації сфери гостинності ґрунтуються на характері ринку тієї чи іншої країни у певний час. Підвищений дослідницький інтерес до проблеми формування і управління організаційною культурою не випадковий. Ціннісна динаміка в сфері послуг в сучасний період підсилюється зростанням тренду таких факторів як: знання (когнітивна цінність); домінуюче значення інформації порівняно з іншими ресурсами; новації та інновації, як цінності нової епохи; феномен віртуалізації, зародження та формування електронної культури (це поняття ще потребує подальшого дослідження і уточнення, однак це явище вже існує); нова гуманітарна технологія – управління організацією через культуру; нове мислення (цінності гармонії та спільного розвитку, взаєморозуміння, толерантність, емпатія тощо). Країни, в яких найбільший відсоток нового мислення мають найвищий індекс щастя. Це Скандинавські країни, Канада, Австралія, Нова Зеландія. В Україні частка населення з новим мисленням, на думку експертів, становить в середньому 5%, а у Скандинавських країнах – більше половини населення.

Методологічним орієнтиром дослідження проблеми стали ключові методологічні підходи – системний, культурологічний, компетентнісний, синергетичний та ін. Важливе місце серед методологічного ряду підходів займає аксіологічний. Висхідними для аксіологічного, в контексті проблеми, є культурологічний та соціокультурний підходи, які досить ґрунтовно розкриті у дослідженнях Л. Батченко та Л. Гончар [5]. Культурологічний (ціннісний) підхід – являється основним методом проектування особистісно-орієнтованої освіти. Культурологічний підхід в освіті – це методологічна орієнтація, яка в своїй філософській основі має аксіологічний (ціннісний) вектор розвитку [5]. Соціокультурний підхід утримує вагомі можливості для реалізації суттєвих вимог до системи освіти ХХІ століття. Він передбачає об'єднання змісту освіти і виховання молоді в цілісний освітній процес на основі єдиних цілей, соціокультурних цінностей і технологій ефективного навчання. Він забезпечує гармонічність розвитку особистості студента. Він розвиває освіту як відкриту організаційну систему, яка здатна стати важливим об'єднуючим фактором [5, с. 98].

Зміст аксіологічного підходу визначається сутністю аксіології як вчення про цінності. Вивчення аксіології завжди було важливим, але особливої актуалізації ця проблема набула в ХХІ столітті через зміну у структурах цінностей. В другій половині ХІХ століття в системі управління виробничою діяльністю увага до соціальних і соціокультурних параметрів була відносно слабкою. Аксіологія ще не проникла в сферу організації праці і управління, домінував принцип максимізації прибутку через мінімізацію витрат на робочу силу. Тенденція формування нових змістовних концептів цінності ґрунтується на наявності системи аксіологічного знання, надаючи їй багатомірний і поліпарадигмальний характер [4, с. 43].

Термін аксіологія був введений у 1902 році французьким філософом П. Лапі [1]. Аксіологія як філософська дисципліна досліджує природу цінностей, їх місце в реальній дійсності, структуру ціннісного світу, обумовленість соціальними і культурними факторами. Аксіологія освіти допомогла створити науково-обґрунтовані моделі сучасної освіти, спрогнозувати тенденції її розвитку. В другій половині 80-х років починають формуватися загальні риси педагогічної аксіології [2; 3].

Організаційна культура – це ціннісно-нормативний простір (аксіосфера), в якому існує організація у взаємодії із іншими організаційними структурами. В сучасній науці поняття аксіосфера активно вживається в різних контекстах: культурологічному («аксіосфера культури»), соціальному («аксіосфера суспільства»), особистісному («аксіосфера особистості»), професійному («професійна аксіосфера»), педагогічному («аксіосфера виховання», «аксіосфера закладу освіти») тощо.

Враховуючи соціокультурну специфіку сфери гостинності, можна передбачити, що її простір представляє собою феномен міжкультурної дифузії, який виходить за рамки чисто теоретичного усвідомлення сучасного культурного процесу. Бізнес-культурологічна параметризація сфери гостинності ґрунтується на дискурсах цінності: для клієнтів (гостей) – сервіс, орієнтований на бренд; для співробітників – лідер, якого вибирають; для суспільства – соціально-відповідальна організація (відповідальність юридична, економічна, соціальна, етична, філантропічна тощо).

Для досягнення успіху необхідно реалізувати комплекс трансформацію бізнесу і створення

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

аксіосфери культури організації. Аксіологічний підхід до рішення проблеми стійкого розвитку сфери готельно-ресторанного бізнесу повинен утримувати в собі роль аксіосфери фахівця, його систему ціннісних орієнтацій. Аксіологічний компонент професійної підготовки достатньо відображений в професійних компетенціях. Це – ціннісно-змістова орієнтація, яка практикується як розуміння цінності культури, усвідомлення соціальної значимості майбутньої професії, здатність до співробітництва, толерантність, комунікативність.

### *Література*

1. Крайнікова Т.С. Аксіологія. Велика українська енциклопедія. 2017. URL: <https://vue.gov.ua/Аксіологія> (дата звернення: 20.08.2021).
2. Розин В.М. Специфика и формирование естественных, технических и гуманитарных наук. Красноярск: Изд-во Красноярск. ун-та, 1989. 160 с.
3. Щедровицкий Г.П. Система педагогических исследований (Методологический анализ). Педагогика и логика. Москва: Касталь, 1993. С. 16–201.
4. Batchenko L., Dielini M., Honchar L. A Value-Oriented Polyparadigmatic Approach to the Development of Management Education in the Conditions of Transformation Change. *Baltic Journal of Economic Studies*, Volume 6 Number 5. 2020. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, PP. 42-53. DOI: <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2020-6-5-42-53> URL: <http://www.baltijapublishing.lv/index.php/issue/issue/archive> (дата звернення: 20.08.2021).
5. Rusavska V., Batchenko L., Honchar L., Svechkina A. Formation of Integrative-Innovative Educational Model of Training of Managers of Socio-Cultural Activity of Ukraine: Conceptual-Analytical View. *Socio-Cultural Management Journal*, Volume 3, Number 2, 2020. Pp. 75–106.

*Тюска Валентина,*

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства  
Рівненського державного гуманітарного університету*

*Юрчук Ольга,*

*магістр Рівненського державного гуманітарного університету*

## **ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ ЯК МІЖКУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУСПІЛЬСТВА**

Соціокультурна сфера є невід’ємною складовою людського буття, адже відіграє важливу роль – роль соціального механізму, що забезпечує створення, формування й розвиток людського капіталу. Розуміючи значення соціокультурної сфери у життєдіяльності соціуму, дослідники вивчають її різні складові, поповнюючи тим самим наукову базу різноаспектних досліджень соціокультурної сфери.

Для кращого розуміння специфіки категорії «соціокультурна сфера» яка є синтезом різних феноменів соціального і культурного життя, провідні соціологи й культурологи пропонують розглядати вихідні позиції поняття «соціум» і «культура» як відносно автономні реальності, закріпивши за ними той сенс, який є для них традиційним і відображає результативні й процесуальні сторони цих феноменів [3, с. 30 ].

Соціум як явище та предмет аналізу можна представити у вигляді базисних соціальних суб’єктів (соціальних груп, організацій, інститутів), які є універсальними, типовими та стійкими громадськими утвореннями, а також процесів «соціальної механіки», тобто соціальних взаємодій, відносин. Вихідними характеристиками при аналізі соціологічної проблематики, у даному випадку, є соціальний інститут, статус, соціальна роль і соціальна взаємодія.

Культура як результат людської діяльності являє собою сукупність традицій, норм цінностей, смислів, ідей, знакових систем, характерних для соціальної спільноти (етносу, нації, суспільства), що виконують функції соціальної орієнтації і тим самим забезпечують соціальну приналежність, консолідацію людських спільностей, індивідуальне самовизначення особистості. У процесуальному плані культура є діяльністю (творчих особистостей, соціальних груп, інститутів, суспільства) у різних сферах буття й свідомості, що представляє собою специфічний, властивий людині спосіб перетворення природних можливостей, виробництва й споживання культурних продуктів, створення, примноження й збереження традицій, норм, ідей та їх освоєння, зберігання, трансляції, перетворення їх у внутрішній зміст особистості. Відтак «соціальне» і «культурне» тісно переплетені, адже у будь-якому соціальному явищі завжди присутня людина як носій соціальних ролей і культурних цінностей. І саме людина є первинним «атомом» соціальних структур, відносин і культурних процесів.

Згідно позиції Є. Морозової, під соціокультурною сферою слід розуміти сукупність організацій, установ та органів управління, діяльність яких спрямована на збереження, створення та організацію

споживання соціально-культурного продукту [2, с. 13]. Аналогічну позицію висловлюють з цього приводу науковці А. Андреева, Л. Жуковська, С. Костилов у монографічному дослідженні «Методологія соціально-культурної діяльності і сучасні соціокультурні практики» [1, с. 10].

На нашу думку, діяльність соціокультурної сфери спрямована на формування культурного середовища й культурного простору, яке у свою чергу прямо та опосередковано впливає на людину, її уявлення про оточуючий світ, виховує й розвиває культурні норми, цінності, сприяє налагодженню взаємозв'язків індивіда у реальному просторі, у системі суспільних відносин. Модель соціально-культурного простору може бути представлена як взаємозв'язок чотирьох складових: культури, яка спрямована на формування життєвих цінностей; освіти, що виражає потреби й інтереси населення; інформації, що є основою для формування комунікаційної складової у відносинах між людьми та державної політики.

Зважаючи на вищезазначене, під соціокультурною сферою, на нашу думку, слід розуміти усі складові галузі культури: об'єкти та суб'єкти культури, державну політику та управління галуззю. Отже, соціокультурна сфера є поєднання двох сфер – соціальної та сфери культури, складові яких постійно взаємодіючи взаємодоповнюють одна одну. Сьогодні, як і багато років тому, саме завдячуючи соціокультурній сфері, людина проходить процес соціалізації у суспільстві й формується як особистість. Сфері культури належить особливе місце у нашому суспільстві, адже саме культура виявляє стан морального здоров'я соціуму, економічних і політичних свобод, його духовний потенціал. Поєднуючи традиції й досвід минулого, соціокультурна сфера впливає на майбутнє шляхом передачі досвіду й «культурного коду» з покоління до покоління, зберігаючи та примножуючи міжкультурний потенціал.

### *Література*

1. Андреева А.В., Жуковская Л.Н., Костилов С.В. и др. Методология социально-культурной деятельности и современные социокультурные практики: монография. Красноярск: СФУ, 2014. 128 с.
2. Социально-культурная сфера в XXI веке: тенденции, проблемы, перспективы. Под ред. канд. экон. наук, доц. Е.Я. Морозовой. Санкт-Петербург: Изд-во «Инфо-Да», 2017. 376 с.
3. Кочубей Н.В. Соціокультурна діяльність: навчальний посібник. Суми : Університетська книга, 2015. 122 с.

**Шибєр Оксана,**

*кандидат культурології, старший викладач кафедри  
івент-менеджменту та індустрії дозвілля  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ВИМІР РЕКРЕАЦІЙНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПРАКТИК**

У сучасному науковому дискурсі термін «рекреація» (лат. «recreatio» – відновлення), який вперше використовується в Давньому Римі і певною мірою пов'язується зі станом організму людини, має декілька значень: компенсувати, відпочивати, відтворювати, створювати та розглядається у ширшому розумінні, включаючи соціальний, психологічний, духовний, біологічний зміст розвитку та життєдіяльності особистості. Подібна точка зору представлена в Етимологічному словнику латинських термінів «A Concise Etymological Dictionary of the English Language» В. Волкера, де термін «рекреація» – «recreation» позначається як похідне від «creare» – to create – make create, procreate – «recreation» й яке осмислюється відповідно не лише як відновлення, а й створення [4]. Схожої позиції щодо творчого характеру рекреаційно-дозвіллевих практик у самому широкому значенні дотримувався В. Кірсанов, визначаючи рекреацію «re-creatio» як відтворення людини в творчому, культурному, духовному аспектах, де вона набуває культуротворчого змісту, в контексті становлення, розвитку і самореалізації людини [2, с. 19]. Тобто рекреація і дозвілля постають певним підґрунтям щодо виявів творчих амбіцій, (поривань), з одного боку, а з іншого, розвиток творчого потенціалу, творче змістовне наповнення вільного часу є його кінцевою ціллю, вищою метою, що сприяє гармонійно (всєбічно) розвиненій особистості. І в такому аспекті рекреаційно-дозвіллеві практики реалізовані під час творчої, зокрема художньо-мистецької діяльності сприяють як створенню нових культурних смислів і значень, так і відновленню власних сутнісних сил. Рекреація є невід'ємною складовою способу життя сучасної людини, а мистецтво, у свою чергу, як засіб вираження цієї діяльності є уособленням принципу єдності тілесного і духовного, біологічного і соціального, організму і особистості. У цьому й полягає один з найважливіших методологічних принципів рекреації. Здатність людини до творчості – загадкова особливість її психіки, яка з давніх-давен

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

допомагала людині розвиватися, «перевтілюватися» під час ігрової рольової та навчальної діяльності, вивільняти свої бажання та застороги, позбуватися страхів і загроз. Так, ще в Стародавню Грецію рольові ігри використовувалися для покращення ментального здоров'я, а Арістотель розробляє концепцію «катарсису», або «очищення», що стала основою для розуміння впливу театрального мистецтва. Згідно з філософом, мета катарсису полягає в «очищенні» емоцій і почуттів людини через співпереживання героям.

У наш час такими художньо-мистецькими практиками, що володіють рекреаційним потенціалом є «performance studies» («театр-променада») чи «site specific», які представлені поєднанням квесту з театральною постановкою й під час яких створюється ефект повного занурення глядача в сюжет вистави, внаслідок чого він стає безпосереднім учасником дійства. Відбувається поєднання «реального» з «уявним», де за допомогою мистецьких засобів матеріалізуються ідеї і уявлення, але не стільки через предмети і речі, скільки за допомогою людських тіл і емоційних станів. «Performance studies» вважається успішним, якщо глядачеві вдається вийти за межі буденного сприйняття, пережити «досвід лімінальності» і переродитися, відтворитися духовно, досягти стану катарсису тобто, якщо дійство в певному сенсі стає подібним до ритуалу [3, с. 327, 345]. Варто зазначити, що під катарсисом мається на увазі почуття свободи, яке в результаті виражається у поєднанні чуттєвого сприйняття і розумових процесів. Перформанс, що призводить до розкриття й «вивільнення» своїх бажань від упереджень і канонів дозволяє подолати стресові навантаження на організм, й таким чином здійснити рекреаційний процес. Так як мистецтво, насамперед, передбачає пряме спілкування, тому що його носієм і посередником є сама людина, а інструментом вираження – витвори мистецтва, то важливою рекреаційною діяльністю є мистецька імпровізація як спосіб спонтанного вираження особистістю своїх сутнісних сил. Коли людина за допомогою мистецьких засобів діє спонтанно, вона виражає себе дуже точно і невимушено й матеріалізує власні неусвідомлені паттерни. Несвідоме може знайти вияв у різних мистецьких формах, і у такий спосіб людина здатна реалізувати свої психологічні ресурси, що відкриває можливості до самопізнання. Неабияким рекреаційним потенціалом володіють художньо-мистецькі практики живопису. Так, Келсі Скерпен, провідний арт-терапевт у США зазначає, що сеанси живопису допомагають фокусуватися на теперішньому (до чого прагнуть і практики усвідомленості), відчувати зв'язок між емоціями та тілесними реакціями, зміцнити почуття власного «я». Художньо-мистецькі практики дозволяють аналізувати складні комплекси відчуттів (наприклад, зобразивши їх на одному аркуші паперу) і поліпшити навичку самоконтролю за допомогою наочної візуалізації свого настрою та почуттів. Загалом вчена доходить висновку, що полотно (або будь-який інший медіум) стає справжнім полем експериментів для тих, хто намагається розібратися зі своїми емоціями, й для тих, хто бажає спокою та позбавлення від почуття тривоги [1]. Таким чином, мистецтво сприяє зміцненню ментального здоров'я, розвитку духовних сил людини, підвищенню соціально-духовного та культурного потенціалу суспільства. Художньо-естетичний вимір рекреаційно-дозвіллевих практик пов'язаний з рекреаційною функцією останніх. Напрямок реалізації цієї функції залежить від ракурсу розгляду компенсаторного та відновлюючого потенціалу мистецтва. Отже, мистецтво сприяє більш повному самовираженню особистості, розкриттю її творчого потенціалу та духовному збагаченню. Водночас воно поліпшує психологічний комфорт, урівноважує емоції, дозволяє розвинути комунікативні навички (невербальне спілкування: корекція системи відносин особистості та відносин у групі). Традиційним є використання мистецтва як засобу вираження емоцій, зняття психологічного напруження, поліпшення емоційного стану, стимулювання творчої активності в різних видах мистецької діяльності. Рекреація в мистецтві відображається через різні знакові системи: слухові (музика), зорові (образотворча діяльність), вербальні (література, мова й ін). Поєднання різних мистецьких засобів та форм тільки підсилює рекреаційний ефект, створюючи більш сприятливі умови для відновлення та компенсації сутнісних сил людини. Завдяки мистецьким рекреаційно-дозвіллевим практикам відбувається соціалізації особистості, де пріоритетними напрямками є: здоров'я (психічне, фізичне, ментальне, соціальне); емоційно-естетичний розвиток; формування широкого спектра позитивних норм поведінки і спілкування; розвиток інтелектуальних здібностей.

### *Література*

1. Зеленов А. Искусство лечит: что такое арт-терапия и кому она подойдет. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/17590-iskusstvo-lechit-cto-takoe-art-terapiya-i-komu-ona-podoydet> (дата звернення 12.11.2021).
2. Кірсанов В. Основні напрями дослідження рекреації. *Вісник Книжкової палати*. 2004. № 10. С. 19–23.
3. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Пер. с нем. Н. Кандинской, Москва : Play&Play ; «Канон+», 2015. 376 с.
4. Recreation. *A Concise Etymological Dictionary of the English*. Language Oxford, 2005. P. 634.

*Цугорка Олександр,  
народний художник України, професор  
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*

## **ПИТАННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

Мистецькі цінності, мистецьке середовище, відносини щодо створення та поширення мистецтва в суспільстві – все це елементи сфери культури і мистецтва, яка є однією з найважливіших для формування нації. Проголосивши курс на створення і підтримку національної ідеї, розвиток національної свідомості та ідентичності, держава повинна розуміти що забезпечити це без належної освіти і, зокрема, мистецької освіти є неможливим.

4 грудня 2019 року Кабінет Міністрів України на своєму засіданні прийняв Постанову про створення семи нових центральних органів виконавчої влади (ЦОВВ) у сферах культури, молоді та спорту. Це: Державне агентство України з питань мистецької освіти; Державне агентство України з питань мистецтв; Державне агентство розвитку молоді та громадянського суспільства України; Державне агентство спорту України; Державне агентство розвитку туризму України; Державну інспекцію культурної спадщини України; Державну службу охорони культурної спадщини України [4]. Заступник міністра культури, молоді та спорту Ірина Подоляк щодо доцільності створення нових органів виконавчої влади зазначила наступне: «в одному тілі державного органу не може зосереджуватись і створення політик, і реалізація цих політик, а часто ще й контроль над їх реалізацією. Ми хочемо мати таку модель, де б усі ці функції і повноваження були розділені. Так взаємодія буде ефективнішою» [3].

Однак, пізніше була прийнята Постанова Кабінету Міністрів України від 27 травня 2020 р. № 434 «Деякі питання діяльності центральних органів виконавчої влади у сфері культури», якою було перейменовано Державне агентство з питань мистецтв на Державне агентство з питань мистецтв та мистецької освіти (надалі Держмистецтв), встановлено, що Державне агентство з питань мистецтв та мистецької освіти реалізує державну політику у сфері мистецтв та спеціалізованої мистецької освіти, ліквідоване Державне агентство з питань мистецької освіти та затверджено Положення про Державне агентство з питань мистецтв та мистецької освіти [2].

Статтею 3 Положення про Державне агентство з питань мистецтв та мистецької освіти передбачено основні його завдання:

- 1) реалізація державної політики у сфері мистецтв та спеціалізованої мистецької освіти;
- 2) внесення на розгляд Міністра культури та інформаційної політики пропозицій щодо формування державної політики у сфері мистецтв та спеціалізованої мистецької освіти [2].

Тобто Держмистецтв для забезпечення ефективності розвитку мистецької освіти бере участь у реалізації освітньої політики закладами спеціалізованої мистецької освіти, що належать до сфери управління Держмистецтв; проводить аналіз, моніторинг якості освітньої діяльності закладів спеціалізованої мистецької освіти, що належать до сфери управління Держмистецтв; вносить Міністрові культури та інформаційної політики пропозиції щодо перспектив і напрямів розвитку спеціалізованої мистецької освіти тощо.

Питання розвитку мистецької освіти в Україні досліджують багато науковців та практиків. Цікавим є бачення науковцями та практиками, які зазначили наступне: «основними стратегічними напрямками в цій галузі є забезпечення доступності мистецької освіти та її високої якості шляхом розроблення сучасних освітніх стандартів з дотриманням традиційних методик і практик. Саме традиційні принципи навчання мистецтву із застосуванням сучасних практик дають змогу вирішити соціальні та культурно-мистецькі проблеми, які стоять перед сучасним суспільством. Тому без традицій та досвіду корифеїв у мистецькій освіті – навчання студентів професійної майстерності є неможливим» [1].

Вимоги, які запроваджені для вищої освіти України в частині наукових публікацій в журналах категорії «А», які включені до міжнародних наукометричних баз даних Web of Science Core Collection та/або Scopus, повинні бути переглянуті для мистецьких закладів вищої освіти. Оскільки ефективна мистецька освіта можлива при наявності талановитого педагога-практика, так як саме індивідуальний підхід у мистецькій освіті є основним. Здобувача мистецької освіти цікавить, в першу чергу, питання, які ж практичні знання та досвід він може отримати під час навчання.

З питання атестації кадрів мистецьких закладів вищої освіти фахівці Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти зазначають наступне: «в галузі атестації наукових кадрів вищої

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

кваліфікації, тобто викладацького складу мистецьких вишів, варто не лише відмовитись від загальних «конвойних підходів» до оцінки наукового тексту, а й розробити конкретні «дозвільні» методики, що були б більше схожі на ризому, ніж на схему, себто являли такий алгоритм, що дозволяв би кожному мистецькому ЗВО з урахуванням його видової специфіки здійснювати безболісну для здобувачів практику отримання належних атестаційних аргументацій [5].

### *Література*

1. Биркович Т.І., Варивончик А.В., Мазур Б.М. Особливості навчання студентів професійної майстерності в мистецьких закладах вищої освіти. *Питання культурології*. 2021. №37. С. 103–113. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.236008>

2. Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Положення про Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти» від 27.05.2020 №434. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/434-2020-%D0%BF#Text>

3. Реформа МКМС: Роль держгентств з питань мистецтв і мистецької освіти. 05.12.2019. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2831980-reforma-mkms-rol-derzagentstv-z-pitan-mistectv-i-mistecckoi-osviti.html>

4. Уряд створив п'ять нових Державних агентств під егідою МКМС. 04.12.2019. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/2830800-urad-stvoriv-pat-novih-derzavnih-agentstv-pid-egidou-mkms.html>

5. Щодо забезпечення неперервності вищої мистецької освіти. 2020. URL: <https://naqa.gov.ua/2020/04/%D1%89%D0%BE%D0%B4%D0%BE-%D0%B7%D0%B0%D0%B1%D0%B5%D0%B7%D0%BF%D0%B5%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%BD%D0%B5%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%B2%D0%B8%D1%89/>

*Могилевська Наталія,*

*народна артистка України, професор кафедри феши та шоу-бізнесу  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **РОЗВИТОК КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ТА ІНІЦІАТИВ ЄВРОСОЮЗУ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Ідея не лише економічної, а й культурної інтеграції характеризує діяльність Євросоюзу (далі – ЄС) з перших років його існування. Задовго до чіткої офіційної культурної політики ЄС наділила культуру багатогранною інструментальною цінністю, використовуючи її як канал влади для сприяння інтеграції та створення власного іміджу та ідентичності. Сучасні дослідники зазначали, що політичні лідери ЄС сприймали соціокультурну інтеграцію як побічний ефект співпраці в інших секторах, зокрема економіка та торгівля. Відповідно, очікувалося, що посилення культурної інтеграції посилить інституційну інтеграцію [3; 1–2]. У такий спосіб інтеграція в різних сферах буде взаємно підкріплюватися. Щоб підтримати це, ЄС формував багатовекторну політику та практику просування й регулювання питань, пов'язаних з культурою.

На ранніх етапах свого становлення ЄС співпрацював з Радою Європи та ЮНЕСКО. Культура становила один з центральних напрямів діяльності Ради Європи з самого початку, про що свідчить ініціювання з її боку Європейської культурної конвенції, підписаної в 1954 р. Рада Європи має великий вплив на політичні дискурси ЄС. Наприклад, Рамкова конвенція про цінність культурної спадщини для суспільства (Рада Європи 2005 р.) вплинула на політику ЄС щодо культурної спадщини. Дні європейської спадщини Ради Європи організовуються у співпраці з Європейською комісією з 1999 р. Співпраця з Europa Nostra, у свою чергу, проявляється у нагородах Europa Nostra за культурну спадщину, які присуджуються у співпраці з Комісією з 2002 р. Пізніше їх перейменували в Премію ЄС в галузі культурної спадщини, а потім у Європейську нагороду спадщини в 2018 р.

Перші кроки на арені культурної політики ЄС були зроблені в 1970-х р. З 1977 р. Європейська комісія публікує повідомлення про культуру, декретуючи, тим самим, чіткі принципи культурної діяльності ЄС (приміром, ЄС 1977, 1982, 1987, 1992 і 1994). Ці ранні повідомлення піднімають питання вільної торгівлі та актуалізують проблему імплементації угоди про створення Європейського економічного товариства в галузі культури. Вже в цих документах культура вважалася «засобом збудження більшого почуття приналежності та солідарності серед європейців» [1], і все частіше піднімалися питання цінностей, охоплення культурною продукцією ширшої аудиторії в Європі або створення європейського культурного простору, які стали основними пунктами культурної політики ЄС.

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

У 1980-х р. ЄС активізував культурні ініціативи, а Європейська Рада прийняла кілька резолюцій стосовно питань культури, з-поміж яких – фільми, мобільність художників та мережеві бібліотеки. У 1987 р. ЄС офіційно заснувала Раду міністрів культури та спеціальну комісію з питань культури. Через свої структурні фонди ЄС забезпечувало фінансування культури задовго до того, як затвердило культуру як офіційний сектор політики. У період з початку 1980-х до середини 1990-х рр. інструментами фінансування культурної спадщини був Європейський фонд історичних пам'яток і місць, ініційований Європейським парламентом, який надав фінансову підтримку для відновлення та консервації об'єктів археології та спадщини [4, 82–91].

Маастрихтський договір – установча угода ЄС 1992 р., що перетворила культуру на офіційний сектор діяльності ЄС. Відтоді інтерес ЄС до культури та розвитку культурної політики зростає. Впродовж 1990-х і 2000-х рр. ЄС реалізував різноманітні нові культурні програми та заходи, які пропонували економічну підтримку міжєвропейського співробітництва у сфері культури.

«Калейдоскоп» – програма підтримки мистецьких та культурних проєктів європейського виміру, діяла з 1996 по 2001 рр. та була спрямована на посилення художньої та культурної творчості, сприяння поширенню знань про культуру, зосереджуючись переважно на виконавському, візуальному та просторовому мистецтві (мультимедіа та прикладне мистецтво). Програма підтримки сфери книговидавництва та читання під назвою Ariane мала на меті сприяти поширенню та перекладу літератури впродовж п'ятирічного періоду з 1996 р. Третя програма дій на той самий період, Raphael, була зосереджена на культурній спадщині з метою сприяння, збереження, відновлення культурної спадщини «європейського значення», покращення транснаціональної співпраці та заохочення широких кіл громадськості до участі у збереженні та розвитку культурної спадщини.

Культурна політика набула популярності в ЄС у 2000-х рр. з моменту запуску кількох нових культурних ініціатив. У 1999 р. Європейська конференція з оптичних комунікацій (European Conference on Optical Communication) вже перетворилася з міжурядової ініціативи дію ЄС. Europeana – Європейська цифрова бібліотека, архів та музей – була ініційована Комісією у 2005 р., зосереджуючись на цифровій спадщині, цифровізації (нецифрової) спадщини та відкритому доступі. Європарламент почав активно займатися культурними питаннями впродовж 2000-х рр. Так, у 2005 р. він ухвалив рішення про створення центру для відвідувачів, завдяки чому у 2011 р. в адміністративному корпусі парламенту в Брюсселі було відкрито Парламентаріум, виставкову площу 3000 м<sup>2</sup>, який у 2008 р. Європарламент своїм наказом перетворив на історичний музей, що був відкритий в Брюсселі у 2017 р. Роль культури в міжнародних відносинах ЄС була виділена в повідомленні Комісії про міжнародні культурні відносини, де наголошувалося на культурному розмаїтті як на важливому надбанні як всередині ЄС, так і в його міжнародних відносинах. Ця повідомлення пов'язувало культуру зі сталим соціально- економічним розвитком і мала на меті сприяти співпраці в галузі культурної спадщини, а також міжкультурному діалогу. Перша рамкова програма ЄС на підтримку культури, «Культура 2000», була створена на період з 2000 по 2004 р. і згодом продовжена до кінця 2006 р. Програма об'єднала галузі попередніх трьох програм в єдиний інструмент фінансування і регулювання культурного співробітництва. Його діяльність була продовжена у програмах «Культура» (2007–2013) та «Креативна Європа» (2014–2020), які спрямовані на розвиток художньої і культурної творчості, підвищення їх конкурентоспроможності, а також на розширення знань та поширення культури. Основною метою було просування мобільності та співпраці між державами-членами у сфері культури [2, 226]. Програма «Креативна Європа» складалася з підпрограм «Медіа» та «Культура» та міжгалузевого напрямку. Підпрограма «Культура» включала 5 заходів підтримки, включаючи «транснаціональні кооперативні проєкти», за допомогою яких виділялося фінансування на різні проєкти.

### *Література*

1. EC (Commission of the European Communities). A Fresh Boost for Culture in the European Community. Commission Communication to the Council and Parliament. COM(87)603 final. Bulletin of the European Communities, 1987. Supplement 6. URL: <http://aei.pitt.edu/6854/1/6854.pdf>
2. EP&C (European Parliament and the Council). Regulation (EU) No 1295/2013 of the European Parliament and of the Council of 11 December 2013 Establishing the Creative Europe Programme (2014 to 2020). Official Journal of the European Union L 347. 2013. P. 221–237.
3. Herrmann R., Brewer M. B. Identities and Institutions: Becoming European in the EU. In Transnational Identities, edited by R. K. Herrmann, T. Risse, and M. B. Brewer, 1 – 22. New York: Rowman & Littlefield. 2004. P. 161–185.
4. Niklasson E. Funding Matters: Archaeology and the Political Economy of the Past in the EU. PhD Thesis, Stockholm University. 2016. 332 p.



*Берест Павло,  
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН ТУРИЗМУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ**

В умовах мультіваріативності різноманіття видів соціокультурних послуг одну з ключових позицій за останні сімдесят років впевнено займає туризм, який диференціюється на низку видів та підвидів. До основних напрямів туризму відносять: оздоровчий, лікувальний, культурний, зелений, екстремальний тощо. Суспільно-політична ситуація в світі, що складалася в перші двадцять років ХХІ століття, доводить, що соціокультурний феномен туризму можна розглядати як один з фундаментальних чинників становлення і розвитку суспільної свідомості. Туризм є не лише економічним чинником сталого прогресу у відповідній країні чи регіоні, але також є важелем впливу на світоглядну картину, що формується в суспільстві. Адже соціальна ідентифікація є цілісним, інтеграційно-диференційованим процесом, завдяки якому відбувається встановлення відповідності окремих індивідів зі зовнішнім соціокультурним середовищем [2, с. 15]. У цьому сенсі туризм як глобальна соціокультурна послуга при належній його організації є одним з ґрунтовних механізмів, який впливає на свідомість, культурний рівень, міжкультурний діалог, збереження і популяризацію історико-культурних цінностей та загальний потенціал тієї чи іншої культури, нації, держави.

Наукові осмислення важливих аспектів міжкультурної комунікації, різноманітні прояви соціокультурних послуг описують у своїх працях багато сучасних українських культурологів і філософів, в тому числі: Л. Божко, П. Герчанівська, А. Данелюк, С. Дичковський, О. Кравченко, М. Мельничук, Ю. Сабадаш, В. Сіверс, С. Соляник та інші.

Соціокультурний феномен туризму як багатоскладової та багаторівневої послуги слід розглядати не лише як практично-організаційну чи відпочинково-рекреаційну діяльність, але й через призму ціннісно-сенсовного та культурно-світоглядного сприйняття. Туризм – це не лише мандрівка за враженнями чи відпочинком, але також й зміна стану свідомості людини, яка пов'язана зі зміною відчуттів, отриманням нової інформації для роздумів і висновків, які здатні впливати на світогляд людини, що пізнає навколишній світ, цивілізації, культури та саму себе. Тому туризм у широкому сенсі, є тим чинником, що акумулює весь культурний потенціал та інтегрує його у доступний для мандрівника спосіб. Адже через відвідання туристичної дестинації, культурної споруди, природної зони, через споглядання мистецького твору до яких спрямований енергетичний потенціал руху особистості [4, с. 129] відбувається отримання певного ціннісного сенсу чи духовного осмислення.

Через це туризм як глобальна соціокультурна послуга відіграє значну роль та має великий потенціал для розвитку економічної, соціальної, культурної та духовної сфери. Усвідомлення важливості гармонійного міжкультурного діалогу та збереження культурного різноманіття у світі – значно розширюють перспективи культурного туризму, як фактору суспільного прогресу. А для переважної більшості українських регіонів розвиток культурного туризму є дієвим механізмом економічного, соціального, культурного піднесення [1, с. 27].

З різноманітних видів туризму як соціокультурної послуги найбільший міжкультурний потенціал має саме культурний туризм. Розвинувшись з початкової зацікавленості мандрівників у знайомстві з культурою чи особливостями якогось регіону та країни, або з бажання побачити на власні очі якусь історико-культурну або природну пам'ятку, культурний туризм нині є одним з найбільш популярних видів подорожей.

Однак, слід підкреслити, що здатність якогось регіону чи країни запропонувати мандрівникам якісну туристичну (а, відповідно, й соціокультурну) послугу залежить не лише від наявності самих лише творів мистецтва або історико-культурних пам'яток. Здатність до формування привабливої для відвідувачів туристичної пропозиції; наявність висококваліфікованого персоналу: організаторів, гідів, готельєрів, офіціантів; наявність розвинутої інфраструктури: транспорт, дороги, ресторани, готелі різних категорій та багато інших супутніх факторів впливають на розвиток (чи занепад) культурного туризму у відповідному регіоні не менше, ніж наявність цікавого для туристів твору мистецтва чи культурної пам'ятки.

Взаємозалежність та вплив культури на туризм, а, відповідно, й туризму на культуру, очевидні. Завдяки наявності історико-культурних об'єктів, творів мистецтва, тощо формуються туристичні маршрути та з'являються бажачі їх побачити, а, отже, розвинена культура сприяє розвитку туризму. Зі свого боку туризм популяризує культурні надбання, стимулює охорону і збереження культурних пам'яток, створює умови для виникнення нових арт-об'єктів чи мистецьких творів.

При цьому, сам термін «культурний туризм» є багатозначним та має цілу низку різноманітних формулювань. Одним з поширених є таке, що розглядає культурний туризм як діяльність туристичного характеру, основна мета та мотивація якого пов'язана з ознайомленням чи пізнанням культурної спадщини людства (матеріальної та духовної культури). Це можуть бути об'єкти архітектури та мистецтва, культурні події, народні звичаї, традиції, чи способи життя різноманітних груп людей або регіонів. Крім того, науковці виділяють три типи культурного туризму:

– висококультурний туризм – культурна спадщина, музейний, літературний, театральні вистави, тощо;

– освітній туризм – освітні, тематичні, лінгвістичні подорожі, семінари і конференції, тощо;

– універсальний туризм – відвідання міст, природних об'єктів, історичних та релігійних місць, паломницькі, кулінарні тури тощо [5, с. 52].

Отримані туристом під час відповідних подорожей враження, знання, відчуття, переживання у підсумку стають підґрунтям для формування його свідомих чи підсвідомих висновків, рішень, дій. Крім того, відбувається постійна конкуренція не лише між різноманітними туристичними дестинаціями, історико-культурними пам'ятками чи творами мистецтва за мандрівника, відвідувача, глядача. Відбувається конкуренція між культурними та світоглядними патернами; між тим, яка культурна парадигма має більший вплив, а відповідно й більший потенціал для подальшого розвитку.

З іншого боку, сучасні інформаційні технології, мобільний спосіб життя, відносна легкість організації та здійснення мандрівок, бажання сучасних людей отримувати калейдоскоп різноманітних вражень призводять до бажання туристів максимізувати власну свободу пересування та оптимізувати особистий вибір [3, с. 257], а, як наслідок, бути самому собі – туроператором, організатором мандрівки і гідом, й у підсумку: формувати ті сенси й висновки, які він отримає з поїздки. Соціокультурний феномен туризму, його вплив на свідомість, культурний рівень (як подорожуючих, так і мешканців тих регіонів, де знаходяться туристичні дестинації), його роль в розвитку міжкультурного діалогу, популяризації тієї чи іншої культури або творів мистецтва потребує подальшого ґрунтовного культурологічного аналізу, вивчення та дослідження.

### *Література*

1. Божко Л.Д. Туризм в контексті глобалізаційних процесів: історико-культурологічний аспект : автореф. дис. ... доктора культурології : 26.00.01. Харків, 2018. 37 с.
2. Герчанівська П.Е. Ідентичність: діалог та конфлікти ідентичності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Одеса, 2014. № 2. С. 11–17.
3. Дичковський С.І. Дискурси туристичної мобільності в контексті соціокультурних процесів. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: наук. зб.* Рівне : РДГУ, 2019. Вип. 34. С. 251–260.
4. Сіверс В.А., Братусь І.В. Культурологічні аспекти туризму. *Вісник Національного авіаційного університету*. Київ, 2006. №1 (3). С. 127–135.
5. Mikos v. Rohrscheidt A. Turystyka kulturowa: Fenomen, potencjał, perspektywy. Gniezn o: GWSH-M „Milenium”, 2008. 477 с.

*Жворонков Марк,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ІГРОВИЙ ПРОЦЕС «ІЛЮЗІОНІЗМУ» В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

Проводячи паралель розвитку ілюзіонізму в Україні та світі, можна констатувати, що у період існування первісно-синкретичного типу культури, такі типи світосприйняття, як шаманізм, магія, стародавній містицизм були поширеним загальносвітовим явищем й невід'ємною складовою соціокультурних процесів. Опираючись на історичний аналіз, можна досягнути феномен цих типів ілюзіонізму, який має чіткі культурні прояви і прямо впливає на формування цілісної духовної культури, що тоді вагомо впливала на суспільство. Аналізуючи жанр «ілюзії та маніпуляції», можемо відзначити їх розподіл на «магію» та «мистецтво». Дія «магії» залишається незмінною від свого початку і передбачає вплив на владу, народ і хід суспільних подій. Стосовно дії «мистецтва», то «ілюзія та маніпуляція» мають значно менший вплив на глобальний розвиток суспільства. Вплив «мистецтва» більш поступливий, але тим самим дозволяє здійснити перші кроки в інституалізації «ілюзії та маніпуляції» як жанру і виду мистецтва. Першими згадками про ілюзіоніста Стародавнього світу були папіруси які знаходяться в музеї магії в Парижі (фр. – Musée de la magie). В них іде мова про фокусника, який на 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» О.О. Вадімов [1].

Відштовхуючись від історичних знахідок, він вказує на релігійні обряди Стародавнього світу за допомогою прийомів «ілюзії та маніпуляції». Виходячи з початкового аналізу, О.О. Вадимов зазначає, що шамани стародавнього часу впливали на культурологічні концепції цивілізаційних процесів, глобально-цивілізаційні прояви культур. Тобто в тому чи іншому плані ілюзіонізм був особливим, одним із головних проявів та допоміжних підґрунть соціокультурного розвитку суспільства.

Можемо констатувати, що на теренах України в стародавні часи ілюзіонізм здійснював належний вплив на тогочасне суспільство. В часи Київської Русі закарбувалися перші історичні згадки про «ілюзію». До Русі мистецтво ілюзії прийшло з Візантії, куди, в свою чергу, було занесене сирійцями, які успадкували професійні секрети ілюзіоністів Стародавнього Єгипту і Ассиро-Вавілонії [1]. У часи Київської Русі (882 – 1272 рр.) місцевих ілюзіоністів називали «вавіло та скоморохи», або «волхви та мольфари» [2]. У період козаччини (1550–1782 рр.) часто згадувалися обряди козаків-характерників. Наприклад Польський історик Бартош Папроцький (1540–1614 рр.), лишив спогади про козаків, які не лише «наговорювали» 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 у ході бойових дій, для вдалим стратегічних маневрів чи підняття морального духу війська. Тим самим, впливали на розвиток мистецтва «ілюзії та маніпуляції» і мали значний вплив на хід історичних, глобальних подій країни та її культурологічних процесів. Значно пізніше ілюзіонізм проходить стадію інституціоналізації, що проявляється у створенні і діяльності закладів, які влаштовують вистави циркового й естрадного мистецтва, і більше не сприймається як магія. Офіційні перші згадки про вистави українських ілюзіоністів спостерігаються з 1920 року. Наприклад, такий ілюзіоніст як Пуц Микола (Бен-Бахар, виступи з 1920–1941 рік), в 1941 році виступав в місті Херсон, яке в той час було окуповане гітлерівською Німеччиною. Знайдено шість рекламних оголошень в херсонській газеті «Голос Дніпра» про його виступи 12, 14 і 19 жовтня 1941 року (всього шість концертів, по два в день) в міському Малому театрі по 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 Марк Яковлевич Вітебський і Михайло Захарович Кербицький, завдяки яким «механізм» популярності даного виду мистецтва набирає обертів і дуже сильно впливає надалі на розвиток жанру [5].

Початок нового тисячоліття стає найвпливовішими роками для жанру «ілюзія та маніпуляція» і, певно, одними з самих унікальних у світі. У 2000-х рр. випускник Київського естрадно-циркового училища, який досконало оволодів таким видом мистецтва як «ілюзія та маніпуляція» і станом на 2000 рік вже мав значний досвід роботи артиста-ілюзіоніста в найрізноманітніших шоу світу Михайло Борисович Жаворонков стає викладачем Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. Він є одним із українських фундаторів методики «ілюзії та маніпуляції» нашого часу. Завдяки М.Б. Жаворонкову, диплом «ілюзія та маніпуляція» стає офіційно визнаним на світовому рівні, а також унікальним. Аналогів такої офіційної освіти більше немає в жодній країні світу. Його методику визнає міжнародна асоціація ілюзіоністів Європи [5]. Виходячи з аналізу жанру «ілюзія та маніпуляція» з часів Київської Русі до нашого часу, розуміємо величезний вплив і 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 збагачення суспільства, і, насамперед, впливає на його настрій і розвиток в соціокультурному аспекті. Тому ілюзіоніст і жанр в цілому завдяки вмінням і знанням таких наук, як фізика, хімія, психологія, культурологія, філософія, культурно-просвітницького розуміння та діяльності, в синтезі з професійними навичками впливає на культурні процеси антропологічного, соціологічного, суспільно-історичного характеру. Тому неможливо не погодитись із тим, що мистецтво ілюзії та маніпуляції є невід'ємною частиною соціокультурного розвитку суспільства. Україна є унікальною державою, що здійснила значний крок у розвитку саме цього виду мистецтва в країні, а пізніше здійснила значний внесок у його популяризацію і піднесення на міжнародному рівні.

#### *Література*

1. Вадимов О.О., 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/](https://polit.ru/article/2019/01/07/ps_magi/)
3. Журнал думки і чину. URL : <https://lysty.net.ua/kozaku-characternuku/>
4. Голос Дніпра. Херсонський щоденник. URL : <https://libraria.ua/all-titles/group/222/>
5. Історія Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв. URL : <https://kmaecm.edu.ua/istoriya>

*Кацуба Владислав,  
аспірант Київського національного університету театру,  
кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого*

## **ЕКСПЛУАТАЦІЯ ЦИРКОВОГО ПРОДУКТУ: ПОШУК ПІДХОДІВ**

Комерційний показ продукту (твору) є однією з ключових ланок організаційно-творчого ланцюга будь-якого з видовищних підприємств, надто ж у цирковій справі. У силу специфічності будови сучасної вітчизняної циркової системи, що зумовлена необхідністю конвеєрної експлуатації творів, раціонально організований прокат є вирішальним для виживання галузі. Від його результатів залежить мотивація артистичного складу, творча й матеріальна спроможність до створення й удосконалення продукту, і зрештою доля цирку як мистецтва в цілому. Збої на рівні прокату багато в чому зумовили нинішню кризу галузі в Україні. Усе це доводить актуальність розгляду складових вдалого прокату в сучасному цирку.

Недостатність наукової розробки теми робить необхідним звернення до суміжних областей, передусім, управління театральною справою та її організації. Дослідження спирається на доробок українських учених І. Безгіна, О. Безгіна, В. Корнієнка та інших. Методологія розгляду спирається на прийоми порівняльного аналізу. Завданням є зіставлення підходів до організації прокату в театрі й у цирку з метою виявлення найефективніших для останнього методів і підходів. Отже, об'єктом дослідження є прокатна діяльність у театрі та цирку, предметом – особливості її ефективної організації.

Науковці ще не приділили достатньо уваги досліджуваному питанню. Разом із тим, є чимало корисних висновків театро- та циркознавців, що допомагає аналізу. Час довів справедливність передбачення І. Безгіна щодо тривалості й складності пристосування закладів культури до ринкових умов. Він закликав не копіювати сліпо досвід сусідів, не поспішати з контрактною системою для артистів, виважено фінансувати з бюджету заклади культури [2, с. 7-27]. Їхня «вроджена» збитковість, як помічає О. Безгін, зумовлена пріоритетом не прибутку, а художньої якості й підвищення відвідуваності [3, с. 206].

Збитковість цирку змушує оптимізувати організаційно-творчу роботу, у т.ч. прокат. Корисним може бути вітчизняний досвід зі сфери театру. Так, теоретик і практик організації театральної справи В. Корнієнко, досліджуючи проблеми комерційного прокату, доходить висновків, що можуть бути застосовані певною мірою до цирку: 1) недостатньо мати гарний репертуар, треба правильно організувати його прокат; 2) вистава має відповідати сучасним запитам глядача; 3) касовий успіх – не єдиний, але важливий показник успішності підприємства; 4) частота показів і їх розподілення в календарі є факторами правильного планування прокату, при складанні якого слід враховувати структуру аудиторії; 5) задля цього потрібні не стільки опитування серед глядачів, як аналіз відвідуваності вистав [4, с. 6-20].

У цирковому конвеєрі врахувати особливості аудиторії складніше. У цирку різних міст вона буде різною, а от програма, що циркулює в конвеєрі, не дуже піддається корективам. Проте циркам доступно вивчати свою аудиторію й планувати принаймні розпис показів «під глядача». Щодо кількості (найменувань) вистав, за В. Корнієнком, їх потрібно 12-14 на рік для столичного чи обласного театру, що грає тільки на стаціонарі. При цьому водночас прокатуються кілька найменувань, змінюючись, наприклад, за днями тижня [4, с. 40]. Натомість цирковий конвеєр зводить до мінімуму можливість одночасного прокату кількох продуктів, тобто утримання кількох назв вистав водночас у прокатній афіші. Репетиційний період у цирку багато довший, тому «життя» продукту має бути тривалим, а кількість найменувань вистав має дорівнювати кількості прокатних майданчиків. Що більше майданчиків, то менша потреба в оновленні репертуару: за 3-5 років глядач сприйматиме вже бачене, як нове. Термін прокату вистави тим довший, чим більше місто, де вона працює [1].

Суттєвим гальмом вітчизняного театру є розрахунок кількості вистав «від дотації». Планувальник прагне, щоб співвідношення доходів і видатків призводило до тієї суми, що виділяється театру на покриття збитків, інакше є ризик зменшення дотацій [4, с. 48]. Цирки так само залежні від названого принципу з 1990-х, відколи стали збитковими. Важливим у театрі є планування репертуарної пропозиції, воно обумовлює порядок роботи підприємства на певний період, дозволяє вливати на формування глядацьких потреб, і тим самим збільшувати як частоту відвідування театру окремим глядачем, так і обсяг аудиторії в цілому [4, с. 56]. Натомість у цирку прокат продукту і його

виробництво нині нескординовані між собою. Цирки мало долучаються до художньо-постановочної роботи, а отже не мають безпосереднього впливу на постановочні плани. Вони планують прокат із продукту, пропонованого виробником (цирковим «главком», приватними та іноземними прокатниками). Виробник так само не може прямо впливати на планування прокату цирками. Якщо за часів «Союздержцирку» проблема вирішувалася завдяки централізованому плануванню й управлінню, то нині єдність організаційно-творчого процесу порушена, що ускладнює функціонування конвеєра.

Підсумовуючи, напрацювання в організації театрального прокату дозволяють застосовувати їх у цирковій справі, за умови врахування її відмінностей. Конвеєр принципово відрізняє цирковий прокат від театрального, однак є чимало спільного в потребах планування репертуару та його ротатії, організації глядача, дослідження аудиторії, оптимізації графіку вистав тощо. Необхідним є подальший пошук успішних прокатних принципів як у театрі, так і в цирку та механізмів їх взаємозапозичення.

#### *Література*

1. Бардиан Ф.Г. Организация и планирование циркового производства: учеб. пособие. Москва : ГИТИС, 1981. 89 с. URL: <http://www.ruscircus.ru/science/orgcirc.shtml> (дата обращения: 25.02.2019) [без нумерации страниц].
2. Безгін І. Театр і ринок. Стосунки, проблеми, перспективи. Актуальні проблеми організації театральної справи : тематичний зб. наук.праць. Київський ін-т театрального мистецтва ім. І.К.Карпенка-Карого ; ред. І.Д.Безгін. Київ : [б.в.], 1994. С. 7–27. 169 с.
3. Безгін О. Фахові особливості театральної освіти : монографія. Київ : Освіта України, 2013. 291 с.
4. Корнієнко В. Театральний менеджмент: методика прокату репертуару драматичного театру. Київ : [б.в.], 2005. 60 с.

*Кириченко Альона,*

*аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

### **КОНЦЕРТНЕ ШОУ: СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ**

У культурно-дозвіллевій сфері визначну роль відіграють різножанрові шоу на телебаченні, в радіофері, на сценічних майданчиках. Їм надають перевагу представники найрізноманітніших вікових та соціальних груп, поціновувачі масового та елітарного мистецтв. Термін «show», запозичений з англійської мови, залежно від контексту може перекладатися як: показ, демонстрація, демонстрування; виставка; пишна процесія; видовище, спектакль, вистава; кіносеанс; *спорт*. виступ; авіаційне свято, показові польоти літаків; вечірка, бенкет; картина; зовнішній вигляд, видимість; *філософ*. явище, зовнішня форма; показна пишнота (парадність), зовнішня ефектність [2]. Беручи це до уваги, зрозуміло, що можливість його використання в різних сферах не тільки культури і мистецтва, а й в спорті, політичній, адміністративній сфері не випадкове, адже в самому значенні слова закладена багатозначність. Тобто, цим поняттям можуть називатися заходи різного спрямування (акцентується увага на зовнішній ефектності), які мають на меті щось публічно продемонструвати, показати, донести певну інформацію з орієнтацією на сприйняття та оцінку певної аудиторії.

У Кембриджському словнику поняття «шоу» визначається або в контексті його вживання у сфері інтертейменту (розважальної сфери): «театральний виступ, телевізійна або радіо програма розважального спрямування», як приклад радіо/телевізійне/сценічне шоу, або як «публічний івент, на якому демонструються споріднені групи речей»[3]. Тобто це може бути фешн-шоу (модний показ) чи квіткове шоу. У словнику іншомовних слів шоу – це «яскраве, ефектне видовище, вистава. *Концертне шоу. Естрадне шоу. Циркове шоу. Телевізійне шоу*»[1, с. 614].

У сфері культури, більше ніж у будь-якій іншій, присутнє невинне, безперервне формоутворення – творення нових видів і жанрів мистецтва. Форми, які здавалися стабільними, об'єднуючись з іншими, створюють дещо нове й раніше не апробоване, цим пояснюється прагнення до оригінальності, свіжості, несхожості. Також важливо взяти до уваги культурну асиміляцію, запозичення досвіду закордонного шоу-бізнесу через засоби масової інформації, інтернет. У результаті – сучасні концерти зірок трансформуються в концертні шоу. Концертне мистецтво – у певному сенсі конгломерат особливих жанрів усіх видів просторових (архітектура, скульптура, живопис, графіка, художня фотографія, декоративно-прикладне мистецтво, дизайн), часових (радіо, музика, література) та просторово-часових (кіномистецтво, театр, танець, циркове мистецтво)

мистецтв. Зокрема, «концерт – це прилюдне виконання музичних творів, балетних, естрадних ін. номерів за певною програмою» [1, с. 316]. З латини *concertare* перекладається як *змагатися*. Тобто, якщо поміркувати, в концертних шоу відбувається «змагання» різножанрових видовищних номерів, які повинні гармонійно «вмонтовуватися» в єдину програму. Концертні шоу, по суті, і є концертними програмами – сольними чи дивертисментними (збірними), які відзначаються надзвичайною видовищністю, масовістю, масштабністю, яскравістю і технологічністю виражальних засобів.

Важливо зауважити, що сучасне шоу – це більше «як» аніж «що», тобто украй масштабно, ефектно, різнобарвно, вражає, захоплює, оригінально, динамічно і навіть фантастично. Його синтетична сутність, яка вбирає в себе різноманітні мистецтва, має велике естетичне значення для суспільства. Аудиторія, яка відвідує концертні шоу, насамперед, прагне до різноманіття вражень, що досягається за рахунок оригінальності та контрастності номерів у програмі. Концертний номер як окремих закінчений виступ одного або кількох артистів впливає на глядачів, головним чином, певною темою, подією, покладеною в основу змісту, викликає в результаті його сприйняття одну домінуючу емоцію. Особливо впливає на глядачів початок та кінець шоу, тому номер, який відкриває та закриває шоу, повинен бути вражаюче ефектним, відрізнитися від інших або оригінальністю режисерського рішення, або масовістю учасників, можливо, якістю виконавської майстерності артиста, або вдалим використанням новітньої технології. Але поряд з помпезними, технічно спроектованими номерами в програмі можуть поєднуватися номери «в одному промені світла», тобто з мінімальним використанням виражальних засобів, в яких увага акцентується на одному артистові. Програма не може включати тільки яскраві, насичені дією номери, адже контрастність дає можливість варіювати амплітуду емоційного настрою аудиторії. Перенасиченість дії або спецефектів може втомити глядачів.

Головним правилом при створенні номера стає філігранне підкреслення переваг, сильних сторін, талантів артиста з ідейною змістовністю та з лаконізмом й оригінальністю виражальних засобів. Варто знайти правильні емоційно-сміслові переходи від номера до номера, поєднати номери в блоки, а блоки – в епізоди, визначити тему, ідею майбутнього шоу. Кожен глядач, відвідуючи шоу, хоче не тільки почути пісні свого улюбленого артиста чи артистів, а й відчувати, що найцікавіше ще попереду, що на нього чекає щось нове, невідоме, тобто глядач чекає дива. Першокласна сценічна техніка, численні склади виконавців і танцівників, фантазія режисера й оригінальність сценічного вирішення шоу, чітка організація заходу – запорука пишного «дива» для глядача. Саме тому концертні програми вирізняються особливою видовищністю та розважальністю, які часто стають домінуючими поряд з такими ознаками, як масштабність, грандіозність, модність, строкатість, акцент на яскравій візуальності.

Отже, концертні шоу стають дуже популярними та затребуваними в культурно-дозвіллевій сфері, поєднуючи в собі яскраву візуальну форму, легкість сприйняття, високу технічну базу, впливають на естетичні смаки публіки, регулюють її емоційний стан, задовольняють її потреби в комунікації та релаксації.

### *Література*

1. Бибик С.П., Сюта Г. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання. Ред. С.Я. Єрмоленко. Харків: Фоліо, 2006. 623 с.
2. Гороть Є.І. Великий англо-український словник. URL: [https://e2u.org.ua/?w=show&dicts=all&highlight=on&filter\\_lines=on](https://e2u.org.ua/?w=show&dicts=all&highlight=on&filter_lines=on) (дата звернення 09.10.2021)
3. Cambridge dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/ru/%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C/%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D0%B9%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9/show> (дата звернення 10.10.2021).

**КРЕАТИВНА ЕКОНОМІКА ЯК ФЕНОМЕН ПОСТМОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ:  
ТАВТОЛОГІЇ, ТРАВМИ, ПАРАДОКСИ**

Креативність є одним з центральних понять сучасної культурології. Становлення креативності як інтегративної якості суб'єкта є наслідком трансформації творчості на основі постмодерних тенденцій до симуляції та віртуалізації, тотального захоплення світу новими медіа й дигітальними технологіями. У глобальному цифровому мультикультурному капіталізмі креативність породжує новий тип економічних відносин, притаманний лише інформаційному суспільству «третьої хвилі» (меритократії, менеджеризму), – креативну економіку, – яку доцільно розглядати не лише як феномен економічний, але й, насамперед, культурний, духовний, світоглядний.

З культурологічної точки зору неklasичне поняття креативності доцільно розглядати у контексті компаративного аналізу з класичною категорією творчості. Якщо творчість – сутнісна, універсальна, глибинна, суб'єктна, то креативність – екзистенційна, партикулярна, ризомна, предикатна. Їх *діалог* передбачає постійне переключення кодів між візуальним поворотом постмодерну (креативність) та етичним поворотом неомодерну (творчість). Будаар де Сада стоїть на одній вулиці з Академією Платона: гетерохронія охопила всі царини людської діяльності.

Поняття креативності введено в 2010 році журналом «Business week». Лідером креативної економіки на сьогодні є Велика Британія, експерти якої віднесли до цієї царини усі галузі, пов'язані з інтелектуальною власністю, легітимувавши тотальне захоплення глобальним постмодерним інформаційним ринком артосфери, медіасфери, кіберпростору: реклама, дизайн, ремесла, архітектура, кіно, музика, мода і моделювання одягу, преса і ТБ, радіо, програмне забезпечення, Інтернет, індустрія розваг, виконавчі мистецтва. Креативність стає головною цінністю «економіки знань» на тій стадії, коли знання (раціональні уявлення) трансформуються у почуття (емоційні переживання), кодуючись у відповідних брэндах як знаках бажання (фантазмах, іміджах, стилях).

Економіка знань, яка базується на синтезі інтелектуальної діяльності, нових технологій, творчості і почуття, називається «економікою переживань» і являє собою чисто трансгресивний конструкт, вищу стадію розвитку «машини бажання». «Економіка переживань» передбачає високий ступінь ризику і невизначеності при здійсненні довгострокового менеджменту, коли кошти першопочатково вкладається не у продукт, а в дискурс про нього, який формує бажання придбати цей продукт. Маркетолог не відповідає на запит аудиторії, а сам формує цей запит, здійснюючи нішевий таргетинг. Креативність спирається на замкнуте коло «бажання – товарний знак – бажання»: вона передбачає вступ у дію специфічного інтуїтивного (неklasичного, постмодерного, інтровертного) маркетингу, що через попередній символічний контекст радикально змінює картину ринку.

Формується довгий ланцюг креативного проектування: від забезпечення попереднього символічного контексту загальної інтерпретації смислів, який визначає засоби передачі повідомлення через премедіацію, до вибору медіа, адекватних символічному контекстові, які, у свою чергу, обумовлюють зміст конкретних повідомлень (ремедіація), що формують наші бажання, переживання та фантазми. Останні визначають запити нішевої аудиторії на ринку, відповіддю на які постають товарні знаки (символи переживань). З точки зору психоаналізу креативна економіка рухається тавтологічним колом позасвідомого, структурованого, як мова: від ядра бажання (Реального) до знаку бажання (Символічного Реального), – забезпечуючи тим самим інерціальне перформативне самовідтворення глобалістичної матриці. За допомогою попередніх значень формуються бажання аудиторії, а потім підкидаються симулятивні символи для їх подовження як безкінечного стану насолоди, що ніколи не може бути задоволена. Інтуїтивний маркетинг передбачає репрезентацію – комунікацію, циркулювання повідомлень без денотатів (іміджів). Яскравим прикладом парадоксу замкнутого кола «бажання – знак – бажання» є рекламне кліше «кока-кола у пустелі»: вона не задовольняє спраги, але посилює її, так що хочеться пити ще і ще, орієнтуючись на трансестетичне.

Символічний контекст інтерпретації може будуватися як на м'якій силі принадності того чи іншого стилю життя, так і на жорсткій силі відштовхування від того чи іншого стилю, що зорієнтовані на виклик відповідних бажань (бажання придбання, бажання звільнення). «Розумна» (smart) сила побудована на поєднанні жорстких методів залякування та м'яких методів спокушування [1]. Останні передбачають поєднання стратегій інтуїтивного маркетингу з творчими практиками, які, будучи номінованими ринком, втрачають свій визвольний протестний потенціал, оригінальність і новизну. У рамках креативної економіки можуть створюватися сервісні проекти, що відтворюють

стилістику контркультури, але справжнім бунтом вони не є. Дані проекти необхідні для забезпечення інерції самовідтворення усєї глобальної системи шляхом певного ритуалу, медіа-спектаклю, показного самозаперечення, перформативного дискурсу. Немає заборонених трендів і брендів: навіть відверто ворожі тенденції можна перетворити на вигідний товарний знак. Звідси – надзвичайна чутливість, рихлість, дифузність, гібридність і синкретичність креативної економіки, яка всотує у себе усі форми людської діяльності і затирає межі між класичними жанровими вододілами культури.

Соціальною базою, яка просуває інтереси креативної економіки у її балансуванні між творчістю, комунікацією та ринком, є особливий клас людей, на яких теоретики третьої хвилі покладають надії, пов'язані з кардинальними змінами інформаційних моделей майбутнього [2]. Мова йде про так званий «креативний клас», який підпорядковується у своїй життєдіяльності постмодерному принципу трьох «Т»: технології, талант, толерантність. Це є вершиною розвитку глобального мультикультурного цифрового світу. Креативний клас є проєктивним, і його мета полягає у тому, щоб на базі економіки знання та переживання створити абсолютно нові культурні форми, ступінь поширення яких залежать від чотирьох чинників: моди, богемності, інтенсивності змішування культур у «плавильному котлі» та гей-індексу. Так глобальний світ перейшов на підтримку та номінацію маргінальних суб'єктів через проєкт «квір».

Прообразом креативного класу є менеджери – меритократи, міленіали, хіпстери, ІТ-фахівці, екс-хакери, «нові ліви» тощо, які утворюють корпоративну «тусовку» з відповідним символічним та фінансовим капіталом. Представники креативного класу синкретично знімають конфлікт «хіпового» та «цивільного» начал (їх сленгова назва – «Vobo» – означає гібрид богемі та буржуазії, з притаманним для гібридності дорогим буржуазним одягом в пролетарському вуличному casual style, з якого багаті концерни творять дорогі капіталістичні комбінації в іміджі – looking). Характерними рисами креативного класу є індивідуалізація і почуття особистої свободи, відкритість світові, ігрове імпровізаційне прагматичне мислення, стилізована у поп-дискурсі семіотика контркультури, ліберальна іронія, опора на символічний та інституціолізований культурний капітал як доступ до ринку, утворення навколо себе ком'юніті та паблісіті, схильність до означення статусу через імідж, хайп, скандал, розважальну історію, патент, сертифікат та інші ознаки тілесної соціальності. Утім, загальної кількості креативних постмодерних блогерів, політичних технологів, менеджерів, журналістів, письменників, вчених, інженерів, художників, артистів, програмістів, дизайнерів, PR-драйверів, кураторів все одно не вистачає для покриття базової соціальної травми. Нестача такого класу для країн периферії призводьть до поступової кризи постмодерну.

#### *Література*

1. Nue J. *The Powers to lead*. Oxford: University Press, 2008. 208 p.
2. Florida R. *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure and Everyday Life*. New-York: Basic Books, 2002. 434 p.

*Нагорний Владислав,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **КУЛЬТУРНО-ГУМАНІТАРНЕ СПІВРОБІТНИЦТВО УКРАЇНИ І США**

Культурний обмін і співробітництво України з найбільш потужною у світі державою Сполученими Штатами Америки є надзвичайно важливим пріоритетом зовнішньої політики нашої держави. Будуючи свою державу на демократичних засадах, ми прагнемо вчитися на кращих традиціях світової культури. Вторгнення на терени нашої країни окупаційних військ Російської федерації і відхід від авторитарного та тоталітарного управління пострадянських країн сприяло долученню українства до європейських цінностей, до підтримки нашої країни Північно-Атлантичним Альянсом, поглибленню не тільки політичних, економічних зв'язків, а й культурно-гуманітарну інтеграцію. Будучи економічно і політично наймогутнішою державою світу, сполучені Штати Америки надають значну увагу Україні, допомагають реформуванню країни, виступають найбільшим донором нашої держави і підтримують її у різних галузях, у тому числі на культурно-гуманітарному напрямі.

Неабияку роль у культурному обміні й співробітництві відіграє Посольство України в США, завдяки якому американці мають змогу знайомитися з культурними традиціями і обрядами України, відвідувати в Посольстві благодійні вечори та культурно-мистецькі заходи, організовані спільно з американськими культурними і благодійними організаціями США «Revived Soldiers Ukraine», «US Ukrainian Activists», «International Club of DC», «Embassy Series» та «Things to do in DC».



## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

Нормативно-правове регулювання співробітництва між урядами України і США закріплено відповідними профільними угодами: Угода про гуманітарне і техніко-економічне співробітництво від 07.05.1992 р. [4]; Угода про охорону і збереження культурної спадщини від 12.03.1994 р. [3]; Меморандум про взаєморозуміння між Україною та Урядом Сполучених Штатів Америки щодо основних напрямів та цілей програми допомоги з боку Агентства США з міжнародного розвитку від 03.08.2012 [2]; Міжнародний Договір про співробітництво між Державним комітетом архівів України та Меморіальним музеєм Голокосту Сполучених Штатів Америки від 29.03.2005 р. [1]. Зазначені договори є підґрунтям розвитку і поглиблення співробітництва між двома країнами. Співробітництво у мистецькій сфері включає такі заходи, як: виставки мистецтва, різноманітні концерти (класичний спів, академічна, фольклорна, естрадна музика), кінофестивалі.

Розвиток сучасних інформаційних та комунікаційних технологій розширюють сферу і практику соціального спілкування, обумовлюють новий чи змінюють традиційний формат зв'язків і відносин, надають значні можливості для культурного обміну і співробітництва України і США. Головна ціль будь-якого культурного чи освітнього обміну – налагодження професійних контактів, вивчення позитивного досвіду певної галузі з метою його втілення у власній діяльності. Україна надзвичайно цінує внесок американської сторони в культурний розвиток власної незалежної держави, побудовану на демократичних засадах, здійснюючи інтегративний культурний обмін і культурно-гуманітарне співробітництво між двома державами. Вагомий внесок в культурному обміні й співробітництві України і США робить українська діаспора, популяризуючи українську культуру, підносячи її на новий рівень, сприяючи налагодженню всебічних зв'язків між країнами.

### *Література*

1. Договір про співробітництво між Державним комітетом архівів України та Меморіальним музеєм Голокост Сполучених Штатів Америки № 840\_088 від 29.03.2005. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840\\_088#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840_088#Text) (дата звернення: 03.03.2021 р.).
2. Меморандум про взаєморозуміння між Урядом України та Урядом Сполучених Штатів Америки щодо основних напрямів та цілей програми допомоги з боку Агентства США з міжнародного розвитку у 2012 році № 840\_160 від 03.08.2012. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840\\_160#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840_160#Text) (дата звернення: 03.03.2021 р.).
3. Угода між Урядом України і Урядом Сполучених Штатів Америки про охорону і збереження культурної спадщини № 840\_006 від 04.03.1994. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840\\_006#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840_006#Text) (дата звернення: 03.03.2021 р.).
4. Угода про гуманітарне і техніко-економічне співробітництво від 07.05.1992 р. № 840\_295 від 07.05.1992. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840\\_295#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/840_295#Text) (дата звернення: 03.03.2021 р.).

*Полякова Тетяна,*

*аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

## **МЕХАНІЗМИ ОПТИМІЗАЦІЇ СПІВПРАЦІ МИСТЕЦЬКИХ ТА ЮРИДИЧНИХ ЗВО: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Орієнтованість сучасної освіти в соціокультурну просторі серед мистецьких та юридичних закладів вищої освіти (ЗВО) є яскравим прикладом дружньої співпраці, який формує нову культурну тенденцію. Зокрема, правничо-просвітницький проект “Я маю право” як новий вектор в національному і світовому культурному просторі впроваджує інноваційність освітнього процесу, де майбутні фахівці уже на практиці зможуть застосувати свої знання та вміння з єдиного культурологічного ракурсу. Спрямованістю ЗВО є забезпечення високого рівня фахової підготовки та поширення європейської традиції співдружності, тож концептуально буде впровадити співпрацю студентського середовища різних галузей, що в результаті виявить нові досягнення і розвиток культурі. З поняттям «розвитку» безпосередньо пов'язане поняття «становлення»: філософська категорія, що відображає процес діалектичного переходу від одного ступеня розвитку до іншого як поєднання взаємопов'язаних моментів розвитку – виникнення та зникнення. Процес виникнення, утворення чогось у сукупності характерних ознак і форм; формування когось, чогось у процесі розвитку [1, с. 18].

Проте за цих обставин можуть виникнути непок'єднані складові двох різних ЗВО – юридичного та мистецького, тож слід віднайти баланс єднання в культурологічному аспекті через призму суміжних навчальних дисциплін гуманітарного напрямку, а також виробничої практики. Професійні навички студентів двох ЗВО заходять спільні компетенції шляхом реалізації спільних

проектів в різноманітних центрах культури, закладах освіти, державних установах влади, музеях та комерційних компаній. Запит соціокультурної сфери потребує нового організатора з функціями багатозадачності та громадсько-правовою позицією. Усі люди мають прагнути самозбереження і продовження роду, шукати істину та істинного Бога, поважати гідність кожної людини. Продовжує розвиватися ідея загальної рівності людей [2, с. 72]. Окрім того, формується нова модель навчання, нові програми та новий імідж викладача в теоретично-практичному сенсі. Держава зацікавлена в новому потенційному кадровому забезпеченні для зростання добробуту держави.

Нині зростання глобального інформаційного середовища сприяє динамічній трансформації існуючих країн світу в сучасні прозорі та демократичні. Права людини зазнали тривалого історичного шляху: від часу міфологічного та наївного їх усвідомлення – до теоретико-наукового обґрунтування. За сутністю права людини, як вважають дослідники філософсько-правових проблем, окреслюють простір, що забезпечує кожній людині умови її самореалізації, тобто простір її особистісної автономії [3, с. 164]. Україна спрямована на прозору політику та правове забезпечення, адже кожен громадянин має право на інформаційну доступність і саме співпраця допоможе швидше і якісніше сформувати нову правову культуру соціуму. Студентство потребує трансформації як в групових методах навчання так і в процесі самостійної роботи. Успішність освітніх перетворень, пов'язаних із поліпшенням якості освіти, залежить від ефективності управління якістю освіти на різних рівнях управління [4, с. 142]. Метою створення нової форми організації заходів з правового ракурсу в культурній галузі є:

- задоволення культурних потреб;
- збереження історико-культурної спадщини;
- вільний розвиток відносин між студентами різних вузів, їх зміцнення правової культури;
- важливість підвищення активності студентів;
- висвітлення нової форми співпраці;
- створення інформаційних ресурсів довідкових каналів.

Всі вищезазначені аспекти мотивують студентів двох різних фахових напрямків знаходити взаємодію крізь уже застосовані форми співпраці (дебати, круглий стіл, публічні виступи, дискусії, тощо) та віднаходити нові – перформенс, театралізовані ділові ігри, проекти-презентації, стартапи, бранчі, flipped-learning, що сприяють поліпшенню діяльності та підготовки фахівців, як майбутній кадровий потенціал. Професіоналізм кадрового потенціалу державного управління забезпечує внутрішньодержавну збалансованість і зовнішнє (міжнародне) позиціонування держави, що визначально впливає на подальший і сталий соціально-економічний розвиток.

Сутність культуротворчих заходів полягає в задоволенні потреб організації в обізнаних фахівцях своєї справи, завдяки яким установа державного значення або ж бізнес напрямку отримує ту реалізацію ідей, яку розраховувалось. До того ж, організація дає можливість розвиватися кожному фахівцю культурних індустрій та правових установ, незалежно, оскільки співробітник – це найцінніший капітал, основний актив організації, який потрібно берегти і давати йому можливість розвитку в цій структурі для її подальшого процвітання.

#### *Література*

1. Гончаренко О.М. Права людини в Україні: навч. Посібник. Київ: Знання, 2008. 207 с.
2. Гіда Є.О. Деонтологічні засади забезпечення прав і свобод людини та громадянина працівниками міліції у сфері правопорядку: монографія. Київ: ФОП О.С. Ліпкан, 2011. 416 с.
3. Кравець В.М., Кушерець С.О., Кушерець В.І., Кушерець С.О. Антропологія права: навч. посіб. За ред. В.І. Кушереця. Київ: Знання України, 2011. 223 с.
4. Сиченко В.В., Рибкіна С.О. Особливості державного управління у сфері освіти. *Публічне управління та адміністрування у процесах економічних реформ* : зб. тез III Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 18–19 квітня 2019 року, Харків, 142 с.

*Сендецький Андрій,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКА ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.: ОСМИСЛЕННЯ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР СУСІДІВ І СТРАТЕГІЯ ЙОГО ВИВЧЕННЯ**

Сучасні глобалізаційні процеси у світі в цілому та в Україні зокрема нівелюють/трансформують культурно-мистецьке різноманіття. Особливо виразно це простежується у театральному мистецтві. Необхідність вивчення комплексного процесу змін, запозичень, адаптацій у галузі театального

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

мистецтва, яке демонструє рефлексію на динаміку виникнення–засвоєння–інтерпретації кожного соціокультурного явища, є гостро актуальною. Потреба ґрунтовного культурологічного аналізу кращих комунікацій театральних колективів зумовлена використанням їх у творчих практиках у майбутньому. Прогностика уможливить обрати оптимальні шляхи посилення українсько-польського культурно-мистецького діалогу, виявити еволюційні шляхи й характер культурного трансферу. Поняття різновиду культурного діалогу – культурного трансферу, яке виникло ще в 1980-х рр. серед французьких філологів, набуло універсального значення і стало прийнятним для низки гуманітарних галузей науки.

У дослідженні культурного трансферу вивчаються:

– початкова культура – сфера усталених світоглядних уявлень, моралі, традицій, у тому числі мистецьких традицій одного середовища;

– цільова культура – ареал іншого середовища з усталеними світоглядними уявленнями, мораллю, традицією, у якій експортується/трансферується початкова культура завдяки інстанції-посереднику;

– інстанція-посередник – галузь, форма культури, яка є комунікатором культурного трансферу;

– процеси впливу одного явища на сформоване інше явище.

Попередній аналіз історіографії показав, що науково-дослідницьких праць з дискурсу культурного діалогу зовсім обмаль, наприклад: Д. Лобачова (2010) [2], Д. Пік (2013) [5], С. Проскурін (2015) [3], М. Гарбузюк, (2017) [1], Г. Сиваченко (2019) [4].

Мета дослідження – розкрити специфіку і показати динаміку розвитку міжнародної творчої діяльності польських та українських культурних осередків у галузі театральньо-сценічного мистецтва, їх можливі різнорівневі взаємовпливи упродовж 2004–2020 рр. на основі аналізу матеріалів мас-медіа та польових досліджень.

Для досягнення мети постають завдання дослідження:

– з'ясувати ступінь наукової розробки досліджуваної проблеми;

– проаналізувати існуючу джерельну базу дослідження і доповнити її новою корисною інформацією, здобутою під час вивчення проблеми;

– визначити основні чинники, що спричинили культурний діалог означеного періоду у польсько-українських театральньо-практичних контактах;

– означити рівні взаємовпливів культури-транслятора (початкової культури) і культури-реципієнта (цільової культури), з'ясувати інтенсивність впливу інших культур на досліджувані ареали;

– вивчити динаміку розвитку культурно-творчого діалогу між Польщею та Україною, при можливості вказати сильні і слабкі сторони діяльності у цій галузі місії амбасад та недержавних осередків обидвох країн;

– виявити особливості проведення культурно-мистецьких проєктів (культурних обмінів, гастролей, фестивалів, перформансів тощо) на території Польщі та України державних колективів і недержавних, аматорських театрів;

– з'ясувати діапазон культурного трансферу у польсько-українському діалозі театральної галузі й окреслити прогностику міжнародних культурних контактів;

– завдяки формальному підходу створити діаграми, схеми, таблиці, які ілюструють усі етапи дослідження: емпіричного збору матеріалу; аналітичні результати, прогностику.

Об'єкт дослідження – форми і тематика культурного діалогу, який виразно позначився на мистецьких проєктах українських і польських театральних колективів. Предмет дослідження – польсько-українські творчі контакти у галузі театральних практик упродовж п'ятнадцяти років. Територіальні межі – політико-адміністративні території сучасної Польщі та України. Хронологічні межі – з кінця 2004 р. до початку 2020 рр., оскільки нижню часову межу обумовлено з часу вступу Польщі в Європейську Унію, а в Україні – з часу перемоги Помаранчевої революції в країні. Натомість верхня часова межа обумовлена світовою пандемією та обмеженням у міжнародних зв'язках, пов'язаних з Covid-19 для обидвох країн дослідження. Серед методів дослідження пріоритетними обрано: компаративний (історико-порівняльний), інформативний, культурологічний, формально-аналітичний, метод опитування (інтерв'ю, анкета), системний аналіз.

Шляхи розв'язання поставлених завдань:

– опрацювання інформації про міжнародні культурно-мистецькі контакти упродовж 2004–2020 рр. у періодичних виданнях друкованого формату і теле-радіо-медіа, а також тематичних веб-сайтах, репертуарних афішах;

– опитування (інтерв'ю, анкети) респондентів про творчі контакти польсько-українських театральних комунікацій.

*Основні осередки теоретичних досліджень у Польщі:* Театральний інститут у Варшаві, Польська академія наук, Бібліотека Варшавського університету, Національна бібліотека у Варшаві, Бібліотека Академії красних мистецтв, Бібліотека Ягеллонського університету у Кракові, Бібліотека Академії красних мистецтв у Кракові, Театральний інститут у Вроцлаві, Бібліотека Вроцлавського університету, Національний заклад імені Оссолінських у Вроцлаві.

*Основні осередки практичних досліджень у Польщі:* у Варшаві – Великий театр Національна опера, Національний театр у Варшаві, Повшехні театр, Театр Бай тощо; у Вроцлаві – Вроцлавська опера, Польський театр у Вроцлаві, Вроцлавський ляльковий театр тощо; у Кракові – Театр імені Юліуша Словацького (Краківська опера), Національний Старий театр імені Гелени Моджеєвської, Театр Гротеска та ін.

*Основні осередки теоретичних досліджень в Україні:* у Києві – Національна наукова бібліотека імені Ярослава Мудрого, Національна бібліотека імені В. І. Вернадського; бібліотека Польського Інституту; у Львові – Львівська національна бібліотека імені Василя Стефаника, Львівська обласна наукова бібліотека, Наукова бібліотека Львівського національного університету імені Івана Франка, Наукова бібліотека Інституту народознавства Національної академії наук України; в Одесі – Одеська національна наукова бібліотека; Одеська обласна універсальна наукова бібліотека імені М. С. Грушевського.

*Основні осередки практичних досліджень в Україні:* у Києві – Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Г. Шевченка, Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, Київський академічний театр ляльок, а також незалежні й аматорські театри; у Львові – Львівський національний академічний театр опери і балету імені Соломії Крушельницької, Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької, Львівський академічний обласний театр ляльок. Львівський авторський драматичний театр «ScenA8» та інші, зокрема аматорські театри; в Одесі – Одеський національний академічний театр опери та балету, Одеський театр музичної драми, Одеський театр ляльок, а також незалежні й аматорські театри.

Осмилення діалогу культур сусідів на сучасному етапі передбачає ретроспективу театральних практик у Польщі та Україні в минулому, культурно-мистецькі українсько-польські міжнародні проекти 2004–2020 рр., у тому числі гастролі державних колективів, творчий діалог недержавних театрів, тематичні фестивалі, карнавали, перформанси. Вивчення такого діапазону українсько-польського культурного трансферу у театральній галузі уможливить точніше моделювати перспективи мистецького діалогу у майбутньому.

#### *Література*

1. Гарбузюк М. Початки театральних імагологічних студій у працях Івана Франка. До історіографії дослідження польсько-українських мистецьких стосунків. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2013. № 13. С. 136–153. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.13.2017.134057>
2. Лобачёва Д. Культурный трансфер: определение, структура, роль в системе литературных взаимодействий. *Вестник ТПУ*. Томск, 2010. №8. С. 23–27.
3. Проскурин С. Культурные трансферы: проблемы кодов: монография / под ред. С. Г. Проскурина; Новосиб. гос. ун-т. Новосибирск: РИЦ НГУ, 2015. 224 с.
4. Сиваченко Г. Культурный трансфер – нова компаративістична методологія вивчення взаємодії культур. *Слово і час* Київ, 2019. № 3. С. 71–81. DOI: 10.33608/0236-1477.2019.03.71-81
5. Pick D. Czym jest transfer kultury? Transfer kultury a metoda porównawcza. *Możliwości zastosowania transferts culturels na gruncie polskim*. In *Zielińska M., Zybur M. (ed.). Monolog, dialog, transfer. Relacje kultury polskiej i niemieckiej w XIX i XX wieku*. Wrocław: Centrum Willy'ego Brandta, 2013. P. 93–108.

*Чепелюк Юлія,*

*аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

### **ЦИФРОВА ДИПЛОМАТІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ «М'ЯКОЇ СИЛИ»: ПЕРЕВАГИ І РИЗИКИ**

Стрімкий розвиток цифрових технологій, без перебільшення, революційно змінив форми взаємодії між людьми, суттєво вплинувши на соціально-економічні, політичні та соціокультурні процеси по всьому світу. Зокрема, поява інтернету і глобальних соціальних мереж дала поштовх до використання цифрових технологій в якості інструмента культурної політики держав. Дипломатія, яка раніше була відносно «закритою» сферою діяльності, завдяки розвитку цифрових технологій стає все більш відкритою для громадян. Хоча традиційні форми дипломатії як і раніше домінують, але все більша кількість державних і громадських організацій використовують цифрові технології для спілкування, збирання інформації і просування цінностей усередині країни та за кордоном.

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

Метою цифрової дипломатії є оперативне надання достовірної інформації, спростування недостовірної інформації та підтвердження інформації з офіційних джерел. Як форма публічної дипломатії цифрова дипломатія (або інтернет-дипломатія, twitter-дипломатія та інші інтерпретації) є механізмом впливу на аудиторію за допомогою певних методів, зокрема: розміщення радіо- і телепередач в інтернеті; поширення у відкритому доступі інформації в цифровому форматі; моніторинг дискусій у блогосфері; розсилання інформації через мобільні телефони; створення персоніфікованих сторінок представників державних і громадських організацій у соціальних мережах. В інформаційному суспільстві можливість збирати інформацію і поширювати її з безпрецедентною швидкістю відкрила для цих установ безпрецедентні перспективи. Перевагою використання цифрового простору, у тому числі й соціальних мереж, є можливість спілкуватися з громадянами інших країн в режимі реального часу, що передбачає більш активну і тісну взаємодію і, як наслідок, – досягнення цілей дипломатії. Потенційна легкість доступу до соціальних мереж і низька вартість у порівнянні з іншими каналами поширення інформації роблять їх привабливим інструментом для багатьох організацій та окремих громадян.

Для публічної дипломатії цифрові технології можуть бути особливо корисні як засіб не лише збирання та обробки інформації, а й підтримання зв'язку під час надзвичайних ситуацій і стихійних лих. Цифрова дипломатія здатна швидше і з меншими витратами надавати дипломатичні послуги своїм громадянам та громадянам інших країн, підвищуючи ефективність діяльності дотичних до дипломатії організацій. Таким чином, продумане використання інструментів цифрової дипломатії може принести великі дивіденди тим, хто в неї інвестує. Утім, незважаючи на те, що цифрова дипломатія надає чимало переваг, вона пов'язана і з певними ризиками, зокрема, це витік інформації, злом та розголошення особистих даних користувачів інтернету. Але найбільший ризик цифрової дипломатії полягає в тому, що, використовуючи соціальні мережі, співробітники дипломатичних відомств, наприклад, можуть переорієнтуватися на громадську думку. Зрозуміло, що політика повинна бути презентабельною і зрозумілою для широкої аудиторії, а дипломати повинні швидко й ефективно комунікувати з різними групами населення, однак це не повинно призвести до надмірного спрощення формулювань, фактів, ситуації, проблеми, щоб не викликати в майбутньому проблем етичного характеру.

Таким чином, цифрові технології, особливо соціальні мережі, стали суттєвим доповненням у публічній дипломатії, привнісши нові можливості і разом із тим і нові ризики. Але без інтернету та його можливостей уже вкрай складно уявити прогрес у різних сферах діяльності, у тому числі й у публічній дипломатії, тому для міжнародної спільноти важливо використовувати цифрові технології з метою просування інтересів своїх країн на міжнародній арені, а також для мінімізації ризиків, пов'язаних із цифровізацією. Цифровізація не просто ускладнює взаємодію учасників міжнародних відносин – небачений раніше формат тісної взаємодії між суспільством і дипломатичними відомствами робить сучасну дипломатію, з одного боку, інколи надміру публічною, а з іншого – менш стриманою. За цих обставин дуже важливо не просто утримувати інформаційну ініціативу і застосовувати нові сучасні засоби комунікації з їх специфічним стилем спілкування, а постійно підвищувати рівень політичної культури.

Використання цифрових технологій у сфері публічної дипломатії відкриває нові можливості для реалізації політики «м'якої сили», вироблення узгоджених дій з метою подолання суспільством політичних, соціальних та соціокультурних криз, а також розроблення заходів для їх запобігання.

### *Література*

1. Овцера А. «Твіттер-дипломатія» як інструмент зовнішньої політики. *Травневі студії*. 2019. Вип. 4. С. 181–184.
2. Окладна М.Г., Стеценко В. Ю. Роль цифрової дипломатії в сучасній зовнішній політиці держави. URL : [http://apir.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/Okladna\\_Stetsenko15.pdf](http://apir.org.ua/wp-content/uploads/2020/12/Okladna_Stetsenko15.pdf)
3. Піпченко Н. О. Цифрова дипломатія як інструмент зовнішньополітичної діяльності США. URL: [http://journals.iir.kiev.ua/index.php/pol\\_n/article/view/2511](http://journals.iir.kiev.ua/index.php/pol_n/article/view/2511)
4. Степанов В. Цифрова дипломатія як інструмент масової комунікації в публічному управлінні. URL: <http://visnyk-nadu.academy.gov.ua/article/view/216693>
5. Турчин Я. Електронна дипломатія як важлива складова зовнішньої політики держави. *Інформація, комунікація, суспільство*. 2014 : матеріали 3-ї міжнар. наук. конф. ІКС-2014, м. Львів, 21–24 травня 2014 р. Львів, 2014. С. 104–105.

### **ТУРИСТИЧНА ГАЛУЗЬ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ: ВИКЛИКИ І МОЖЛИВОСТІ**

Глобальна пандемія COVID-19 безпрецедентно вплинула на всі сфери діяльності, в тому числі і на туристичну галузь. В умовах масового скасування або перенесення запланованих турів індустрія туризму виявилася практично паралізована і втратила колосальні прибутки. У 2020 році, за даними доповіді конференції ООН з торгівлі та розвитку, ця цифра склала до \$ 1,2 трильйона [2], без роботи залишилось близько 100-120 млн. чоловік [1]. У тому ж 2020 року експерти констатували 60-80% спад в економіці міжнародного туризму [3; 4]. При цьому сценарні прогнози Всесвітньої туристської організації вказують на те, що повернення до рівня 2019 р займе від 2,5 до 4 років [5].

Крім негайних заходів щодо підтримки туристичного сектора, країни переходять до розробки заходів з його відновлення. До них відносяться пропозиції про скасування обмежень на поїздки, відновлення довіри мандрівників і переосмислення туристського сектора на майбутнє. Механізми підтримки галузі повинні допомогти швидко адаптуватися до нової, слабко прогнозованої реальності з урахуванням ключових трендів у туризмі, які стали актуальними у зв'язку з поширенням коронавірусу. Найперше йдеться про автономізацію туристських ринків унаслідок ослаблення всіх інтеграційних процесів та інших форм міжнародного співробітництва.

Протягом короткого часу різко скоротився обсяг зовнішнього туризму і географічна структура туристського потоку змістилася на користь внутрішнього. Багато країн на поточний момент не лише вжили цілу низку заходів, спрямованих на підтримку туристського сектора для зниження наслідків кризи, а й приступили до розробки стратегії його відновлення і подальшого розвитку. Безперечною є та обставина, що в постковідний період інтеграційна взаємодія між країнами в сфері туризму потребуватиме оновлення. У майбутньому при виборі місця відпочинку люди будуть орієнтуватися на «захищеність» території відвідування від різних інфекційних захворювань, на рівень медичної допомоги та вартість можливої профілактики. В умовах запуску внутрішнього туризму ключовим чинником відновлення роботи об'єктів проживання та відвідування також стане неухильне виконання ними санітарно-епідеміологічних вимог, а також дотримання заходів безпеки в разі виявлення хворих. Водночас зростатиме особиста відповідальність туристів, які все більше приділятимуть уваги страхуванню життя при оформленні турів і визначенню відповідності місць планованого відвідування вимогам безпеки в плані профілактики захворювань, рівня медичного обслуговування, організації роботи служб порятунку і швидкої допомоги, доступності інформації про загрози і швидкість реагування на скарги відпочивальників.

Переорієнтація з масового туризму на індивідуальні тури та онлайн-продажі пов'язана зі змінами в попиті на туристичні послуги, що обумовлено зниженням доходів, прагненням до відвідування природних територій та оздоровлення тощо. У зв'язку із цим, доцільним є розвиток оздоровчого, спортивного, гастрономічного, екологічного туризму для забезпечення нових пріоритетних потреб клієнтів туристичної галузі. Зокрема, сектор екотуризму набуває все більшої популярності, неминуче відхиляючись від процесу «озеленення» видів економічної діяльності, пов'язаних з наданням туристично-рекреаційних послуг. У руслі розвитку екотуризму розглядаються країни, які не лише мають значний потенціал, а й проводять активну політику з його планування, регулювання, підтримки, просування і моніторингу, спираючись на міжнародні рекомендації з питань сталого розвитку. Тобто вагомою конкурентною перевагою деяких туристських територій в майбутньому буде якість пропонованої інформаційної інфраструктури.

Останніми роками в туризмі активно використовуються різні цифрові технології, але криза спровокувала різке підвищення їх значущості. Новими елементами цифрової екосистеми в туризмі вже стають віртуальні тури і екскурсії (тисячі природних і культурних об'єктів по всьому світу відкрили доступ до своїх ресурсів), зростання сервісів віддаленої роботи та ін. Значна увага приділяється застосуванню цифрових технологій для боротьби з поширенням коронавірусу на об'єктах туризму, наприклад, для інформування громадян та контроль за їх пересуваннями, для перевірки мандрівників, відстеження звернень та ін.

Посилення державної підтримки галузі в умовах пандемії знайшло відображення в багатьох країнах, які сфокусувалися на зниженні адміністративного регулювання, заходах податкового стимулювання, прямої фінансової допомоги та інших формах підтримки. Сьогодні вже очевидно, що світ після усунення коронавірусної загрози буде іншим, зміняться умови для транскордонних переміщень, на перший план вийде проблема забезпечення медичної безпеки. Знадобиться

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

переглянути зміст і механізми реалізації двосторонніх і багатосторонніх програм співробітництва між різними країнами в частині впровадження та дотримання міжнародних медико-санітарних правил в процесі організації подорожей, а також у розвитку співробітництва в таких сферах, як страхування і надання екстреної допомоги туристам під час подорожей, забезпечення комфортного і безпечного перевезення пасажирів, захищеність каналів зв'язку передання даних тощо. Країнам доведеться забезпечити взаємний обмін інформацією і досвідом з питань поновлення стратегій розвитку туризму з акцентом на підвищення готовності галузі оперативно та ефективно реагувати на кризи в майбутньому. Інтеграційні процеси в сфері туризму в перспективі будуватимуться на принципах взаємної вигоди і спільного розвитку, а також на обопільній відповідальності і готовності до криз.

### *Література*

1. Covid-19 and Tourism: Assessing the Economic Consequences. 2020. URL: [https://unctad.org/system/files/official-document/ditcinf2020d3\\_en.pdf](https://unctad.org/system/files/official-document/ditcinf2020d3_en.pdf)
2. Global Tourism Sector set to lose at least \$1.2 trillion due to Coronavirus, UNCTAD says. 2020. URL: <https://unctad.org/press-material/global-tourism-sector-set-lose-least-12-trillion-due-coronavirus-unctad-says>
3. International Tourist Numbers Could Fall 60-80% in 2020, UNWTO Reports. World tourism organization. UNWTO. URL: <https://www.unwto.org/tourism-covid-19>
4. Tourism Policy Responses to the Coronavirus (COVID-19). OECD Policy Responses to Coronavirus (COVID-19). URL: <https://www.oecd.org/coronavirus/policy-responses/tourism-policy-responses-to-the-coronavirus-covid-19-6466aa20/>
5. World Health Organization. Global Health Expenditure Database. URL: <http://who.int/nha/database>

*Личковах Володимир,*

*доктор філософських наук, професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ДІАЛОГ КУЛЬТУР У МИСТЕЦТВІ УКРАЇНСЬКОГО ТА ПОЛЬСЬКОГО АВАНГАРДУ**

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

Були в українському і польському авангарді і власні теоретичні джерела, що мали спільне походження й художньо-творчу значущість. У цьому аспекті у книзі [1] аналізується вплив ідей Львівсько-Варшавської філософської школи на естетичні погляди і художні шукання деяких польських (напр., Л.Хвістек) і українських, особливо львівських (напр., Р.Сельській), митців, на «гомологію» семіотики їх образної мови, на «діалог» окремих художніх напрямків і шкіл в Україні та Польщі. Розкрито співвідношення теоретичних програм і мистецьких концепцій В.Кандинського і Я.Т.Пайпера, К.Малевича, Г.Стажевського та В.Стшемінського, О.Богомазова і художників «Краківської групи». Важливим теоретичним джерелом формування національних течій авангарду були польський журнал «Zwrotnica» і український «Мистецтво», в яких відбувався і взаємний обмін думками, а практично художники вступали у творчі комунікації на групових виставках – від «Салону Іздебського» в Одесі до київських, львівських, краківських, варшавських спільних художніх імпрез та європейських арт-парадів. А в чому ж відмінності українського та польського авангарду в мистецтві? На мій погляд, польські митці-авангардисти в більшій мірі надихалися досягненнями західноєвропейської нон-класики, а українські – російським авангардом, будучи часто його складовою частиною і навіть генетичним фундаментом (К.Малевич, В.Кандинський, В.Татлін, О.Родченко та ін.). Хоча були й протилежні випадки, коли в імперських умовах культурного життя низка польських художників була безпосередньо пов'язана з Росією (З.Валішевський, В.Стшемінський, К.Кобро), а українські митці вчилися і працювали в Західній Європі (О.Екстер, О.Грищенко, Р.Сельській). І все ж таки для багатьох польських художників центрами авангардизму були Париж, Берлін, Мюнхен, Мадрид («Ecole de Paris», «Der Sturm», «Bauchhaus» та ін.), а деякі з них

позасвідомо дистанціювалися від російських впливів у зв'язку з т.зв. «колоніальним синдромом».

Ще однією відмінністю українського і польського авангарду є їхній зв'язок з національними моделями художнього символізму і модерну (сецесіону). На становленні багатьох польських авангардистів відчувся вплив школи С.Виспянського в живопису і графіці, Іржиковського в літературі, К.Шимановського в музиці, «Молодої Польщі» в поезії тощо. Польський модерн корелював з творчістю чеха А.Мухи, а також з «віденською сецесією» (Г.Клімт), французьким ар-нуво, німецьким югендстилем, які заклали основи авангардистської трансформації образності, мистецький перехід до декоративізму і конструктивізму. Український модерн був більше пов'язаний із «львівською сецесією» (брати Кричевські, О.Новаківський) і спирався на символізм вітчизняних художніх традицій (М.Жук, О.Саєнко, Г.Нарбут, І.Кавалерідзе, архітектор Городецький та інші представники «українського стилю» в мистецтві). Мабуть, у зв'язку з цими відмінностями та особливостями український і польський авангард, крім спільних течій і напрямків, мали і свої власні, національно автентичні різновиди авангардистської творчості. В Україні – це самобутній кубізм у скульптурі О.Архипенка, кубофутуризм у поезіях М.Семенка, супрематизм К.Малевица, динамічний конструктивізм В.Татліна, «візантинізм» бойчукістів. У Польщі народилися «формізм» і «стрєфізм» Л.Хвістека, «унізм» В.Стшемінського, «капізм» Я.Цибіса, «новий класицизм» товариства художників «Ритм», футуроодаїзм у поезії. Завдяки цим спільним та відмінним рисам і відбувся творчий «діалог» українських і польських авангардистів «першої хвилі», їхній естетичний взаємовплив і водночас художнє самовизначення. Національні самоідентифікації й транскордонні взаємозв'язки в мистецтві посприяли входженню українського і польського «історичного» авангардизму в європейський культурний простір, естетичні парадигми якого сповідували й розвивали модерні митці Польщі та України. На жаль, подальші шляхи авангардистського руху в цих країнах розійшлися, і «друга хвиля» авангарду набула андеграундні форми, часто ізольовані одна від одної. Сьогодні, після тривалої боротьби «нон-конформістів» проти канонів соцреалізму, появи неоавангарду, трансавангарду і постмодернізму як у Польщі, так і в Україні (в контексті європейської й світової арт-практики), знання багатющої історії авангарду першої третини ХХ століття має не тільки історико-культурну, пізнавальну, але й повчальну, дидактичну цінність. Становлення і розвиток авангардизму, виникнення його стилістичних і національних форм, філіація і утвердження нових естетичних ідей в «діалозі» митців, моделюють культуротворчі процеси у «світі мистецтва», створюють єдиний простір модернізації культури. В умовах глобалізації світу і одночасного збереження національної автентичності на прикладі історії авангардизму в Україні та Польщі є можливість знайти власний шлях у глобалізаційних процесах, екстраполювати ідеї глокалізації, європеїзації та регіоналізації на сферу культури. Тут етнонаціональна і європейська ідентичність накладаються одна на одну через транскордонне співробітництво, «діалог» культурників і митців у спільному духовному просторі об'єднаної Європи.

### *Література*

1. Личковах В. Естетика українського та польського авангарду: монографія. Київ : НАКККіМ, 2021. 288 с.

*Денисюк Жанна,*

*доктор культурології, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **НІ-НУМЕ-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ ІНФОРМАЦІЙНИХ ВПЛИВІВ НА СУСПІЛЬНУ СВІДОМІСТЬ**

Техноеволюція ХХІ ст. справляє всеохопний вплив на людину і є однією з найважливіших ланок поступу людства. Техніка як зовнішній неорганічний орган людини та продовження біологічних сенсорів стала медіатором, який формує нове середовище для людини. Постмодерні та глобальні перетворення обумовили кризу в аксіологічній сфері, пов'язану із пошуками нових ціннісних орієнтирів розвитку суспільства та переоцінкою існуючих сенсів і цінностей. Трансформація цінностей в процесі історичного розвитку суспільства полягає в тому, що цінності, які сформувалися та домінували на певному етапі суспільного розвитку, у подальшому виявилися недієздатними у зв'язку з новими суспільними вимогами. Трансформування базових цінностей змінює орієнтації людей по відношенню до влади, релігії, політики, гендерних ролей і норм, де спостерігається як спадкоємність у збереженні певних цінностей, так і нестійка рівновага між традиційними і новими прагматичними цінностями, що забезпечують успішність діяльності та



## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

матеріального процвітання. Hi-hume-технології на початку XXI ст. стають тим інтелектуальним ресурсом, що дозволяє не тільки вивчати і прогнозувати різні соціальні зміни, але і дає дієві інструменти для надання ефективного керуючого впливу на соціальний простір та отримання прогнозованого соціального результату. Під Hi-Hume технологіями розуміють такі соціальні та гуманітарні технології, що призначені для впливу на індивідуальну або масову свідомість [3, с. 35]. Ці технології виникли тільки з появою і широким поширенням Hi-Tech, в першу чергу – високих інформаційних технологій. Продукти нових технологій вимагають і перегляду ціннісних орієнтацій суспільства. Високі технології також змінюють існуючу систему суспільних відносин, ці зміни виявилися настільки істотними, що ефективні менеджерські технології, задіяні спочатку винятково для сфери Hi-Tech, дуже швидко вийшли за її межі і стали застосовуватися в інших соціокультурних сферах. High-Hume технології – складні технології, спрямовані на зміну людини. Спочатку вони використовувалися тільки для позначення технологій формування свідомості, однак потім були розширені на весь спектр традиційних гуманітарних технологій, пов'язаних з освітою, охороною здоров'я, культурою і т. ін. До Hi-Hume технологій відносяться PR-технології, високі політтехнології, технології інформаційних війн. Ці Hi-Hume технології дозволяють ефективно прогнозувати соціально-політичні зміни й керувати ними. Однією з ефективних технологій інформаційної війни є, наприклад, руйнування механізмів традиційної самоідентифікації (етнонаціональної, культурної, конфесійної тощо) через проектування в інформаційному просторі штучних варіантів ідентифікації, зокрема, «мультикультурної ідентичності» [2, с. 87]. Високі гуманітарні технології засновані на застосуванні високих технологій управління технічними об'єктами в умовах динаміки і невизначеності до вирішення завдань інноваційного розвитку в умовах швидких змін. Принципи побудови високих гуманітарних технологій засновані на вирішальній ролі людського чинника в інноваційній сфері. Гуманітарні технології використовують як ресурс не матерію і інформацію, а людину [1, с. 125]. На сучасному етапі західні дослідники, віддаючи належне технологічній складовій суспільного розвитку не лише у фінансовій та економічній системі, але й соціальній загалом, осмислюють такий стан суспільства як технокапіталізм. Зокрема, відомий американський дослідник з Каліфорнійського університету Л. Суарес-Вілла, здійснюючи теоретичний аналіз сучасного постіндустріалізму, вважає, що у новій суспільній парадигмі, яка матиме далекосяжні наслідки в XXI ст., основними цінностями будуть нематеріальні активи, – такі, як виробництво інтелектуальної власності, знання, творчість. Водночас гуманітарна та соціальні сфери також зазнають колосальних змін під впливом технологій, що позначаються на формуванні мережевого суспільства. Ключова роль у новій соціальній організації відводиться інформаційним технологіям та комунікації [4]. Слід зазначити, що технологічний детермінізм у будь-яких теоріях розглядає технологію як незалежну силу, яка зумовлює соціальні зміни. Детермінуючий характер інформаційного впливу на особистість, суспільство й державу полягає, найперше, у виробленні суспільного ідеалу, національної ідеології, абстрактних уявлень про атрибути належного у різних сферах суспільного буття. До цього варто додати формування світоглядних уявлень про систему відносин, які можна оцінювати крізь призму добра і зла, істини й хибності, краси і неподобства, припустимого і забороненого, справедливого і несправедливого і т.д. Окрім цього, соціальні цінності входять до психологічної структури особистості як особистісні цінності, що виступають одним із джерел мотивації її поведінки. Наслідки застосування hi-Hume технологій подвійні. З одного боку, вони дозволяють ефективно управляти соціальними процесами, дають можливість значної і відносно довільної перебудови масової і індивідуальної свідомості, що в економічній сфері дозволяє отримати істотний матеріальний прибуток, а в сфері політичній – ефективно управляти великими масами людей. З іншого боку, hi-Hume технології здатні чинити деструктивну дію на людину і суспільство, руйнувати механізми їх саморегуляції. Причому ці технології можуть чинити негативний вплив не лише на об'єкти їх безпосередньої дії, але й на осіб, які їх застосовують.

### *Література*

1. Денежніков С.С. Індустрія hi-hume-технологій – до абрисів трансгуманістичного майбутнього. *Філософія науки: традиції та інновації*. 2014. № 2. С. 151–160.
2. Прокопенко Б.В. Маніпулятивні технології в інформаційній війні: проблеми захисту. *Філософія науки: традиції та інновації*. 2017. № 1 (15). С. 99–109.
3. Пушкар Я.В. Вплив HI-HUME-технологій на становлення мегасоціуму. *Філософія науки: традиції та інновації*. 2014. № 2 (10). С. 33–42.
4. Suarez-Villa L. Globalization and Technocapitalism The Political Economy of Corporate Power and Technological Domination. New York: Routledge, 2016. 250 p

*Сіверс Валерій,  
доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **УНІВЕРСАЛЬНІСТЬ СТАТУСУ ЛЮДСЬКОСТІ ТА ОНТОЛОГІЧНИЙ ХАРАКТЕР ЗЛА**

Можливо чи не найактуальнішою проблемою гуманітарного пізнання є проблема статусу загальних тверджень і висновків, якими воно широко оперує в своїх дискурсах. Згадана проблематичність живиться не стільки неочевидністю їхньої появи, скільки утворюється за рахунок упущення діалектичної природи пізнання. Остання вимагає розглядати кожне таке твердження як гіпотетичне, піддаючи його, по можливості, процедурі верифікації, тобто у даному випадку перевірці на прийнятність протилежного твердження.

У монографії українського дослідника А. Морозова, присвяченій аналізу проблеми зла, стверджується: «Складність, унікальність та суперечливість буття людини полягає в тому, що вона повинна постійно турбуватися про свій онтологічний статус людськості [1, с. 4].

Вочевидь, що заявка на такий статус має продовжувати себе у статусі очевидної істинності такого проголошення. Звісно, якщо такий взагалі є можливим. Але саме це і потрібно припустити, бо у протилежному випадку гіпотетичне зло у вигляді неістинності взагалі не має необхідності доводити свій онтологічний статус. Цей статус зла природно впливає з безсилості гіпотетичного добра, яке, втілюючись недовершено, стає провідником зла, бо приносить його у світ начебто “контрабандним” шляхом. На кшталт Бартівського розуміння способу функціонування міфа у мові.

Отже, спробуємо означену тезу перевірити на істинність шляхом доведення чи спростування протилежного твердження. Одразу здається, що наведена посилка не має всезагального значення, бо саме твердження як окличне приховує у собі суперечливий посил: його деонтологічна складова (людина повинна) поєднана з універсалістським характером вимоги щодо статусу людськості і це створює змішану семантичну форму або специфічне ілокутивно-перлокутивне твердження. (Згідно класифікації Д.Остіна та Д.Серла ілокутивне твердження виражає ціль, а перлокутивне містить спробу впливу на поведінку людини.) [2]. Його специфіка полягає у тому, що це синтез спонуки і позначення її результативності, застосований до культур філософського поля значень. Внаслідок саме універсалістського характеру твердження, воно не може бути ані перевірене по факту своєї реалізації, ані заперечене як таке. В результаті побудови та використання такого потрійного поєднання (деонтологія-універсалізм-розмитість застосування або “дефактичність”), шлях зла стає досить комфортним. Це відбувається завдяки (переважно невірному) утворенню стану колаборації з ним тих, хто потрапляє в цей простір в межах здійснення комунікації. Але для сутнісного розуміння цієї позиції потрібно прийняти і в результаті визнати онтологічний статус зла як реальної сили. Адже ми визнаємо такий статус за добром, коли вимагаємо від людей турбуватися про статус людськості. Водночас приписувати турботу про людськість тим, хто використовує недовершеність соціального устрою світу на свою користь означає – у нерозчинному залишку – бути їхнім колаборантом. Саме так здається, бо начебто найбільш очевидна і бездоганна моральна дія – заклик до “людськості” як такий робить тих, хто його щиро сприймає як спонуку до дії, заручниками недовершеності такої дії. В цьому контексті вірним є те універсалістське твердження, що всі типи “злої дії” відомі історії з часів Ірода чи й раніше – і до теперішнього часу, рясніють прикладами лицемірної маніпуляції гаслами людськості як засобом досягнення влади та встановлення вигідної цій людині соціальної ієрархії на якомога більшій території та для якомога більшої кількості людей. Водночас слід акцентувати як верифікаційний аргумент цього фрагменту, що ці історичні діячі ніколи не викривають себе закликом до самої “злої дії”. З іншого боку, відкидання принципу людськості як всезагального веде до руйнування системи культури як гуманістично спрямованої соціальності взагалі. Отже, абсолютизація людськості стає інструментом поневолення, а її заперечення стає прямим шляхом до руйнування будь-якої структури.

### *Література*

1. Морозов А.Ю. Зло як проблема філософії історії: метафізичні і богословські аспекти: монографія. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2017. 219 с.
2. Мовленевий акт. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

*Акімов Дмитро,*

*доктор соціологічних наук, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
Голова Генеральної дирекції Міжнародної Академії  
рейтингових технологій і соціології «Золота Фортуна»*

## **МАРКЕТИНГ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ**

Сучасний ринок творів образотворчого мистецтва набуває поступового розвитку в нашій країні. Процеси становлення супроводжуються певними проблемами, що пов'язані зі структурою, принципами розвитку й функціонування мистецького ринку. В Радянському Союзі не існувало таких ринкових відносин, які мали вікову історію в капіталістичних країнах. Отже, сьогодні учасники українського арт-ринку проходять шлях становлення, формування ринкових відносин.

Актуальність роботи пов'язана з необхідністю вивчення принципів та механізмів реального артринку, функціонування якого регулюється механізмами маркетингу мистецтва. Існує чимало робіт українських та закордонних авторів, які стосуються вивчення проблематики соціального маркетингу. І хоча соціальний маркетинг та маркетинг мистецтва є ланками одного ланцюга, можна стверджувати, що маркетингові процеси в мистецтві не достатньо вивчені та систематизовані. В цих процесах первинним “гравцем” виступає не споживач, чиї інтереси потребують вивчення та задоволення, а художній твір, який створює митець.

Певну низку проблем, пов'язаних з маркетинговими алгоритмами в мистецтві, досліджували такі українські фахівці з соціології, культурології, мистецтвознавці та маркетологи, як В.В. Індутний, Б.О. Платонов, Л. Скокова Т.Р. Тимченко, В.І. Цитович, Р. Щульга, російські – Т. Абанкіна, А.Г. Арутюнова, І.А. Гольман, А.В. Федотова, І.Г. Хангельдисва, О.Л. Шекова; західні дослідники – П. Доссі, Ф. Колбер, Ф. Котлез, Д. Томпсон, Р. Таньчук, Ф. Хук, С. Торнтон та інші. Отже, в українській та світовій культурології, соціології та інших науках визначені певні підходи до розуміння й трактовки сутності, функцій, інструментарію маркетингу мистецтва, але ці наукові процеси потребують подальшого розвитку, вивчення та вдосконалення.

Онтологічний, фундаментальний, першопочатковий аспект проблеми полягає в наступному. Існує протиріччя між класичним маркетингом, спрямованим на визначення потреб споживача й подальшими процесами виробництва та реалізації продукції з одного боку, та з іншого боку процесами, що відбуваються на артринку, де спочатку митець створює продукт-твір образотворчого мистецтва, а потім цей продукт “шукає” споживача. Гносеологічний аспект проблеми полягає у необхідності детального та глибокого вивчення, дослідження природи маркетингових процесів на артринку, можливостей використання отриманих знань в процесах творчої та ринкової реальності. Крім того, специфіка маркетингової моделі на ринку мистецтва та проблем, що пов'язані з використанням маркетингових технологій до ціноутворення, методів збуту, методів просування товару та загалом ефективної діяльності на артринку предметів мистецтва, враховуючи їх художньо-естетичні та матеріально-технічні параметри та відповідність таким властивостям, як корисність і цінність, адже твори живопису, скульптури, кераміки тощо, перетворюються в продукти артринку тоді, коли споживач буде готовий їх придбати, або споживати як глядач, усвідомлюючи їх корисність [1, с. 107–108].

На основі вищенаведеного головною метою маркетингу як однієї з найбільш ефективних і уживаних сьогодні технологій є оптимізація взаємозв'язку між відомствами, організаціями, комерційними компаніями, підприємцями і фізичними особами, що створюють продукт соціального попиту (коли йдеться, наприклад, про маркетинг політики, освіти, культури, мистецтва) та споживачами їхньої продукції з метою задоволення потреб учасників ринкових (творчих, виробничих, та інших) процесів. Саме такою є загальновідома та загальновикористовувана традиційна маркетингова модель: будь-яка компанія намагається максимально задовольнити існуючі потреби споживача. Для цього використовуються наступні основні елементи: компанія (організація); ринок (в тому числі безпосередньо ринок та товар і споживач); маркетингова інформаційна система; маркетинговий комплекс, що включає в себе розробку товару, ціноутворення, методи збуту, методи просування товару тощо; нарешті система інтегрованих маркетингових комунікацій.

### *Література*

1. Акімов Д.І. Маркетингові технології колекціонування в образотворчому мистецтві. *Культура і сучасність : альманах.* № 1. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 104-109.

*Баривончик Анастасія,  
доктор мистецтвознавства, професор, доцент кафедри дизайну і технологій  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **РОЛЬ ТА ЗНАЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МАЛЯРСТВА В XXI СТОЛІТТІ**

Народне малярство як вид мистецтва має давню історію. Здавна в Україні існував народний розпис, особливо на будинках, посуді, тканинах, меблях та ін. Одним із головних різновидів декоративного мистецтва є настінний розпис, який тісно поєднувався з архітектурою будівель. В орнаментальному багатстві народних розписів вагоме значення мали апотропеистические знаки та символи, що мали коріння в стародавніх релігіях [5]. В основі орнаменталістики переважав релігійно-апотропеїчний принцип, який привів до розвитку естетичного смаку населення та розвинув орнаментальні здібності нашого народу. Декоративний розпис характеризується багатством орнаментів, національним колоритом та яскравістю барв. Загальновідомі твори Петриківського, Самчиківського розписів мають своєрідний почерк та «образну мову», що збереглися в традиціях. На жаль, сьогодні неможливо продемонструвати, презентувати та й висвітлити все різноманіття монументального українського малярства 30-х р. ХХ ст., яке знищила радянська влада. Трагічніше те, що були знищені талановиті митці. Михайло Бойчук об'єднав видатних малярів-монументалістів та сформував школу «бойчукістів» [2]. Їх метою було прагнення відродити давні культурні традиції на основі візантійського фрескового живопису та традиціях Давньої Русі. З діяльністю школи Михайла Бойчука історично пов'язується піднесення українського монументального розпису в ХХ ст. Мистецький образ тієї епохи втілили новаторські твори бойчукістів, Ці скорботні часи українського декоративного малярства знаходилися без належної уваги дослідників мистецтва, але явили собою базис для майбутніх творців. Діяльність М.Бойчука та його учнів набуває всеєвропейського значення.

Стрімко зростає інтерес у світі до українських майстрів народного малярства. Оригінальним символом українського живопису є петриківський розпис. Він є нематеріальною спадщиною людства ЮНЕСКО. Серед відомих майстрів петриківського розпису – Т. Пата, Н. Білокінь, І. Пилипенко, Г. Прудникова та інші. За своє життя вони створили величезну кількість робіт, чим збагатили цей вид українського мистецтва. Петриківський орнамент базується на поглибленому дослідженні природних форм рослинності і виготовленні на основі фантазійних квітів, що відсутні в реальній дійсності (наприклад, «лучка» чи «кучерявки») [1]. Майстри збагачують власні твори сучасними декоративними мотивами. Декоративний розпис застосовують в інтер'єрі та екстер'єрі приміщень і громадських будівель, в посуді, на творах прикладного мистецтва, поліграфії та у дизайні одягу.

Восени 2018 року стартував проект «Нове життя самчиківського розпису» під керівництвом Віктора Раковського, який отримав грант Українського культурного фонду. Волонтери-художники розписали фасади десяти будівель села Самчики у Старокостянтинівському районі на Хмельниччині. В наслідку, Міністр культури України, Є. Нищук, зауважив, «що на сьогодні в Європі та світі цінується те, що має тисячолітню історію та силу традиції» [4].

Сьогодні стає актуальним малярство на склі. Ця техніка розпису відома з часів Стародавнього Риму та Візантії. Крім того, іконопис на склі поширився і існував в Україні з кінці ХІХ століття, переважно на західних територіях. Відомим фактом є те, що «в 2018 році в Гошівському монастирі на Долинщині, Івано-Франківської області відбувся II Міжнародний живописний симпозіум з малярства на склі» [3]. Малюнок наноситься на скло зі зворотного боку. В сучасному світі техніка розпису по склу стає одним з видів декорування інтер'єру.

Давній народний промисел такий як малярство є феноменом художньої культури українців та був заснований завдяки багатогранним традиційним мистецтвам минулих століть. Збереження і розвиток українського малярства надав можливість популяризувати традиційні види декоративного розпису та інтегрувати в дизайн середовища.

### *Література*

1. Глухенька Н.О. Петриківські декоративні розписи. Київ: Мистецтво, 1965. 65с.
2. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Час Майстрів, Оранта, 2010. 400 с.
3. Марченко М. Малярство на склі. 2019. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/malyarstvo-na-skli>
4. Нове життя Самчиківського розпису. URL: <https://km-oblrada.gov.ua/nove-zhittya-samchikivkogo-rozpisu/>
5. Щербаківський В. Українське мистецтво: Вибрані неопубліковані праці. Либідь, 1995.

*Садовенко Світлана,  
доктор культурології, доцент, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри режисури та акторської майстерності і  
кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ЗАГАДКИ ЯК СВІТОГЛЯДНІ АКСІОМАТИЧНІ ОСНОВИ СТАНОВЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

Сучасне суспільство через філософізацію, раціоналізацію та секуляризацію досить далеко відійшло від традиційного життєвого устрою, міфопоетичного погляду на світ, піддавши забуттю або символічному спустошенню чимало форм і жанрів давньоукраїнського мистецтва. «Розучившись» говорити, співати і танцювати у народній манері, грати на стародавніх традиційних інструментах, практично відмовившись від автентичного народного вбрання, національної кухні, користування мовними діалектизмами тощо, сучасне суспільство виключило з природного живого побутування значну кількість творів усної народної творчості, подеколи й повністю окремі фольклорні жанри.

Проте фольклор ніколи й не зникав з життя і культури українського народу. Змінювалася його «питома вага» в системі національної культури. Зникали старі й з'являлися нові твори, жанри, форми, прийоми. Мінливою була «мода» на окремі фольклорно-етнографічні явища, несталою виявлялася державна політика, ідеологічні установки щодо творів і напрямів народної культури. При цьому, незмінним залишається розуміння того, що фольклорне мистецтво завжди відображає ментальність українського народу, виражає архетипи і кенотипи, ідеали, етнічну свідомість, своєрідність етносу української людини, її погляди на світ (природу, суспільство, державу, інші народи, інакші культури тощо), представляючи культурну ідентичність. Саме такі особливості актуалізували вибір теми цього дослідження, метою якого визначено розгляд українських народних загадок як світоглядних аксіоматичних основ становлення культурної ідентичності.

Існує низка давніх і нових жанрів українського фольклору, серед яких народні загадки як найстаріший жанр фольклору, що дожив до нашого часу, є важливою складовою української культури і має повноцінні механізми впливу на становлення культурної ідентичності. За твердженням С. Соловейчика, в кожній країні є свій Головний педагог – народ, і є Головний підручник педагогіки – мова. У минулому, ґрунтуючись на досвіді попередніх поколінь, селяни навіть не підозрювали, що прокладали місток між мисленням і знанням, щоденно розвиваючи і вдосконалюючи ясне, точне, цілеспрямоване мислення у нового покоління.

Загадки як спосіб тренування абстрактного мислення завжди займали важливе місце у розумовому розвитку людини з дитинства і становили підґрунтя формування культурної ідентичності. Цей досвід актуальний і нині, адже, як і колись, для розумового розвитку людини треба створити «поживне» інтелектуальне середовище, допомогти їй швидко зорієнтуватися в потоках різноманітної інформації, осмислити, відібрати, систематизувати, інтерпретувати і відповідно її застосувати.

Загадки – це малі форми усної народної творчості, в яких у стислій, образній формі викладаються найбільш яскраві й характерні ознаки предметів чи явищ. Це також може бути дотепне, дошкульне запитання або алегоричний вислів, що вимагає розкриття чи відгадки. Загадки містять низку ознак речі чи явища, за якими необхідно відгадати, що саме це за річ чи явище і яке їхнє походження або призначення. З точки зору феноменології, загадки є пластичною формою міфу, втіленням архетипу, оскільки розповідають про «сакральні витоки речей» (М. Еліаде) [3, с. 15]. Знання походження явищ буття сприяє формуванню у людини цілісної картини світу, її еволюції від міфологічного до абстрактного сприйняття дійсності, забезпечує становлення компетентностей поводження з речами, комунікативних умінь, а також здатностей до порівняння, узагальнення та рефлексії. Чіткість і конкретність завдання щодо знайдення правильної відповіді супроводжується яскравими уявленнями через ритмічність і образність мови, збуджує цікавість, формує екзегетичні та герменевтичні здібності людини. Більшість загадок є метафоричними, що дозволяє класифікувати їх як *бахтинівський діалогічний текст культури на межі з іншими текстами та репліками*. Майже всі вони входять до складу фразеологічних зворотів і мають чітку словесну виразність. В основі генезису загадок лежать *анімізм, первісний пантеїзм та символічне подвоєння дійсності*. Загадки виникли в умовах первісного суспільства, коли люди не розуміли всіх явищ природи і боялися їх. За тодішніми уявленнями, надприродні сили були живими та могутніми. Щоб умилостивити богів, людина задобрювала їх, приносила їм жертви, зверталася до них з проханнями. Так виникла віра в магічну

силу слова. Згодом на підставі практичного досвіду люди навчилися порівнювати явища навколишньої дійсності, помічати подібні ознаки в різних речах та явищах. Прадавній *антропоморфізм* загадок зберігся донині, тому майже всі загадки є уособленням, персоніфікацією, втіленням символічних іпостасей явищ у синкретичній єдності чуттєвого та ідеального сенсів.

Основні персонажі в загадках знаходяться у постійному русі й дії. Це свідчить про те, що їх створювали люди праці, які в стислій формі передавали призначення речей у житті, роботі, в різноманітному оточенні. Найдавніші загадки розкривають відомості про період скотарства, характеризують явища природи, відображують спостереження за небесними світилами. Загадки, пов'язані з хліборобством, домашніми речами, книгами, були створені вже за часів осілої та християнства. Оскільки люди вірили в магічну силу слова, то й загадкам приписували чарівну силу. За давніх часів до загадування і розгадування загадок ставилися серйозно. Молода людина, яка оволоділа майстерністю розгадування загадки, завжди вважалася дозрілою в розумовому відношенні. Згадаймо хоч би античний міф про страшного Сфінкса, загадку якого про людину відгадав мудрий юнак Едіп. Загадка на основі агонального принципу ставала механізмом *ініціації* суб'єкта в традиційних культурах, його посвячення у розумову зрілість, енкультурацію. Це знайшло своє відображення, зокрема, у кінематографі: пригадаймо відомі загадки велетенського Павука («що на світі наймиліше?» (*життя*)) у повнометражному чорно-білому художньому фільмі-казці «Василина Прекрасна», заснованому на народній казці «Царівна-жаба» і поставленому режисером О. Роу на студії «Союздифільм» у 1939 році. Народні загадки допомагають легко і природно формувати з раннього віку культуру пізнання (розширення орієнтування в природних явищах, оволодіння уявленнями про живе й неживе, про простір і час, причини й наслідки) та вольову культуру (постановка цілі, добір засобів і визначення черги та послідовності їх використання (планування), прогнозування можливих ефективних дій, подолання всіляких труднощів, контролювання виконуваних дій, оцінювання результатів). Розгадування загадок тренує розум, розвиває увагу, пам'ять, вдумливість і приносить задоволення, коли знайдено відгадку. Адже знайти правильну відповідь на ту чи іншу українську народну загадку є нелегким завданням навіть для дорослих. Отже, загадка є не тільки розвагою, а, передусім, засобом розвитку кмітливості й тямучості. За Т. Метельовою, підставою для ідентифікації та самоідентифікації, визначення народом своєї належності до певної спільноти є наявність сумісної з нею символічно-ритуальної системи й системи цінностей [1, с. 150]. Мова є тією спільною символічно-ритуальною системою, що відкриває цінності, стає механізмом, що спрямовує на самоусвідомлення національної та культурної ідентичності. Для людини світ завжди був і є символічним. Певна сукупність знаків, де кожна річ про щось говорить, несе певні смисли, аксіоматично дає розуміння і допомагає керувати дійсністю. Символізм як найважливіший механізм у культурі, а також таємничість як сфера людської природи й закладені в загадках.

Таким чином, фольклор, наповнений реальним змістом колективного позасвідомого народу, несе живу пам'ять та символічно одухотворені першообрази, здатні протистояти як комерційним симулякрам арт-ринку, так і квазірелігійній ортодоксії політичних ідеологем. Як найважливіший пласт народної культури, фольклор є тим смисловим ядром, без якого неможливе формування національної свідомості і водночас утопічним стає розвиток професійного мистецтва. Українські народні загадки як важлива складова українського фольклору формують художню інтуїцію та якість, необхідні для творчої діяльності людини в цілому, органічно поєднуючи репродуктивні, стандартні, традиційні елементи з новими, креативними. Через сприйняття, освоєння та відтворення артефактів народної художньої культури українці зберігають свою національну самоідентичність. Через етнічну художню культуру відбувається самоідентифікація, відчуття повноти буття, освяченого творчістю предків, їх знаковим ставленням до навколишнього світу, релігійного та морального імперативу. Українські народні загадки як своєрідні світоглядні аксіоматичні основи, говорячи словами С.Б. Кримського, створюють «певний для кожної історичної епохи базис безсумнівності, що фундає предметну сферу культурно-історичної інтерсуб'єктивності, розуміння й взаєморозуміння всередині тієї чи іншої цивілізації» [2, с. 9].

#### *Література*

1. Метельова Т.О. Культурна ідентифікація та самоідентифікація України в контексті європейських процесів. *VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»* : зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 4–5 червня 2009 р. Київ : ДАКККіМ, 2009. Ч. 2. 300 с.
2. Метельова Т.О. Світоглядно-антропологічні основи західноєвропейської філософії від архаїки до модерну : монографія. Київ : Українська книга, 2003. 280 с.
3. Элиаде М. Избранные сочинения : Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. Пер. с франц. Н. К. Грабовского и др. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.

**Бугайова Оксана,**  
кандидат філологічних наук,  
керівник служби інформаційно-методичного забезпечення навчального процесу  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

## СОЦІАЛЬНА РЕКЛАМА ЯК КОМУНІКАТИВНА ТЕХНОЛОГІЯ

Соціальна реклама привертає увагу до актуальних проблем суспільства, допомагає зберегти його культурні цінності та національні ідеали; впливає на погляди та поведінку людей. Соціальну рекламу реалізують через рекламні тексти – особливі системи мовних засобів, що вербалізують обмежену в часі та просторі комунікативну дію, «яка не має комерційного характеру, пропагує загальнолюдські цінності, привертає увагу до соціальних проблем, що потребують вирішення, і місія якої – зміна поведінкової моделі суспільств» [1]. Як інструмент політичної, економічної та морально-психологічної стабільності суспільства, вона виконує такі функції: сигнальну: повідомляє про наявність певної суспільної проблеми, що потребує негайного вирішення; інформативну: надає відомості про проблему та пропонує шляхи її подолання; освітню: пояснює причини виникнення соціальних негараздів і демонструє шляхи їх усунення; виховну (нормативну): формує такі моделі поведінки, які сприяють безконфліктному та комфортному спільному проживанню людей у суспільстві, задоволенню їхніх фізичних, моральних і культурних потреб; естетичну: формує в індивідів художній смак; економічну: сприяє надходженню від громадян податків для фінансування соціальних програм, проєктів; регулятивну: впливає на поведінку індивіда («м'яка» реклама викликає позитивні емоції, формує внутрішню готовність до дії, а потім саму дію та розрахована на довгостроковий результат; «жорстка» – має агресивний характер, шокує, показує соціальне явище з негативної сторони, спонукає споживача соціальної реклами на швидку реакцію); консолідації: соціальна реклама є посередником між громадськими організаціями, державними установами тощо та членами суспільства для об'єднання зусиль у подоланні певного негативного явища, у результаті люди відчувають себе захищеними, що сприяє політичній стабілізації ситуації в суспільстві.

Науковці виділяли певні аспекти соціальної реклами і відповідно визначали її як: ефективний інструмент стабілізації політичної системи; спосіб управління соціальними процесами; інструмент



Рис. 1. Соціальна реклама з протидії поширення пандемії, де людина має бути відповідальна за власне здоров'я



Рис. 2. Соціальна реклама з протидії поширення пандемії, де людина відповідальна не лише за власне здоров'я, а й близького оточення

гармонізації суспільних відносин; своєрідну противагу комерційній рекламі; комунікативний засіб державного управління; специфічну форму соціальної технології органів державної влади та громадських організацій, складову інформаційно-мотиваційного механізму державного управління; феномен культурної комунікації та ін. Ми ж акцентуємо на комунікативній меті здійснення соціорекламного мовлення і середовищі, у якому перебуває людина як об'єкт впливу: соціальна реклама гармонізації людини як фізичної та духовної цінності: людина є цінністю як для окремої мікрогрупи (сім'ї, друзів, колег), так і для макросередовища – держави, яка існує на податки, що

## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

сплачує індивід, і яку він забезпечує матеріальними чи духовними цінностями як результатом своєї діяльності; тому на фізичне та психічне здоров'я і духовне самовдосконалення особистості й спрямовані тексти такої соціальної реклами (рис. 1);

– *соціальна реклама гармонізації людини як члена мікрогрупи*: розглядає людину як члена родини, професійного чи соціального середовища тощо; до цієї категорії соціальної реклами відносимо рекламні тексти, що стосуються дотримання правил безпечної взаємодії всіх учасників дорожнього руху, формують гармонійні стосунки в сім'ї, виховують повагу до оточення, з яким взаємодіє індивід, інші ситуації, де людина здійснює позитивний чи негативний вплив на оточення (рис. 2);

– *соціальна реклама гармонізації людини як члена суспільства*: держава сильна лише завдяки своїм громадянам, які дотримуються закону, сприяють її політичному й економічному процвітання, захищають незалежність своєї країни; тексти цієї соціальної реклами формують у реципієнта почуття патріотизму, поваги до Основного закону, розвивають суспільно-економічну грамотність через іміджеву рекламу державних органів тощо (рис. 3);

– *соціальна реклама гармонізації ставлення людини до довкілля*: людина впливає своєю діяльністю чи бездіяльністю на стан довкілля; така реклама спрямовує громадян гуманно ставитися до тварин і по-господарськи користуватися природними ресурсами (рис. 4).



Рис. 3. Соціальна реклама проти хабарництва

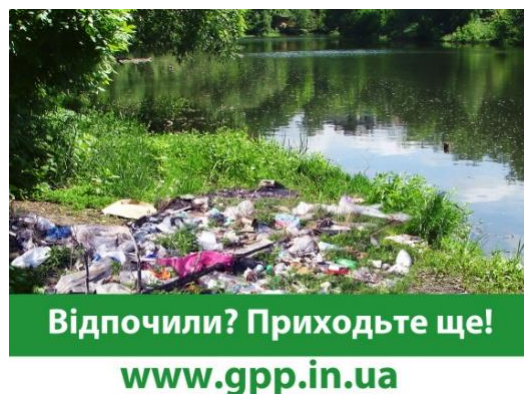


Рис. 4. Соціальна реклама за чистоту довкілля

Отже, соціальна реклама як комунікативна технологія «цілеспрямовано впливає на формування соціально значимих у суспільстві цінностей, забезпечує узгодженість державних й індивідуальних інтересів, вироблення суспільно легітимованих моделей утвердження стабільності соціальної системи» [3, с. 76]. У масштабах суспільства вона чинить психотерапевтичну дію на його членів, і її наслідки можуть проявитися як найближчим часом, так і в довгостроковій перспективі. Така комунікативна технологія формує не миттєву одноразову дію, а стійку, тривалу, соціально прийнятну модель поведінки людини в соціумі.

### *Література*

1. Ревенко Т. Теоретичні аспекти формування соціальної реклами органів державної влади. URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Ardu\\_o/2009\\_1/R\\_2/Revenko.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ardu_o/2009_1/R_2/Revenko.pdf) (дата звернення: 10.10.2021).
2. Худар С.М. Соціальна реклама як комунікативний інструмент оптимізації державного управління : дис. ... канд. наук з держ. управл.: 25.00.02 – механізми державного управління. Київ, 2020.



*Конюкова Ірина,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри філософії та педагогіки  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
*Сидоровська Євгенія,  
кандидат культурології, сарий. викладач кафедри філософії та педагогіки  
Київського національного університету культури і мистецтв*

### **КАТЕГОРІЯ ВВІЧЛИВОСТІ, ЇЇ СПЕЦИФІЧНИЙ ЗМІСТ У ФОРМАТІ ІНТЕРНЕТ-КОМУНІКАЦІЙ**

В умовах сучасного світу завдяки надзвичайному розвитку інтерактивних технологій людині доводиться мати справу з двома видами комунікації – особистою та кіберкомунікацією, для яких, на перший погляд, характерний єдиний механізм семантики та прагматики. Проте окремі принципи та особливості ввічливого спілкування, доречні для одного середовища, не можуть бути органічно застосовані в іншому.

З масштабним поширенням інтернет-технологій наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., властиві онлайн комунікації характеристики стали підставою для багатьох користувачів розглядати її як втілення лібертаріанського або анархічного ідеалу, оскільки вона надає людині небачені раніше можливості в контексті реалізації особистої свободи.

Формування інформаційної культури призвело до появи комп'ютерної етики, що регламентує поведінку людини в інформаційному суспільстві, опосередковане використанням інформаційних технологій. На думку закордонних дослідників, комп'ютерна етика виникла як процес проблематизації поведінкових норм спілкування в суспільствах, сформованих за допомогою засобів масової інформації в другій половині ХХ ст., а з появою інтернету – горизонтального або неієрархічного, інтерактивного або глобального середовища для створення, збереження, поширення або обміну повідомленнями, ситуація різко змінилася [2, с. 178]. Комп'ютерна етика в більш вузькому розумінні стосується етичних питань, пов'язаних з інтернетом і виникає тому, що нове середовище створює проблеми, які не можуть бути вирішені на основі традиційних правил та ролей ієрархічної генерації, поширення, збереження та обміну повідомленнями в межах засобів масової інформації в демократичних суспільствах [3, с. 10].

На думку дослідників, ввічливість – це національно-специфічна комунікативна категорія, змістом якої є система ритуалізованих стратегій комунікативної вербальної та невербальної поведінки, спрямованих на гармонійне, безконфліктне спілкування та дотримання суспільно-прийнятих норм при інтеракціональній комунікації. Вона є відображенням соціально-культурних стосунків, ядро яких складають соціально-психологічна та статусна дистанція, які в кожній культурі мають власні параметри. Асиметрія соціально-культурних стосунків зумовлює асиметрію національних систем ввічливості [1, с. 27].

Категорія ввічливості як одна з найважливіших складових комунікаційного процесу протягом багатьох століть на сучасному етапі розвитку суспільства в умовах кіберкомунікації отримує специфічне виявлення.

Х. Пратама визначає наступні концепції ввічливості:

- ввічливість застосовується передусім для побудови довіри між людьми, а не для передачі ідей;
- спілкування схильне до конфліктів, натомість ввічливість є запорукою стабільно рівного спілкування;
- ввічливість – це робоча соціальна норма, яку слід застосовувати завжди, окрім випадків-виключень, коли ввічливість можна порушити або проігнорувати;
- ввічливість залежить від культури [4, с. 43].

Доцільно розглянути принципи ввічливості в асинхронному, синхронному та мультимодальному онлайн спілкуванні. Асинхронний характер електронного листування має перевагу в облікових даних відправника та одержувача, проте інші онлайн-платформи також пропонують аналогічні переваги. Незважаючи на те, що електронна пошта традиційно використовується для ділової переписки або будь-яких формальних ситуацій, в сучасному світі її поступово починає заміняти сервіси миттєвого обміну повідомленнями, що зумовлено появою та поширенням смартфонів.

Правила оформлення повідомлень в синхронному спілкуванні цілком відповідають нормам ділового (за умови робочого спілкування) або побутового етикету (під час неформального спілкування з колегами, родичами та знайомими) і передбачають:

- контролювання власних висловлювань;
- формулювання чіткої думки, щоб уникнути дуального трактування;
- уникнення використання ненормативної лексики;
- контролювання інформації, що потрапляє у відкритий доступ.

У випадках спілкування в соціальних мережах правила ввічливості передбачають:

- не допустити абстрагування від того, що в процесі спілкування беруть участь люди;
- уникнення зверхнього ставлення до співрозмовників;
- дотримання правил того інформаційного товариства, в якому вони знаходяться.

Окремим фактором впливу на специфіку онлайн спілкування в цілому та ввічливість зокрема, є складності міжкультурної комунікації, що в умовах кіберпростору лише посилюються рядом об'єктивних та суб'єктивних факторів. Зазвичай національно-культурні особливості поведінки комунікантів в інтеракційному спілкуванні пов'язані з тим, що в різних культурах існує власне розуміння ввічливості. Ввічливість є категорією комунікативної свідомості та відображенням національного менталітету; системотворчим стрижнем, що регулює комунікативну поведінку людини. Знання національних особливостей цієї категорії сприяє розумінню багатьох особливостей комунікативної поведінки народу та є невід'ємним компонентом міжкультурної комунікативної компетенції.

### *Література*

1. Ларина Т.В. Категория вежливости в аспекте межкультурной коммуникации: на материале английской и русской коммуникативных культур : автореферат дис. доктора филологических наук : 10.02.20. Москва, 2003. 32 с.
2. Capurro R. Towards an ontological foundation of information ethics. *Ethics and Information Technology*. 2006. №. 8, pp.175–186. DOI 10.1007/s10676-006-9108-0
3. Hausmanning T., Capurro R. Einleitung. Eine Schriftenreihe stellt sich vor. In R. Capurro and T. Hausmanning, editors. *Netzethik. Grundlegungsfragen der Internetethik*. Fink, Munich, 2002. Pp. 7–12.
4. Pratama H. *Linguistic Politeness in Online Communication*. Semarang: LPPM Unnes, 2019. 105 p.

*Мищенко Ірина,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
заслужений працівник культури України,*

*доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВІДБИТТЯ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ БУКОВИНИ У ЧАСОПИСАХ КРАЮ (1940-ВІ РОКИ)**

Публіцистика Буковини зазначеного періоду, в якій висвітлювався тогочасний мистецький процес, є доволі незначною за кількістю, на відміну від численних дописів 1910–1930-х рр., присвячених культурі регіону. Ще більш рідкісними є статті про розвиток образотворчості краю, тож не можна говорити про існування тут художньої критики. Підтвердженням цього є слова у звіті місцевого відділення Спілки радянських художників України за 1949 р.: «У чернівецькій групі секцій немає в області і місті черновіцах мистецтвознавців і худож. критиків також немає» [8, 8].

Розвиток культури регіону у 1940-х рр. висвітлений лише в небагатьох начерках у газеті «Радянська Буковина», в яких автори свідомо створювали враження про її занепад у попередній час та «розквіт» з приходом нової влади. Це переконання, на жаль, збереглося до 1960-их – 1970-их рр., що засвідчують сторінки, присвячені буковинським художникам, зокрема, в «Історії українського мистецтва». Так, у номері від 30 липня 1940 р. повідомлялося: «Ще більше разучі зміни за цей місяць сталися в галузі культурного будівництва... На Буковині організовано український драматичний театр, організовується єврейський театр, філармонію, музичне училище, художню школу, будинок народної творчості, в колишньому приміщенні митрополіта організовується музей образотворчого мистецтва» [7]. Зауважимо, що художній музей, попри неодноразові подібні висловлювання, вперше постав тільки 1988 р.

Вже на початку війни на теренах СРСР у дописі, присвяченому 1-й річниці приєднання Північної Буковини, зазначалося: «В нашій області виявлено 109 художників і скульпторів, з яких 53 організовано удосконалюють свою майстерність. Ще рік тому ці люди були пригноблені, приречені

на цілковиту творчу бездіяльність» [10]. Ті ж ноти відчутні у дописі В. Касіяна 1945 р. «Невідкладні завдання художників Буковини»: «Але минуле не пройшло безслідно. Воно знизило фаховий рівень художньої культури, бо художники Буковини частково були в "Трансністрії", частково не мали змоги працювати в любимому мистецтві» [9]. Попри помітну «радянськість» висловлювань, відомий український графік подав чи не найбільш фаховий огляд мистецтва краю 1940-х рр., визнавши за необхідне організувати в Чернівцях художню школу. Щоправда, розмови про організацію студії довгий час не знаходили практичного втілення, адже у 1949 р. уповноважений СРХУ у Чернівцях П. Борисенко повідомляв: «Студія в 49 році не працювала через відсутність приміщення та обладнання і коштів» [8, 4 зв.]. Про інтенсивність вже протягом першого року радянської влади процесу «перевиховання» нових громадян СРСР свідчать не тільки кількість різноманітних заходів [13], а й назви рубрик тогочасних газет, вислови, якими користувалися автори начерків: «Вивчайте радянські пісні» [4], «культурне будівництво», «Радянські культурні сили прибули до Чернівців» [14], «Бригада кийвських лекторів в Чернівцях» [3]. Доволі часто можна зустріти згадки про необхідність «... організувати систематичну допомогу інтелігенції в оволодінні більшовизмом», адже «Інтелігенція Північної Буковини була позбавлена можливості розвивати свій матеріалістичний світогляд на явища природи, суспільства і людського мислення» [15]. Виявом прагнення обмежити мистецтво жорсткими ідеологічними рамками стала й розгорнута 1946 р. кампанія щодо літературної критики, котра, як це сталося і на початку 1930-их рр., відбилася також на розвитку образотворчості [6].

У травні 1941 р. газета повідомила про початок роботи при Будинку народної творчості Студії образотворчого мистецтва під керівництвом П. Видинівського. З інтерв'ю художника відомо, що тут навчалися 10 скульпторів та 22 живописців, серед яких було організовано «змагання на кращий подарунок матері-батьківщині», а більшість робіт студійців зображали партійних керівників, боротьбу робітників за свої права та звільнення Північної Буковини. Окремі твори мали навіть експонуватися на виставці «Ленін, Сталін і Україна» у Києві [16]. Вкрай рідкісними до 1950-х рр. є дописи про виставки буковинських художників, на відміну від розлогіх статей про експозиції 1910–1930-х рр. З об'яв, розміщених у газеті, відомо про підготовку до «Виставки народного образотворчого мистецтва», яку у 1940 р. «до XXIII річниці Жовтня» здійснював Обласний будинок народної творчості [12], про відкриття майстерні при Управлінні у справах мистецтв у Чернівцях, працівники якої «... виготовлятимуть картини, портрети за спеціальними замовленнями для виставок», про створення ради, «яка систематично обговорюватиме та стверджуватиме ескізи художників та їх плани роботи» [17]. Подібне регламентування творчості різко відрізнялося від свободи самовираження, яка вирізняла мистецтво Чернівців першої третини ХХ ст. Протягом багатьох років, зокрема, у повоєнний час, характерним було і керівництво місцевими художниками з боку Києва та Москви [5; 9], попри те, що на Буковині працювало багато митців – випускників знаних академій Європи. Більшість дописів, розміщених у буковинських газетах 1940-х рр., є лише констатацією наявності на виставках тих чи інших творів, в них відсутній аналіз робіт, натомість особливу увагу приділено ідеологічному змісту картин і скульптур, які мали зображати здобутки радянської влади. Так, стаття Я. Юрченка «Буковинські художники» [18] містить типові штампи («Доля художників, скульпторів, граверів під час хазайнування румунсько-німецьких окупантів була така ж сумна, як і інших діячів науки, культури. Працівники пензля, різця животіли. Із творів всіляко виживався український колорит. Писати картини, ліпити скульптури можна було тільки на "румунську тематику", а тим, хто не хотів догоджати смаку румунських "культуртрегерів", доводилося мало не жебратити. Твори, неугодні румунам, всіляко ігнорувалися», «Немає сумніву, що працівники образотворчого мистецтва Буковини цілком виправдають покладений на них почесний обов'язок і дадуть твори мистецтва, гідні великої епохи» [18]). Вже 1946 р. К. Невський повідомляє, що у майстернях Художнього фонду йде робота над фрагментами до пам'ятника Герою Радянського Союзу Ф. Боброву, а скульптурний цех розпочав «масовий випуск настільних бюстів та художніх фігурок. Живописці, переважно, також працювали над створенням ідеологічно спрямованих полотен [11]. З цієї ж публікації відомо про відкриття у Чернівцях художнього салону. Спробою проаналізувати роботи буковинських авторів та гарним літературним викладом позначена стаття О. Борщаговського 1945 р. Однак і тут дописувач демонструє стандартне уявлення про «завдання мистецтва» [2]. Значний за обсягом огляд виставки 1946 р. публікує Л. Ахрамович, розповідаючи про експозицію, більшість творів якої було присвячено військовій історії 4-го Українського фронту та боям за Карпати [1]. За відсутності друкованих каталогів експозицій тих часів саме ці публікації дозволяють реконструювати фрагменти мистецького життя регіону, усвідомити складні умови, в яких відбувався поступ образотворчості Буковини.

*Література*

1. Ахрамович Л. На виставці художників-фронтовиків. *Радянська Буковина*. 1946. 27 січня.
2. Борщаговський О. На виставці. Замітки про першу виставку художників Буковини. *Радянська Буковина*. 1945. 10 березня.
3. Бригада київських лекторів в Чернівцях. *Радянська Буковина*. 1940. 18 липня.
4. Вивчайте радянські пісні. *Радянська Буковина*. 1940. 18 липня.
5. Виставка картин буковинських художників. *Радянська Буковина*. 1940. 3 жовтня.
6. Владикін Г., Ковальчик С., Сучков Б. Про літературну критику. *Радянська Буковина*. 1946. 13 липня.
7. Грушецький. Визволений народ сміло крокує вперед. *Радянська Буковина*. 1940. 30 липня.
8. *Державний архів Чернівецької області*. Отчеты, справки и сведения о работе Черновицкого отделения Союза художников за 1949 год. 21 апреля 1949 г. – 1 июля 1950 г. Ф. Р-2541. Ф. 1. Спр. 13. 13 арк.
9. Касіян В. Невідкладні завдання художників Буковини. *Радянська Буковина*. 1945. 18 квітня.
10. Литвин І. Народні таланти оновленого краю. *Радянська Буковина*. 1941. 28 червня.
11. Невський К. Над чим працюють чернівецькі скульптори та художники. *Радянська Буковина*. 1946. 4 червня.
12. Обласний будинок народної творчості. *Радянська Буковина*. 1940. 5 жовтня.
13. Привіт учасникам обласної наради інтелігенції. *Радянська Буковина*. 1945. 17 січня.
14. Радянські культурні сили прибули до Чернівців. *Радянська Буковина*. 1940. 6 липня.
15. Савоскула А. Інтелігенція оволодіває більшовизмом. *Радянська Буковина*. 1941. 25 квітня.
16. Студія образотворчого мистецтва. *Радянська Буковина*. 1941. 30 травня.
17. Художня майстерня. *Радянська Буковина*. 1941. 9 лютого.
18. Юрченко Я. Буковинські художники. *Радянська Буковина*. 1944. 19 серпня.

*Савчин Лілія,*

*кандидат історичних наук, заслужений діяч мистецтв України,  
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**КУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ ТА КУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ В СУЧАСНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ**

На порозі третього десятиліття ХХІ століття європейське суспільство повернулося обличчям до вирішення проблем пріоритетів, які сповідають культурні традиції. З культурними традиціями пам'ять взаємодіє на рівні регенерації досвіду, успадкованого від минулого часу, що є актуальним донині. Високий рівень національної свідомості українців зумовлює сьогодні формат активування культурної пам'яті. Національний ренесанс й постійний, системний розвиток духовної культури українського народу відображені в Декларації про суверенітет України та Акті про її Незалежність, зумовили потребу в активізації роботи, що пов'язана з питаннями вивчення культурних традицій та культурної пам'яті.

Провідною складовою культурної пам'яті є сторінки робіт видатних учених-етнографів, культурологів, філософів про проблеми традицій в побутовій, звичаєвій, обрядовій площині. Завдяки доступності сприйняття культурно-історичної пам'яті, слід зосередити увагу на успадкованих суспільних явищах і процесах, які уможливають втілення традицій в канву життєтворчості сучасної людини. Відтак дослідження культурних традицій можна розглядати у контексті наукових трактатів П. Сорокіна, в яких філософ констатує, що культурна взаємодія у своїй основі має три компоненти – особистість, суспільство, культуру. Саме традиційну культуру автор розглядає як сукупність значень, цінностей і норм, якими володіють взаємодіючі особи, і сукупність носіїв, які об'єктивують, соціалізують і розкривають ці компоненти... Тріада «особистість, суспільство, культура» не можуть існувати один без одного [3, с.218].

У культурології культурні традиції переважно розглядаються як особливі способи реалізації суспільних процесів, як історично укладені норми і принципи суспільних відносин людей, які передаються від покоління до покоління. Традиції здебільшого є формою взаємодії (соціальної, культурної, історичної) й їх можна розглядати як детермінанту в системі міжособистісних взаємин. Так, взаємодіючи в часі, традиції всотують ціннісне осердя «етносу» минулих епох й роблять власний внесок у скарбницю культурної пам'яті. Опанування і трансляція культурних традицій відбувається різними шляхами – вихованням, навчанням, комунікацією, наслідуванням. Акумуляючи досвід, культурні традиції виступають формою успадкованого зв'язку минулого, сучасного і майбутнього. У процесі розвитку суспільства культурні традиції видозмінювалися, якщо ранні їх етапи були універсальною формою закріплення соціальної організації і культури, то з плином часу відбувалося їх

ускладнення й попередня значущість дещо переорієнтувалася в іншу модель – так вона змінюється, або девальвується. Утім, саме культурні традиції унормовують спрямованість поведінки людини, формують звички на рівні пристосування до пріоритетів життя в межах етнооточення, виконуючи функції формування духовних якостей.

Діапазон культурних традицій вирізняється загальністю, повторюваністю, історичною стійкою спадковістю, яка виступає «як одна з суттєвіших сторін закону й виявляється в суспільстві і мисленні, як об'єктивно неодмінний зв'язок між новим і старим у процесі розвитку» [1, с.16]. Вчені виокремлюють «традиційний» шлях трансляції успадкованих культурних традицій – діалектична єдність минулих і нових є неодмінною умовою будь-якого прогресу. Минулі традиції акумульовані на рівні незмінних зразків й оберегів, норм і принципів суспільних відносин. Нові акумулюють досвід сьогоденних культурних традицій, закріплюють їх на рівні реальних сучасних обставин. Інновація опирається на традицію: «сене появи нових традицій – в закріпленні нового змісту, який може утвердитися і в старих традиційних формах, переосмислених відповідно до сучасних умов» [1, с. 38]. У цьому тлумаченні виражено не лише містке узагальнення традицій, а й розмаїтість їх проявів у різних сферах життя із врахуванням того, що в культурній традиції сконцентровано успадкована минулість у форматі сучасних тенденцій. Традиції – один із найважливіших факторів суспільного прогресу, поступального розвитку культури. Будучи складовим елементом культури, вони характеризують спосіб життя людей, сприяють формуванню духовного світу особистості [2, с.16].

Сутнісно-змістова основа культурних традицій визначається типом виробничих відносин, соціальними, економічними, історичними, культурними умовами певної епохи. Функції традицій протягом культурно-історичного розвитку суспільства змінювались. Сучасне суспільство використовує культурні традиції як форму збереження і їх трансляції новим поколінням. Особливості традиційної культури та її регіональні типи і різновиди проаналізувала Н. Сподарьова. Вона акцентувала увагу на тому, що культура є ритмом традицій, історично визначеного способу життя [4, с.74].

Таким чином, сутнісно-змістова основа культурних традицій досліджується сучасниками як тип виробничих відносин, з акцентом на соціальні, економічні, історичні, культурні умови певної епохи. Функції традицій протягом культурно-історичного розвитку суспільства трансформувалися. Сучасне суспільство використовує культурні традиції як форму збереження і їх трансляції новим поколінням.

#### *Література*

1. Баллер Е.А. Преемственность в развитии культуры. Киев : [б.и.], 1969.
2. Закович М.М. Закович Н.М. Советская обрядность и духовная культура. Киев : [б.и.], 1980.
3. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. / Общ. ред. сост. и предисл. А.Ю. Соколова. Москва : Политиздат. 1992.
4. Сподарьова Н. Традиционная культура: виды, пути развития. Киев : [б.и.], 1997.

***Совгира Тетяна,***

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри режисури естради та масових свят  
Київського національного університету культури і мистецтв*

### **САКРАЛІЗАЦІЯ ВИРОБНИЧОГО ПРОЦЕСУ В КУЛЬТУРІ СТАРОДАВНЬОЇ ГРЕЦІЇ**

Споконвіку всі трудові процеси та народні гуляння присвячувалися богам і часто перетворювалися обрядові процесії. У такий спосіб виробничі процеси (ковальство, землеробство, виноробство тощо) супроводжувались наочно-дієвими рухами (обрядами) міфологічного та релігійного характеру. Разом з тим, процес винайдення нових технік часто був мимовільним, стихійним, тому здебільшого сприймався людьми як «дар богів», послання «вищих сил». Тому не дивно, що в історії людства з певними видами виробничих дій пов'язують існування міфологічних істот, богів. У Стародавній Греції вшановували богиню Гестію як покровительку домашнього вогнища; Деметру – як богиню землеробства, Гефеста – як бога вогню та ковальства, Гермеса як опікуна пастухів, Діоніса – як бога виноробства. Разом з тим, в міфології знаходимо персонажі суто мистецьких вмінь: давньогрецьку Терпсихору – музу танців та хорового співу та давньоєгипетського Айхи – бога музики [2, с. 75].

Грецькі мислителі возвеличували будь-які прояви художньої творчості, а й надто музикування та співи. Свідченням цьому є славнозвісні міфи про сирен (демонічних істот з божественними голосами, які заманюють співом жертв, щоб їх з'їсти), Орфея (співака та музиканти, який своєю грою

на золотій лірі підкорював і людей, і богів, і природу), Амфіона (сина Зевса, що рухав камені, граючи на лірі). Стародавні греки і римляни щорічно вшановували своїх винних богів Діоніса і Вакха багатоденними святами, наповненими алкоголем, піснями і танцями.

Віруючи у присутність міфологічних істот, люди організували урочисті видовища на їхню честь, виконуючи певні маніпуляції. Так, на честь бога Діоніса організовувалось обрядове дійство діонісії, що з часом перетворилось у довготривале (багатоденне) театралізоване дійство за участі акторів та співаків. Для діонісій було побудовано театр Діоніса в центрі Беотії (поблизу з Акрополем, Афіни, 5 ст. до н. е.). Виступи в театрі проводились відповідно до обряду двічі на рік. Елевсінські містерії (проходили в храмі Деметри) та Персефони (в Елевсіні) супроводжувалися релігійними обрядами посвяти або містичного з'єднання з божеством у танцях та співах. Співаки, музиканти і танцюристи часто виступали на похоронах та панахидах [4, с. 44–45].

Акцентуємо увагу на тому, що обряд сформувався у результаті багаторазового повторення дій символічного значення, часто спрямованих на успішне виконання виробничого процесу. Тому небезпідставно думати про те, що й обряд як культурна форма утворилась у результаті естетизації технологій.

### *Література*

1. Акимова Л. Искусство Древней Греции. Классика. Санкт-Петербург : Азбука, 2007. 464 с.
2. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. Москва : Наука, 1972. 417 с.
3. Всеобщая история архитектуры : в 12 т. / под ред. В.Ф. Маркузона, Б.П. Михайлова, И.С. Николаева, О.Х. Халпахчыяна, Ю.С. Яралова. Москва : Изд-во лит-ры по строительству, 1973. Т. 2 : Архитектура античного мира (Греция и Рим). 712 с.
4. Brunner-Traut E. Der Tanz im alten Ägypten. Traut Nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen. Glückstadt, Germany: J.J. Augustin, 1938. 99 p.

*Рибаченко Віктор,*

*заслужений працівник культури України,  
доцент кафедри PR і журналістики*

*Київського національного університету культури і мистецтв*

## **ФУНКЦІЇ ІМІДЖУ В ІНФОРМАЦІЙНИХ КОМУНІКАЦІЯХ**

Імідж є багатофункціональним символічним утворенням і кожна з його функцій відіграє певну конкретну роль в інформаційних комунікаціях. Природа іміджу також є комунікативною, тому у процесах створення, кодування, передачі, декодування, сприйняття інтерпретації, оцінки та використання інформпродукту імідж є органічним фактором цих процесів. В інформаційних комунікаціях імідж може виступати як окрема цілісність, а може виконувати роль посилювача/послаблювача привабливості і впливовості тієї чи іншої фази комунікації. Уже на етапі задуму інформпродукту, тим більш на етапі його створення іміджеві характеристики цього продукту (наприклад: цікавий, оригінальний, актуальний, талановитий, геніальний, або ж банальний, застарілий, вторинний, треш і т.п.) відчутно впливають на його сприйняття та існування в інформпросторі.

Функції іміджу прийнято поділяти на ціннісні та технічні. Перші підвищують, або знижують цінність об'єкта, в даному випадку інформпродукту, та й самого процесу комунікації, роблять комфортним або дискомфортним сам процес взаємодії та персони його учасників. Це добре видно на прикладі заборони російських соціальних мереж (вКонтакте) в Україні, коли аргументом, що мав понизити цінність цих мереж і підвищити недовіру до них, стала інформація, що особисті дані українських учасників з цієї мережі збирають російські спецслужби. Таким чином, була понижена їх цінність в очах багатьох українців і підвищена настороженість щодо цих, колись популярних серед української молоді, мереж.

Надзвичайно важливою для культури є естетична функція іміджу. На повну потужність вона спрацьовує, коли об'єктивна значимість діячів культури та результатів їх творчості є насправді непересічною. Легко формувати імідж талановитих, видатних, геніальних майстрів культури, якщо ці особи насправді є такими і підтверджують свій імідж по вищому, так званому «гамбургському», рахунку. Коли ж намагаються створити яскравий позитивний імідж персоні, здібності якої є непереконливими, а за нею стоїть не талант, а посада, чи впливові спонсори, тоді виникає феномен дутого авторитету і культурного симулякру, який з часом лопається мов бульбашка.

Вельми важливою в інформаційних комунікаціях є пізнавальна функція іміджу. Добре відомо,

що творці з високим іміджем самі по собі є мотиваторами пізнавальних процесів – коли ми штурмували книжкові магазини, концертні зали, театри, якщо йшлося про нові твори Ліни Костенко, Богдана Ступки та його театру, гастрольної знаменитості в філармонії чи Оперному тощо. Прочитати, почути, побачити, пізнати, насолодитися, збагатити свій духовний світ – ці та подібні мотиви часто викликаються саме іміджами видатних діячів культури, магією їх аури.

Адресна функція іміджу виконує роль акумуляції цільової аудиторії, її виділення, збору, згуртування, щоб побудувати інформаційну комунікацію з тими, хто цікавиться саме даним напрямом, стилем, форматом, автором. Наприклад на концертах авторської пісні і шансону сидить принципово різна публіка, хоча на перший погляд ці напрями здаються близькими. Категорія іміджу в інформаційних комунікаціях відіграє сукупність ролей, без яких ця взаємодія стає безбарвною.

#### *Література*

1. Кириченко Г.В. Інформаційно-комукаційні механізми як інновації в системі формування позитивного іміджу органів державної влади. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*. Серія: Державне управління. Київ, 2019. Том 30 (69). № 6. С. 46 – 54. URL: [http://www.pubadm.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/6\\_2019/11.pdf](http://www.pubadm.vernadskyjournals.in.ua/journals/2019/6_2019/11.pdf)

2. Почепцов Г.Г. Соціальні комунікації і нові комунікативні технології. *Комунікація*: зб. наук. праць. Київ, 2010. № 1. С. 19–26.

3. Рибаченко В.Ф. Формування іміджів медіасуб'єктів в процесі соціальної комунікації. *Медіатворчість в сучасних реаліях: протистояння медіатравмі*: матеріали IV Всеукраїнської наукової інтернет-конференції з міжнародною участю. Київ. 2021.

*Карпенко Ольга,*

*старший викладач кафедри рисунку, живопису та скульптури,  
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **НОВАТОРСЬКІ ПРИЙОМИ КОМПОЗИЦІЇ В СЦЕНОГРАФІЇ ОЛЕКСАНДРИ ЕКСТЕР**

Творці художнього авангарду, відпрацювавши певні принципи розкладання предметів на площини, звільнення художніх елементів від нашарування інших видів мистецтва у своїх мистецьких лабораторіях, виносили свої досягнення у простір – в архітектуру, сценографію, дизайн. Казимир Малевич розробляв архітектони – об'ємні елементи на основі супрематизму, які повинні були стати основою нового архітектурного стилю. Василь Єрмилов створював свій об'ємно-просторовий кубізм у вигляді рельєфів. Михало Бойчук з одностумцями опанували монументальне мистецтво. Центри кустарного виробництва у селі Вербівка займалися виготовленням предметів одягу і декоративного ужитку, застосовуючи ескізи Екстер, Прибильської, Собачко, Малевича. Оформлюючи площі, агітпотяги до свят, авангардне мистецтво ставало частиною візуальної культури нового часу, що дихав новими ритмами життя, новими швидкостями століття, новими вимогами, які ставить перед собою мистецтво, котре припинило бути елітарним, доступним лише невеличкому прошарку знавців і поціновувачів. Мистецтво вийшло в маси, оформлювало повсякденні речі, забарвлювало несамопитими кольорами і рухом. З одного боку, мистецтво ставало доступнішим широким верствам, з іншого, воно прагнуло утопічно змінити світ, втілити нову філософію, навіть релігію. В цьому романтичний дух авангарду, який так піднесено сприйняв політичні зміни, революцію в країні, а згодом зазнав великих розчарувань, гонінь і репресій.

Театр за своєю природою синтетичний, він поєднує у собі майже всі види мистецтва. Також він є великим джерелом впливу на глядача, на формування його естетичних смаків. Тож експерименти модернізму знайшли свій вихід на благодатному ґрунті сценографії. Одним з перших митців авангарду, яка втілила пластичні досягнення кубізму, кубофутуризму і конструктивізму у сценічний простір стала Олександра Екстер. Принципи кубізму, а саме рівнозначне приділення уваги як зображуваному об'єкту, так і фону, на якому цей об'єкт розташовано, Екстер застосувала вперше в оформленні сцени 1916 року, працюючи над ескізами костюмів та декораціями до п'єси І.Анненського «Фаміра Кіфаред» у постановці О. Таїрова. Яків Тугендхольд говорив, що О.Екстер вдалося органічно поєднати динамізм дійових осіб зі статикою предметів на сцені [2]. Інтерпретація елементів модерну, що проявила себе у хвилястій напруженій лінії ескізів, яскрава колористика, що бере свої витoki від українського народного мистецтва, контрасти і динамізм знайшли своє втілення у сценографії «Фаміра Кіфаред» О. Екстер. Співпрацюючи з Броніславою Ніжинською в оформленні балетних номерів для її «Школи руху» у Києві 1918 року, Олександра Екстер «розробляє і втілює теорію руху кольору в просторі» [2]. Працюючи над ескізами костюмів і декорацій до вистави

Камерного театру «Ромео і Джульєтта», Екстер створює надзвичайний ефект драматизму, застосовуючи контрасти кольорів і динамізм ліній. Експериментальний дух сценографії цієї вистави досягнуто за допомогою поєднання кубістичної пластики з елементами культури бароко. Як зазначав А. Ефрос, на сцені панував «найкубістичніший кубізм у найбарочнішому бароко» [2]. Таке переосмислення стилістики бароко в кубізмі не є протиріччям, а швидше відлунням бунтівного динамізму крізь віки. Як зазначав Г. Вольфлін, естетика бароко має живописний характер, що позначений в контрастах світла і тіні, плоского і об'ємного, розімкненості контурів, асиметрії. [1, с. 77, 81]. Аналізуючи поняття живописного стилю бароко, Вольфлін писав: «Якщо йти до кінця, то живописний стиль повинен знищити пластичну форму. Його справжнє завдання – життя світла в усіх його проявах, і тут найпростіший мотив цілком може дати різноманіття й живописну розкіш» [1, с. 80]. У наведених словах мистецтвознавець, розвиваючи ідеї бароко як прикладу живописного стилю, доходить майже до розпредмечування, що проявило себе в експериментах імпресіоністів і постімпресіоністів; а найбільшого прояву зазнали за часів виникнення безпредметного мистецтва, тобто абстракціонізму. В такому розумінні проявляється діалог культур бароко і авангарду. Саме на характері діалогічної природи культури бароко робить акцент російська вчена Світлана Фархутдінова у своєму дисертаційному дослідженні. Ось основні риси культури бароко, які не втратили своєї актуальності і сьогодні: «Єдність бароко набуває в осмисленні протиріч, гармонія проявляється в конфліктності. Логіка бароко основана на систематизації асистемного. Усвідомлення просторовості як найважливішого композиційного фактору пов'язано з досягненнями усієї барокової культури <...> Рух – одна з найважливіших категорій бароко <...> Одна з найпопулярніших алегорій бароко представляє світ у вигляді театру, в якому людина – іграшка, маріонетка деміурга. Алегоричність бароко була поєднана з потягом до абстрагування, виявленню якостей, що правлять світом, найважливіших сутностей, схильністю до узагальнення» [3, с. 17–18]. Із вищезазначених найхарактерніших рис барокової культури можна помітити, що поняття співставлення протиріч, конфлікту застосовано авангардом; систематизація асистемного найбільше проявилася в період виникнення конструктивізму; просторовість проявилася у мистецтві сценографії, скульптурі і архітектурі авангарду. Поняття руху було взято за основу футуризмом.

Втілюючи режисерський задум О. Таїрова, який передбачав створення на сцені за допомогою декорацій ефекту подолання життєвих труднощів героями, О. Екстер розробляє не лише площину сцени, а і увесь куб, тобто об'єм. Вона створює різні за висотою помости, трапи, об'ємні конструкції, щоб задіяти весь простір сцени. Це було початком реформи в оформленні сцени і кроком до появи конструктивістської сценографії.

Олександра Екстер також зробила значний внесок у розвиток педагогічної спадщини, виховавши плеяду визначних послідовників – з Київської Студії Олександри Екстер вийшли такі талановиті мистці, як Вадим Меллер, Анатоль Петрицький, Олександр Хвостенко-Хвостов.

### *Література*

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Пер. с нем. Е.Г. Лундберга. Санкт-Петербург. Азбука-классика. 2004. 288 с.: ил.
2. Мелешкіна І. Збірка українського сценографічного авангарду з фондової колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України. Київ, 2015. URL: <http://aej.org.ua/History/1662.html>
3. Фархутдінова С.Г. Диалогическая природа культуры барокко: автореф. дис. ... канд. Культурологии : 24.00.01/ Нижневартонск, 2005. 25 с.

*Бугайов Микола,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВЕБСАЙТ І БЛОГ ЯК КОМУНІКАЦІЙНИЙ РЕСУРС**

Сайт і блог – це інтернет-ресурси, за допомогою яких відбувається процес обміну інформацією, тобто комунікація. І сайт, і блог є сервісами, що аналізують певну сферу, формують культурні вподобання їхніх читачів, актуалізують інтерес до предмету обговорення, впливають на громадську думку. Яка ж специфіка сайту та блогу, що в них спільного, а чим вони відрізняються? Почнімо з того, що їх об'єднує. І вебсайти, і блоги мають індивідуальну адресу (доменне ім'я, URL), яка відображається в адресному рядку браузера. Блоги та веб-сайти потребують гостингу, де будуть розташовані файли й директорії, необхідні для роботи віртуальних проєктів. Пошукова система однаково моніторить обидві платформи, а результати пошуку залежать від якості контенту. Блог і сайт загальнодоступні: їх автором і власником може стати кожен користувач інтернет-мережі. На



## Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики...

обох ресурсах інформацію публікують у вигляді друкованого тексту, графічних елементів, аудіозаписів, відеосюжетів, зображень, фотографій, посилань тощо. І вебсайт, і блог висвітлюють певну тематику для цільової аудиторії. Усі елементи, властиві сайтам, можуть бути використані в блозі, і навпаки.

Тепер щодо відмінностей. Сайт (website) – це місце в «павутині», у структурі інтернету; будь-який проєкт в інтернеті, майданчик з доменним ім'ям: інтернет-магазин, новинний портал, соціальна мережа, а також блог. Блог (blog, або web log) – це інтернет-щоденник, у якому автор пише від першої особи, висловлюючи власні думки. Блог також є вебсайтом, його різновидом, що має низку особливостей, що виявляються в багатьох елементах віртуального майданчика. Наприклад, якщо потрібно представити певний сервіс, то в блозі насамперед буде висвітлено особистий досвід автора з його використання; на сайті ж на першому місці в статті буде не автор, а описуваний сервіс.

Блог більш інтерактивний, а вебсайт статичний, неактивний: у блогах частіше оновлюють інформацію (автор блогу може повідомляти користувачам про свої думки та спостереження, не переймаючись за точність чи актуальність інформації), на відміну від вебсайтів, особливо якщо вони не інформаційні [3].

Технічно блог – це тип вебсайту, система управління вмістом інтернет-ресурсу з відкритим кодом або інструмент ведення блогу, який працює на гостинговій системі. Це коротка форма вебжурналу, який можна визначити як онлайн-журнал, що може містити щоденникові записи. Новини тут проходять через головну сторінку ресурсу та відсортовані в порядку їх додавання. Записи в блозі – це невеликі нотатки й спостереження автора, якими він відкрито ділиться. Для ведення особистого блогу не потрібно особливих знань мов програмування. Система керування контентом (CMS) звела процес обслуговування блогу до простих процедур заповнення готових форм. Це зумовило популярність цих вебресурсів у наш час. Окремі якісні майданчики, які ведуть експерти й фахівці, є більш авторитетними за великі вебсайти, про що свідчать їхні рейтинги і кількість передплатників.

На вебсайті та в блозі по-різному подають інформацію: вебсайти стислі, а блоги детальні. Крім того, це відкриті інформаційні ресурси для публікації відгуків відвідувачів, що робить блоги середовищем для активного спілкування [2]. Якщо на сайті інформацію подають як закінчений продукт, то в блогах часто провокують користувачів до відгуків: публікують статті питального характеру, описують суперечливі думки, автор висвітлює особисте суб'єктивне ставлення до предмета обговорення. Подібні прийоми спонукають до коментарів, які знаходяться під опублікованими статтями. До того ж, dofollow-блоги дають можливість разом з текстом коментаря залишити власну активне посилання, що додатково спонукає читачів до вступу в дискусію [1].

Головна сторінка блогу нагадує стрічку новин, де остання тема знаходиться найвище. З оновленням вмісту блогу, його новини зсуваються в хронологічному порядку. На вебсайті текст головної сторінки переважно статичний і не змінний. Нові матеріали тут додають до вже наявних розділів, і вони потрапляють до загальної структури проєкту, а не на «головну». Отже, і сайт, і блог – це інтернет-сервіси, які мають свої особливості. Ця специфіка визначає їхню структуру, спосіб подачі інформації, відповідно й аудиторію. Налагодити тісний двосторонній зв'язок з нею – головне завдання і сайту, і блогу, що характеризує їх як потужні комунікаційні ресурси.

### *Література*

1. Демянович В. Dofollow-блоги: что это такое, список dofollow-блоггов. URL: <https://elims.org.ua/blog/chto-takoe-dofollow-blogi-i-spisok-dofollow-blogov/> (дата звернення: 15.10.2021).
2. Освітній блог: поняття, особливості, різновиди. Лисичанськ, 2016. URL: [http://ldmu.ucoz.ua/0206/visnik/1algoritm\\_stvorennja\\_blogu-1\\_.pdf](http://ldmu.ucoz.ua/0206/visnik/1algoritm_stvorennja_blogu-1_.pdf) (дата звернення: 15.10.2021).
3. Різниця між веб-сайтом та блогом. *Living-in-belgium*. URL: <https://uk.living-in-belgium.com/difference-between-website-and-blog-280> (дата звернення: 15.10.2021).

## **АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН АВАНГАРДУ**

Прагнення розширити спектр теоретичних концепцій феномену авангарду стимулює пошук нових контекстних домінант. Аналіз проблем художнього методу, форми, особливостей образного рішення розкривають сутність природи авангарду, як явища у сфері гуманітарного знання. Поява авангарду на зламі історичних соціальних епох спричинила до зміни осмислення художньої практики. Зазначимо, що філософсько-естетичну сутність авангарду в Україні вивчали В. Личковах, О. Петрова та ін., аналіз авангарду з позицій культурології розглядали О. Лагутенко, О. Яковлев, В. Вовкун та ін., мистецтвознавчий підхід у вивченні авангардного руху притаманний Д. Горбачову, О. Федоруку, Л. Кияновській, М. Криволапову та ін. Проте чимала чисельність дослідників, які присвятили свої праці авангарду не звертали уваги на антропологічний феномен художнього у соціумі та розвитку людини, і у зв'язку з цим феномену авангарду.

Все ж у роботі В. Вовкуна зустрічаємо натяк на антропологію авангарду. Він звертає увагу на самоаналіз митця у контексті його вагомості в обґрунтуванні теоретичних концепцій [1]. Проникнення за межі об'єктивного, у царину підсвідомого, пошук першопричини художньої творчості приводить до використання міждисциплінарних методів дослідження мистецтва. При вивченні мистецтва епохи палеоліту Д. Льюїс-Вільямс, Т.А. Доусон, Р. Беднарк використали нейропсихологічний підхід суть якого полягає у тому, що палеолітичні знаки можуть бути фіксацією еноптичних явищ мозку, тобто картинами внутрішнього уявлення [2].

Виникнення образотворчого мистецтва у системі культурних цінностей давньої людини поставив питання про те, яким чином відбувся еволюційний «вибух», який призвів до виникнення мистецтва, і що він означав для людини. Поява авангарду на тлі вікових художніх констант є своєрідним вибухом. На думку В. Карпова та Н. Сиротинської, розвиток культури людства демонструє наявність мистецьких паралелей між віддаленими в часі періодами. Зазначена подібність інспірована наявністю внутрішніх механізмів, сформованих в умовах первісного суспільства із притаманною йому експресією ейдетичної виразовості. Динаміка таких культурно-мистецьких тенденцій пов'язана з підсвідомими імпульсами людського мозку, що визначило потребу впровадження таких новаційних термінів як нейроестетика та нейромистецтво. Результати осмислення сутності нейромистецтва можуть слугувати важливою складовою у дослідженні сучасних культурно-мистецьких здобутків, а також у визначенні ціннісних категорій гіперінформаційного суспільства. І можна продовжити – для осмислення антропологічної сутності авангарду [3]. В цьому контексті важливим чинником стала уява – невидима сила, що детермінує світ і наповнює його естетичним змістом. Впродовж тривалого існування людського виду, насамперед уява інспірує до творчості, а водночас постає символічним носієм інформації, що мігрує з однієї системи знаків до іншої в безмежних просторах людської свідомості.

Антропологічну сутність авангарду пояснює зіставлення розвитку мистецтва ХХ століття із неklasичною науковою парадигмою. Відлік свідомого входження Людини у світ власної загадкової ірраціональної сутності – підсвідомості, можна визначити трансгресивним культурним зламом на межі ХІХ-ХХ століть, коли європейські митці звертаються до почуттєвої “горизонталі” людського буття, до пошуку глибинних емоційних компонентів і форм культури [4]. Це зумовило появу неймовірних мистецьких комбінацій, які спроектували культурне тло майбутніх десятиліть та виразно засвідчено різким руйнуванням усталених традицій, втілених в архітектурі, скульптурі, малярстві, музиці та пошуку нових мистецьких можливостей.

Симптоматично, що аналогічний вихід за межі видимого або об'єктивного спостерігається в покроковому поступі й точних наук. Зазначену особливість у співставленні з музичними новаціями зауважила Ірина Тукова [5], яка відзначає першу третину ХХ століття як час кардинальної перебудови наукової парадигми, коли на зміну класичній (механістичній) прийшла неklasична (релятивістська) картина світу. Це також відобразилося і в мистецтві, що підтверджує співставлення непов'язаних, на перший погляд, паралельних новацій науки та музики [6].

На підставі цього зіставлення прогнозуємо вплив розвитку науки і техніки на свідомість мистця та ініціацію його мислевих операцій із пошуку нових форм, змісту, образів у мистецтві і у кінцеву рахунку – авангарду. Тут буде актуальною філософія Ніцше у контексті використання метафоричної мови як засобу вибудування програми самоперевершення людини з позиції внутрішнього зростання [7]. Злам суспільної свідомості ХХІ століття, розвиток штучного інтелекту потребує нових методів

дослідження мистецтва із врахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку та розвитку людини.

*Література*

1. Вовкун В.В. Український авангард в контексті західноєвропейських культуротворчих процесів (10-х–початку 30-х рр. XX ст.) : дис. на здобуття наук. ступ. канд. культ.: 26.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ: НАКККіМ, 2010. 197 с.
2. Сойкина Н.Ю. Живопись эпохи палеолита в системе культурных ценностей Евразии: автореф. дис. на соискание учен. степ. канд. ист. наук: спец. 07.00.06 "Археология". URL: <http://kzdocs.docdat.com/docs/index-8175.html>
3. Карпов V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. Київ: Міленіум, 2018. № 1. С. 21 – 36.
4. Личковах В. Дивосад культури: вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернівці, 2006. С. 79.
5. Тукова І. Розвиток музичного мистецтва XX століття у співвідношенні з неklasичною науковою парадигмою. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2013. Вип. 24. С. 241–248.
6. Карпов V., Syrotynska N. Medieval and contemporaneity world-visual and art parallels. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. Київ: Міленіум, 2018. № 2. С. 117 – 183.
7. Лютий Т. Ніцше. Самоперевершення. Київ, 2016. С. 845.

*Лукашева Людмила,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ СИНЕЛЬНИКОВА:  
ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ**

Із множини особистісних репрезентацій Людини, які кодують феномен конкретного індивіда, її творча складова виявляється чи не найвтаємниченою, владно інтригуючою сутністю, яка спричинює позачасово і позаісторично активний антропологічний поступ. Нема потреби доводити, що будь-яка особистість – це унікальна індивідуальна система, яка єднає тілесні й духовні полюси, тобто матеріальні і нематеріальні площини свого буття.

З давніх часів Людина позиціонується як складний багатовимірний феномен. А спроби теоретично визначити певні закономірності її формування утворили потужну наукову платформу гуманітаристики. Творчий вектор у площині гуманітарного знання маючи давню історію, у реаліях ХХІ століття репрезентований широким полі профільним дослідницьким поступом. Неважко пояснити причини означеної активної різнобічної наукової рефлексії – Людина завжди була і залишається основним об’єктом наукової уваги, зокрема, в контексті її творчої номінації. Можна припустити, що в історичному просторі спостерігається певне зростання дослідницького азарту до проблеми творчої особистості. Зауважимо, що означений феномен, маючи давню історію від античного філософського споглядання до сучасного метамодерного виміру, пройшовши значний еволюційний шлях, не тільки не втратив актуальності у контексті наукового інтересу, а переконливо довів важливість і значущість своєї ролі у соціокультурному бутті загалом суспільства.

Предметом рефлексії нашого дослідження постав визначний і видатний діяч української культури кінця ХІХ – початку ХХ століття – актор, режисер, театральний педагог, антрепренер – Микола Миколайович Синельников. Множиною мистецьких талантів та високим ступенем їх реалізації він за життя здобув гучної слави та широкого визнання. Нажаль, на сьогодні його ім’я і творча діяльність маловідомі, тож, потребують ґрунтовного вивчення й повернення до загальнокультурного обігу.

Микола Миколайович Синельников народився 12 лютого (31 січня) 1855 року у місті Харкові. Як писав у своїх мемуарах митець – народився він у «небагатій» родині. До речі, подібне визначення багато говорить про особистість М.М. Синельникова. Враховуючи той факт, що книга спогадів «Шістьдесят років на сцені» писалася у 1934-1935 роках, тож існувала реальна можливість підтвердити свою «пролетарскість». Але Микола Синельников як людина із загостреним відчуттям власної гідності, зупинився на не принизливій межі констатації статків своєї родини – «небагатій». Вдивляючись у ті далекі й вкрай непрості часи, взагалі вражає сам факт співіснування, мало того, співпраці, ментально обопільно «чужих» М.М. Синельникова і нової пролетарської доби. Єдиним поясненням цьому може бути великий творчий авторитет митця та його вага і вплив у мистецькому просторі вітчизняної культури.

Повертаючись у коло «небагатої» родини, зауважимо, що на противагу матеріальним, багатодітне подружжя Синельникових володіло безцінним духовним скарбом моральних

добродетей і визнанням необхідності освіти. Тому вступ дітей до гімназії був цілком логічно передбачуваною мірою. Проте, подальше життя внесло свої драматичні корективи – помер батько. Юний Микола Синельников, гімназист ранніх років навчання, змушений був терміново дорослішати і перебрати на себе піклування про матір і сестер-гімназисток. У мемуарах митця цей період згадується лаконічно і стримано, а пережиті хлопцем драматизм й напруга відчуються міжрядково. Арсенал сучасного психологічного знання оснащений теоріями «дитинства», розгалужений дослідницькими напрямками щодо ролі батька, матері, наголошує на значущості і доленосності їх ваги та впливу у процесі формування особистості дитини. Залишається припустити, що батьки майбутнього митця заклали у систему його життєвих координат основоположні риси і навички – щирість, порядність, організованість, дисциплінованість, працездатність і відчуття обов'язку. У книзі Н.Слонової «М.М. Синельников» авторка з подивом оповідає про його «доросле» дитинство: «Удова із дітьми опинилася у скрутному матеріальному становищі, і сталося так, що малолітній Микола Синельников постав основним заробітчанином у родині. У нього був голос (спочатку альт, надалі тенор), гарний музичний слух і його з першого класу зарахували до церковного хору. Красивий тембр і виключна музичність швидко звернули на себе увагу, юному співаку стали доручати сольні партії, і після смерті батька, враховуючи матеріальну скруту Синельникових, солісту призначили жалування – двадцять карбованців на місяць. Це рано збудило у ньому почуття відповідальності і дисципліни. Як ні захоплює було б для хлопчика бігати із однолітками, він завжди точно у призначений час, охайний і підтягнутий, з'являвся до регента на індивідуальний урок» [4, с.7]. До речі, набута вокальна виучка вірно слугуватиме Синельникову-митцю у подальшій діяльності однією із визначних і яскравих творчих характеристик. Можна зробити висновок про те, що означені ранні життєві випробування на тлі високих виховних методик батьків, сформували основу, базис майбутньої творчої особистості Миколи Синельникова – доля не рідко випробовуватиме його на міцність.

Важливим і доленосним у житті юного Синельникова виявилось захоплення театром його шкільного вчителя Петра Борисовича Лукьянова. Невідомо, чи всім своїм учням він індукував пристрасть до сценічного мистецтва, але можна стверджувати, що Миколі Синельникову вона передалася у форматі потужного пасіонарного імпульсу. Перші враження від театру у спогадах митця постають не тільки свідомством його емоціонально-захопливого сприйняття, а й становлять безцінний документальний блок щодо далекої театральній історії Харкова 60-х років XIX століття. «Моє перше знайомство із театром дуже давнє – 1867 рік. В Харкові тоді грав і був антрепренером видатний артист-батько П.А. Нікітін, а прем'єршою у його трупі була його дружина Фабіанська (портрети обох – у фойє драматичного театру). В той час мали успіх п'єси Потехіна «Шуба овеча – душа людська», «Громадянський шлюб». Виконання «Шуби...» і «Гіркої долі» я, як тепер, пам'ятаю...» [5, с.3]. Наступним висновком щодо процесу формування творчої особистості, логічно постає фактор пасіонарного впливу на гімназиста Синельникова театрального захоплення вчителя П.Б. Лукьянова. Тобто культивована батьками морально-етична програма доповнилася перспективно плідним творчим нахилом.

Подальший життєвий поступ справляє враження передбачуваності. Ставши студентом, Микола Синельников не міг оминати магнетичного кола Студентського хору і, саме як хорист, потрапив за лаштунки професійного театру (антреприза М.М. Дюкова). Мабуть творча доля будь-кого з видатних митців створює ілюзію перебігу певних щасливих випадковостей. Проте, це лише ілюзія. Глибинний зміст доленосних для Синельникова подій, на наше переконання базується зовсім не на випадковості, а на, можливо навіть, позасвідомій схильності до дієвої творчості. У своїх мемуарах митець згадує особистий театральний «старт», який датується 1873 роком. На хориста Синельникова, який «не вдавав із себе байдужого до вистави манекена», який органічно вписався у загальну тканину вистави – «жив, переймався», звернув увагу антрепренер Дюков, Тому, доленосну для молодого хориста водевільну історію заміни артиста Кучерова, що зненацька захворів, логічніше трактувати не у координатах «пана випадку», а у форматі творчої закономірності. Дюківська антреприза на момент появи у ній М. Синельникова відзначалася міцною організаційно-економічною і творчою структурами. У реаліях театрального буття другої половини XIX століття подібний творчий організм був скоріше виключенням. Отже, рік служіння в антрепризі М.М. Дюкова, тепер уже у статусі артиста, для молодого початківця постав важливим періодом щодо набуття театральних вражень і професійної майстерності на тлі високих мистецьких стандартів. М.М. Синельников характеризував ті власні творчі «університети» як навчання на взірцях: «Ані театральних шкіл, ані театральної літератури тоді не було. Ми йшли безпосередньо у театр і вчилися на досвіді старших товаришів. Навчання нам заміняли репетиції» [3, с. 124]. Можна припустити, що оригінальна мистецька манера майбутнього видатного режисера М.М. Синельникова формувалася у площині активного творчого

споглядання, спостереження і осмислення постановочного процесу дюківської антрепризи.

Таким чином, проаналізувавши основні етапи формування та становлення творчої особистості видатного мистецького діяча вітчизняної культури кінця XIX – початку XX століття – актора, режисера, театрального педагога та антрепренера Миколи Миколайовича Синельникова, висновуємо, що основоположні чинники його мистецької постаті становлять оригінальну систему, утворену комплексом виховних методик родини, середовища та власних театральних творчих вражень і досвіду. Сполучення перелічених ознак відбулося у просторі української культурної історії реформаторською культуротворчою діяльністю видатного митця і місіонера вітчизняної культури Миколи Миколайовича Синельникова.

#### *Література*

1. Петровська І. Театр і глядач провінційної Росії. Друга половина XIX століття. Ленінград: Мистецтво, 1979. 248 с.
2. Плетньов А.В. У витоків харківського театру. Харків: Харківське книжкове видавництво. 1960. 163 с.
3. Синельников М.М. Шістдесят років на сцені. Нотатки. Харків: Харківський театр російської драми, 1935. 347 с.
4. Слонова Н.М. М. Синельников. 1855–1939. Москва: Мистецтво, 1956. 120 с.
5. Газета «Утро». Харьков. 1914. № 2188. С. 3. URL: <https://libraria.ua/numbers/949/68543>

*Поночевна Ганна,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ПОНЯТТЯ «ПРЕОБРАЖЕННЯ» У СУЧАСНОМУ ПРОТЕСТАНТИЗМІ**

Протестантський ритуал цікавий для вивчення у культурологічному вимірі, тому що, змінюючи свою форму, в порівнянні з ритуалами традиційних церков, він має соціальне направлення. Його функції не обмежуються культом і храмовими традиціями. Ритуали змінюються, реагуючи на зміни соціального середовища і відповідають на зовнішній “біль” суспільства. Такі трансформації протестантського ритуалу можна було побачити у різні критичні періоди історії у різних країнах. Наприклад, під час і в період після Другої Світової Війни, англійське суспільство потребувало відповіді, як реагувати на складні обставини життя, як пережити смерть близьких людей та продовжувати жити. І протестантське вчення стало адаптивним і простим у донесенні простих істин, які відновлювали цілісність світосприйняття людини через радіопередачі. Яскравим прикладом підтримки і допомоги були радіо-бесіди К.С. Льюїса, які з часом стали книгою “Просте християнство”. К.С. Льюїс не був проповідником чи священником-протестантом, але свідомо прийнявши християнство у дорослому віці, пережив зміни світогляду. В цілому творчість К.С. Льюїса позиціонується як позаконфесійна і не має на меті пропаганду протестантизму чи християнства як такого. Цікавим є те, що, торкаючись щоденних ситуацій, наче запитуючи у свого читача, письменник звертає увагу на фундаментальні людські цінності. Відповідаючи сама собі на ці питання, читаючи відповіді героїв оповідань, людина наче будує в собі те, що було зруйновано обставинами чи особистим гірким досвідом. Її складні виклики життя вже не “ламають зсередини”, а стають викликом до змін особистості і, врешті, альтерують її ставлення до обставин, інших людей і життя, як найвищої мети існування. Такий же прийом “питання-відповіді” найчастіше використовується у сучасних протестантських ритуалах “передавання віри” (євангелізація). Для порівняння, у православ’ї та католицизмі, головним чином, євангелізація проходить шляхом “від людини до людини”. А в протестантизмі “від людини – до людей” (соціального кола). Протестантизм, на відміну від католицизму і православ’я, максимально використовує для цього профанні (світські) соціо-культурні засоби: кінематограф, театр, медіа і телебачення, художні і виконавські види мистецтв тощо. Головною метою цих “питань і відповідей” є свідоме внутрішнє (те, що торкається цінностей) преображення людини і цим допомогти їй знайти вихід із складних життєвих обставин. Продовжуючи дослідження Волкової Г.В. про дискурсивне розуміння значущості ритуалу, в якому дефінітивна складова відмічає символічно-духовне наповнення тих чи інших фізично здійснюваних акцій (ритуалів), ми пропонуємо розглядати показником позараціональної виявленості символічної дії ритуалу поняття «Преображення». Слід зазначити, що саме шляхом інтеріоризації на рівні релігійного сприйняття позначеного поняттям «Преображення» здійснюється трансляція культурних цінностей від суб’єкта до його оточення, від покоління до покоління, забезпечуючи наслідуваність і готовність до сприйняття компенсаторно заданих ритуалом здатностей і вмінь. Якщо ритуал – це історично утворена форма складної символічної поведінки, сукупність приписів і правил, які формують цілісність світосприйняття людини, це форма, яка залучає групу осіб до спільної діяльності, сприяє

її консолідації та впорядкуванню і є притаманним для більшості відомих людських суспільств, то відповідно, він знайшов свій застосунок (англ. *application, application software, app*) у протестантському русі, і в українському протестантизмі зокрема. У даний момент, Україна знаходиться в перехідному, неспокійному воєнному періоді. У такі часи суспільна свідомість потребує простих, але не спрощених і тому викривлених, відповідей на критично важливі життєві запитання: як вижити і зберегти “українське культурне ДНК”, як виховати нове здорове покоління і передати йому найголовніші людські цінності. Практика протестантських ритуалів, їх трансформація і метаморфоза, які тісно переплітаються з трансляцією культурних і традиційних цінностей сучасної України, має зайняти вагоме місце у культурологічному вивченні.

*Тарасенко Юлія,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **АРТ-ТУРИЗМ У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ПРАКТИК**

Серед складу мистецтвознавчих практик арт-туризм займає важливе місце, головна мета якого – всебічне занурення в мистецтво, культуру та історію відвідуваного міста чи країни. Питання арт-туризму розглядається як соціокультурне явище в контексті розвитку як національного туризму, так і в загальному контексті розвитку соціокультурного стану, який суттєво впливає на загальну картину людського буття на формування культурних цінностей особистості та крос-культурної комунікації.

Арт-туризм – феномен культури, який розкривається на перетині наук мистецтвознавства, історії, етнографії, культурології та на перетині таких питань, як пошук емоційної новизни, відкриття та пізнання багатоманітності світу, пошук сенсу життя, пізнання культурного різноманіття тощо. З урахуванням взаємозв'язків зазначеного явища з різними сферами слід виділити наступні значення арт-туризму: етичні, естетичні, аксіологічні, виховні, культурні, освітні, соціальні, економічні.

Так, етичне значення арт-туризму увиразнює в собі потребу та бажання у самовдосконаленні, набутті нових емоційних вражень та формування характеру. Слід зазначити, що свідомість людини може змінюватись, в залежності від характеру цінностей, до яких людина приєднується, на пізнання яких вона направлена. В «Листах про естетичне виховання людини» Ф.Шиллер розкриває: «.. досвід, показує, що з розвиненим смаком звичайно пов'язані ясність розуму, сприйнятливості почуттів, вільнодумство і навіть гідна поведінка, а з нерозвиненим смаком пов'язане протилежне» [2, с. 89]. Відмінною особливістю арт-туризму, що входить до мистецтвознавчих практик, є освітні процеси та дослідження в сфері історії мистецтв. Властивістю такої мистецтвознавчої практики, як арт-туризм є наявність фактору, який спричиняє процеси змін людського світогляду, створення і розширення культурних цінностей, можливість перекласти чи відчутти нові ролі, чесноти які формують свідомість та допомагають особистісному зростанню, розкриття широкого колу зору на зовнішній і внутрішній світ. Культурно освітні подорожі мають пробуджувати в людині чуттєвий смак, тобто, розкрити для нього самого естетичний смак через елементи іншої культури в якій знаходиться щось близьке до нього самого, що здатне підняти людину над власними індивідуальними уподобаннями.

Вплив, який надає безпосередня присутність людини перед витвором мистецтва чи архітектури, спричиняє стан, в якому відбувається більш свідоме та загострене сприйняття моральних ідеалів. Наочність в арт-туризмі значно підсилює процеси пізнання, зокрема тому, що людина потрапляє в концептуальний простір, у якому витвір зберігається та відповідності фрагмента в національно-культурній картині світу.

Арт-туризм у контексті мистецтвознавчих практик розкриває важливу цінність, яку Ф.Шиллер формулював у такій думці: «Якщо ми позбавлені здібності сприймати в собі чужу природу точно і правильно, засвоювати чужі положення, робити своїми чужі почуття, то як ми можемо бути справедливими щодо інших, хоча б мали найбільш похвальні правила?» [1, с. 227]. Тобто, щоб людина стала жалісною, чуйною, швидкою на допомогу, необхідно з'єднання почуттів і характеру, подібно тому як необхідний збіг сприйнятливості відчуттів з енергією розуму для придбання досвіду та пізнання іншої культури.

Чуттєве спонування виникає разом з життєвим досвідом, який людина набуває в різноманітних обставинах людського буття, коли краса сприймається як необхідна умова істоти людини. Якщо звертатись до гегелівської ідеї подвійності людської природи, де поділяється людина на одиничність (тваринне) та загальну сутність (духовне і розумове), тоді смисл виховання стоїть в приведенні індивідуальності в відповідність з її розумністю та духовністю і найбільш наглядною формою освіти буде безпосереднє знайомство мистецтвом, традиціями і устоями іншої країни, іншого народу [2,

с. 61–65]. Саме таким чином людина розуміє свідомо, що, окрім свого світосприйняття та світогляду своєї нації, існують і інші, які також мають право на існування. Якщо культура перестає притягувати і надихати людські душі, вона приречена, адже у кожній культурі є своя власна «душа», яка реалізовується в безлічі індивідуальних життів, а причетність до світу мистецтва, самовираження та самопізнання в ньому складає одну із важливіших потреб людської душі. Розкриття різноманіття культур і різних понятійних позицій в середині культури призводять до розширення емоційного і інтелектуального потенціалу, розвитку гуманістичних цінностей та затвердженні самоцінності.

Разом із тим, інформативність арт-туризму залежить від кількості та якості здобутих знань протягом життя людини та намагання мандрівника зануритись в культурний ландшафт, образотворче мистецтво, архітектуру та традиції народу. І якщо архітектура чи національна кухня сприймається безпосередньо органами почуттів, то прилучення до історичного чи культурного ідеалу передбачає наявність знань, які допомагатимуть розкривати всебічно культуру та мистецтво країни.

На жаль, власних зусиль та волі людини, щоб комплексно охопити головні культурні чи історичні іншої країни значення виявляється недостатньо. Загальновідомий досвід багатьох мандрівників, які не мають системних знань з історії мистецтва, складається із складних відчуттів та спогадів після перебування в національних музеях і галереях, які входять в маршрут обов'язкових туристичних заходів. Місця, в яких зібрано безліч світових експонатів, в більшості своїй залишаються для пересічного громадянина не пізнані з мистецтвознавчої точки зору. Не підготовленому погляду туриста самостійно оцінити та відкриття світові витвори без оволодіння системних мистецьких знань дуже складно. Тому головною метою мистецтвознавчої практики стоїть завдання – оволодіти та засвоїти знання з історії розвитку мистецтва на прикладі справжніх витворів мистецтв, занурення в середовище та культуру вивчаємо країни.

Для реалізації мети мистецтвознавчих практик у контексті арт-туризму поставлені також питання: пізнання загальноцивілізаційної культурної спадщини, релігійної самоідентифікації, відкриття культурної та людської відмінності, мотиваційні та психологічні зростання, задоволення людської зацікавленості, потреба в нових враженнях, контакт з природою, прагнення відчуття надії, творчі реалізація за допомогою набутих вражень та дозвілля. Всі вище зазначені аспекти органічно задовольняються в контексті арт-туризму.

Слід також зазначити, що зміст арт-туризму розкривається через такі чинники, як: програма маршруту, інформаційний матеріал з історії мистецтва, структуру, мету та засіб. Загальні складові арт-туризму будуються на засадах системності мистецтвознавчих компонентів. Розробка педагогічного маршруту мистецько-освітнього туризму формується на перетині мистецтва, історії, архітектури, музики, археології. Отже, у такий спосіб можливо реалізувати завдання художньої освіти. Крім того, в умовах арт-туризму здійснюється процес поглибленого пізнання та освідомлення здобутого об'єму знань. Людина набуває вражень, які в цілому окреслюють не тільки засвоєння культури і мистецтва, але й надають можливість до прояву емоційно-чуттєвої рефлексії, а також інтелектуальної сфери пізнання та розвитку своєї особистості.

#### *Література*

1. Кант И. Критика способности суждения. Сочинения. В 6 т. Т.5. Москва. Мысль, 1966. С. 542.
2. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека. Пер. Радлова Э.Л. Москва. Рипол классик, 2018. 242 с.

## ОБРАЗ «НОВОЇ ЖІНКИ» У КИТАЙСЬКІЙ ПРЕСІ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У Стародавньому Китаї вважали, що головне завдання жінки – це займатися домашньою роботою та сім'єю. Тому з раннього віку дівчат готували до того, щоб вони були гарними господинями та жінками. Потрібно також відмітити, що таке положення жінки у суспільстві знайшло відображення у китайській мові. Дивлячись на це зображення, можна припустити, що еволюція ієрогліфу «女» (укр. – *жінка*) зв'язана саме з положенням жінки у суспільстві, її діяльністю, поведінкою [1] (рис. 1).

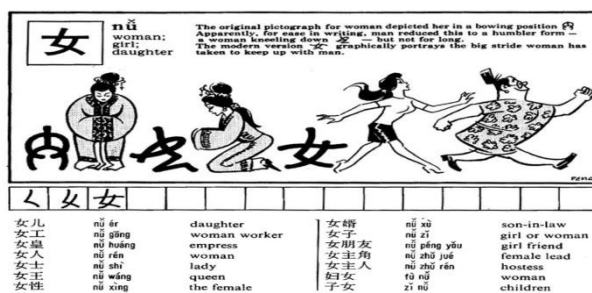


Рис. 1. Еволюція ієрогліфу «女» (укр. – *жінка*).

Спочатку ієрогліф «女» зображував сидячу жінку, однак у сучасному вигляді він повернутий у ліву сторону та зображує жінку, яка іде вперед. Образ «нової жінки» почав формуватися у Китаї на початку ХХ століття після Сінхайської революції. Тоді почали формуватися нові громадські рухи: «рух за нову культуру» (кит. 新文化运动) та «рух 4 травня» (кит. 五四运动), представники яких виступали за створення нової культури Китаю, яка би базувалася на традиційній культурі та досягненнях західних країн. Одним із напрямів руху стало «звільнення китайських жінок» (кит. 妇女解放) [2, 209–221]. На той час багато громадських діячів почали вести дискусії щодо нового образу жінки у китайському суспільстві. Вони виступали за права жінок на освіту, рівноправ'я у родині, право на працю та заборону на бинтування ніг. У центрі уваги суспільства стояв образ «нової жінки», яка мала той набір якостей, який би допоміг їй працювати та зайняти місце у суспільстві на рівні з чоловіком. На сторінках друкованих видань з'явилися поняття «нова жіночність» (кит. 新女性) та «нова жінка» (кит. 新妇女). Нова жінка початку ХХ століття була «освічена, мала право на працю, незалежна та приймала участь у публічній діяльності». Це було відображено у китайських жіночих виданнях: Лянью (кит. 良友), Лінлунь (кит. 玲珑), Щаслива родина (кит. 快乐家庭), Студентка (кит. 女同学) [3, 100], що почали видаватися у 1930-х роках. Так, журнал «Лянью» почав випускатися з 1926 року, ставши першим великоформатним жіночим журналом, з великою кількістю ілюстрацій. Другим важливим масовим виданням, що вплинуло на жінок, став журнал «Лінлунь», який почав виходити у 1930 році. На обкладинці журналу зазвичай знаходились моделі, актриси, співачки у образі «нової жінки». За змістом статей, які входили в кожен з випусків журналу, можна судити про те, що основним завданням журналу була популяризація нового образу сучасної жінки (кит. 摩登女性). Авторами статей в окремому розділі журналу під назвою «Жінки» (кит. 妇女) були в основному звичайні студентки, що надсилають листи до редакції. «Лінлунь» також відрізнявся різноманітними тематиками та статтями. Серед яких були як «Діти» (кит. 儿童), «Знання» (кит. 常识), «Дозвілля» (кит. 娱乐), так і статті на тему про ущемлення прав жінки в шлюбі, позитивні сторони самостійного життя, радощі материнства. Останні сторінки зазвичай мали фотографії світових кінозірок та співаків та короткі новини про Голлівуд. Однак майже у кожному номері можна було знайти статті на тему «якою мала бути нова жінка Китаю»: «Згубний вплив стародавнього сімейного укладу» [4], «Нова сім'я і нова жінка» [5], «Не можна замикати дочок дома» [6]. У статтях Лінлуня



крім сімейного і суспільного життя жінки значну увагу було приділено розвитку її особистості, творчості і самовдосконалення. Характеризуючи статті журналу в різні періоди, варто відзначити, що зміст їх вносив зміни в суспільній думці. Наприклад, у 1933 році у Лінлуні була опублікована стаття «Критерії сучасної жінки» [7], в якій перераховувалися ті умови, яким повинна відповідати сучасна панна: мати достатній рівень освіти, вміти дотримуватися норм етикету в спілкуванні з оточуючими, вміння вести домашнє господарство: управляти слугами і бути в змозі самостійно приготувати вечерю і зашити одяг, вміти красиво одягатися, володіти іноземною мовою і знати основні кроки бальних танців. А вже у 1936 році в журналі з'явилася стаття під назвою «Які жінки потрібні нашому часу» [8]. Ця стаття задала вже «нові стандарти сучасної жінки» (кит. 摩登女性): вміла, з власною думкою та роботяща. Дівчина, на думку автора статті, повинна була «мати міцне тіло і дух, нетривіальне мислення, чесно трудитися, а не розраховувати на власну привабливість, приділяти увагу суспільному життю, після заміжжя не зупинятися на шляху до прогресу». Нові можливості для саморозвитку та реалізації власного потенціалу, які отримали китайські жінки на початку ХХ століття, призвели до складання у суспільстві образу прогресивної, успішної та красивої жінки. Багато в чому така трансформація була пов'язана з комерціалізацією культури, поширенням в місті ідеології споживання та розвитку економіки. Статті, що публікувалися в цей період в журналах, показують, що в свідомості китайських жінок всього за десятиліття змінилися ціннісні орієнтири. Однак новий стиль життя вів не тільки до популяризації вивчення англійської мови і зростання самосвідомості жінок, але мав і негативний вплив: занепад моралі, психологічні конфлікти та соціальні протиріччя.

#### ***Література***

1. Fun with Chinese Characters. *The Straits Times Collection* 1. Tan Huay Peng.
2. Суспільство і держава в Китаї. Т. XLIV, ч. 2. Редкол.: А.І. Кобзев та ін. Москва : ФД БУН «Інститут сходознавства Російської академії наук». 2014. 900 стор. (Вчені записки ІВ РАН. Відділ Китаю. Вип. 15. Редкол.: А.І. Кобзев та ін. С. 209–221).
3. Чжень Юнфу 郑永福, Лу Мей 吕美颐. 中国妇女通史, 民国卷 (Історія жінки Китаю, періоду Республіки), Ханьчжоу, 2010. С. 100.
4. 古代婚姻制度的流毒 (Згубний вплив стародавнього сімейного укладу). *Лінлунь*. 1936. № 45. С. 34, 35.
5. 新家庭与新妇女 (Нова сім'я і нова жінка). *Лінлунь*. 1937. № 2. С. 88, 89.
6. 不要把女儿关在家里 (Не можна замикає дочок дома). *Лінлунь*. 1936. № 4. С. 26, 27.
7. 摩登女子的条件 (Критерії сучасної жінки). *Лінлунь*. 1933. № 18. С. 82, 83.
8. 这个时代需要哪一种女性 (Які жінки потрібні нашому часу). *Лінлунь*. 1936. С. 23, 24.

***Ковальова Валентина,***

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ВИМІРІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Культура постмодерну активно досліджується філософами, культурологами, мистецтвознавцями, що обумовлює актуалізацію проблемних питань, які знаходять нові обґрунтування. Це стосується і розуміння часу, яке привертало увагу мислителів на всіх історичних етапах людського буття. Згадаємо циклічне сприйняття часу, що домінувало у народів стародавнього Сходу і в добу Античності, фіналістську концепцією руху світу (від його створення й до кінця), уявлення про злиття часу з вічністю в Середні віки. Аналіз цієї проблематики виявляє відмінності культурно-історичних періодів. У давні епохи, осмислюючи питання часу, люди орієнтувались на минуле, пізніше – на майбутнє. А на який час орієнтується сучасне суспільство? Як це впливає на культуру? Ці питання не втрачають своєї актуальності, у т.ч. й щодо виявлення специфіки культури постмодерної доби крізь призму концепту часу. Відтак, заявлена тема є перспективною щодо наукового вивчення та висвітлення особливостей розуміння часу в постмодерністській філософії та культурології. Наприкінці ХХ століття спостерігаємо міждисциплінарне заглиблення науки у дискурс соціогуманітарного знання, зокрема філософсько-культурологічного. За твердженням Л. Маркової, «занурення наукового знання в культуру, в структуру соціальних відносин» [2] є не тільки специфічною рисою сьогодення, але й основою постмодерністських ідей в науці, релігії, філософії, в

цілому.

У розумінні теоретиків «постмодерн – період європейської історії, що починається після завершення модерну та особливий умонастрій в культурі Заходу, який поширений у всіх сферах людської життєдіяльності, культурі, філософії, політиці, економіці тощо» [3, с. 5]. На нашу думку, у характеристиці доби постмодерну поняття часу постає як одне з ключових. Відомо, що проблема осмислення часу завжди викликала зацікавленість у вчених (Платон, Аристотель, Августин Аврелій, Р. Декарт, Б. Спіноза, А.Н. Бердяєв, Е. Гуссерль, М. Хайдеггер в книзі «Буття і час», Ж. Дельоз, Ж. Дерріда в роботі «Презентація часу», М. Фуко в «Археології знання», Борхес в книзі «Письмена Бога» та ін.). У їх дослідженнях час постає тією категорією, крізь призму якої розкривається світогляд людей різних епох, їхня свідомість та ритм життя. А, отже, розуміння часу є однією зі складових характеристики культури будь-якого історичного періоду, у т.ч. й постмодерного.

Одним із попередників філософії постмодернізму є М. Хайдеггер. У нього (як і у багатьох західних авторів) концепт часу розглядається у взаємозв'язку з поняттям деконструкції – руйнування часового континууму. Філософ вважає, що час є певною цілісністю, в якій майбутнє, сьогодення та минуле зливаються воєдино. Оскільки концепція М. Хайдеггера важлива для постмодернізму, наведемо основні тези з його книги «Буття і Час» (1927), де автор вказує, що саме категорії темпоральності, тимчасовості обумовлюють єдність людського буття [5].

У структурі тимчасовості М. Хайдеггер виділяє: «попереду-себе» (майбутнє), «вже-буття-в-світі» (минуле) і «буття-поряд» (теперішнє) як актуалізацію двох попередніх моментів. За допомоги цих категорій науковець доводить безпосередній зв'язок темпоральності (тимчасовості) та буття людини (історичного, тимчасового) [4]. Так, М. Хайдеггер виокремлює три модуси часу. Модус минулого виступає як «фактичність» чи «занедбаність». Модус сьогодення – як «приреченість до речей», як «підручність», як «буття-при». Модус майбутнього – як проєкт, що постійно на нас впливає. З огляду на це, на думку М. Хайдеггера, екзистенційний потік часу йде не від минулого до майбутнього, а навпаки – у зворотному напрямку як час «часу» з майбутнього. Залежно від того, який модус часу актуалізується на передньому плані (майбутнє, спрямованість до смерті або сьогодення), людське буття є справжнім або несправжнім.

Приміром, 1) «забігання-вперед» (як модус майбутнього) вперше у бутті до смерті розкриває буття людини як справжню екзистенцію. 2) «Вже-буття-в» (як «буття-в-світі») є модусом минулого. Але тут підкреслимо – не звичайного минулого (як такого минулого, що вже не наявне), а особливого минулого, яке різко відрізняється від повсякденного тлумачення значення цього слова. М. Хайдеггер принципово розрізняє «колишнє» і «минуле». Відтак, екзистенційне минуле – це не те, що залишилося позаду, в історії, чого вже нема. Термін «минуле» використовується автором для окреслення невласного розуміння часу або для опису сущого. 3) Одночасно з цим принциповим розрізненням повсякденного майбутнього і минулого та екзистенційного майбутнього та минулого, зазначає М. Хайдеггер, подібне розрізнення відсутнє для сьогодення. «Буття-при», «буття-при-внутрішньо-сущому» – є модусом сьогодення. При цьому М. Хайдеггер зауважує, що «часовий прояв не означає "зміни" екстатичних станів. Майбутнє не пізніше колишнього, а останнє не раніше сьогодення. Час виявляє себе як майбутнє, що перебуває в минулому і теперішньому» [5].

Наслідуючи філософування свого попередника М. Хайдеггера, французький філософ Ж. Дерріда – яскравий представник постмодернізму, в своїх розвідках «Голос і феномен» та «Презентація часу» стверджує, що минуле, теперішнє й майбутнє не послідовно змінюються, а одночасно зазнають взаємовпливу. Так, для попередніх епох наше сьогодення є лише однією з можливих варіацій майбутнього, які закладаються і визначаються, зазвичай, у минулому. Відтак, майбутнє постає ілюзією, мовою постмодернізму – симулякром, що створює відчуття хаосу. Сучасність перетворюється на минуле, тобто історію, яка має тенденцію до повторення. Відповідно, виникає ідея «вічного сьогодення», де минуле, теперішнє і майбутнє співіснують у єдиному часовому акті, а поступальний рух часу відсутній [6].

З одного боку, Ж. Дерріда спирається на безпосередню даність часу в сприйнятті, яку можна підтвердити чуттєво, та здійснює критику герменевтики та феноменології у своїх ранніх роботах («Голос і феномен» та ін.). З огляду на цю позицію Ж. Дерріда, лінійність часу «спочиває» на самототожності тілесної організації людини. Останнє є вихідним пунктом аналізу, оскільки він (логоцентризм) дозволяє співвідносити суб'єкта предмета зі своїм вербальним позначенням (фоноцентризм). З іншого боку, у своїй пізній творчості (зокрема, в роботі «Про граматику») Ж. Дерріда проблематизує час як суб'єктивний досвід, оскільки він походить з фундаментальної невідповідності між чуттєвим досвідом та його знаковим відображенням (що ілюструється з прикладу концепції Ф. де Соссюра). Відсутність очевидного зв'язку між означальним і таким, що

обумовлює запізнення процедури означення в досвіді людини, дозволяє йому семіотизувати і де-суб'єктивізувати концепт часу [1].

Серед найвідоміших праць інших західноєвропейських вчених, які висвітлюють питання сутності часу як концепту, – розвідка Ж. Дельоза «Логіка смислу» [7]. Тут наголошується на «ризоматичності» (нелінійності) постчасу, що не має ні початку, ні кінця, а тільки «безстрижневу» середину, де домінує хаос. Ж. Дельоз зосереджує увагу на «двоїстій», «номадичній» інтерпретації часу періоду постмодерну, зокрема поділяє його на «еон» та «хронос» і надає часто протилежних властивостей. Разом з тим, науковець відмічає, що теперішнє, минуле і майбутнє – не є вимірами одного часу. Теперішнє, як каже Ж. Дельоз, заповнює час, а минуле і майбутнє є відносними. З огляду на цю тезу, минуле і майбутнє належать більш місткому теперішньому часу. У постмодерністському вимірі час не є циклічним.

Відтак виникає новітнє розуміння часу, який плине інакше. У цьому зв'язку треба згадати роботи соціолога і філософа О. Дугіна, у яких стверджується, що постмодерн, безсумнівно, осмислює час інакше, ніж в епоху модерна (де час сприймався лінійно). Цей час, за міркуванням науковця, є складним – гротескним, химерним, іронічним, зворотним, таким, що «підморгує». В ньому все повторюється, виникає відчуття «наркотичного фарсу», за визначенням дослідника (цитуювання, «постісторія», симулякр) [8].

Тож, резюмуємо, що у межах постмодерністського вчення концепт часу знаходить різнобічне осмислення. На нашу думку, час дотепер є доволі незвіданою частиною нашого буття. Навіть, проаналізувавши позиції різних філософів і культурологів (таких, як М. Хайдеггер, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, О. Дугін), можна побачити, що однієї спільної думки щодо проблематики часу не існує. Кожен мислитель трактує поняття часу по-своєму, в результаті чого дещо зникає конкретність. Час індивідуалізується та, здебільшого, сприймається як момент, ущільнюється, люди живуть у такому понятті як «зараз», а лінійність відходить у небуття. Характерним для постмодерну є явище темпоральності. Адже в цю епоху неможливо виявити минуле чи передбачити майбутнє, тому що в будь-якому разі ми матимемо справу із сучасним. Тобто, відбувається своєрідне поглинання теперішнім минулого і майбутнього, що ставить теперішнє на центральні позиції. Загалом для постмодерного суспільства характерне відчуття реальності, віртуальності й безчасся. Тому і до сьогодні час є своєрідною загадкою, яка ще чекає на свою відповідь.

#### *Література*

1. Люотар Ж. Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. № 5–6, 1995. С. 15–38. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard\\_Jean-Francois/Sytuatsia\\_postmodernu.pdf?](https://shron1.chtyvo.org.ua/Lyotard_Jean-Francois/Sytuatsia_postmodernu.pdf?) (дата звернення: 30.09.2021).
2. Маркова Л.А. Філософія из хаоса. Ж. Делез и постмодернизм в науке, религии и философии. Москва: Канон+, 2004. 384 с. URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000704/index.shtml> (дата звернення: 30.09.2021)
3. Буруковська Н.В. Філософія доби постмодерна: еволюція проблематики. Вісник Академії адвокатури України. № 3, 2011. С. 5–10.
4. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге : избр. статьи позднего периода творчества. Москва : Высш. шк., 1991. 192 с. URL: <https://djvu.online/file/2ZMZgjh8y2F7H> (дата звернення: 02.10.2021).
5. Хайдеггер М. Буття і час. Тьубінген, 1977. URL: <http://library.khpg.org/files/docs/1457966053.pdf> (дата звернення: 15.10.2021).
6. Гурко Е. Тексты деконструкции. Деррида Ж. *Differance* Томск : Водолей, 1999. 160 с.
7. Делез Ж. Логика смысла. Москва : Academia, 1995. 298 с.
8. Дугин А. Постфілософія. Три парадигмы в истории мысли. Москва : Евразийское движение. 744 с.

## **Інформаційна, бібліотечна та архівна справа в соціокультурних процесах сучасності**

*Добровольська Вікторія,  
доктор наук із соціальних комунікацій, доцент,  
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ**

Сьогодні українська культура завдяки постійному удосконаленню інформаційних технологій розвивається в епоху надзвичайно прискороженого процесу глобалізації, розширення зон впливу на її структуру, функції, комунікаційні можливості. У сучасному цифровому суспільстві відбувається трансформація документальних ресурсів культури, видозмінюються її форми, види і засоби репрезентації, що значно розширюють культурний простір. Трансформація документних систем вимагає нових методів управління ними, урахування сучасних форм і методів регулювання інформаційно-документаційного забезпечення в системі культури. Цей процес потребує наукового аналізу, оцінки стану й осмислення перспективного розвитку культурного простору, його інформаційно-документаційного забезпечення, з огляду на регуляторну функцію держави.

Обраний Україною курс на євроінтеграцію та її прагнення до членства в ЄС має вплинути як на політику у сфері культури, так і на політику в соціальній та економічній царинах. У своїй культурній політиці Україна має враховувати спільні для країн ЄС ідеї щодо необмеженого доступу громадян до культурного продукту й участі їх у культурних процесах, культурну ідентичність та різноманіття, толерантність і творчість. Окрім того, держава має всіляко підтримувати розвиток інформаційних технологій, створення цифрового культурного продукту.

Стратегічними напрямками реформи культури в Україні, ухваленими 2016 року, є:

– визнання центрального місця культури в загальнонаціональному розвитку та винятковості національної ідентичності, що спирається на українську культуру; посилення ролі культури в соціально-економічному розвитку України шляхом взаємодії і посилення відповідальності державних органів та громадянського суспільства; залучення якнайширшого представництва зацікавлених сторін до процесу формування і реалізації державної культурної політики;

– удосконалення та модернізація правових, структурних і фінансових інструментів підтримки культури;

– забезпечення доступу до культури через традиційні й нові форми культурної діяльності; гарантування державної підтримки культурного розмаїття України: усі громадяни України, незалежно від місця проживання, статусу, приналежності до певної соціальної чи етнічної групи; незалежно від майнового статусу, походження, статі мають рівні права на формування власної культурної ідентичності та її вираження, доступ до національного та світового культурного надбання, участь у культурному житті;

– забезпечення державної підтримки національного культурного продукту та провідної ролі митців і менеджерів культури у створенні, поширенні та збереженні національного культурного продукту; формування попиту й споживача сучасного культурного продукту та культурних послуг, культурної політики, ринкових умов; удосконалення культурної освіти; формування цілісного інформаційно-культурного простору;

– підтримка інновацій, креативних індустрій, що відповідають викликам XXI століття.

Одним з основних напрямів реформ має стати модернізація інструментів підтримки культури, що передбачає їх інвентаризацію, постійний моніторинг та оцінку. Варто вивчити концепції, функції та моделі підтримання інтересів культурного сектору, які використовують в інших європейських країнах, включно з тими, що стосуються неспеціального законодавства, й оцінити, як їх можна використати в Україні.

У разі уточнення повноважень Міністерства культури та інформаційної політики України мають бути переглянуті й пріоритети його внутрішньої роботи. Ними мають стати: проведення дискусій про ширше тлумачення культури та вироблення відповідних політичних рішень; консультації; замовлення ринкових та інших досліджень; просування пілотних проектів і нових моделей; розбудова зв'язків між окремими організаціями та працівниками; підтримка інтересів культури, сприяння приватним та

## Інформаційна, бібліотечна та архівна справа в соціокультурних процесах сучасності

іншим формам спонсорства. Якщо й далі розглядати Міністерство як розпорядника коштів, мікроменеджера дрібних поточних справ, який мусить вирішувати проблеми кожного підвідомчого закладу, то такий підхід не дозволить йому зосередитися на важливих завданнях сучасного європейського міністерства культури – створенні сприятливого середовища для культури та виробленні стратегії її розвитку. Так, одним із напрямів має стати розвиток цифрової культури, що забезпечує можливості необмеженого доступу до продукту культури, а також набуття нових важелів в управлінні культурними процесами в Україні.

Враховуючи вплив загальноєвропейських тенденцій і моделей на Україну, розвиток суспільства знань і суспільства культури, можемо стверджувати, що перед Міністерством культури України сьогодні стоять цілком нові виклики в галузі організаційної роботи, а саме:

- визначення і запровадження національних цілей та орієнтирів розвитку культури;
- зміщення акцентів у роботі на прийняття і реалізацію стратегічних рішень на основі наукових проєктів із залученням фахівців різного профілю;
- забезпечення професійного відстоювання інтересів, консультації, координування та оцінювання можливостей ефективного використання найкращих, кадрових ресурсів, зокрема й на контрактній основі;
- створення умов для співпраці із широким колом партнерів на загальнодержавному, регіональному, місцевому, а також міжнародному рівнях.

Нова роль, що вже була загалом охарактеризована в Довгостроковій стратегії розвитку культури (2016), має відобразитися в організаційній структурі, яка передбачає використання горизонтальних і вертикальних зв'язків у виробленні та реалізації культурної політики.

Міністерство має посилити свою роль у виконанні таких основних функцій, як:

- підтримка ефективних зв'язків з іншими міністерствами й відомствами, робота яких впливає на культуру;
- моніторинг і координування участі Міністерства в роботі над законодавством, що має вплив на культуру;
- моніторинг реалізації культурної політики та забезпечення її регулярного перегляду;
- моніторинг потреб і координування навчальної роботи;
- налагодження механізму збирання, аналізу й оприлюднення статистики культури;
- аналіз і поширення передової практики закладів культури;
- визначення потреб Міністерства в проведенні наукових досліджень;
- забезпечення комплексної взаємодії з регіональними органами управління культурою.

В Україні, як і багатьох інших постсоціалістичних країнах, склалася така ситуація, що мережа культурних установ, успадкована від радянських часів, майже повністю перебуває в компетенції місцевих громад. Ці комунальні заклади культури й мистецтв, які утримують за рахунок місцевих бюджетів, становлять майже 98 % загальної кількості закладів культури України. Таким чином, культурна політика окремого регіону та держави найуспішніше має здійснюватися саме на місцевому рівні, де зосереджені практично всі необхідні для цього інститути.

Однак тут і виникають проблеми, що їх місцевий рівень самостійно розв'язати не може. Саме тому найголовнішим питанням є реформування культури на місцевому рівні, на рівні територіальних громад, де громадяни отримують базові культурні послуги (зокрема й ті, що гарантує держава, згідно з Конституцією); де постійно проживають і працюють, тобто зазнають впливу навколишнього середовища, яке або надихає їх на самореалізацію, або ж спонукає шукати деінде сприятливіших умов.

Стратегією розвитку культури передбачено передачу частини державних повноважень на місцевий рівень і посилення відповідальності місцевих органів влади у сфері охорони культурної спадщини, зокрема в частині охоронних зон, заповідних територій, архітектурних комплексів, пам'яток культури місцевого, регіонального, національного та світового значення<sup>62</sup>. При цьому особливо важливо розглянути нові концепції культурної політики в умовах оголошеної децентралізації, яка дає не лише позитивні, а й негативні наслідки.

Тенденції розвитку культури в країнах Європи впливають на стан управління культурою в Україні та визначають динаміку комунікаційних потреб менеджерів культури нашої держави. Зокрема, суттєве місце в структурі цих потреб посідає інформація про нові тенденції в управлінні культурою, основні напрями державної політики, фінансове забезпечення культуротворчих процесів.

Окрім того, важливе значення має задоволення комунікаційних потреб у міжнародному культурному співробітництві. Для цього потрібне систематичне оперативне інформування про заходи ЮНЕСКО та ЄС у розробці та реалізації міжнародних проєктів і програм; рекомендації щодо

впровадження їх результатів у практику управління культурою в Україні.

Важливою складовою комунікаційних потреб є інформація з реформування управління культурою в нашій державі; співвідношення позитивних і негативних результатів цього процесу; порівняння вітчизняних і зарубіжних здобутків тощо. Суттєве місце в структурі комунікаційних потреб відведено інформації про нові підходи до розвитку вітчизняної практики впровадження нових напрямів управління культурою, які є наслідком міжнародного співробітництва. Значно посилились комунікаційні потреби управлінців в освоєнні можливостей новітніх технологій. Так, важливою умовою задоволення цих потреб є активна участь України в міжнародних інформаційно-технологічних проєктах у сфері культури.

Одним з найоптимальніших шляхів руху у напрямі європейських культурних досягнень у системі управління культурою є розвиток культурного ресурсу галузі в мережі Інтернет, упровадження сайтів, на яких можна було б ознайомитися з нормативно-правовими актами й іншими документами організаційно-розпорядчої діяльності, а також ресурсами творчого продукту культури України в його розмаїтті.

Інтернет-ресурси галузі мають сприяти обраному Україною курсу на євроінтеграцію, відображати спільні для країн ЄС ідеї щодо необмеженого доступу громадян до культурного продукту й участі їх у культурних процесах, право на культурну ідентичність і різноманіття, культурне громадянство, дипломатію, толерантність і творчість. Для цього сайт Міністерства культури України має надавати максимально повну й оперативну інформацію про результати міжнародних програм, проєктів; висвітлювати досвід зарубіжних країн у вдосконаленні державної політики розвитку культури, фінансування культуротворчого процесу тощо.

Подальший розвиток сайтів має орієнтуватися на портали міжнародних організацій у сфері культури. Необхідно суттєво доповнити його зміст і забезпечити перехід від суто інформаційного до змістового напрямку відображення здобутків закладів культури, провідних її діячів – численних суб'єктів культури. Надзвичайно важливим для задоволення комунікаційних потреб менеджерів культури є формування і розміщення на сайті Міністерства культури електронної бібліотеки «Культуротворчий процес в Україні», у якій має бути відображено здобутки культури як на загальнодержавному, так і на регіональному рівнях. Важливою складовою цієї повнотекстової бази даних є документація, що виникла в результаті управлінської діяльності та сприяє її подальшому розвитку.

Основною перевагою представлення ресурсів на офіційних сайтах є можливість оприлюднити не лише офіційну документацію, що регламентує діяльність Міністерства і є обов'язковою, а й неофіційну, творчу складову культурного продукту у вигляді тематичних новин, виставок, створити електронний ресурс культурних цінностей, який не належить до документів діловодства, а є тим культурним продуктом, що створений упродовж віків і який створюють тепер.

На відміну від попередніх десятиліть, можливість візуалізації культурних надбань в інтернет-мережі на офіційних сайтах установ культури, що ними володіють, а також на сайтах приватних осіб, дає змогу обчислювати культурний продукт в офіційних реєстрах культурної спадщини, що веде Міністерство культури України (такий реєстр також є офіційним документом управлінського характеру).

Одним з найоптимальніших шляхів руху у напрямок європейських культурних досягнень в системі управління культурою є сприяння та розвиток мережевого культурного ресурсу в мережі Інтернет; впровадження сайтів та порталів, на яких у відкритому доступі публікуються в цифровому вигляді нормативно-правові акти та інші документи організаційно-розпорядчої діяльності, а також ресурси творчого продукту культури України в його різноманітті; прозорість у діяльності та оперативність подання інформації.

### *Література*

1. Довгострокова стратегія розвитку української культури – стратегії реформ: розпорядження Кабінету Міністрів України від 01.02.2016 № 119-р. URL: <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/119-2016-%D1%80> (дата звернення: 14.10.2021).

## **СОЦІАЛЬНІ ПРОЄКТИ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ НАПРЯМ ДІЯЛЬНОСТІ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК**

Розвиток сучасних інформаційних і комунікаційних технологій та зростання кількості інформації дедалі більше визначають сутність нашої епохи. Інформаційно-комунікативні технології мають визначальну роль у забезпеченні взаємозв'язку між різними суспільними структурами й соціальними групами, громадянським суспільством та владою, а також відіграють значну роль у системах підготовки та поширенні інформації, орієнтованої на масового користувача.

Розвиток інформаційних технологій має центральне місце в процесі інтелектуалізації суспільства, розвитку освіти, науки й культури. Сама ж інформація є глобальним, невичерпним потенціалом людства, яке ввійшло в нову епоху розвитку цивілізації – інформаційно-цифрову.

Як зазначається у «Стратегії розвитку бібліотечної справи в Україні до 2025 року, «Якісні зміни бібліотек задля забезпечення сталого розвитку України» – бібліотеки України є базовим елементом культурної, наукової та освітньої інфраструктури держави. Вони важливі для розвитку інформаційної та мовної культури суспільства, патріотичного та правового виховання, формування стійкого інтересу до вивчення та розуміння національної історії та культури. Бібліотеки сприяють розбудові мислячої та освіченої нації, спроможної практично втілювати набуті знання і досвід у розбудову незалежної України [1].

Аналіз проєктної діяльності вітчизняних бібліотек в останнє десятиріччя свідчить про перехід бібліотек від спонтанної та епізодичної участі у проєктах та грантах до планомірної проєктної діяльності, пов'язаної зі стратегією розвитку бібліотек та виконанням нею своїх соціальних функцій. Дедалі все більше бібліотек оволодівають методиками стратегічного планування, аналізу внутрішнього та зовнішнього бібліотечного середовища, формулювання власної місії, запровадження проєктного менеджменту [2]. Все частіше бібліотеки беруть участь у так званих бюджетах участі, де пропонують громаді підтримати розроблені бібліотекою соціальні проєкти, спрямовані на розвиток і благоустрій міста та покращення життя місцевої громади [3].

Публічні бібліотеки реалізують значну кількість арт-терапевтичних проєктів, серед яких: «Можливості-обмежені, здібності-безмежні» (бібліотека-філія №4 та бібліотека-філія №8 Тернопільської МБС), Арт-терапія для дітей з аутизмом у бібліотеці на Мулярській (м. Львів), проєкт «Мережа інклюзивно-мистецьких просторів в бібліотеках міста Добропілля» (Донецька область), арт-терапія онлайн щоп'ятниці для дітей молодшого шкільного віку (бібліотека ім. В. Котика, Подільська ЦБС, м. Києва), арт-майстерня в бібліотеці ім. М. Костомарова ЦБС Шевченківського району м. Києва, арт-терапевтичні заняття в бібліотеці-філії №9 Білоцерківської МЦБС, використання методів казкотерапії та арт – терапії на заняттях школи раннього розвитку «Бібліознайки» ЦБС м. Кам'янського тощо [4]

Сучасні публічні бібліотеки тісно співпрацюють з Міністерством цифрової трансформації України, запроваджуючи в бібліотеках курси з комп'ютерної, цифрової та медійної грамотності. З 1 листопада 2021 р. в межах проєкту Міністерства цифрової трансформації «Дія. Цифрова освіта», стартував Місяць цифрової грамотності, до якого активно долучаються і бібліотеки. Зокрема, у бібліотеках проходять заходи з ознайомлення користувачів із сутністю цифрових компетентностей і можливостям їх формування, відбуваються інтерактивні ігри з вивчення кожної з компетентностей. Користувачі заохочуються до складання національного тесту з цифрової грамотності «Цифрограм для громадян», а також Цифрограмів для вчителів, медиків, держслужбовців..., та отримання міжнародної сертифікації навичок володіння комп'ютером ICDL. У соціальних мережах бібліотеками започатковані конкурси на тему цифрової грамотності, відбуваються освітні онлайн-події [5].

Різноманітність соціальних проєктів бібліотек вражає, що свідчить про їх небайдужість до соціальних проблем громади та спроможність шукати шляхи їх вирішення. Сучасні публічні бібліотеки визначають свою місію в громаді саме як соціального інституту, діяльність якого сприятиме якісним змінам «задля забезпечення сталого розвитку», а соціальні проєкти бібліотек стають невід'ємною частиною та стратегічним напрямом їх діяльності.

### *Література*

1. Стратегії розвитку бібліотечної справи на період до 2025 року від 23 березня 2016 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/219-2016-%D1%80#n8>

2. Хімич Я.О. Інноваційні зміни в бібліотеці на основі проектного, кадрового менеджменту та ініціативної діяльності бібліотек: посіб. для бібліотекарів за програм. підвищ. Кваліфікації. Укр. бібл. асоц., НАКККіМ, Центр безперерв. інформ.-бібл. освіти, Голов. тренінг. центр для бібліотекарів; Я.О. Хімич. Київ: Самміт-книга, 2012. 88 с.

3. Проекти бібліотек у «Бюджеті участі 2021». URL: <https://oth.nlu.org.ua/?p=4302>

4. Лагута Л. Людяність і взаємодопомога. Блог Національної бібліотеки України ім. Ярослава Мудрого «Публічна бібліотека об'єднаної територіальної громади» 18.08.2020. URL: <https://oth.nlu.org.ua/?p=4049>

5. 1 листопада стартував Місяць цифрової грамотності! Сайт Українська бібліотечна асоціація. URL: <https://ula.org.ua/news/4919-1-lystopada-startuvav-misiats-tsyfrovoi-hramotnosti>

*Івашкевич Ольга,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **«НОН-ФІКШН» У ФОКУСІ ПЕРСПЕКТИВ БІБЛІОТЕК**

Чим є бібліотека в XXI столітті? Як надати новий погляд до розуміння та бажання читати? Як недопустити відмову від читання, зникнення потреби думати, бо цілком вистачає вже кимось наданої інформації з готовими висновками, що здаються аксіомою? Розмірковуючи про можливості, якими сучасна бібліотека може зацікавити відвідувачів, як-то інтер'єр, достойний сервіс, який має базуватися на задоволенні інформаційних потреб, важливо пам'ятати про роль сучасної літератури, актуальних книжок у формуванні світогляду сучасного громадянина.

Науковці доводять, що читання традиційних паперових носіїв інформації та перегляд новин в інтернеті чи по телевізору істотно різняться. Психологи навіть ввели термін «кліпове мислення», за якого – завдяки живим картинкам та інформативним заголовкам – відмирає потреба у тривалій концентрації уваги, глибокому аналізу, критичному сприйнятті інформації. Тож світ перестає бути цілісним, перетворюючись на калейдоскоп новин і подій, що знижує здатність людини протистояти маніпулюванню її свідомістю [1; 4].

Як це змінити? Які креативні та дієві методи, засоби, практичні прийоми до змін існуючих реалій? Можливо потрібно розпочати з викладу, жанру літератури, форми прози? Отже, нон-фікшн (літературна журналістика, художній репортаж) – це така форма документальної прози, що поєднує репортаж і відповідні стилі та стратегії, що притаманні для художньої літератури. Жанр писемності, який використовує літературні стилі та прийоми для створення фактично точних оповідань, «сповідальної прози», яка «захоплює не лише фактами, що вражають, але й характером їхнього викладу, дає читачеві можливість не тільки раціонального сприйняття, а й емоційного співпереживання». Водночас головний постулат нон-фікшн – жодної вигадки, тільки реальність. Як журналісти, ці автори «колекціонували дані й факти, тому їхні матеріали ставали реальністю», як письменники – були «обдарованими оповідачами історій, що створювали їх за допомогою літературних конструкцій і стилістичних особливостей». Але в основі нон-фікшн завжди залишався «голос» автора і точність викладу подій [2]. Нон-фікшн надає читачу змогу перебувати у динаміці подій та одночасно насолоджуватися прочитаним.

Текст вважається нон-фікшн, якщо: є історична і актуальна складова; відсутність встановлених конвенцій; є документальна тема з реального життя; точність, вичерпне дослідження; увага до мови; символічні реалії; почуття часу і місця; обґрунтовані зауваження; авторське «Я» і рівень суб'єктивності в тексті, що розкривають артистизм письменника.

На прикладі літературного проекту «Їздець», який задумувався як літературний путівник, що розповідає про маловідомі цікавинки України очима письменників, можна побачити практичність поєднання літератури й внутрішнього туризму, співпраці та стимулу. Отже, збірка короткої прози і водночас справжній путівник із довідковою інформацією про об'єкти і локації, яких нема у стандартних порадиниках для туристів, стала новинкою і для поповнення бібліотечної скарбниці ідей, варіацією нових послуг читачам [3].

Перше і головне в проекті – щоб українці стали мобільнішими і не боялися подорожувати й спілкуватись тому, що спілкування та подорожі – це найпростіший шлях до взаєморозуміння (єдина країна без штучного «Заходу» та «Сходу»; створення нормальної інфраструктури); формування стійкого попиту на культурний продукт та готовність за нього платити (амбітна мрія, але варта відповідної праці та втілення); така подача книжок, безумовно, допоможе і "прокачати" інтелект, і повернути бажання та насолоду книжкового пізнання. Такий підхід не навантажує думкою: читати складно, не цікаво, а навпаки можете бути приємним та нести здивування й розширювати обрії до



читання, мрій та дій.

Головна відмінність нон-фікшн-книжок – вони про реальність, не нудні, позбавляють читача рамок буденності, сірості але не переносять його в світ фантазій, фантомів. Така література – справжня знахідка, відкриття як для дітей так і для дорослих чим і обумовлена популярність жанра в Україні, який лише набирає оберти. На хвилі такої новизни подання читання, потрібно гармонійно тримати кермо руху цього жанру в бібліотечній діяльності; активно залучати та утримувати фокус уваги читача; завдяки нон-фікшн-книжкам розширювати попит на бібліотечні послуги. Нагальним є і розуміння актуальності, перспектив, амбіційних можливостей нон-фікшн-книжок для бібліотек.

#### *Література*

1. Боброва А. Сховище книг чи центр спільнот: куди рухаються українські бібліотеки. URL: <https://mistosite.org.ua>
2. Вікіпедія: сайт. URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення 23.10.2021).
3. Городиська П. Проект «Їздець», або як поєднати внутрішній туризм і літературу. URL: <https://litcentr.in.ua/blog/2015-07-15-55>
4. Шпак В. Парадокси бібліотечної мережі. *Урядовий кур'єр*. 2019. 8 серп. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles>

*Кривець Марія,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **МЕДІЙНА ТА ІНФОРМАЦІЙНА ГРАМОТНІСТЬ ЯК ГЛОБАЛЬНА ПРОБЛЕМА. ВСЕСВІТНІЙ ТИЖДЕНЬ МЕДІЙНОЇ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ГРАМОТНОСТІ**

У сучасному світі постійного та стрімкого розвитку інформаційно-комунікаційних технологій для ефективного та безпечного використання інформації, отриманої з різних джерел, зокрема, й із засобів масової інформації (ЗМІ), необхідними є не лише техніко-технологічний розвиток засобів для її фіксації, обробки, передачі, відтворення, а й цілеспрямована особистісна підготовка. Сучасні ЗМІ мають великий і суперечливий вплив на формування громадської думки та особистісні цінності та орієнтири. Значні обсяги неперервно створюваної та розповсюдженої інформації різної якості, подекуди навіть шкідливої, що вводять в обману, провокують на хибні висновки і дії, нав'язують певну ідеологію та поведінкові стереотипи, розпалюють міжнародну та релігійну ворожнечу – зробили проблему медійної та інформаційної грамотності глобальною у сучасному суспільстві.

Для вирішення проблеми медіаграмотності людей у світі з ініціативи UNESCO (Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури) було започатковано багато проєктів. В основі яких лежить бачення медіа та інформаційна грамотність як система взаємопов'язаних компетенцій. Ця система включає в себе: інформаційну грамотність як здатність знаходити, аналізувати та використовувати інформацію; медіаграмотність – здатність отримувати доступ до медіа, аналізувати й оцінювати медіа-повідомлення, а також створювати контент для самовираження і спілкування; технологічне або цифрове володіння – вміння використовувати сучасні інформаційні технології та програмне забезпечення з урахуванням усіх можливостей, які надає прогрес інформації [1].

У 2012 році за ініціативи UNESCO і в межах її програми «Комунікація та інформація» започаткувався проєкт «Всесвітній тиждень медійної та інформаційної грамотності» (Global MIL Week), що передбачає сприяння вільному поширенню інформації, розвитку плюралізму та незалежності засобів інформації, зміцненню та модернізації інформаційних інфраструктур і служб документації (бібліотек, архівів) у країнах-членах, застосуванню нових інформаційних і телекомунікаційних технологій, підготовці кадрів у цій галузі [1].

«Всесвітній тиждень медійної та інформаційної грамотності» – це спільний проєкт UNESCO MIL Alliance (Альянсу Юнеско по медіа та інформаційній грамотності (МИГ)), який раніше носив назву GAPMIL (Global Alliance for Partnerships on Media and Information Literacy – Глобальний альянс партнерства з медіа та інформаційної грамотності), UNAOC (United Nations Alliance of Civilizations - Альянсу цивілізацій ООН) та MILID (Media and Information Literacy and Intercultural Dialogue University Network – Університетська мережа медіа та інформаційної грамотності та міжкультурного діалогу [1]. Всесвітній тиждень медіа та інформаційної грамотності – це важлива щорічна подія, можливість для зацікавлених сторін у всьому світі зустрітися і поділитися останніми дослідженнями, проєктами, новими ідеями, методами впровадження та іншою інформацією, що стосується інформаційної й медіаграмотності, а також друкованої, екранної та цифрової грамотності.

## **Інформаційна, бібліотечна та архівна справа в соціокультурних процесах сучасності**

Для розуміння сутності проблем, які стоять перед суспільством в контексті медійної та інформаційної грамотності, розглянемо щорічні гасла та основні ідеї цього Всесвітнього (глобального) заходу:

2012 – обговорення та пропозиція ініціатив щодо громадянського виховання з використанням ЗМІ. Учасники Програми співробітництва з медіа та інформаційної грамотності та міжкультурного діалогу (UNESCO - UNAOC) представили програму Плану дій на наступне дворіччя на засіданні Promoting Milid (сприяння медійній та інформаційній грамотності) [2].

2013 – «Розширення прав і можливостей демократії через грамотність і цифрові медіа та міжкультурний діалог».

2014 – «Формулювання національної політики і стратегії щодо медійної та інформаційної грамотності».

2015 – «Святкуємо зв'язок між культурами».

2016 – «Медіа та інформаційна грамотність: Нові парадигми міжкультурного діалогу».

2017 – «Медіа та інформаційна грамотність у критичні часи: переосмислення способів навчання та інформаційного середовища». Ця тематична конференція вперше об'єднала міжнародні організації, університети, асоціації, дослідницькі групи і викладачів, медіа-фахівців, спеціалістів з питань інформації та бібліотек, політиків і регуляторів, неурядові організації й практиків у галузі медійної та інформаційної грамотності з усього світу, щоб посилити інформування громадськості про важливість медіа та інформаційної грамотності на глобальному рівні [3].

2018 – «Медіа та інформаційно грамотні міста: голоси, сили та творці змін» (Global MIL Week). 2018 рік був присвячений концепції «Медіа-інформаційна грамотність міст та громадян» (MIL Cities), які є їх базисом. Основним посилом концепції MIL Cities було твердження «щоб бути по-справжньому життєздатними, розумні міста також мають бути містами медійної та інформаційної грамотності». Допмагаючи кожному за допомогою творчих засобів розвивати навички, необхідні для максимального використання засобів масової інформації та інформаційних технологій протягом усього свого життя, MIL Cities дає можливість громадянам краще використовувати практичні можливості, які може надати пов'язане місто та постійна інформація, долучаючись до них більш творчо, критично та ефективніше. «Глобальний тиждень медійної та інформаційної грамотності 2018» – це момент для відзначення медійної та інформаційної грамотності та міжкультурного діалогу з метою інноваційного розвитку MIL Cities та пожвавлення глобального, регіонального та місцевого партнерства для сталого розвитку «громад з медійної та інформаційної грамотності» (MIL) та інформованих громадян» [4].

2019 – громадяни MIL: поінформовані, заангажовані, уповноважені.

2020 – «Опір дезінформедії: медіа та інформаційна грамотність для всіх і для кожного». Основний посил: «нинішню пандемію COVID-19 супроводжує інфодемія – перетин здоров'я, інформації, комунікації та технологій стає одним із найважливіших вимірів реагування громадського здоров'я на пандемію. спосіб, у який люди отримують інформацію, як хорошу, так і погану; методи цифрової участі; довіра та прозорість; медіа та інформаційна грамотність; та грамотність щодо здоров'я – це всі елементи, які впливають на стійкість до помилкової та невірної інформації. ВООЗ співпрацює з партнерами для боротьби з інфодемією [5].

2021 – Медійна та інформаційна грамотність для суспільного блага [6].

Всі щорічні заходи і конференції на Всесвітньому тижні медійної та інформаційної грамотності – це чудова можливість для обміну практичним досвідом і останніми дослідженнями, проектами, новими ідеями щодо MIL, а також можливість акцентувати увагу на питаннях медійної освіти та її покращенні.

В Україні основними центрами медіаосвіти в останні роки стали неурядові організації та публічні бібліотеки, які почали відігравати важливу роль у розбудові медіа та інформаційно грамотного суспільства. Надаючи послуги, що сприяють розвитку медіа та інформаційній грамотності користувачів, бібліотеки допомагають громадянам краще орієнтуватися в медіа та інформаційному середовищі, роблять їх більш інформаційно захищеними.

Для залучення до відзначення Всесвітнього тижня медійно-інформаційної грамотності більшої кількості бібліотек, в 2018 році Всеукраїнська громадська організація «Українська бібліотечна асоціація» підготувала рекомендації: «Всесвітній тиждень медійно-інформаційної грамотності 2018. Як взяти участь бібліотекам», які актуальні і досі [7; 8].

Варто відзначити, що бібліотеки займаються медіаосвітою на постійній основі, а до Всесвітнього тижня медійної та інформаційної грамотності готують щось особливе. Цього року до відзначення події долучився Національний проект з медіаграмотності «Фільтр», що створив

## **Інформаційна, бібліотечна та архівна справа в соціокультурних процесах сучасності**

інтерактивну карту заходів Global MIL Week 2021 України, на якій розміщено багато інформаційно-методичних матеріалів з MIL [9].

Отже, визнаючи медіа та інформаційну грамотність як глобальну проблему сучасності, вітчизняні бібліотеки активно працюють в царині медіа та інформаційної освіти, навчають критичному мисленню громадян країни для того, щоб суспільство мало реалістичну картину глобальних та локальних подій, було стійким до інформаційних фейків, маніпуляцій, пропаганди. Всесвітній тиждень медіа та інформаційної грамотності є чудовою нагодою показати внесок бібліотек в розбудову медійного та інформаційно грамотного населення.

### ***Література***

1. UNESCO. UNESCO. URL: <https://en.unesco.org/> (date of access: 20.10.2021).
2. Milid Week English Barcelona 2012. Milid Week English. URL: <https://t1p.de/61sz> (date of access: 15.10.2021).
3. Global MIL Week 2017. UNESCO. URL: <https://tinyurl.com/36vskv6m> (date of access: 16.10.2021).
4. Global Media and Information Literacy Week 2018 – ERYICA – The European Youth Information and Counselling Agency. URL: <https://t1p.de/qnadn> (date of access: 16.10.2021).
5. UNESCO MIL Alliance edia & Information Literacy for everyone & by everyone Concept Note 1GLOBALMEDIA & INFORMATIONLITERACY WEEK 2020 Concept Note Resisting Disinfodemic: Media & Information Literacy for Everyone & by Everyone. UNESCO. URL: <https://tinyurl.com/dscapvt3> (date of access: 14.10.2021).
6. Global Media and Information Literacy Week 2021 Celebration Events Registration. UNESCO. URL: <https://t1p.de/99xfi> (date of access: 27.10.2021).
7. Рекомендації УБА щодо відзначення Всесвітнього тижня медійно-інформаційної грамотності 2018. *Українська бібліотечна асоціація*. URL: <https://tinyurl.com/rvvn6vu> (дата звернення: 15.10.2021).
8. Всесвітній тиждень медійної та інформаційної грамотності – 2021: продемонструймо внесок бібліотек України. *Українська бібліотечна асоціація*. URL: <https://tinyurl.com/3u999b3a> (дата звернення: 22.10.2021).
9. Інтерактивна мапа ініціатив. *Національний проект з медіаграмотності Міністерства культури та інформаційної політики*. URL: <https://tinyurl.com/35emba42> (дата звернення: 25.10.2021).

***Побережна Тетяна,***

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТРАНСФОРМАЦІЯ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК В УМОВАХ ДЕЦЕНТРАЛІЗАЦІЇ**

Суттєвий позитивний вплив на розвиток територіальної громади в сучасних умовах здійснює саме публічна бібліотека. Адже вона поєднує функції інформаційного, просвітницького, комунікаційного, творчого, культурного, дозвілєвого центру громади. Саме в бібліотеці мешканці можуть навчатися впродовж усього життя, здобуваючи і знання, і необхідні навички у сучасному мінливому світі. Для зростання якості життя у громаді необхідні кардинальна трансформація відповідних соціальних інституцій, зокрема, бібліотек, їхня чітка клієнтоорієнтованість та утворення сталих інтеграційних зв'язків. Саме за таких умов розвивається людський потенціал та формується свідоме громадянство [3].

Завдання публічних бібліотек полягає у тому, щоб систематично працювати з громадянами на основі вивчення, обліку і задоволення різноманітних потреб громадян; постійно приділяти увагу подальшому розширенню аудиторії користувачів; розвивати роботу з популяризації своїх фондів і реклами послуг; перетворюватися з пасивного місця збереження фондів на більш активний простір для натхнення та взаємодії громади [1].

Реформа децентралізації стала певним викликом для бібліотек. Так, у результаті реформи змінився адміністративно-територіальний устрій Вінницької області. На зміну 27 районам, де діяло 27 центральних бібліотек, утворено 63 нові територіальні громади (далі – ТГ) у складі 6 районів. Це, безумовно, вплинуло на мережу бібліотек області. В першу чергу, змінилися моделі їх функціонування та статус районних книгозбірень, виділилися нові бібліотеки, що стали головними у новостворених ТГ. Щоб зберегти свої позиції та завоювати авторитет у новостворених територіальних громадах бібліотеки Вінниччини розширюють перелік своїх послуг і працюють над створенням нових ресурсів. Використовуючи свої ресурси та залучаючи кваліфікованих спеціалістів, бібліотеки працюють як консультаційні пункти, де громадяни можуть отримати допомогу з юридичних, різних соціально-побутових питань [2].

Сьогодні бібліотека стає інформаційним центром своєї громади і першим пунктом звернення за

## **Інформаційна, бібліотечна та архівна справа в соціокультурних процесах сучасності**

інформацією про місцеві новини, навчання, роботу; шукає можливостей для забезпечення відкритого доступу до світових інформаційних ресурсів, застосовує інформаційні технології; запроваджує сучасний менеджмент, який базується на відповідальності кожного працівника перед громадою, на кошти якої бібліотека існує.

Сьогодення вимагає значної трансформації бібліотеки. При цьому книгозбірні зберігають свої основні функції, такі як: забезпечення публічного доступу до інформації та знань, збереження культурної спадщини, доступність інформаційних і комунікаційних послуг. Найголовніше – це постійний діалог з користувачами. Тож сучасні бібліотеки це багатофункціональні і відкриті простори. Це соціальні інституції, які головним пріоритетом своєї діяльності визначають задоволення основних потреб територіальної громади.

З упровадженням реформи децентралізації органи місцевої влади і самоврядування все більше розуміють, що бібліотека – це їхній найперший надійний партнер і помічник та беруть на себе відповідальність за забезпечення мешканців доступними бібліотечними послугами належного рівня. Бібліотеки були та залишаються найважливішими осередками культурно-просвітницького життя громад. Важливим пріоритетом XXI століття є вільний доступ і обмін інформацією, цифровізація бібліотек, промоція читання – тож бібліотеки стають у перший ряд найнеобхідніших соціальних закладів.

### *Література*

1. Кузьменко О.І., Загуменна В.В. Бібліотека як соціокультурний публічний простір: трансформаційні зміни. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2020. № 4. С. 24–31.
2. Сенік Л.Б. Моделі функціонування бібліотек в умовах реформ та створення ОТГ: вінницький формат 2018. URL: [https://library.vn.ua/Konf2019/texts/1\\_1.htm](https://library.vn.ua/Konf2019/texts/1_1.htm)
3. Бояринова О., Бруй О., Лугова Л., Сошинська Я., Шевченко І. Чотири простори бібліотеки: модель діяльності: практичний посібник. Київ : ВГО Українська бібліотечна асоціація, 2020. URL: <https://ula.org.ua/259-publikaciyi/vidannya>

*Ржечицька Сніжана,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ДИСТАНЦІЙНА ФОРМА НАВЧАННЯ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Використання нових цифрових технологій та організація освітнього процесу в умовах пандемії COVID-19 є актуальною проблемою сучасної освіти в мистецьких ЗВО. Постанова Кабінету міністрів України від 11.03.20р. № 211 «Про запобігання поширенню на території України коронавірусу COVID-19» (із змінами) [5], наказ МОН України від 16.03.20 р. № 406 «Про організаційні заходи для запобігання поширенню коронавірусу COVID-19» гостро поставили питання забезпечення освітньої діяльності шляхом використання сучасних інформаційних технологій [6].

Згідно інформації, що подає інформаційно-аналітичний портал про вищу освіту в Україні та за кордоном, дистанційне навчання – це форма навчання з використанням комп'ютерних і телекомунікаційних технологій, які забезпечують інтерактивну взаємодію викладачів та студентів на різних етапах навчання і самостійну роботу з матеріалами інформаційної мережі [2]. Забезпечення організації та здійснення контролю виконання навчальних планів і програм під час дистанційного навчання ЗВО керуються положеннями, наказами та рекомендаціями із застосуванням дистанційних технологій.

Національна музична академія імені П.І. Чайковського, керуючись «Положеннями про організацію освітнього процесу», «Положеннями про порядок оцінювання результатів освітньої діяльності», розробила рекомендації з метою організації, контролю та атестації здобувачів вищої освіти під час дистанційного навчання. Форма дистанційної роботи здійснюється через обов'язковий інструмент системи (LMS), відеоконференції на платформі (Zoom, Google Meet, Skype, MS Teams), електронні пошти, месенджери (Viber, Telegram). Завдання дистанційного навчання розміщено на сайті для кожного освітнього рівня в розділі Матеріалів для проведення занять дистанційної форми на термін карантину в НМАУ імені П.І. Чайковського [3].

Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого забезпечує навчальний процес під час карантинних обмежень «Положенням про дистанційне навчання на період запровадження карантину на території України», за яким основні види навчальних занять проходять дистанційно у синхронному чи асинхронному форматі згідно програм

навчальних дисциплін [4].

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв згідно з наказом «Про невідкладні заходи щодо запобігання поширення гострої респіраторної хвороби COVID-19 організовує дистанційне навчання на платформі Google Meet, Google Classroom з використанням корпоративних акаунтів. Це можливість безперервного проведення онлайн занять та відеозустрічей, демонстрація екрану на робочому столі, запис занять на Google Диск, контроль та прив'язка до Google Календар, синхронізація на всіх пристроях. Таким чином керівництво НАКККіМ мають змогу контролювати та вдосконалювати навчальний процес [7].

Київський університет Бориса Грінченка створив для себе максимально зрозумілу та сучасну онлайн-платформу Цифровий кампус, де розміщено всі електронні ресурси університету. Електронне навчання включає розроблені та затверджені ЕНК університету, перелік вибіркового дисциплін, персональні кабінети всіх учасників навчального процесу. Досить активно у грінченківців діє мобільний додаток до системи LMS Moodle та Webex Meetings [8].

Впровадження дистанційного навчання в освітній процес - це інноваційний досвід, який впевнено зайняв місце в освітньому середовищі. Необхідність у такому методі навчання обумовлена різними факторами, серед яких можна назвати потребу в інтерактивній взаємодії студентів і викладачів в процесі навчання, надання студентам можливості самостійної роботи з освоєння досліджуваного матеріалу [1].

Враховуючи можливості мережі інтернет в навчальному аспекті, доцільно виділити позитивні аргументи щодо їх використання:

- а) загальнодоступність та безкоштовне використання функцій, що дає можливість працювати з каталогами бібліотек, доступність до електронних видань журналів, книг тощо;
- б) суміщення індивідуальних і групових форм роботи, що сприяє кращому результату засвоєння знань;
- в) можливість використання навчальних онлайн-програм, конференцій, курсів;
- г) високий рівень взаємодії викладач-здобувач у формі дискусії, коментарів, голосуванні, особистих повідомлень, форумів, що є допомогою в особистісно-орієнтованому навчанні;
- д) розвиток електронного навчання, підвищення комп'ютерної грамотності, вивчення баз даних, таблиць, текстових і графічних редакторів, іноземної мови.

Система дистанційного навчання у мистецьких закладах вищої освіти в Україні, на нашу думку, перебуває на стадії становлення та розвитку в поєднанні інноваційних технологій, світового досвіду та класичного навчання. Але разом з тим, дистанційна форма навчання потребує перебудови освітніх підходів та вирішенню комплексних задач.

#### *Література*

1. Данильчук О.М., Мельник Д.В. Переваги та недоліки дистанційного навчання у ЗВО. *Scientific collection «Interconf»*. №3(36). URL: <http://file:///C:/Users/Dell/Downloads/6354-Текст%20статті-11796-1-10-20201203.pdf>
2. Інформаційно-аналітичний портал про вищу освіту в Україні та за кордоном. URL: <http://vnz.org.ua/dystantsijna-osvita/pro>
3. Матеріали для проведення занять дистанційної форми на термін карантину в НМАУ імені П.І.Чайковського. URL: <https://knmau.com.ua/virtualnij-tur/>
4. Положення про дистанційне навчання у Київському національному університеті театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого на період запровадження карантину на території України. URL: <https://knutkt.com.ua/dostup-do-publchno-nformac/630.html>
5. Постанова Кабінету міністрів України від 11 березня 2020 р. № 211 «Про запобігання поширенню на території України коронавірусу COVID-19». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/211-2020-p#Text>
6. Наказ МОНУ від 16.03.2020 р. № 406 «Про організаційні заходи для запобігання поширення коронавірусу COVID-19». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0406729-20#Text>
7. Наказ ректора НАКККіМ «Про невідкладні заходи щодо запобігання поширенню гострої респіраторної хвороби COVID-19, спричиненої коронавірусом SARS-COV-2» від 29.10.2021 №112-о. URL: <https://nakkim.edu.ua/novyny/zahalne/pro-nevidkladni-zakhody-shchodo-zapobihanniю-poshyrennia-hostroi-respiratornoi-khvoroby-covid-19-sprychynenoi-koronavirusom-sars-cov-2>
8. Цифровий кампус Київського університету імені Бориса Грінченка. URL <https://digital.kubg.edu.ua/>

*Сахарова Марія,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **КОМУНІКАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ СУЧАСНИХ БІБЛІОТЕК**

Бібліотека займає особливе місце в системі соціальних комунікацій, оскільки є каналом, який забезпечує отримання, обробку, трансформацію та передачу інформації у процесі науково-інформаційної та науково-дослідної діяльності. Як публічний та соціокультурний простір, бібліотека також слугує майданчиком для комунікації між користувачами (громадою), є центром соціокультурних комунікацій – організовує та проводить культурно-мистецькі заходи, зустрічі з митцями та діячами культури тощо. Відповідно до концепції «чотири простори бібліотеки», бібліотека є простором для навчання, спілкування, зустрічей та натхнення.

Комунікація є й одним із найважливіших інструментів забезпечення ефективної іміджевої політики бібліотек та дозволяє підтримувати зв'язок бібліотеки не лише з наявними користувачами, а й з потенційними, співпрацювати з владою та громадою. Проте, як показує аналіз наукових публікацій та практичний досвід, більшість сучасних вітчизняних бібліотек комунікують інтуїтивно, виходячи з власних знань та досвіду, а не цілеспрямовано, відповідно до розробленої стратегії. І хоча бібліотека розглядається як система обміну досвідом та інформацією, головна увага приділяється саме оперативній комунікаційній функції, а не стратегічному плануванню. Необґрунтованість вибору каналів комунікації відповідно до мети та цільової аудиторії, відсутність плану дій та чітких критеріїв оцінки успішності комунікацій, негативно впливають на її ефективність. В свою чергу, не приділяється гідна увага внутрішнім комунікаціям і нівелюється їх вплив на ефективність діяльності бібліотеки.

Пандемія коронавірусної інфекції COVID-19, що охопила весь світ, і вже другий рік поспіль змушує усе суспільство жити в умовах «карантинних обмежень» теж послужила приводом для критичної оцінки якості комунікацій та напрацювання планів щодо розбудови комунікаційної спроможності бібліотек. Адже через карантинні обмеження можливість проведення публічних подій, участь у масштабних заходах і взагалі офлайн робота стали майже неможливими. Нова реальність диктує нові підходи до комунікацій та стратегічного планування. Йдеться не лише про надання переваги цифровим і дистанційним рішенням у комунікаціях, а й про формування сталих процедур у плануванні, реалізації та оцінці ефективності комунікацій, достатньо гнучких для формування позитивного іміджу та виконання безпосередніх функцій бібліотек всупереч змінам зовнішніх обставин.

Таким чином, бібліотекам варто зосередити більше ресурсів на обґрунтування і розробку власної комунікаційної стратегії, що можна розділити на наступні мікропроцеси:

- оцінка комунікаційної спроможності, постановка проблем, які потрібно вирішити;
- визначення цілей та мети комунікаційної політики, очікуваних результатів;
- дослідження власної цільової аудиторії, у разі потреби сегментування її на різні групи за окремими інтересами;
- розробка ключових повідомлень, яким відповідатиме інформаційно-комунікаційна кампанія;
- відбір та оцінка каналів комунікації, за допомогою яких можна досягнути максимальної ефективності взаємодії з цільовими аудиторіями;
- визначення базових індикаторів для моніторингу та оцінки реалізації комунікаційної стратегії.

Досягнення поставлених комунікаційних цілей та завдань базується на ефективній внутрішній організації системи комунікацій, доступності базових комунікаційних інструментів та високих професійних компетенціях кожного працівника бібліотеки.

*Шагайденко Тетяна,  
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

**ДРУКОВАНА Й ЕЛЕКТРОННА БІБЛІОТЕКОЗНАВЧА ПЕРІОДИКА:  
УМОВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ**

Система соціальних комунікацій сьогодення перебуває в активному пошуку нових моделей удосконалення. Не виключенням є і видавнича діяльність, яка з плином часу зазнає певних трансформацій, адже змушена функціонувати в умовах розвитку комунікаційних, комп'ютерних та інформаційних технологій. Друкована бібліотекознавча періодика відіграє важливу роль в комунікації між фахівцями бібліотечної галузі, адже на своїх сторінках вміщує результати досліджень наукових пошуків. Разом з тим, не менш важливу роль відіграють і суб'єкти видавничої діяльності - освітні й наукові установи, які і займаються поширенням видавничої продукції, а також розвитком електронних видань та їхньою популяризацією як основи наукового доробку вітчизняних науковців. Таке своєрідне змагання друкованих і електронних журналів, конкуренція між ними сприяє розвитку та удосконаленню, покращенню якості як тих, так й інших видань.

«Що стосується видавництва, то вони не поспішали залучати новітні технології для підготовки та поширення наукових часописів, оскільки це вимагало додаткових коштів та зусиль. При цьому видавці новостворених журналів значно активніше експериментували з електронною формою, ніж авторитетних, які тривалий час виходили у друкованому варіанті»

Звичайно, електронна періодика, попри всі переваги й недоліки має всі шанси стати ефективним засобом поширення наукової інформації та набути авторитетності й значимості на рівні із друкованими виданнями. Втім, будь-яке наукове видання – друковане чи електронне – перш за все, має бути якісним, де редакційна колегія відбирає для публікації лише ґрунтовний, актуальні й змістовні публікації, а також мати ефективну систему рецензування.

Тему функціонування друкованих і електронних наукових періодичних видань у своїх роботах піднімало багато науковців, які зауважують, що онлайнві часописи цілком можна сприймати як альтернативу друкованим, оскільки протягом останнього десятиліття відбувається їхня активна інтеграція у наукове середовище.

Така ситуація змушує друковану наукову бібліотекознавчу періодику не стояти на місці, а шукати нові шляхи й методи для розширення своїх можливостей, як у контексті поліпшення якісних показників, цитованості авторів, так і в контексті візуального оформлення, якості паперу та друку. З одного боку конкуренція стимулюватиме до розвитку обидва види наукової бібліотекознавчої періодики, а з іншого може негативно вплинути на кількісні показники.

Що стосується мережевих наукових періодичних видань, то відрізняються вони від паперових аналогів більшими можливостями щодо розміщення основних та додаткових матеріалів.

***Література***

1. Ришко І. Електронна періодика у системі наукової комунікації: особливості становлення та функціонування. 2014. URL: [https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9086/1/Ryzhko\\_I.PDF](https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/9086/1/Ryzhko_I.PDF)

## **Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: творчість і технології**

**Вовкун Василь,**

*народний артист України, кандидат культурології,  
професор, професор кафедри режисури та акторської майстерності  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **РЕЖИСЕР ТА ХУДОЖНИК-СЦЕНОГРАФ: АСПЕКТИ СПІВТВОРЧОСТІ**

Постановка видовищ є складним синтетичним процесом, який являє собою роботу різноманітних елементів, що поєднуються єдиною ідеєю у художньо-образну систему. В основі цього процесу покладено категорію співтворчості, що розкриває сутність творчого процесу в якому, окрім режисера беруть участь композитор, хормейстер, актори, диригент, балетмейстер, драматург, а також художник-сценограф, аспекти взаємодії з яким розглянемо детальніше.

Метою сценографа є створення сценічного простору, який буде відповідати режисерській ідеї та забезпечувати необхідні умови реалізації задуму в акторському виконанні. Запорукою правильно побудованої пластичної системи вистави є спільне міфотворення, що маніфестується у синхронізації режисерської рефлексії ідеї вистави та її художнього образу з естетичним сприйняттям сценографа, тобто необхідною умовою виступає спільна візія постановки.

На нашу думку, можна виокремити три підходи режисера до роботи зі сценографом. Перший підхід передбачає у режисера наявне вже сформоване бачення постановки в якій завдання сценографа лише втілити задум режисера з обмеженим простором для творчості. Другий підхід розкривається у спільному пошуку режисера та сценографа художнього образу вистави шляхом комбінацій різних технічних та художніх засобів. Третій підхід характеризується повною свободою творчості сценографа, де останній отримує ідею від режисера і пропонує йому своє бачення художнього образу вистави [1, с. 262]. Спільною рисою всіх трьох підходів є діалогічний характер співтворчості, що втілюється у обговоренні, матеріалізації та сценічному втіленні задуму, тобто створенні необхідного сценічного середовища. [1, с. 265]. Останній являє собою певну динамічну систему, що за допомогою здійснює на глядача когнітивний та емоційний вплив, які націлені на евристичний потенціал особистості та її уяву.

Перший розкривається у символізмі та аксіологічному наповненню постановки, тобто, які цінності вона аналізує та транслює глядачеві, визначаючи його стиль мислення та рефлексію реального та сценічного середовища. Сценограф за допомогою художніх та технічних засобів створює сценічний простір, який включає в себе не лише візуальну образну частину, а й семантично-асоціативне наповнення, що детермінує рефлексію видовища та його переживання.

Спрямованість на уяву обумовлена її роллю в сприйнятті видовища. Німецький драматург та теоретик мистецтва Г.-Е. Лессінг у своїй праці «Лаокоон», аналізуючи різні види мистецтва, поперше розмірковує про ідею незакінченості твору для роботи уяви глядача. По-друге, зазначає, що у будь-якому творі мистецтва значну роль відіграє уява, вона допомагає людині сприймати твір в цілісності: «Наша уява мусить так само швидко оббігти їх усіх, аби з'єднати в одне ціле те, що в природі ми охоплюємо одним поглядом» [2, с. 183].

Таким чином, співтворчість режисера та сценографа є складним багаторівневим процесом, який характеризується діалогічністю, синтетичністю художніх способів візуалізації та маніфестації ідеї, символізмом, аксіологічною складовою та когнітивним змістом видовища.

### ***Література***

1. Вовкун В. В. Мистецтво режисури масових видовищ: підручник. Видання друге з доповненнями. Київ : НАКККіМ, 2020. 364 с.
2. Лессінг Г.-Е. Лаокоон або про межі малярства і поезії. Київ : Мистецтво, 1968. 313 с.
3. Триколенко С.Т. Формування сценічного середовища за допомогою мультимедійних засобів як один з прийомів поєднання новітнього медійного та традиційного образотворчого мистецтва. *Проблеми розвитку міського середовища*. Київ, 2016. Вип.2 (16). С. 147–156.



**РЕЖИСЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ:  
АВТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СТВОРЕННЯ СЦЕНІЧНОЇ ФОРМИ**

Надзавданням сучасної режисури є не тільки неповторне трактування художнього образу дійової особи сценічного твору, але й створення видимим внутрішній світ людини теперішнього часу і тут прямий вихід до пошуку новітніх систем і методів акторського мистецтва, що надасть змогу застосування відповідних художніх прийомів у вирішенні концептуальних питань творчого задуму вистави. «Нова соціокультурна реальність постмодерністської доби висуває нових героїв, нову тематику, популярні жанри, народжується «нова драма», світовий театральний простір стає більш доступним і відкритим в сучасному інформаційному суспільстві. Все це впливає на урізноманітнення, поживлення театрального життя початку XXI століття в українському соціумі» [2, с. 15].

Режисура розпочала еру нових професійних обов'язків акторів театру майбутнього, очоливши безпосередньо художню майстерню майстрів-постановників. Але режисура не позбавляє акторське мистецтво бачення цілісного світу у створенні художнього образу дійової особи. Режисура просто висунула на перший план своє тлумачення та інтерпретацію художнього твору в цілому і намагається ідею спектаклю вирішити через надзавдання взаємовідносин персонажів, через власне оригінальне сценічне рішення, неповторну візуальність майбутнього театрального твору. І в цій діяльності режисер безпосередньо використовує театральну трупку. Отже, актор в руках митця є матеріалом мистецтва театру. Якщо завданням актора, його професійним обов'язком є бачення цілісного світу у створенні сценічного образу дійової особи, то метою режисера є тлумачення та показ відносин персонажу з реальністю через взаємодію з усіма учасниками сценічного життя. Для народження задуму і вірного його розвитку (дозрівання) вирішальним є «... чітке, конкретне бачення п'єси не як літературного, а як сценічного твору (театральної вистави), вірні характеристики образів, ясне уявлення про виконавців (розподіл ролей); сучасне сприйняття п'єси, її подій, її людей, її спрямованості, оцінка п'єси і захопленість нею» [3, с. 55].

Першим поштовхом для режисера у його сценічній діяльності є художньо-творче натхнення, що викликане емоційним станом майстра у процесі пізнання літературного матеріалу драматичного твору, його ідеї та змісту. А також підґрунтям осмислення і уявлення майбутнього спектаклю. «Сприйняті враження художник, на відміну від звичайного глядача, <...> переплавляє у горнилі власної фантазії і з цього вже перепау виробляє (спочатку, ясна річ, лише в уяві) не лише образ того, що він пізнав у дійсності, а й образ того, що потім, у результаті предметної реалізації (втілення) в процесі творчої праці стане художнім твором. Той самий ідеальний результат праці, який уже на самому початку трудового процесу існує в голові творця як мета» [1, с. 33].

Всі ці початкові етапи є стимулятором для появи на світ режисерського задуму. Режисерський задум виникає у майстра при глибокому осмисленні дійсності яку драматург відобразив у своєму творі. Особисте оригінальне трактування і бачення майбутнього сценічного твору є головною складовою художньо-творчого процесу у роботі постановника над режисерським задумом. «Якщо режисерський задум емоційний, глибокий та конкретний, він вже приховує в собі елементи форми, тобто формується у свідомості режисера <...> у конкретних окремих рисах, частковостях, пристосуваннях або барвах, в окремих мізансценах-діях, у кольорі, освітленні видимих режисером й актором. Не можна розглядати задум тільки як початкову стадію процесу втілення <...>. Задум – це художнє бачення, що невблаганно переслідує режисера і актора до останнього моменту, до акту втілення» [4, с. 84].

Режисерський задум містить у собі певні етапи художньої творчості: режисерську ідею (надзавдання); режисерське бачення та ексклюзивне рішення майбутнього сценічного твору. І що головне, що кожна творча індивідуальність в цьому процесі проходить свій особистий режисерський шлях. «Для одних режисерів «перша реальність», яку він інтерпретує, – драматичний твір, для інших – власне прочитання цього драматичного твору, для третіх ця «перша реальність» – саме життя, що зафіксоване в драмі. Одні знаходять реальне в суб'єктивному образі, інші, навпаки, вбачають символічний початок у самій реальності. Одні прагнуть до того, щоб глядач пережив суб'єктивне бачення постановника як своє власне і всі глядачі «бачили» однаково (умовний театр з його тяжінням до соборності), інші до того, щоб кожен глядач, як і в реальному житті «бачив» своє (психологічний театр)» [1, с. 93–94].

Триединою платформою, площиною формату режисерського задуму є зерно вистави, образ вистави та режисерський прийом. Зерно вистави – структурована міні модель загального змісту п'єси, узагальнена проблематика сценічного твору, конкретизована режисерська позиція митця. Зерно вистави передбачає основні процеси, що відбуваються в п'єсі: ряд подій, колізій, а також зерном вистави є емоційне образне вираження характерних ознак персонажів, їх взаємовідносин. Загалом це режисерська установка на емоційний накал всіх дійових осіб драми, це тема п'єси в лаконічному вигляді.

Образ вистави – це іномовність основної дії вистави, її метафоричність, що відбувається за законами асоціації або контрасту, образної трансформації дійсності. «Загальносценічний образ вистави – це особлива специфічна форма відображення дійсності засобами театрального мистецтва; у більш вузькому розумінні – це доступна для безпосереднього сприйняття глядачем картина життя людей, що відтворена на сцені в конкретно-чуттєвій формі під кутом зору певної ідеї та естетичних прагнень колективу митців: драматурга, режисера, акторів, сценографа, композитора та інших творчих працівників. Загальносценічний образ вистави є неподільною сукупністю, творчим синтезом її складників: образу дії, пластично-просторового (зорового) образу, звукового образу, атмосфери і темпоритму вистави» [5, с. 11].

Етап виникнення і завершення режисерського задуму конкретизується в певному прийомі на виставу. Режисерський прийом – це постановочний спосіб організації у просторово-часовому вимірі основної дієвості вистави, її ідейно-емоційного надзавдання. Єдиний режисерський прийом виникає з змісту дії драматургічної форми і створює й організовує сценічний формат. Інколи режисер базує свій прийом на так званому прийомі драматурга, що закладений у самій п'єсі. Тому, щоб знайти свій оригінальний режисерський прийом, митцю необхідно детально вивчити драматургічний твір і творчо усвідомити той прийом, який пропонує автор, щоб не створювати примітивну сценічну ілюстрацію майбутньої вистави. Можна стверджувати, щоб знайти оригінальний режисерський прийом – це, фактично, знайти власне, неповторне режисерське рішення майбутнього сценічного твору.

Режисер завжди повинен відстоювати власну художню мету і завдання сценічного твору. Створювати театр не як засіб розваги, а насамперед як найдавніший храм, що ввібрав у себе різноманітні традиції, як творчу майстерню, що народжує унікальну продукцію і, безперечно, як науку, яка ніколи не зупиняється у своєму розвитку, а рухається вперед і відкриває людському світу нові істини та смисл буття.

### Література

1. Безклубенко С.Д. Логіка пізнання («гносеологія») як складова творчого методу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: сценічне мистецтво: наук. журнал. Київ, Видавничий центр КНУКіМ, 2019. Том 2 № 1. С. 27–42.
2. Зайцева І.Є. Український театр початку ХХІ століття: стан і тенденції розвитку. *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття*: матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, аспірантів і магістрантів. Київ, вид. центр КНУКіМ, 2019. С. 15–20.
3. Неллі В.О. Робота режисера. Робота над виставою в драматичному театрі : нарис. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР. 1962. 270 с.
4. Попов А.Д. Художественная целостность спектакля. Москва, 1959. 296 с.
5. Чайковський Д.С. Режисерський задум вистави. Допоміжні матеріали для вивчення однієї з основних проблем режисерської творчості: навч. посіб. Ужгород, 2002. 98 с.

## **СПЕЦИФІКА РЕЖИСЕРСЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЯХ**

На рубежі ХХ–ХХІ століть загострюються протиріччя в житті. В зв'язку з цим і в теорії мистецтва, що виявляє неможливість однозначного визначення мистецтва і поділу його на види, театр найбільш активно втручається в життя, яке в кризові епохи зі зростаючою силою набуває постановочного характеру. У такі часи особливо актуальною і затребуваною стає режисура за межами традиційного розуміння творів мистецтва.

На тлі погіршення психічного здоров'я населення, яке пов'язане з «шоком адаптації» до швидкозмінних природних і культурних умов життя, розширюється практика психотерапії із застосуванням різних видів мистецтва. Оздоровча функція художньої діяльності була виділена ще в давні часи, а зараз набуває особливої значущості й розвиненої системи методик, які постійно вдосконалюються [3]. Звернення до мистецтва перетворює психотерапію в індивідуальне мистецтво. В свою чергу, методи психокорекції засобами театру, нейролінгвістичного програмування, «арт-терапії» і психодрами, драматерапії, синемалогії достатньо ефективно діють на пацієнта завдяки катарсису, вміло підготовленому за допомогою режисерських технологій. Серед переліку практик, що наближаються своєю технологією до сценічного мистецтва, можна виділити саме психодраму.

Психодрама є методом психотерапії, в якому клієнти здійснюють свої дії за допомогою театралізації, рольової гри, драматичного самовираження. Слід сказати, що разом з вербальною, використовується і невербальна комунікація. Розігрується кілька сцен, що зображують, наприклад, спогади про специфічні події минулого, незавершені ситуації, внутрішні драми, фантазії, сні, підготовку до майбутніх ситуацій з можливим ризиком тощо.

На відміну від «розмовних» методів психотерапії, психодрама є методом саме дії. Специфічною особливістю його є прагнення до театралізації та розігрування «психодраматичної вистави». В той же час, слід зауважити, що «монодрама», яку інколи використовують під час індивідуальної психотерапії є менш ефективною. Психодрама прагне привести в дію психічну динаміку клієнта з тим, щоб він не тільки переживав її всередині себе, але і «показав» зовні – в дії. Режисер-постановник психодрами намагається організувати ситуацію так, щоб якомога швидше «дістатися» до почуттів клієнта, всіляко мотивуючи його до їх прояву. Він підштовхує клієнтів до того, щоб в психодраматичне «тут-і-тепер» вони привнесли свої «там-і-тоді» у всій їх емоційній насиченості.

Відбувається процес емоційного перенавчання, який швидше інтуїтивний, ніж раціональний. Це перенавчання відбувається на рівні тіла і руху, ніж на рівні аналізу та інтелекту, що особливо зближує його з акторським психофізичним тренінгом та відсилає до дослідницьких експериментів Є. Гротовського, його паратеатру і театральної антропології. Людина в процесі психодраматичної роботи повинна подолати свою скутість і обумовленість, стереотипність реагування, досягти стану, коли вона може спонтанно реагувати на життєві ситуації. Зрозуміло, що завдання такої роботи максимально збігаються з початковими етапами театральної педагогіки. Ігрові техніки здатні перетворювати дорослих людей в дітей. Психодраматична сесія складається з трьох основних частин: розігрів, безпосередньо дія і в фінальній частині – обмін почуттями. Метою розігріву в контексті психодрами є подолання скутості, створення запропонованих обставин взаємної довіри, «запуск» спонтанної поведінки, отримання доступу до почуттів. В театрі цей процес можна охарактеризувати як «публічна самотність» та «зняття затисків», як фізичних так і психологічних.

На етапі дії використовуються різноманітні техніки для постановки сцен. Фінальний етап допомагає клієнту вийти з ролі, повернутися в реальне «тут-і-зараз». Після чого члени групи обмінюються почуттями, аналізуючи те, що відбувалося під час постановки сцен. Також, як вважають деякі науковці, психодрама «особливістю якої є використання ролей, нагадує рольову гру – один із новітніх методів, що набуває популярності в навчальному процесі < ... > Однак створення додаткової реальності передбачає вираження індивідами-суб'єктами навчальної діяльності справжніх емоцій та почуттів, що власне є ключовим елементом використання психодрами як навчального методу» [1, с. 32].

Серед сучасних арт-практик також можна виділити метод драматичної психоелевації [2]. Це

оригінальний індивідуально-груповий метод психокорекції засобами лялькового театру, в якому грають діти. Слід акцентувати увагу на тому, що механізм впливу метафоричних образів і вигаданих сюжетів досі залишається багато в чому загадковим. В цій практиці потужний терапевтичний ефект досягається поєднанням нереальних ситуацій, правильно заданої теми і фабули і присутності в якості сюжетних героїв цілком реальних людей. Перш за все самої дитини і її близьких.

Структура цієї практики складається з двох частин. Основою першої частини є психокорекційні етюди. Театральні сценки розігрують керівники і діти разом з батьками. Інколи дія побудована частково за певним сценарієм, частково за імпровізацією на задану тему. Крім цього діти беруть участь в спеціальній театралізованій грі, подібної до сучасного серіалу, яка починається на першому занятті, кожен раз обривається на найцікавішому місці і, нарешті, на останньому занятті завершується, викликаючи у дітей яскраві катарсичні переживання у фіналі. Другою частиною є вистава. Для неї створюється сценарій за участю персонажів, які уособлюють певні невротичні типи. У репетиційному процесі беруть участь в якості артистів і деякі батьки. Готову виставу показують рідним і друзям.

Режисура є психотехнологією досягнення конкретних результатів, що гармонізують відносини людини зі світом. Тому перш ніж приступити до роботи з клієнтом, психолог, або, як тепер кажуть, «тренер», повинен абсолютно чітко і гранично ясно уявити кінцевий результат роботи. Кожен професійний режисер знає, як важливо, виходячи на репетицію, знати точно, чого він хоче сам, і вміти чітко ставити завдання перед актором. Це абетка театральної педагогіки, найважливіша частина мистецтва режисури.

На наш погляд, унікальні можливості режисури впливати на мислення і емоції людини традиційно визнаються і розглядаються в мистецтвознавстві виключно в межах театру, кіномистецтва, шоу-програм, обмежених класичними рамками твору мистецтва, в той час як режисура явищ соціального життя активно використовує професійні режисерські технології як потужний і універсальний механізм як лікування так і управління людьми, які не підозрюють про це, поза сфер соціальних інститутів мистецтва. Цей процес об'єктивний і вимагає пояснення з точки зору науки про мистецтво.

### *Література*

1. Гандзілевська Г.Б., Ширяєва Т.М. Розвиток концептуальної системи білінгвів засобами психодрами. *Наукові записки Нац. унів-ту «Острозька академія». Серія: «Психологія і педагогіка»*. 2013. Вип. 24. С. 30–33.
2. Медведева И., Шишова Т. Хозяин и собака: лечебный театр Ирины Медведевой и Татьяны Шишовой. 2000. № 11. Москва: ВЦХТ, 2000. № 11. 166 с. (Я вхожу в мир искусств).
3. Петрушин, В.И. Музыкальная психотерапия: теория и практика. Москва: ВЛАДОС, 2000. 176 с.

*Погребняк Галина,*

*доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури та акторської майстерності,  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **РЕЖИСЕРСЬКІ ЗАСОБИ ФІЛЬМУ «ТАК, БАЛЕТ»**

Вже з перших років існування кіномистецтва кінематографісти намагались зафіксувати на плівку балетні чи то хореографічні номери. Так, зокрема, Т. Едісоном ще далекого 1894 було зафільмовано (для демонстрації кінетоскопом власного виробництва) сюжет «Танок змії» у виконанні танцівниці А. Уїтфорд-Мур. Своєю чергою, Ж. Мельєс запросив у 1899 році до зйомок у фільмі «Попелюшка» італійську балерину П. Леньяні, використавши в ігровій експериментальній стрічці фрагменти з одноіменного балету. Незважаючи на малорухливість знімальної камери й складності при синхронізації танцю і музичного супроводу, протягом всієї історії німого кінематографа митцями здійснювались чисельні спроби включення хореографії, зокрема, балету, в мистецьку тканину кінокартин [2].

За більш ніж столітню історію кіномистецтва митцями чи те всіх країн світу в різних видах, стилях і жанрах кіно було створено десятки фільмів, присвячених творчості провідних солістів балету, хореографів і балетних труп. Нині ж, на переконання М. Коростельової, «важливим напрямом сучасних досліджень є і розгляд співвідношення традицій та новацій у контексті загального розвитку хореографії (філогенетичний ракурс) та в конкретному процесі інтерпретацій у реконструкціях, редакціях, постановках балетмейстерів-постмодерністів (онтогенетичний ракурс)». Дослідниця

вважає, що «детальне осмислення різних художніх процесів, що відбуваються в балетному театрі в останні десятиліття, сприятиме виявленню сучасних тенденцій у хореографічному мистецтві та прогнозуванню векторів його подальшого розвитку» [3, с.1].

Особлива роль відводиться хореографії в індійському кіно. І варто нагадати, що в Індії існує 7 видів класичного танцю, тоді як восьмий – боліно (в якому кожний жест, найтонший мімічний порух, емоція має свій сенс, розкриває прихований зміст), призначений саме для індійського кіномистецтва й має не менше значення ніж вербальна складова акторських образів. Прикметно, що в Індії навіть існує спеціальний трактат, в якому чітко розписано всю техніку міміки у танці, а саме : 36 різноманітних поглядів; 13 рухів голови; 6 рухів носом; 7 рухів брів тощо. Авторитетна дослідниця індійського кіно О. Бабій зазначає, що в Індії виходить в прокат «близько тисячі стрічок щороку – ідеться не лише про Боллівуд, а й про бенгальське кіно, переважна більшість фільмів якого – потужний артгаус». Авторка додає, що індійське кіно пропонує кінокартини на будь-який смак, при цьому зазначає, що ведучи мову про національну кінематографію будь-якої країни, слід пам'ятати, що кожна з них має свої особливості, зокрема, індійська має унікальну специфіку – в піснях і танцях. Критикеса акцентує увагу на тому, що в індійському кіно, як правило, звучить пісня, чи пісня з танцем, яка, зазвичай, ілюструє дію на екрані. Тоді як чимало індійських кінематографістів вважають, що підтримка цієї специфіки й забезпечує збереження автентики індійської культури, її невмирущість [1].

Нині вставні хореографічно-пісенні номери в індійських фільмах (а, по суті, музичні кліпи) зазнали досить серйозної трансформації. Адже, як вказує О. Бабій, «якщо раніше ми бачили сцени під дощем, у сарі десь серед гір і красивих пейзажів, то зараз це радше нагадає високоякісні кліпи естрадних зірок» [1]. Інший зріз традиційної індійської кінематографічної культури – класичний балет, що виступає сюжетотворчим елементом у режисурі фільму. Такою є, приміром, робота режисерки Суні Тарапореваля «Так, балет».

У фільмі оповідається щира і в чомусь наївна історія (до того ж, базована на реальних подіях) про двох мумбайських хлопчаків, які, зрісши чи не на самому соціальному дні, й, долаючи опір батьків, відчайдушно намагаються віднайти свій життєвий шлях, присвятивши себе високому мистецтву класичного європейського балету. У доволі примітивному (проте відвертому й доброслесному) драматургічно-режисерському рішенні суто індійські персонажі Асіф і Нішу, котрі ще й мають різні віросповідання (а до культури танцю це має безпосереднє відношення), сказати б, розбавляються образом харизматичного американського хореографа-балетмейстера Сола Аарона. Він – відомий у минулому танцівник (що в силу віку виявився непотрібний у себе на батьківщині), у пошуку заробітку опинився в далекому Мумбаї, запрошений у балетну школу задля її більшої важливості та розбудови іміджу. Справжній професіонал своєї справи, Сол (у виконанні Джуліана Сендса), що зустрів на своєму віку значну кількість молодих танцюристів, які так і не зробили балетну кар'єру, власне й розгледів у названих вище юнаків балетний хист і неабиякий творчий потенціал і переконав-змусив їх рухатися до мистецьких висот класичного балету, таких недоступних в злиденній Індії. Показово що, використовуючи специфічний режисерський прийом, Тарапореваля вводить у наратив одного із дивних «персонажів» фільму – Мумбай – місто, де сама режисерка народилася, виросла і яке продовжує надихати її в особистому житті й професійній діяльності. При цьому, введення в сюжет названої «дійової особи» (Мумбая) дає можливість мисткині дати запальному Солу Аарону притулок і дім, й створити сприятливу платформу для розвитку балетних здібностей юних виконавців Нішу та Асіфа, конкурентів і друзів водночас [4].

Прикметною є історія створення фільму «Так, балет», що власне і наклало своєрідний відбиток на режисерські засоби, використані мисткинею. Адже нагадаємо, що події названої ігрової стрічки, були не лише базовані на реальних фактах, але й повнометражній картині «Так, балет» передувала неігровий короткометражний (хронікально-документальний) фільм Суні Тарапореваля з такою ж назвою. Між ігровим та неігровим кінотворами (у фільмуванні названою режисеркою) є як схожість, так і навмисні відмінності. Так сюжет одноіменного документального фільму 2017 року було зосереджено на танцюристах з робітничого класу Маніші Чаухані й Аміруддіні Шаху, які проходили навчання під керівництвом ізраїльського інструктора з балету на ім'я Єгуда Маор. Незважаючи на те, що герої неігрової стрічки походили з економічно неблагополучного середовища Індії, не мали з дитячого віку знайомства з балетом або західною класичною музикою і починали свої уроки відносно пізно, підлітки, попри складнощі в навчанні, таки досягли успіху під опікою Маора. Зрештою, вони пройшли виснажливий кастинг та були відібрані для Орегонського балетного театру в США. З тих пір Чаухан повернувся до Мумбаї, а Шах вступив до Королівської школи балету в Лондоні. При цьому в повнометражному ігровому фільмі «Так, балет», Маніш Чаухан грає Нішу, вигадану версію

його справжнього «я». В одному з інтерв'ю Маніш Чаухан зізнався, що йому (виконуючи настанови режисерки), вже професійному артисту балету, довелося прикидатися й демонструвати свої невправності в балетній техніці. Сама ж мисткиня зазначала, що вдаючись до реалізації власних режисерських засобів «дуже уважно ставилася до того, що балет повинен бути правильним», і фільм знайшов визнання за межами Індії, де поціновувачі знаються на балеті». Показаво, що з цією метою вона залучила Сінді Журден, досвідчену артистку балету, яка й донині живе і працює в Мумбаї [4].

У підсумку можемо констатувати, що фільм Суні Тарапорева «Так, балет» потужно ламає стереотипи, щодо традиційного використання хореографії, й зокрема, балету в індійському кіно. Тоді як індійські виконавці справді дивують й переконливо доводять, що класичний балет, може бути навдивовижу органічним у багатонаціональному розмаїтому стильовому кінематографічному середовищі Індії.

### *Література*

1. Бабій О.В Індії щороку виходить близько тисячі стрічок. URL: <http://litakcent.com/2021/03/15/olena-babiy-v-indiyi-shhoroku-vihodit-blizko-tisyachi-strichok/> (дата звернення 23.10.2021).
2. Балет и танец в кино. URL: [https://www.belcanto.ru/ballet\\_cinema.html](https://www.belcanto.ru/ballet_cinema.html) (дата звернення 22.10.2021).
3. Коростельова М.Д. Хореографічні інтерпретації балетів П. Чайковського наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04. Київ, 2018. 22 с.
4. Nandin Ramnath. In Netflix film 'Yeh Ballet', two male ballet dancers find their feet and leap for the sky. URL: <https://scroll.in/reel/953602/in-netflix-film-yeh-ballet-two-male-ballet-dancers-find-their-feet-and-leap-for-the-sky> (дата звернення 23.10.2021).

*Нечаснко Тетяна,*

*доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## ПРИНЦИПИ, МЕТОДИ, ПРИЙОМИ ПОСТАНОВКИ МОВНОГО ГОЛОСУ АРТИСТА

Численна методична література з основних принципів роботи артиста над розвитком і постановкою мовного голосу не дає повних відповідей на багато питань, що стосуються ознак, методик, прийомів роботи над мовним голосом, методів його тренування, вміння володіти ним та зберігати його від стомленості голосового апарату у складних умовах роботи. «В наш час питаннями мовної постановки голосу займаються тільки в театральних учбових закладах та вузах культури педагоги зі сценічної мови, яких на жаль, небагато. Вони мають багатий досвід і добре перевірену, розроблену методику практичної роботи» [4, с. 3]. На жаль, загальна, науково-обґрунтована методика не існує і індивідуальний досвід, методика викладання передається тільки спадкоємцю і залишається в стінах конкретного навчального закладу. «Можна використовувати різні техніки. Поза тим існує переконання, що треба тренуватися постійно. Але оскільки нема точних вправ у цій сфері, то беруть що-небудь готове, хоч би якусь психо-фізичну техніку з абсолютно іншої культури, яка служить цілком іншим завданням. <...> Ці голосові вправи – тільки міф» [1, с. 102].

Добре поставлений розмовний голос (не тільки для актора, а і для вчителя, лектора, диктора) має такі особливості: він повинен приємно звучати, чисто й виразно при будь-яких змінах тону, темпу, гучності мови. Для цього потрібно оволодіти «польотністю» голосу. Темп голосу має залишатися рівним і милозвучним як у середньому, так і в низькому та високому регістрах. Мовний тон має бути рухливим, емоційним, внутрішньо активним. Тембральна чистота, милозвучність повинні поєднуватися з розмаїтістю емоційних тембральних забарвлень слів та фраз відповідно до їхнього змісту й мовної установки словесної дії. Поставлений голос витримує без значної перевтоми підвищені звукові навантаження на мовні органи в творчих та акустичних умовах емоційного мовлення. Непоставлені голоси найчастіше «хворіють» на тембральну немилозвучність: бувають сиплими, гугнявими, приглушеними чи, навпаки – пронизливими, верескливими. Вадою є швидка втомлюваність, невиразне швидке вимовлення, млявість звучання, обмежений діапазон і, навпаки, вульгарний тон, галасливість. Виховання голосу для сцени має подолати зазначені вади, а кращі природні властивості слід розвивати, дбайливо ставитись до голосу і постійно над ним працювати.

Мовний апарат – надзвичайно чутливий інструмент. Треба поводитись з ним обережно. У зв'язку з цим, і виникає необхідність збереження здорового голосу для тих, кому у своїй діяльності необхідно багато годин навантажувати голосо-мовний апарат. Звичайно, для збереження професійних якостей голосу необхідно, окрім голосового тренінгу, знання основ гігієни голосу. Коли виховання мовного апарату підпорядковане правилам гігієни, коли голос використовується вміло і розумно,

значно знижується ризик професійних захворювань не тільки голосу, але і всього мовного апарату.

За поставлений вважають такий голос, в якому правильно (під контролем мовного слуху) скоординовано роботу всіх трьох факторів голосотворення: органів дихання, гортані і резонуючих порожнин. Розвивати й удосконалювати голос слід насамперед на основі природного звучання (середнього) тону, звичного для людини. Це постійна висота тону спокійної мови, до якої весь час повертається виконавець після підвищень та понижень мовної інтонації.

За невиразним розмовним голосом можуть критися перспективні вокальні дані, а гарний вокальний звук – втрачати свою виразність у розмовній мові. Істотна різниця між мовленням і співом полягає в природі мовного і вокального звуків – у способі звукотворення. Вокальний звук бідніший на обертони, разом з тим йому властиве особливо яскраве резонування в надзв'язкових порожнинах, якого не має мовний звук. Ось чому рекомендуються вправи для мовної постановки голосу без використання музичного інструмента. Багато з них мають ігровий характер. Розвиток розмовного голосу досягається наспівним виголошенням на монотоні довгих віршованих рядків у розмірі гекзаметра. Тексти гекзаметра дають змогу поступово підвищувати і знижувати висоту тону по рядках вірша, розширювати діапазон розмовного голосу, досягати витривалості тону.

Спершу слід оволодіти виразністю звучання вірша в монотоні, на природній висоті середнього регістру, наспівним і розмовним способами, чергуючи їх за строфами, а потім і за рядками; закріпивши середній тон, розпочинаємо строфу з нижнього тону, кожний наступний рядок підвищувати на тон наспівним голосом: потім відповідно поступово підвищувати на найменший ступінь розмовний тон; у такий спосіб опрацювати всі чотири строфи. Аналогічно, коли мова йде про аквалангіста, знижувати тон кожного наступного рядка.

Паралельно з оволодінням зміною висоти тону вводяться вправи на засвоєння градацій голосності за ступенями: зовсім тихо, тихо, не надто тихо, не голосно, голосно, найголосніше; і в зворотному порядку. Зіставляється голосне звучання з контрастним, тихим тоном, який не повинен втрачати «польотності» звука. Так само виробляються градації темпу: дуже повільно, повільно, неквапливо, пришвидчено, швидко, якнайшвидше; і в зворотному напрямі. Комбіновані вправи сполучають градації темпу та голосності, зі змінами висоти тону, наспівного і розмовного способу звучання [3, с. 79-85].

Для економного користування голосом, паузами, темпоритмом мови, силою голосу в великих текстах К. С. Станіславський вказує на використання прийому голосової «відтяжки». Необхідно домагатися того, щоб кожний наступний такт був сильнішим за попередній [4].

Основні етапи розвитку теоретичної думки і практичних винаходів у роботі над вихованням мовного дихання роблять можливим експеримент у методах роботи над розвитком дихання і голосу з точки зору практики.

У театральній педагогічній практиці діє більш розширене розуміння резонаторної системи. Вона поділяється на два основних резонатори: головний і грудний, в свою чергу, пов'язаних з грудним і головним регістрами людського голосу.

Перед тим, як навчати виконавців умінню керувати роботою голосових зв'язок за допомогою прийомів контролю резонаторних проявів, необхідно побудувати єдину резонаторно-артикуляційну систему. Багаторічна практика педагогів-мовників привела до висновку, що налагодження резонаторно-артикуляційної системи – процес поступовий. Область «тілесної вокальної схеми» визнається деякими спеціалістами базисною у формуванні резонаторної системи сценічного голосу. Це не означає, що необхідно відмовитись від інших резонансних зон – вище і нижче грудни. Враховуючи складнощі виховання вібраційних відчуттів у деяких артистів, необхідно в процесі роботи спиратися на резонаторні зони, найбільш зручні для них.

### *Література*

1. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер : пер. з пол. Львів: Літопис, 1999. 185 с.
2. Моисеев Ч.Г. Дыхание и голос драматического актера. Москва: ГИТИС, 2005. 112 с.
3. Нечаєнко Т.В. Словесна дія: основи техніки мовлення : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Київ: ДАКККіМ, 2000. 136 с.
4. Станиславский К.С. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. Работа актера над собой, Ч. 1. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Ред. коллегия М.Н. Кедров (глав. ред.) В.Н. Прокофьев. Москва : Искусство, 1954. 424 с.

### **СЕМІОТИКА П'ЕС ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

Ігор Костецький (Ігор В'ячеславович Мерзляков) – одна із парадоксальних постатей в історії культури. Будучи представником третьої хвилі української еміграції із перспективи часу він виявився новатором не тільки в українському контексті: у сфері драматургії Ігор Костецький став першим «абсурдистом» в європейському театрі, творчості якого був притаманний епатаж та експерименти з мовою [5]. У його творчому доробку є три п'єси: «Спокуси не святого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947), «Дійство про велику людину» (1948). Незважаючи на те, що вони досі не були поставлені на сцені, п'єси викликали чималий резонанс у літературно-мистецькому середовищі. Хоча оцінки та судження критиків стосовно драм Ігоря Костецького були досить різкими. Та дослідниця його творчості Л. Залеська-Онишкевич стверджує, що у п'єсах «Близнята ще зустрінуться» та «Дійство про велику людину» відображено психологічний повоєнний стан емігрантів засобами театру абсурду, сатири [2, с. 95]. Взагалі у творах Ігоря Костецького особливу роль відіграють деталі і символи, заради яких автор постуপався цілісністю тексту.

Перебування Ігоря Костецького в силовому полі впливу двох тоталітарних режимів (фашистського і комуністичного), що сповнені елементів есхатологічних видінь світу і проголошують кінець старого світу та початок нової ери, наклало свій відбиток на його творчість. Можливо, цим було обумовлено використання елементів сюжету апокаліптичної містерії у драмі «Дійство про велику людину». Оскільки творчій манері Ігоря Костецького властивий прийом стилізації, у цьому творі він вдається до стилізації під українську шкільну містерійну драму. «Дійство про велику людину» втілює сутність містерійної ідеї пошуку мети і змісту життя, відповідно – Істини. Початком вирішення проблеми самоідентифікації стає питання у зав'язці сюжету «Хто ви такі?», звернене до давно знайомих людей. У відповіді «Ми злочинці» наявна семантика слів-зізнання «Ми грішники». Вдалою драматургічною знахідкою Ігоря Костецького у даному драматургічному творі є концепція Маски, яка стає втіленням універсуму Думки (Знання). Хор із п'яти Масок немов пародіює сучасні соціологічні дослідження, результат яких залежить тільки від вдало поставленого запитання. Драматург глобалізує тему часу – 12 година слугує вказівкою на порубіжжя, зону есхатологічного передчуття, три хвилини між «до» і «перед» (кінцем світу, початком нової доби, трагедії або епохи Максимуса). Важливою композиційною частиною п'єси є інтермедії, що пов'язані із її головним змістом та сприяють розкриттю смислового навантаження певних символів. Інтермедія з Місяцем, що символізує час, якому моляться люди, забувши про Сонце – Всевишнього, що є символом вічності, є натяком на профанацію ціннісних орієнтирів. В інтермедії з брехуном навколо вихідної тези драми «Ми злочинці» продовжується гра слів і змісту. Отже, на думку дослідниці О. Когут, Ігор Костецький, використовуючи прийоми містерійної шкільної драми – принцип префігурації; апокаліптичність часу; визначальну роль слова й думки, а не дії, а також інтермедії, стилізує форму п'єси зовнішньо для відтворення складного внутрішнього світу сучасника [3].

В аналізі п'єси «Близнята ще зустрінуться» науковиця С. Беспутна зазначає, що єдність внутрішнього і зовнішнього світів, ілюзії та реальності визначає форму існування дійових осіб та засоби зображення п'єси – формальний бік написаного твору. У п'єсі зовнішній світ (реальність) представлений Прологом, в якому повідомляється про театральну кризу, та двома інтермедіями, які несуть смислове навантаження – розкривають проблему мови та стверджують відповідальність режисера за постановку. Внутрішній світ (ілюзія) становить безпосередньо саму дію (маскований бал). С. Беспутна відзначає риси поезики драми «Близнята ще зустрінуться», притаманні абсурдистам та експресіоністам, зокрема алогічний світ, нерозуміння між людьми, герої-автомати, абсурдні ситуації та оптимістичне звучання фіналу [1].

Отже, з точки зору культурології можна припустити, що п'єси Ігоря Костецького у значенні знакових систем є певними мегазнаками особливого змісту, кожен менший знак якого є семантичним. Реалізація смислу в тексті постійно генерується при розкодуванні тексту, введенні до нього додаткових елементів: іншого тексту, читача (глядача) або культурного контексту, оскільки на думку Ю. Лотмана «текст як генератор смислу, аби бути залученим до роботи, потребує співрозмовника» [4]. Враховуючи все вищезазначене можна стверджувати, що своєю творчістю Ігор Костецький сприяв збереженню і розвитку української культури у світовому історико-культурному процесі.



### Література

1. Беспутна С.О. П'єса «Близнята ще зустрінуться» як теоретико-практична модель модерного театру І. Костецького. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. Серія: Літературознавство. 2007. № 765, вип. 50. С. 137–140.
2. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Ред. М. Прихода, худ. ред. В. Стадник. Нью-Йорк, Львів: Літопис, 2009. 472 с.
3. Когут О.В. Стилзація як засіб трансформації містерійних сюжетів (на матеріалі драми Ігоря Костецького «Дійство про велику людину»). *Вісник Житомирського державного університету імені І. Франка*. Вип. 79. Житомир: Видавництво ЖДУ імені І. Франка, 2015. С. 190–196.
4. Лотман Ю. Текст у тексті. Слово. Знак. Дикурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Пер. М. Приходи. 2-е вид., доп. Львів, 2002. С. 581–595.
5. Телепередача «Очима культури». №17. Ігор Костецький. URL: [https://www.oa.edu.ua/ua/etc/kontaktukrainiantv/2011\\_17](https://www.oa.edu.ua/ua/etc/kontaktukrainiantv/2011_17)

**Татаренко Марина,**

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*доцент кафедри режисури та майстерності актора*

*Київського національного університету культури і мистецтв*

### МАНЕРА АКТОРСЬКОЇ ГРИ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ У РОБОТІ ВИКОНАВЦЯ НАД РОЛЛЮ

Актуальним питанням, як і в усі часи існування мистецтва театру, є удосконалення акторської майстерності у процесі створення оригінального й неповторного сценічного твору. Ультрасучасні технічні засоби нагально намагаються посунути на останнє місце ідейно-емоційну виразність акторської гри, її значимість і знаковість у сценічному мистецтві. Отже, вирішення існуючих проблем театру як виду мистецтва полягає насамперед у професійній компетентності актора, яка надасть йому можливість за допомогою власних здібностей вірно обирати манеру сценічної гри, відповідно до жанрового плану вистави та її режисерської трактовки, для вільного ефективного володіння майстерністю створення яскравого, цілісного та неповторного образу дійової особи художнього твору, враховуючи досвід та надбання плеяди видатних майстрів сцени в різні історичні періоди існування театру.

Характерні особливості та професійні ознаки манери акторської гри, її роль у розвитку мистецтва театру досліджувало та аналізувало з точки зору її ефективності у роботі над створенням дійової особи відповідної ролі не одне покоління вчених театральної справи, майстрів сценічного мистецтва, режисерів і акторів – досвідчених метрів сцени, викладачів спеціальних закладів вищої освіти як всієї світової так і вітчизняної сценічної творчості. «Попри тривалу історію акторства ні античність, ні середньовіччя, ні навіть доба Відродження ще не цікавляться актором як майстром і самостійним митцем: він лише виконує літературний або музичний твір. Перші спроби осмислити естетичні засоби мистецтва актора було здійснено лише у XVIII ст., у добу Просвітництва» [4, с. 83]. І тільки на початку ХХ століття дослідження професійно-мистецької манери виконавства, самовдосконалення творчої уяви, що спрямована на формування особистості персонажа, набуло широкого вивчення науковцями, театрознавцями, майстрами сцени – всієї світової театральної спільноти.

Розглядаючи питання манери акторської гри як головної специфіки мистецтва театру в різні історичні періоди, необхідно застосувати наступні методи дослідження:

– мистецтвознавчий – для розгляду художньо-ігрової дієвості манери акторської гри, ефективності її індивідуальних ознак при створенні образу особи ролі у процесі виникнення та поступового генезису театрального мистецтва;

– метод моделювання – для аналізу створеної моделі манери акторської гри певного історичного періоду у розвитку сценічного мистецтва, для виявлення її найбільш характерних, знакових та суттєвих рис;

– функціональний – для розгляду принципів творчого процесу манери акторської гри як феноменального явища, що безпосередньо пов'язане з визначенням пізнавальних смислів, прагматичних характеристик та інтерпретації образу відповідного персонажу у виставі певної театральної епохи лицедійства;

– культурно-історичний – для аналізу манери акторської гри конкретного історичного розвитку театру не тільки як своєрідного ключа до інтерпретації дійової особи ролі, але й самого праксеологічного процесу акторського виконавства.

Історія сценічного мистецтва у своїй майстерні виконавства містить різні манери акторської гри: актор-типаж – відмова і заміна дійової особи художньої форми на особу виправдану особистою трактовкою образу персонажа; перевтілення – домінанта творчої уяви актора на концептуальне виконання всіх ознак персоніфікації образу, акцентуючи творчий процес на зовнішньому вигляді; очуження – домінанта асоціативної уяви на виконання ілюзорності емоційних ознак певної дійової особи; маска – зовнішня предметна гіперболізація характерних рис створення рольового матеріалу. «Актор, граючи на сцені, повинен знаходитися постійно у стані активного творчого процесу. Якщо у всіх інших мистецтвах художник, єдиний раз прожив стадію творчості, втілив створені уявні образи у зовнішні форми, більше вже не повертається до пережитого, то актор, за природою свого мистецтва, повинен кожного разу заново і якби вперше збуджувати свою уяву і розвивати в собі здатність публічного образного мислення» [2, с. 50].

Біографія сценічного мистецтва протягом всієї своєї вікової історії складається з різних типів, стилів і напрямків театрів, які передбачають певні принципи манери акторської гри. Манера акторської гри з перебігом часу видозмінюється завдяки винаходу нових методів роботи над роллю, появою нової драматургії, експериментальної режисури, і це вимагає різнопланових підходів до творчості лицедійства.

Театральне мистецтво ХХ століття красномовно засвідчило універсальність акторської майстерності, коли виконавець використовував декілька різних манер сценічної гри у процесі створення образу ролі дійової особи вистави. «<...> актор і поет Володимир Висоцький спочатку повставав у власній подобі, потім своєрідно демонстрував вживання в роль Датського принца, і тільки потім, здається, входив у зону традиційного зрозумілого перевтілення. Що ефект розбіжності актора і класичної уяви про роль був художньо значимим – в цьому немає сумніву» [1, с. 25].

Сьогодні сучасний театр надає перевагу режисерській творчості і його сценічне творіння в повній мірі залежить від режисерського бачення і трактування п'єси. Безперечно, колектив акторів є творчим матеріалом режисерського мистецтва і основні атрибути його існування це особлива форма активності актора. «<...> як знайти, відкрити для кожного твору свій спосіб сценічного існування? Як співставити свою індивідуальність з індивідуальністю діючої особи, індивідуальністю автора? Англійський актор Майкл Редгрейв говорив, що хороші актори струшують з себе свою індивідуальність, як краплини дощу з капелюха, і віддавав перевагу тим акторам, хто спромігся змінити свою зовнішність і манеру гри стосовно вимог тієї чи іншої п'єси» [3, с. 22].

Сценічний час стає більш концентрованим і об'ємно-глибинним, і це безмірно підвищує ремісницькі вимоги до актора як майстра сцени. «Ідентифікація зі сценічним персонажем здійснюється завдяки здібності актора подумки прийняти мотиви і обставини ролі, співпереживати їм і таким чином зробити їх своїми. Іншим важливим механізмом сценічного перевтілення є проєкція – здатність наділити іншого своїми власними мотивами, переживаннями, рисами і способом думок. Ідентифікація та проєкція – це найважливіші механізми акторської уяви» [5, с. 14].

Лаконічно сконцентруватися на потрібних зовнішніх виразних засобах створення образу ролі, вірно підібрати відповідне внутрішньо виправдане зображальне акцентування і своєчасно його зафіксувати є головною метою манери акторської майстерності сучасного артиста театрального мистецтва, його моделі сценічної дії.

### *Література*

1. Барбой Ю. Теория перевоплощения в системе сценического образа. Сб. научных трудов. *Актёр. Персонаж. Роль. Образ*. Ленинград, 1986, ЛГИТМиК, 1986. С. 24–64. 170 с.
2. Бояджиев Г.Н. Душа театра. Москва, Молодая гвардия, 1974. 368 с.
3. Голубовский Б. Пластика в искусстве актёра. Москва, Искусство, 1986. 189 с.
4. Клековкін О. THEATRICA: Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ, Фенікс, 2012. 800 с.
5. Рождественская Н.В. О слагаемых актерской одаренности. Сб. научных трудов. *Диагностика и развитие актерской одаренности*. Ленинград, ЛГИТМиК, 1986. 156 с. С. 12–20.

*Кратко Юлія,  
старший викладач кафедри режисури та акторської майстерності,  
заступник директора з виховної роботи Інституту сучасного мистецтва  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ПЕРФОМАНС ЯК СПЕЦИФІЧНА ФОРМА МИСТЕЦТВА ДІЇ**

Характерним для першого двадцятиліття ХХІ століття є інноваційні зміни в сценічному мистецтві, руйнування стереотипних уявлень про театральні форми, домінування експерименту над змістом вистави, навмисне технологічне перетворення культурної реальності, підвищення художньої виразності сценічного простору. Сьогодні в театрі спостерігається взаємопроникнення жанрів, образів, смислових орієнтирів, органічне злиття або відносно вільне комбінування на сцені різних видів мистецтва в театральному дійстві, домінування мультимедійних технологій, що можуть складатись в специфічну театральну форму, зокрема й мультимедійний спектакль-перформанс як різновид театру-дії.

Нагадаємо, що у перформансі основним засобом і матеріалом для режисерської творчості служить тіло виконавця, його поведінка, рух, пластика, розміщення в просторі, контакти з предметами і середовищем символічно-ритуального змісту [4]. Передовсім, у перформансі режисер орієнтується на візуальний характер сприйняття дійства, а багатозначні та символічні вербальні знаки переважно використовуються ним для провокації глядача на пошуки прихованих смислів, інтенсифікації його емоцій та переживань. Зазвичай у перформансі режисер та актори звертаються до глядацької свідомості, певним чином імітуючи актуальні соціальні феномени. Разом з тим, наголосимо, що мета режисерської творчості лежить в площині втілення драматичного, чи будь-кого іншого матеріалу за допомогою власних творчих методів, засобів, фантазії, інтелекту тощо. То ж зрозуміло, що режисер має бути свідомим того, що перформансова вистава постає синтезованою мистецькою формою театральної дії, оскільки в ній індивідуальна або групова творчість має бути поєднана зі світло-звуковими ефектами, пластикою, візуальними об'єктами, які комбінуються між собою, доповнюючи і посилюючи сценічний ефект. Помічено, що режисер, котрий вдається до постановки перформансу завідома поринає в експериментальну альтернативну до академічної творчу діяльність, продукуючи виразний (чи навпаки) діалог, зіштовхуючи на кону різні види мистецтв й відкидаючи чистоту жанру та стилістики [1].

На наше переконання, особливий інтерес нині становить мультимедійна перформансова постановка, що є специфічною формою сценічного мистецтва, в якій поєднуються класичні театральні форми та сучасні інноваційні напрямки з широким спектром мультимедійних елементів, що в свою чергу презентують нові способи художньо-мистецької виразності та особливу сценічну естетику [2]. Таким чином, слідуючи за логікою нашого дослідження, вважаємо за необхідне вказати на ті особливості, які характеризують сучасну мультимедійну перформансову виставу, як то: навмисне поєднання різних форм і видів мистецтв, зокрема, мультимедійного з метою актуалізації концептуальних драматургічних ідей; використання узагальнених, умовно персоніфікованих художніх образів; застосування трансформаційної метафоричності смислів театального дійства; вибудова інтерактивності театральної постановки, яка залучає до дійства глядача; реалізація взаємодії виконавців і віртуальної реальності; заміщення реальних акторів віртуальними, синтетичними; послуговування ефектом одночасного розгортання кількох векторів дії на кону; використання ускладнених медіа елементів; презентація епатажності виконавства, що справляє специфічний вплив на чуттєвість публіки, як правило, викликаючи потужний емоційний резонанс.

Помічено, що у сучасній мультимедійна перформансовій виставі режисери презентують чисельні моделі поєднання сценічного мистецтва та дигітальних технологій, компонентами яких можуть виступати: класичне сценічне дійство; література й драматургій; мистецтво сучасної та класичної хореографії; музичне й образотворче мистецтво; аудіовізуальне й циркове мистецтво; художня фотографія; засоби мультимедіа.

Проте слід зважити й на ту, в чомусь негативну тенденцію в сучасному культурно-мистецькому середовищі, що переважно молоді режисери часом вдаються до надмірного й не завжди виправданого використання мультимедіа та перформансу в структурі сценічного дійства. Така перенасиченість та навмисна ускладненість дійства часто-густо призводить до несприйняття й відторгнення вистави глядачем, оскільки відбувається зміщення акцентів з концептуальних ідей на другорядні, спостерігається нівелювання ролі виконавця (що перетворюється на пластичний об'єкт чи то світло-кольорову пляму загальної композиції постановки). Нажаль, нині спостерігається й перетворення

вистави у формалізоване епатажне видовище, шоу без глибини авторсько-режисерської думки та висвітлення актуальної проблематики, порушення художньо-естетичної складової, властивої сучасному сценічному мистецтву [3].

У висновках до наших розмислів вкажемо, що молодим режисерам, котрі вдаються до постановки мультимедійної перформансової вистави слід, використовувати мультимедійні засоби (пов'язані з впровадженням в атмосферу сценічного дійства прогресивних інтернет-технологій), спрямовані виключно і безпосередньо на вирішення творчих завдань, а не лише задля забезпечення реалізації творчих амбіцій, до яких глядач залишається байдужим. Адже мультимедійна перформансова вистава як дієва форма сучасного сценічного мистецтва надає режисерові можливість експериментувати, активно трансформувати традиційне театральне дійство за допомогою сучасних технологій, створювати нові метафоричні смисли театральної та віртуальної реальності, визначати особливу роль і героїв, і глядачів, формувати й виховувати, залучати в сценічне дійство публіку, задля якої, власне й існує режисерська творчість.

### *Література*

1. Аронин С.В. Культурные доминанты рубежа XX-XXI веков как решающий фактор эволюции культурных форм театра. *Тезаурусный анализ мировой культуры*: сб. науч. трудов. Вып. 23. Москва : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2012. С. 51–71.

2. Астафьева Т.В. Компьютерные и медийные технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса. *Общество. Среда. Развитие*. 2011. № 3(20). С. 128–133.

3. Дворко Н.И. Профессия – режиссер мультимедиа. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2004. 160 с.

4. Кривцова Ю.В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства. *Ярославский педагогический вестник*. 2009. № 4. С. 188 – 191.

**Бойко Валерія,**

*аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

## **РОБОТО-СИСТЕМА ЯК СКЛАДОВА РЕЖИСЕРСЬКОГО ПРИЙОМУ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО ВИДОВИЩА**

Нині питання впровадження новітніх технічних засобів у культурно-мистецькі практики актуалізуються в дзеркалі мистецької критики. Створюючи сценічне видовище, продюсери, режисери та сценографи мають на меті здивувати та вразити глядача, збагачуючи технічні можливості сценічного оформлення. Серед сучасних технічних засобів, якими користується режисер, є робото-системи, зокрема роботизована система “КУКА”.

“КУКА” – це промислові роботи, що активно використовуються у сфері машинобудування, харчових технологій та фармацевтики. Проте нині відомі практики використання цієї системи у сценічному просторі, що дозволяють створити спеціальні сценічні ефекти. Роботи “КУКА” можна, наприклад, використовувати для підтримки, переміщення або анімації моніторів та відеопанелей – достатньо лише розмістити світлодіодні екрани і демонструвати відеоконтент в динамічному положенні. Такий спосіб трансляції здобув назву RoboScreen (можливість трансформації екранів в 3D просторі). Також їх можна використовувати як реквізит та рухливі декорації. Окрім культурно-мистецьких практик дана модель використовується у образотворчому та музичному мистецтвах.

Приєм інтерактивності використав у своїй роботі “A human-robot dance duet” тайванський артист, інженер та винахідник Хуанг Йі (Huang Yi): створив оригінальний номер, в якому артист танцює з роботом “КУКА” (2017 р., конференція TED Talk, м. Ванкувер, Канада). Використовуючи “антитезу” (художній засіб виразності, протиставлення контрастних явищ, образів і понять), робот “КУКА” набуває ознак гуманоїда. Хуанг Йі самостійно займався постановкою шоу та запрограмував свого механічного партнера у такий спосіб, щоб танцювальний рухи реального актора супроводжувались з механічними маніпуляціями роботизованого механізму. Особливість постановки полягає у тому, що робота запрограмували рухатися синхронізовано з артистом, відповідно до звукового супроводу у виконанні Джошуа Романа (Joshua Roman).

Поряд з іноземними практиками використання роботизованої техніки на сцені існують і вітчизняні. Зокрема, робота “КУКА” було продемонстровано на сцені Національного палацу мистецтв “Україна” глядацькій аудиторії проекту “Міс Україна-2017” (режисер Василь Козарь). Художній образ конкурсу було втілено у гіперболізованій руці робота, що виконував функцію переміщення учасниць з “верхньої” сцени на “основну”. Змістовне наповнення робота дозволяло

демонструвати візуальні переваги учасниць, що підносяться до небес. Роботизована рука була використана у постановочних номерах артистів та дефіле конкурсу краси. У рамках проєкту було реалізовано номер «Перечекати» артистки Тіни Кароль, в якому робот є уособленням коханої людини.

Прикладом взаємодії робота «KUKA» та людини є номер «Чувствую душой» на музичній премії M1 Music Awards виконавця Alexeev'a (реж. Олег Боднарчук) в якій виконавця прикріпили до робота та помістили у матрично-геометричне середовище створюваного завдяки віджеїнгу. Технологія пересувала артиста та змінювала його розташування у просторі сцени синхронізуючи дію з екранами.

Ще одним прикладом використання робото-систем у сценічному просторі є номер «Удержи мое сердце» шоу «Diva» (реж. Олег Боднарчук) співачки Ані Лорак. Відповідно до творчого задуму режисера-постановника, співачка мала літати на спеціальній платформі прикріпленій до робота. Для того, аби наповнити просторову дію змістом, були використані меппінг-технології. Спеціальний мікроконтролер перекодував данні від робота на проєкційні системи, що забезпечувало повну синхронізацію зображення з позиціями платформи.

На думку дослідниці Тетяни Совгири: «З появою робота на сцені змінилася його функціональна складова. Від категорії «робота-помічника» < ... > переходить в категорію «партнера по сцені»» [3, с. 297]. Використання робота «KUKA» у сучасній практиці застосовується як режисерський прийом сучасної видовищної форми.

### Література

1. Colton S., & Wiggins G. A. Computational creativity: the final frontier? In L. De Raedt, Ch. Bessiere, D. Dubois, P. Doherty, & P. Frasconi (Eds.). *ECAI'12: Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence*. Montpellier, France, 27–31 August 2012. IOS Press. Pp. 21–26.
2. Reichardt J. *Robots: fact, fiction, and prediction*. Penguin Books, 1978. 168 p.
3. Sovhyra T. *Robotic theatre: comparative analysis of human and mechanized activities in the creative process. Creativity Studies*. 2021. №14(2). P. 295–306.
4. Discover the variety of automation solutions by KUKA. URL: <https://www.kuka.com/en-us>

*Лавренюк Сергій,*

*здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## ПРОДЮСЕРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ФІЛЬМОВИРОБНИЦТВА

Аналіз розвитку кіномистецтва ще на ранніх його етапах дає підстави констатувати той факт, що і в європейських країнах (зокрема Україні), і в США, і в країнах Сходу підприємство в царині кіно зароджується одночасно зі становленням його як особливого техногенного виду мистецтва.

Свій внесок у фундування європейського інституту продюсерства та кіновиробництва здійснили й французькі підприємці Пате (з яких саме Шарлю Пате, що спродюсував близько 400 фільмів, поталанило в кінобізнесі найбільше). Заснувавши у 1896 спочатку лише невеличку фірму «Брати Пате» («Pathe-Freres»), з поточного виробництва й продажу кінообладнання (знімального та проєктувального), короткометражних сюжетів (сенсаційно-пригодницького, детективного мелодраматичного, науково-популярного, комічного стибу), кінопідприємці вже через рік об'єднали п'ятнадцять акціонерних товариств і створили гігантську компанію «Pathe Cinema» зі статутним капіталом в 1 мільйон швейцарських франків, тоді як у 1912 році капітал кінопідприємства сягнув понад 30 мільйонів. Показово, що досить швидко (вже 1897 року), усвідомивши перспективність кінобізнесу, брати Пате монополізували виробничо-технологічний і дистриб'юційний процес продукування й поширення фільмової продукції через створення об'єднаної компанії «Societe Pathe Freres», схваливши як логотип «галльського півня» (що вже на той час убезпечувало від кінопіратства). Створивши численні філії в багатьох країнах світу (зокрема й в Росії, а, отже, й в Україні), компанія Пате до 1906 року стала не лише світовим лідером по виробництву й поширенню фільмової продукції, а й бажаним престижним роботодавцем для багатьох талановитих режисерів і навіть підприємців, що стали розвивати, сказати б, не лише «місцеву кіносправу», а й створювати український кінолітопис. Так, Л. Госейко стверджує, що в 1908 році «фірма «Пате» випускає серію із 22 стрічок під назвою «Мальовнича Росія», з яких мають безпосередній стосунок до України «Пожежа в Одесі», «Мальовнича Одеса», «Мальовничий Київ» [1, с. 15].

Не менш значимий вклад у розвиток продюсерської діяльності як в європейському, так і

світовому культурному просторі було здійснено французьким кіновинахідником і кінопідприємцем Леоном Гомоном. Будучи спершу лише очільником компанії з продажу фотоматеріалів і устаткування («Comptoire General de la Photographie»), у короткий термін він став успішним і в чомусь небезпечним конкурентом підприємницькій діяльності братів Льюм'єр, адже не лише патентує свій перший апарат марки «Хроно» (де завдяки новій системі обтюратора (затемнення) була досягнута повна нерухомість зображення на екрані і абсолютно усунуто миготіння), але й створюючи студію та спеціальні майстерні налагоджує їм масове виробництво й продаж кінообладнання. Саме Л. Гомон як обачливий кінопідприємець, піклуючись про безпечність публічних показів, вперше в світі винаходить, виробляє, встановлює у власних глядних залах та реалізує усім бажаним проектори системи «Гомон», конструкція яких (була оснащена особливим протипожежним щитком) передбачала попередження займання кіноплівки й запобігала пожежам, що на межі XIX – XX століття були досить розповсюдженим явищем. Разом з тим, намагаючись догодити вибагливим смакам публіки, Леон Гомон конструює й патентує унікальні кінопристрої: проектувальний і звуковідтворювальний апарат («Film parlants»), в якому було синтезовано здобутки грамофона і кінопоказу, а також кінопроектор «Chronochrome», що репродукував проекцію зображення в кольорі [5]. Блискучий стратег Л. Гомон, не припиняючи, по суті, операторсько-режисерської діяльності (у фільмуванні переважно хронікальних сюжетів), засновує у 1906 році компанію «Etablissements Gaumont» (з уставним капіталом 2,5 млн франків, що вже в 1913 році становитиме 2 млн, а в 1921 – 10 мільйонів франків), де створює комфортні умови для творчості таких талановитих режисерів, як Аліс Гі, Луї Фейяд, Жан Дюран, Ромео Бозетті, Леонс Перре, Еміль Кохль, що фільмуватимуть різножанрові стрічки: комедії, драми, вестерни, екранізації, поліцейські, фантастичні, анімаційні стрічки, розуміючи, що це стане в нагоді у завоюванні глядацького інтересу, що своєю чергою сприятиме примноженню капіталу, розвитку й розширенню компанії. То ж не випадково успішний французький продюсер не лише вкладає кошти в будівництво паризького кінотеатру «Gaumont-Palace» найбільшого (на 3400 місць) на той час кінотеатру в світі, а й, впевнений у майбутньому кіно, концентрує центр виробництва у Франції, при цьому створюючи складну й багатоступінчасту організацію філій у багатьох країнах світу, зокрема, і в США, в Росії (а отже й в Україні) [3].

Розвиток професії продюсера в кіно наприкінці XIX початку XX століття, зокрема в Україні, свідчив про те, що багато з тих по суті подвижників, хто намагався продукувати кіносюжети й прагнули їх публічно демонструвати (де демонстратор фільму, відповідно до Закону України «Про кінематографію» – суб'єкт кінематографії, який здійснює демонстрування (публічний показ) фільму, тоді як суб'єкт кінематографії – фізична або юридична особа, яка займається будь-яким видом професійної діяльності у сфері кінематографії [2]), не завжди витримували як економічну конкуренцію чи то в силу браку коштів, чи відсутності організаційних здібностей, невміння чи то небажання займатись водночас і творчою, підприємницькою діяльністю в кінематографії, що передовсім пов'язана з виробництвом, розповсюдженням та демонструванням (публічним показом) фільмів з метою одержання прибутку [2]. У підсумку можемо констатувати, що в останні десятиліття у сучасному соціокультурному середовищі, зокрема України, все більш затребуваною виступає продюсерська діяльність, що зумовлено «повсюдним зростанням соціального та економічного значенням культурних індустрій» (серед яких назвемо й кіноіндустрію), підсиленням та невинним «розширенням ареалу рекреаційних культурних практик нового інформаційного суспільства у глобальному вимірі» [4, с.107]. Разом з тим, актуалізація продюсерської культуротворчості на теренах вітчизняного аудіовізуального виробництва й дистрибуції вимагає проєкції у сьогодення і адаптації здобутків європейського інституту продюсерства (які склались історично) в українській продюсерській школі (котра наразі лише формується), що може слугувати потужним підґрунтям її подальшого розвитку й функціонування.

### Література

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1898–1995. Пер. із франц. Київ: КІНО-КОЛО, 2005. 464 с.
2. Закон України «Про кінематографію» від 13.01.1998 № 9/98-ВР. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/9/98-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 23.07.2021).
3. Милокумов Э. Гомон Леон. URL: <http://chto-by-pomnili.net/page.php?id=708> (дата звернення: 26.08.2020).
4. Стеценко К. Системотворча роль проекту шоу-бізнесу у формуванні комплексу інтегрованих маркетингових комунікацій. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: традиції, концепції, перспективи*. Відп. за випуск С.М. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 108–111.
5. Mannoni Laurent. Leon Etrnest Gaumont. French producer. URL: <https://www.victorian-cinema.net/gaumont> (дата звернення 05.06.2021).

## Музичне мистецтво: традиції та сучасність

*Афоніна Олена,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### КОДИ КУЛЬТУРИ У МЮЗИКЛІ УСЕІНА БЕКІРОВА «ШИНЕЛЬ»

Узагальнення теоретичних питань з сучасної творчості підкріплює важливість аналізу самих творів з виокремленням кодів культури. Культурний код чи код культури є багатозначним і широко вживаним у житті, науці, творчості. Його обов'язковою умовою стає упізнаваність. Прочитали назву «Шинель» і з'явилися спогади про Миколу Гоголя, його містичні повісті. Тож, тут кодом культури є ім'я письменника і назва твору, які спрямовують наше сприйняття на рівні переформатування вербального тексту, інформації в образну. Жанр мюзикл оперує іншими процесами. Тут підключаються наші знання з теорії та історії музики, які спрямовують нас до пошуку зв'язків між структурними одиницями, а саме – повістю Гоголя і мюзикл. Розчленування і угруповання смислових елементів мюзиклу по відношенню до повісті «Шинель» Гоголя у нашій пам'яті уповільнює і ускладнює процес. Тому зробимо поверховий аналіз мюзиклу для встановлення цих зв'язків.

Повість М. Гоголя «Шинель» сьогодні з авторською музикою молодого українського композитора Усеїна Бекірова та колективом Молодого театру отримала нове життя. Мюзиклу «Шинель» (2020) притаманні жанрові ознаки, серед яких – порушення і розширення сформованих традицій і канонів оперети, з величезним впливом естради і джазу не тільки на музичну мову, а й на сценічне оформлення і драматургічний розвиток. Але ж коди повісті М. Гоголя залишаються упізнаваними, не дивлячись на абсолютну зміну жанрової основи.

Мюзикл «Шинель» У. Бекірова насичений різними кодами. Співвідношення коду відомого літературного твору та сучасного жанру несе в собі відбитки постмодернової естетики та її схильності до гібридизації класики з сучасністю. Повість М. Гоголя як іронічне переосмислення романтичної літератури з перебільшенням мотиву примари, з доведенням його до абсурду, для свого часу мала ознаки постмодернізму. Поява ж у сучасному мистецтві на основі цієї повісті мюзиклу є досить органічним. Хоча б згадати визначення «художньої “гібридизації”» М. Кагана, який вважає, що «серед причин такого прояву [1, с. 374] є процеси, які не взаємопов'язані між собою. Одним із них можна вважати поверхневий, що знаходиться «на поверхні» хронологічної картини. Інший процес пов'язаний із глибинними витоками синтезу. Що, власне, й характерно для музичного втілення іронічного тексту Гоголя і сатиричних моментів. У мові М. Гоголя використано різні прийоми, каламбури, смішні слова, що розкривають досить печальну історію Акакія Акакієвича. Літературні прийоми у музичній мові У. Бекірова втілено проникливо і яскраво у синтезі різних стилів.

Виявляючи образ і характер головного героя, композитор обіграє його ім'я «Акакій Акакійович» багаторазовими повторами у ансамблевому виконанні, але всіма голосами одночасно. Тож перед слухачем Акакій Акакієвич постає у двох образах: для самого Акакія як особистість, що має улюблену справу і потрібна для її виконання, а для оточення – як дрібна і нікчемна істота, з якої можна посміхатися. Залишаючись наодинці з собою, Акакій ставиться до себе з великою серйозністю, а виглядає це вкрай комічно.

У мюзиклі «Шинель» У. Бекірова багаторазові текстові повтори ім'я Акакія Акакієвича ансамблем оточуючих формують у глядачів абсурдно-печальний образ. Ансамбль виконавців з жінок і хлопців, одягнений у новенькі шинелі, витанцьовуючи джазово-естрадні інтонації з ритмопластикою рухів, самотньо повторюють і повторюють одні й ті слова. Такий підхід композитора і постановника дуже вдало розкривають образ Акакія, який переписує й переписує тексти, не відволікаючись ні на які інші справи. Власно, він і не може нічого іншого робити. Його життя належить перепису текстів, тільки у цьому справжнє життя Акакія. Стрункий потік життя Акакія порушується одночасно: шинель постаріла, її треба просто оновити, просто полатити, не треба нової, зовсім не треба. Весь цей ряд затверджується у музиці: від повторів Акакія, до повторів ансамблю вокалістів і танцівників, оточуючих на вулиці, на різні лади, у різних стилістичних забарвленнях домінує одна думка: «Залишити все, як є». Але життя, яке втілено оточенням Акакія на службі у канцелярії, вуличними жителями, кравця шинелей, має змінитися: потрібна нова річ, треба зовсім змінити свої звички, а це й є життям. Оточення демонструє всю гаму відносин до Акакія – від простої глузування до пронизливого жалю. У музиці У. Бекірова знайдені інтонації, що

супроводжують Акакія всю виставу. Перетворення Акакія на примау також оригінально втілено в музиці й сценічному оформленні. Коди повісті Гоголя презентовані у новому жанрі з яскравим контрастом. І виникає оригінальна ситуація: зміст повісті залишається в образі Акакія Акакієвича, його долі, а форма вже нова, подача відомих кодів сприймається легко й зрозуміло.

### *Література*

1. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Ленинград: Искусство, 1972. 440 с.

*Бобул Іван,*

*народний артист України, кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ЕМОЦІЙНІСТЬ ЯК ОСНОВНА РИСА ЕСТЕТИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА**

Мистецтво є одним з універсальних засобів комунікації між людьми, що детерміновано його чуттєвістю, тобто естетичною природою. Музичне мистецтво ставало предметом дискусій з античних часів. У «Іліаді» Гомера знаходимо згадки про музичні інструменти, музику та її вплив на героїв поеми. Одним з найпопулярніших проявів неакадемічного музичного мистецтва є естрадне мистецтво.

Протягом свого існування естрадне мистецтво перебуває у стані постійних модифікацій, які обумовлені політичними, економічними, а особливо соціально-культурними процесами, що відбуваються у суспільстві. Незважаючи на зміну форм та стилів, воно завжди перебуває у мейнстрімі музичних тенденцій масової культури, тому музикознавці та дослідники світової та української музичної культури звертаються у своїх працях до питання сутності естрадного мистецтва та його популярності серед широкої аудиторії. Одним з пояснень є емоційний характер естради.

Аналізуючи сутність естрадного мистецтва, особливе місце займає питання з'ясування кореляції між чуттєвими факторами сприйняття культури та мистецтва. Це питання порушували у своїх дослідженнях ряд європейських філософів. Німецький філософ Іммануїл Кант у своїй праці «Критика теорії суджень» розкриває питання естетичного сприйняття у терміні «вільна краса». На думку філософа, «вільна краса» – це краса звільнена від раціональних мотивів, тобто миттєве емоційне враження. Вона втілюється у різних видах мистецтва, натомість, мистецька діяльність, що реалізується з певною метою визначається їм як ремесло [2, с. 167]. Феноменологічний підхід естетичного сприйняття розкритий у концепції «життєвого світу» Едмунда Гуссерля, який відстоював позицію, про те, що реальний світ людини формується під впливом її суб'єктивного сприйняття світу, що обумовлено міфологічними уявленнями, інтуїцією, віруваннями, що містить традиційна культура [3, с. 46].

На нашу думку, однією з головних властивостей цих взаємовідносин є апеляція до емоційного боку сприйняття певного музичного твору, що розкривається у її естетичному сприйнятті. Естрадний спів націлений на «емоційно-почуттєві матриці» та є компенсаційною функцією, що дозволяє слухачеві пережити емоції, яких він позбавлений у реальному житті [1, с. 10]. З одного боку, сублімація чеснот людини – як любов, вірність, чесність, альтруїзм, що допомагають зберегти цілісність особистості. З іншого боку, звернення до емоцій людини дозволяє завдяки пісням слухачеві звільнитися від негативного психологічного стану шляхом співпереживання героям творів, тобто відбувається сублімування негативних емоцій та «катарсис», який слугує шляхом звільнення від соціальної напруги, що відчуває індивід.

Отже, емоційність є однією з провідних рис естетичного сприйняття естрадного мистецтва, завдяки їй воно є доступним та зрозумілим для широкої аудиторії, що й обумовлює його популярність протягом ХХ – початку ХХІ століття у суспільстві.

### *Література*

1. Бобул І.В. Жанрові форми та стилеві конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореферат. 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2018. 23 с.
2. Кант И. Критика способности суждения. Москва: «Искусство», 1994, 367 с.
3. Сидорська Є.А. «Життєвий світ» людини як чинник освоєння та конструювання соціокультурного простору: досвід опрацювання проблеми. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*: збірник наук. праць. Київ: Міленіум, 2016. Вип. II(7). С. 46–53.



*Зосім Ольга,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ**

Естрадна музика в українському культурному просторі посідає одне з чільних місць, однак її теоретичне осмислення значно відстає від виконавської практики. Спробуємо окреслити можливі шляхи подолання цієї диспропорції.

Проблемним питанням сучасного українського музичного естрадознавства є термінологія, на що слушно зауважує у своїй монографії Т. Самая, говорячи про те, що сьогодні у дослідженнях, присвячених естрадній музиці, є багато прикладів неоднозначного використання термінів [2, с. 97]. Термінологічні питання, безумовно, є найскладнішими і потребують найретельнішої уваги. Хотілося б зупинитися на змісті найбільш вживаних термінів у зазначеній царині, якими оперують українські науковці, а саме «естрадна музика», «популярна музика», «масова музика», «музичний шоу-бізнес». Усі вони, за винятком останнього, зазвичай використовуються як синоніми або як дефініції, що дуже близькі за значенням. Лише в останні роки з'являються спроби впорядкувати термінологічний апарат, проте і мала кількість науковців, і відсутність спеціальних осередків, що системно займаються естрадною музикою, не сприяють уніфікації термінології в сфері музичного естрадознавства. Відзначимо і той факт, що сьогодні молоді музикознавці прагнуть навіть уникати поняття «естрада» як такого, що не є поширеним у світовій практиці. Проте варто пам'ятати, що дефініція «естрада» та усі похідні поняття є значимими для українського культурного простору: наприклад, й досі не знайдено заміника терміну «естрада» у назві напряму підготовки «естрадний вокал» здобувачів освіти. Англійські переклади назв численних українських кафедр та циклових комісій, де здійснюється підготовка естрадних вокалістів («pop vocal», «variety vocal»), не зовсім точно передають не лише назви структурних підрозділів, а й зміст освіти здобувачів. Естрада – явище широке, вона є окремим, синтетичним видом мистецтва, що поєднує музику, театр (драматичний, ляльковий), хореографію, цирк, а сьогодні ще й телебачення. Серед театральних діячів, наприклад, термін «естрада» дуже популярний (див. навчальний посібник В. Матушенка для акторів [1]), він окреслює напрям сценічного мистецтва, де пріоритетними є малі сценічні форми (базова одиниця театральної естради – естрадний номер). Тому ми вважаємо, що не варто відмовлятися від терміну «естрада» і стосовно музичної сфери, оскільки естрадний вокаліст – це не лише співак, а й синтетичний виконавець, який повинен мати акторські та хореографічні навички для виступу на сцені. Доцільно говорити про естрадну музику в контексті концертно-виконавської діяльності, де особлива увага приділяється сценічним виступам вокалістів або інструменталістів, які демонструють універсальну майстерність естрадного артиста.

Дефініції «популярна музика» або «масова музика» є більш коректними, коли в центрі уваги дослідника знаходиться стиль музичних творів неакадемічних напрямків. Якщо ж говорити про музичний шоу-бізнес, то тут варто звернути увагу на такий момент. Дефініція «шоу-бізнес» часто використовується в PR-журналістиці, зміст якої передбачає не аналіз творчості, а розповідь про подробиці особистого життя сучасних популярних виконавців або ж інформування про їх нові релізи. PR-журналістика є частиною бізнес-моделі просування того чи іншого артиста. Саме там термін «шоу-бізнес» є найбільш доречним. Мистецтвознавство досліджує творчість естрадних виконавців з позицій її музичного компоненту, артистичного іміджу, художніх образів тощо, а не вивчає промоційні бізнес-моделі. Тому при аналізі творчості сучасних естрадних виконавців досліднику треба чітко усвідомлювати, який аспект є в центрі його уваги, і використовувати відповідну термінологію.

Важливим питанням є й методологія аналізу естрадних музичних творів. Якщо брати суто музичну складову, то в естрадній музиці не завжди працюють методи традиційного музикознавчого аналізу, особливо в тих випадках, коли твір не має нотного тексту, оформленого у вигляді партитури або клавіру. Іноді музикознавці в таких випадках вдаються до його розшифровки. Але навіть у випадках існування нотного тексту не завжди технологічний аналіз гармонії, ритму, музичної форми дає можливість усвідомити художню цінність естрадного музичного твору (до речі, те ж саме стосується й академічної музики, проте зазвичай в поле зору музикознавців потрапляють композиції, вже перевірені часом). Безумовно, предметом вивчення мають бути шедеври або принаймні якісні зразки світової та української естрадної музики, а їхній музикознавчий аналіз має на меті унаочнити,

чому той чи інший твір можна вважати художньо досконалим. Однак, все ж таки, для естрадної музики, що є одним з видів неакадемічних її видів, має бути вироблений відповідний інструментарій аналізу (сучасне естрадознавство активно над цим працює), щоб простота музичної мови не прирівнювалася до примітивності, а складність гармоній або музичної форми не була критерієм якості. Не треба забувати, що основна базова засада естрадного мистецтва і відповідно естрадної музики – легкість, загальнодоступність [2, с. 27], яка не є тотожною примітивності. Тому дуже важливо враховувати особливості естрадних композицій при аналізі їх музичного компоненту. Окрім власне музичної складової, при аналізі також необхідно брати до уваги й виконавські аспекти естрадного твору, наприклад, вокальні дані співака, його сценічну майстерність, імідж, харизму тощо. Хоча більшість названих компонентів є позамузичними (окрім музично-виконавської майстерності), не забуваймо, що естрадне мистецтво за своєю природою є синтетичним і передбачає єдність музичного й позамузичного компонентів у створенні цілісного художнього образу.

Ми зупинилися на двох основних питаннях музичного естрадознавства – термінологічному та аналітичному. Сьогодні, коли збільшується кількість праць, присвячених естрадній музиці, якість яких є доволі високою завдяки звертанням до напрацювань класичного музикознавства і загальної гуманітаристики (теорія масової культури, філософія мистецтва тощо), варто пам'ятати, що, перш за все, необхідно прагнути до розробки єдиного наукового інструментарію для аналізу естрадної музики, який би враховував усі здобутки гуманітарно-мистецтвознавчих студій і водночас найбільш точно відображав специфіку естрадного музичного мистецтва.

### *Література*

1. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ: НАКККіМ, 2016. 200 с.
2. Самая Т.В. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.

*Фурдичко Андрій,*

*заслужений артист України, доктор мистецтвознавства,  
завідувач кафедри музичного мистецтва ПВНЗ «Київський університет культури»*

### **СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ТВОРЧОСТІ АРТЕМА ПИВОВАРОВА**

Серед сучасних українських музикантів виокремлюється творчість молодого виконавця Артема Пивоварова. Він є не лише співаком, а й композитором та саунд-продюсером. Специфіка творчих спрямувань співака пов'язана з розвитком напрямків поп та нью-вейв. Спробуємо охарактеризувати творчі принципи виконавця на прикладі його останніх проєктів.

Специфіка творчого спрямування Артема Пивоварова пов'язана з виразністю та стильовою неповторністю. «„Мати свій стиль” означає його створювати, втягуючи оточуючих у спілкування якогось нового типу... Авторство у цьому випадку неможливе без співавторства: стиль повинен бути не просто висунутим як можливість, але й виконаним у дійсному спілкуванні» [1, с. 29]. Студійні альбоми виконавця мають яскраві назви, що викликають асоціації з певними «вічними» сутностями – «Космос», «Океан», «Стихия воды», «Стихия огня», «Земной». Даний вибір назв демонструє філософічну спрямованість творчості Пивоварова, який намагається оминати тривіального та звичного. Якщо у ранніх роботах виконавець використовував переважно російську мову, у останніх композиціях він звертається до україномовних джерел. Діяльність Пивоварова останніх років демонструє інтерес до напрямку нью-вейв, який можна охарактеризувати як стиль, в якому превалує м'яке звучання, що базується на основі використання електронних клавішних і ударних, а також співу у супроводі багатоголосної гармонії. Живі виступи виконавця вражають злагоженістю звучання усіх учасників ансамблю.

Якщо звернутись до пісень з альбому «Земной», то кожна композиція з нього дозволяє зануритись у різні стани людського існування – від медитації («В каждом из нас», «Оазис»), туги («Мимо меня»), споглядання («Карма»), маршу у поєднанні з диско («№1», «Дом», «Позови»), до бурхливого та нестримного танцю («Дежавю», «2000»). Музична мова виконавця є впізнаваною, вона має яскравий та виразний характер. Аранжування є такими, що включають елементи диско, які проявляються у повторювальній ритмічній структурі.

У виконавця є багато спільних треків, які він записує з іншими співаками, що, зазвичай, є не дуже регулярною практикою. Лише упродовж 2017 року ним було записано понад десятка таких робіт. Дана практика продовжилась і у подальшому. Зокрема одним з цікавих проєктів виконавця є

«Твої вірші, мої ноти». Даний проєкт полягає у створенні дуетів зі співаками, які працюють у різних напрямках музичного мистецтва. Обираються літературні тексти поетів-класиків, які отримують нове, сучасне музичне обрамлення. Зокрема, у рамках цього проєкту було створено цікаві дуети з Олегом Скрипкою, Ярмаком. В якості вербального тексту було використано поезію Тараса Шевченка, Івана Франка, Миколи Вінграновського, Павла Тичини.

Кожен твір завдяки співпраці з різними виконавцями набуває неповторного вигляду. Зокрема у «Романсі», написаному на слова М. Вінграновського за співпраці з Олегом Скрипкою, проступають риси різних музичних напрямків. Яскравою родзинкою аранжування постає інструмент, що не надто часто зустрічається у піснях поп-виконавців – це арфа. Звучання цього інструменту не лише виступає характерною ознакою цього твору, адже арфа фактично грає від початку до кінця пісні. Тембр арфи та специфіка використання у супроводі з сопілкою, відразу створює асоціації з баладним жанром, а також зі специфічними звучностями, що характерні для народних награвань. Можна прослідкувати натяк на тембр бандури у типових переборах, що підсилює зв'язок з українським національним етнічним началом. Окрім цих інструментів в даній композиції використовується дудук, ударна установка, акустична та електрогітара, синтезатор. Провідну роль відіграє мелодична лінія, що містить романсові та пісенні інтонації. Характерною ознакою стилю Артема Пивоварова є використання потужного бек-вокалу, акордове посилення яким мелодійної лінії створює додаткову експресію. Голоси співаків – Артема та Олега Скрипки – кожен є по-своєму виразним, вони поєднуються у гармонічному тендемі.

Зовсім іншим є дует Артема Пивоварова та Ярмака «Минають дні, минають ночі». В цій пісні приспів вокалізується Пивоваровим, в той час як Ярмак читає текст у стилістиці репу на місці заспівів. Так само у аранжуванні використовується дудук, акустична гітара, синтезатор, бек-вокал. Для обох пісень притаманне акустично-полегшене звучання, яке надає щирості вислову.

На слова Івана Франка Пивоваровим створено пісню «Тріолет». Її співак виконує під супровід акустичної гітари. Таким чином створюється проникливий саунд, який добре передає зміст літературного тексту.

Вірші Павла Тичини використано у композиції «Арфами», записаній А. Пивоваровим з піаністом Євгеном Хмарою та Павлом Шилько. В пісні використано також камерний склад виконавців – акустична гітара, фортепіано та арфа. Використання арфи у даному творі є таким, що «підказано» самим вербальним текстом. Виконавці використовують імпровізаційні вставки у інструментальних розділах твору. Після такого розділу, який пов'язаний з підходом до кульмінації, використовується принцип декламування тексту, який виконує відомий радіоведучий Павло Шилько.

Отже, можна зазначити, що Артем Пивоваров є виконавцем, який схильний до стильового перевтілення. Якщо у його ранніх альбомах переважає танцювальне начало, використовується великий виконавський склад, то проєкт «Твої вірші, мої ноти» є більш камерним та таким, в якому велика увага надається саме літературному тексту.

### Література

1. Коханик И. Музыкальный стиль в ситуации “понимающего общения”: научный и творческий аспекты. Музично-творчий процес: наукові рефлексії. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72. С. 28–38.

*Микуланинець Леся,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти  
Мукачівського державного університету*

### ЖИТТЄПИС МИТЦЯ У ЕКСПЛІКАЦІЇ КУЛЬТУРНОГО ЛОКУСУ

Сучасні соціокультурні умови характеризуються посиленою увагою до творчої особистості, яка інтерпретується виразником найтипівіших ознак доби. Це сприяло появі великої кількості літописних робіт, що у багатоманітному ракурсі осягають постать митця (філософському, культурологічному, психологічному, історичному, соціологічному й т.д.). У науковому дискурсі виникає велика кількість жанрових різновидів біографії: інтелектуальна, наукова, літературна, психологічна, художня, альтернативна та ін. Студії, котрі раніше мали за мету виявити лише певні віхи буття персони, розширюють своє змістове поле фаховими відомостями, даними онтологічного, аксіологічного, суспільного та іншого сенсу.

У мистецтвознавстві життєписні праці сформували новітній напрям – біографістику (іноді

синонімом вживається термін персонологія). Вони відображають антропологічні аспекти існування конкретної епохи. Хроніки майстра фіксують індивідуальну історію особистості, виражають соціальні, політичні події доби, в яку побутує їх суб'єкт. Літописні розвідки постають мистецько-комунікативною та науково-інтелектуальною складовою цивілізації.

Вагоме значення біографії митця у інтерпретації художньої культури певної ери, країни, нації. Ця квестія неодноразово висвітлювалася у роботах вчених (І. Голубович, О. Кривцун, Л. Микуланинець, О. Попович, Т. Росул та ін.). У науковому полі гуманітаристики досить результативно обговорюється вплив культурного локусу на формування майстра (С. Виткалов, В. Даценко, О. Копієвська, В. Личковах, Т. Мартинюк та ін.). Проте роль життєпису й творчих здобутків особистості на визначення своєрідності регіону, поки що, мало вивчене.

Значний потенціал літопису можна виявити для експлікації специфіки окремого локусу. У цьому вимірі його метою є осягнення духовних процесів краю у контексті психологічного існування людини, втілення її світогляду й етико-етичних переконань, онтологічної позиції. Усвідомлення буття креативної персони сприяє: глибинному пізнанню регіональної культури; об'єктивному аналізу й структуралізації окремих етнічних здобутків; опору глобалізаційним явищам.

Розвиток усіх сфер краю пов'язаний з діяльністю особистості. Вона постає каталізатором інновацій та цивілізаційного поступу, берегиною духовних надбань локусу. Створювані нею мистецькі зразки, відображають доктрину її життя, соціальні умови буття, індивідуальне розуміння феномену творчості. Біографію митця доречно розглядати способом інтерпретації напрацьовань певної території. Це здійснюється через усвідомлення діалектичної єдності наступних складових: світогляду майстра, сформованого на основі ментальних, культурних, громадських, історичних та ін. особливостей регіону; експлікації практики креативної персони у поступі його малої Батьківщини. Літопис тлумачиться віддзеркаленням індивідуального і колективного, суб'єктивного і загальноетнічного концептів.

Хроніки майстра мають значно ширше смислове поле, ніж біографія пересічної людини. Вони виконують місію портрета регіону, здійснюють оповідь героя про реалізацію життєвої місії. Через їх осягнення розкривається складність і суперечність громадського буття, суспільство отримує досвід у вирішенні антропологічних проблем, опановує сучасну соціокультурну ситуацію.

Біографія митця демонструє найбільш вагомі ознаки культури певної території. Вона ілюструє шляхи еволюції та трансформації духовності конкретного локусу, доводить твердження, що процес вияву регіональної ідентичності залежить від діяльності провідних діячів.

*Росул Тетяна,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри археології, етнології та культурології  
ДВНЗ «Ужгородський національний університет»*

### **СТИЛІСТИКА ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ПОПЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ЗБІРКИ «ЧАРІВНИЙ ВІНОЧОК»)**

Протягом тривалого періоду свого розвитку історичне музикознавство найбільшу увагу приділяло корифеям композиторської і виконавської творчості, чия діяльність слугує показником рівня розвитку музичної культури. Щодо української музики, інтерес дослідників постійно викликають постаті М.Лисенка, М.Леонтовича, Д.Бортнянського, Є.Станковича, М.Скорика та багатьох інших. У сучасному мистецтвознавстві намітилась позитивна тенденція аналізу музичних процесів у регіонах. Однак, і в цій царині ще багато «білих плям». Поза увагою музикознавців залишився величезний шерек митців, які за статусом належить до числа аматорів, але без їх активної творчої і громадської роботи не можна скласти повноцінне уявлення про багатоліке музичне життя краю. Саме до таких постатей належить Микола Якович Попенко (1930-2016) – заслужений артист України, талановитий диригент, що багато років керував заслуженим Закарпатським народним хором і народним вокальним ансамблем «Писанка» Ужгородського міського будинку культури. Як майстер хорової справи, що досконало знав народну пісню і вміло скеровував хор до досягнення творчих вершин, М.Попенко заявив про себе, насамперед, як композитор-пісняр.

Творча спадщина митця налічує близько 400 творів, серед яких хоріві обробки народних пісень, пісні та хори на вірші А.Драгомирецького, С.Жупанина, В.Кобалю, П.Кулика, С.Сороки, Ю.Чорі та ін. Часто звучать у концертних програмах закарпатських артистів «Поєма» для ансамблю

скрипалів у супроводі фортепіано, «Гуцульська сюїта» для сопілки з оркестром, дивертисмент для камерного оркестру «Гомін Карпат», фортепіанні мініатюри.

Пісенна збірка «Чарівний віночок» на вірші В.Габорця (2014 р.) стала лебединою піснею М.Попенка, репрезентувала характерні риси стилю митця. «Чарівний віночок» містить твори для різного виконавського складу: солоспіви, дуети, ансамблі, що значно розширює коло її творчої інтерпретації. Простота й доступність викладу робить даний музичний матеріал придатним і для аматорського виконання. Саме таку мету власної творчості переслідував М.Попенко, опікуючись справою розвитку хорового самодіяльного мистецтва Закарпаття. Образний світ пісенної збірки «Чарівний віночок» пов'язаний з любов'ю до рідного краю, до життя, до жінки. Своєрідним лейтмотивом даної збірки є ідея любові до рідної землі. Пронизуючи кожен пісню, вона стає відправною точкою мислення й, одночасно, формотворчим принципом пісень.

Світосприймання ліричного героя поезії В.Габорця ґрунтується не на страхів перед життєвими негодами чи, навіть, самою смертю, а на вічних цінностях людського буття, на самоствердженні самодостатньої особистості. Автори одухотворюють найпростіші предмети, природу, створюють зворушливий образ рідної землі, оспівують патріархальний світ дитинства. В.Габорець також не відсторонюється від трагічних сучасних суспільних подій, які сприймає з душевним хвилюванням і болем, він напружено шукає відповідь на драматичні питання сьогодення. Кожна пісня оспівує найдорожче для всіх – матір, віру, кохання, природу. Все це по-людськи дуже близьке, зрозуміле і щире, тому композиції одразу знаходять емоційний відгук у слухача.

Музична сторона пісенної збірки виявляє унікальну здатність композитора М.Попенка відчувати національний мелос, органічно поєднувати традиції народної пісні зі складною імпульсивною вокальною інтонацією сучасності. Як істинний син Карпатських гір, М.Попенко схильний до яскравих і колоритних мелодій, збагачених філігранною мелізматикою та пружними ритмами. У використанні вокальних засобів митець демонструє «ювелірну» майстерність. Композитор, що прославився серед музикантів як прекрасний знавець хору, специфіки голосу, різноманітно застосовує багаті темброві можливості ансамблевого музикування. Пісні не містять ніяких пошуків особливих фактурних ефектів, незвичайних тембрових комбінацій: використовуючи природні, традиційні темброві можливості голосу, М.Попенко домагається наповненого, емоційного звучання. Разом з тим, логічна ясність мислення, строга продуманість форми свідчать про вірність митця класичним традиціям. Композитор опирався на пріоритет вокального начала у творі, тому переносив вокально-хорові прийоми і на інструментальний супровід.

Суттєвою рисою стилістики пісенної творчості М.Попенка є фольклоризм. Звідси – асиміляція інтонацій народних мелодій із системою усталених моделей пісенно-романсового жанру, ладова перемінність, ритмічна свобода, тяжіння до сюїтно-рапсодійних форм з перевагою експозиційності над розвитком тематичного матеріалу. Загалом пісенну творчість М.Попенка характеризують тяжіння до епічного типу художнього мислення, органічне злиття доступності та глибини думки, складності й простоти.

*Бакало Людмила,*

*провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Київського національного університету культури і мистецтв*

### АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ

Навряд чи хтось стане заперечувати, що сучасна вітчизняна музично-освітня практика розгортається на перетині складних трансформаційних процесів, які, зрештою, які активно інспірують запровадження загальносвітових інформативно-цифрових технологій. В умовах глобальної Covid-19-пандемії та довготривалих карантинів доступність електронних засобів навчання, зручність і швидкість їх використання, поза сумнівом, постає питанням першочергового значення. У цьому контексті інтернет-ресурси та пов'язана з ними розгалужена мультимедійна інфраструктура, без перебільшення, є своєрідною панацеєю, яка апіорі уможливує здійснення педагогічного процесу в екстремальних умовах тривалого карантину.

Разом із тим, поряд із позитивними моментами, які вочевидь є рятівними у ситуації, обумовленій реаліями нашого часу, не можна ігнорувати також і комплекс проблем, які мимоволі виникають в процесі застосування нових інформаційно-цифрових методик і технологій в площині мистецької, і зокрема, музичної освіти. Загалом їх можна розподілити на: проблеми, пов'язані з

реальними факторами, котрі впливають на перебіг застосування інформативних методик і окреслюють специфіку налагодження й функціонування інтернет-ресурсів; проблеми, пов'язані зі специфікою індивідуальної психологічної адаптації студентів і педагогів до сучасних інформативних реалій; проблеми дидактичного характеру, обумовлені об'єктивними технічними перешкодами у процесі застосування *on line* інтернет-платформ *zoom* та *moodle*

Аби компенсувати вказані негативні фактори, було б доцільним, на наш погляд, час від часу урізноманітнювати звичайний процес практичних занять за рахунок залучення окремих вправ, які покращують сприйняття і засвоєння навчального матеріалу при застосуванні інформативно-цифрових технологій. У зв'язку з цим, неабиякий інтерес заслуговують новітні експериментальні технології, що поєднують окремі елементи техніки нейролінгвістичного програмування (НЛП) та методик спрямованих на диференціацію діяльності правої та лівої півкуль мозку, а також їх синхронізацію. Ця методика зокрема детально описана у статті

Проектуючи викладену методику в сферу професійної музичної практики, можна віднайти алгоритми її застосування як у площині лекційної аудиторної практики *on line*, так і на рівні практичних фахових занять, зокрема, з дисциплін «диригування» та «вокал». Так, наприклад, у процесі вивчення творів з дисципліни «диригування» доцільно застосовувати вправи, які передбачають одночасне виконання студентом-хормейстером двох принципово різних диригентських схем: наприклад, у лівою рукою – дводольну схему, а правою – тридольну. Відповідно в процесі виконання такої вправи відбувається значна активізація уваги та мнематичних здібностей студента, обумовлена активною діяльністю обох півкуль головного мозку.

Не менш цікавою, хоча і в дещо іншому ключі, видається методика, запропонована кандидатом мистецтвознавства, старшим викладачем кафедри музичного мистецтва КНУКіМ Ю. С. Лебідь. Ця методика, розроблена авторкою у процесі читання нею онлайн лекційних курсів із дисциплін «Історія української музики» та «Історія світової музики», була апробована і згодом різнобічно презентована у низці авторських майстер-класів, присвячених творчим постатям видатних композиторів, зокрема Р. Шумана, або ж окремим питанням, пов'язаним із популяризацією академічного музичного мистецтва у різних сферах суспільства. Чимало уваги Ю. С. Лебідь приділяє у своїх наукових пошуках питанням пов'язаним із аспектами використання цифрових інструментів у дистанційному навчанні і зокрема в проекції на навчальні параметри дисципліни «Історія музики». Реалізуючи власні інтерактивні он-лайн проекти Ю. С. Лебідь завдяки вдало підібраному візуально-та аудіо-ілюстративному матеріалу, прагне вибудовувати кожну лекцію як об'ємну теоретико-мистецьку, і водночас, інтерактивно-практичну інсталяцію, максимально доступну для сприйняття і сфокусовану на ненав'язливе підтримання і гнучке переключення уваги студента або слухача.

Сутність окреслених методологічних установок постає універсальною для усіх музично-спрямованих дисциплін і може з успіхом застосовуватися у будь якій когнітивно-дидактичній площині. У зв'язку із цим, доречно згадати блискучий майстер-клас завідувачки кафедри музичного мистецтва професорки, заслуженої артистки України Н. М. Кречко, де нею було докладно розкрито сутність мистецької постаті, а також творчої і педагогічної діяльності видатного оперно-хорового диригента Героя України Л. М. Венедіктова. У цьому ж ряду можна згадати також цікаві і змістовні майстер-класи інших знаних і досвідчених викладачів і професорів музичного факультету КНУКіМ (зокрема проф. М.С. Юрченка, проф. В.П.Скоромного, доц. І.Г. Синельникова, проф. П.Г. Павлюченко, ст.викл. І.В. Тилика), присвячені різним аспектам музично-історичної та практично-фахової проблематики. Аналогічні інтерактивні методики вже з успіхом застосовуються в площині фахових спеціалізацій, пов'язаних із іншими мистецькими спрямуваннями зокрема, хореографії, сценічної майстерності.

Підсумовуючи викладені міркування, вважаємо за потрібне ще раз наголосити на необхідності постійного моніторингу проблем, пов'язаних з впровадженням новітніх інформативно-цифрових технологій у сферу музично-педагогічної практики.

### *Література*

1. Трач Ю. В. Новітні технології у сучасному мистецтві. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : матеріали II Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ: КНУКіМ, 23 квітня 2020. С.10–15.

## ВОКАЛЬНО-ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ЙОГО РОЛЬ У ВИХОВАННІ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЮНИХ СПІВАКІВ ДМШ

Знання, які даються дітям у ДМШ, досить різноманітні. Вони вбирають у себе елементарні, первісні відомості з різних сфер музичних знань, як теоретичних, так і історичних. Вони знайомляться із змістовною різноманітністю музичних творів, з їх формою, з елементами мови та їх виразним значенням. Крім того, діти знайомляться з життям, творчістю, окремими творами деяких композиторів і т.д. Всі ці знання в обсязі і у формі доступні дітям молодшого шкільного віку. Вони допомагають сприйняттю музики, розширюють його можливості. Розвиваючи у школярів любов до музики, педагог турбується про те, щоб їх смак не був однобічним. Бо інколи можна зіткнутися з таким явищем, коли людина дуже захоплюється музикою, але сфера обожнюваної нею музики досить обмежена. Зрозуміло, що така однобічність не відповідає виховним завданням.

Музика – це одна з форм пізнання життя, і якщо через неї намагатися виховувати молоду людину, то цей шлях виховання треба значно розширити. Дуже важливо, щоб твори, які вивчають діти, подобались їм, щоб вони їх полюбили. Лише у такому випадку вони будуть на них впливати і відповідно на їх смак. Зрозуміло, що при цьому вони повинні мати якості, котрі роблять їх художньо і педагогічно цінними. Не треба також сліпо слідувати за художнім смаком дітей, тому що він постійно розвивається, змінюється і підвищується. По мірі того, як педагог розвиває у школярів уміння художньо виконувати пісню, слухати музику, розбиратися в ній, по мірі того як у дітей накопичується все більша кількість улюблених творів, які мають художню цінність, їх смак підвищується і розвивається. Це, в першу чергу, проявляється у тому, що смак школярів починає досить чітко окреслюватися: вони дають доволі чіткі відповіді відносно того, чи подобається їм, чи ні прослуханий музичний твір. Що правда, необхідно підкреслити, що в разі позитивної відповіді їм складно пояснити, за що він їм подобається. Зазвичай відповідь зводиться до розхвалювання словесного тексту. А щодо музики пісні, її мелодії, то відповіді на стільки загальні, що по них важко робити будь-які висновки про зростання їхнього смаку. І це зрозуміло, бо обґрунтувати своє ставлення до запропонованого твору-завдання складне не лише для школярів молодшого віку, хоча вони і навчаються у ДМШ. Педагоги роблять висновки про зростання музично-художнього смаку дітей тому, що відчувають зміни у ставленні до музичних творів, бачать яскраво виявлену позитивну реакцію на дійсно художні твори, підмічають більшу вимогливість, розбірливість до музики, яку вони прослуховують і співають у школі. У школярів з'являється і вимогливість до якості виконання.

Виховання художнього смаку дітей може успішно здійснюватися лише у тому випадку, якщо педагог сам його має. Він повинен володіти художнім почуттям міри, щоб передати усвідомлено, емоційно красиво зміст твору. Він намічає план виконання, розкриваючи яскраво і правильно художній образ, продумує, на чому зробити акцент, на яких фразах словах. Педагог правильно розподіляє силу звучності, яскраво показує кульмінаційний момент у пісні, знаходить потрібний темп для даного музичного твору, звук, який відповідає змісту тощо. Дуже важливим було ширше використовувати народні пісні, які оброблені композиторами-класиками і використані ними у своїх творах. Це сприяло б розумінню зв'язку народного мистецтва з класичним і привернуло би більше уваги дітей як до фольклору, так і до класики. Величезне значення в розвитку художнього смаку школярів має класична спадщина. Поруч з народною піснею і кращими творами української музики воно є фундаментом, на якому виховується і формується цей вид смаку молодих людей нової генерації. До сьогодні класичні зразки залишаються неперевершеними, а це означає, що від класичної музичної спадщини треба брати все найкраще. Не підлягає сумніву те, що було б дуже обмеженим знайомством з класичною музикою, якщо б знайомили школярів лише з музикою, написаною спеціально для дітей. Значній популяризації класичної музики сприяло б розповсюдження, поряд з виданнями в оригіналі, легких перекладень. Подібні перекладени інколи викликають протести окремих музикантів, котрі аргументують це тим, що будь-яке полегшене перекладання вносить зміни, а це недопустимо по відношенню до творів класиків. Якщо дотримуватися цієї точки зору – значить відкидати будь-які транспозиції, аранжировки. Безумовно, серйозний музичний твір не буде звучати так, як би це звучало в оркестрі, і все ж відомі численні випадки, коли автори самі роблять такі перекладання, щоб не дати можливості ближче познайомитися з тим чи іншим музичним твором більш якомога ширшому колу слухачів. Безумовно, що полегшене перекладання дещо збіднює твір, але якщо таке перекладання буде зроблене

## Музичне мистецтво: традиції та сучасність

висококваліфікованими музикантами, то зміни будуть незначні. Головні засоби висловлювання – мелодія, гармонія і ритм – при цьому будуть збережені повністю. Але цей твір зможуть виконувати значно більша кількість людей і він стає доступним й улюбленим для дітей різного віку. Щоб такі перекладання дійсно слугували справі виховання художнього смаку школярів, необхідно залучати до цієї роботи відомих композиторів і педагогів. Це не повинно робитися по-дилетантськи, не окремими малодосвідченими музикантами, педагогами вокально-хорового співу, як це інколи трапляється, а має стати справою державних установ і повинно розглядатися як дуже серйозна і відповідальна робота. Велику виховну цінність являє собою українська пісня для дітей. За останні роки вона зробила помітний крок уперед. Проте навіть деякі відчутні зрушення не можна вважати достатніми.

Справа в тому, що написання музики для дітей – завдання складне. Композитора тут поставлено в дуже обмежені рамки, як у тематичному сенсі, так і фактури. У пісні, яку діти повинні виконувати, композитор обмежений ще й вокальними можливостями дитячих голосів. У цих творах, котрі як правило складаються з художніх мініатюр, все повинно бути лаконічним і в той же час щирим і простим. Мелодія має бути яскравою, виразною і такою, що має закарбуватися у пам'яті малечі. Написати гарну пісню для дітей не легше, ніж твір для дорослих. Щоб музика для дітей відповідала своєму призначенню, вона повинна враховувати дитячу психологію. Загально відомо, що композиторам не завжди вдається впоратися з цим важливим завданням. Інколи бажання ближче підійти до дітей, якщо воно не спирається на знання дитячої психології, на вміння щиро і в той же час серйозно «розмовляти» з дітьми, призводить до фальші у музиці. Замість чіткості та простоти у музиці з'являються псевдо дитячі інтонації, сентиментальність тощо. Такі пісні не сприяють розвитку смаку у дітей, залишають їх байдужими, не сприяють здійсненню виховних завдань. Тривалість життя пісні є показником її якості. Існують пісні, які щойно побачивши світ, не витримали першої перевірки життям і зникли назавжди. На жаль, таких пісень «одноденок» сьогодні пишуть ще чимало. Педагоги, котрі вишукують серед пісень українських композиторів твори, що відповідають тематиці шкільних завдань у ДМШ, часто наштовхуються на великі ускладнення. Незначна кількість і веселих жартівливих пісень, тому часто-густо викладачі звертаються до пісень, написаних ще у радянські часи. Слова їх забавні та одночасно повчальні, у музиці буває досить багато грації, а інколи в ній простежується елемент танцювальності або ритмічності. У них є гумор, жвавість, котрі дуже цінні у виховному відношенні.

Отже, педагоги вокального співу, вибираючи ретельно і вдумливо з української музики твори класиків і народної творчості, матеріал яких відповідає нашим виховним завданням, є високоякісним та художньо-цінним, сприяють розвитку художнього смаку учнів ДМШ. Вони виховують його крізь призму сприйняття художнього матеріалу під час художнього виконання. Навчаючи співу педагог не лише турбується про якість вокального смаку дітей, а й розвиває у дітей свідомий підхід як до якості твору, так і до якості виконання. Відомо, що кожен гарний виконавець намагається якомога глибше проникнути у задумку композитора і продемонструвати її під час свого виконання. І кожен гарний виконавець вносить щось своє, індивідуальне у виконання. Практично не можливо знайти двох співаків, котрі повністю однаково виконали б один і той же твір. Подібне можна сказати і про дитячий спів. Слухаючи багато дитячих хорів, які один за одним виконували одну й ту ж конкурсну пісню можна побачити, що всі вони виконували її по-різному. Найбільше спільного у виконанні можна побачити у тих хорових колективів, з якими працював один і той же педагог, бо у цьому випадку виконавський задум був схожий, засоби передачі також були ідентичні. Різниця у виконанні залежала лише від якості голосів, від підготовки хору. Якість голосів є дуже важливою умовою, але зовсім не вирішальним у виконанні пісні. Красивий, гнучкий, сильний голос співака прикрашає виконання, дозволяє з успіхом виконати твір. І на концерті перед широкою аудиторією виступають співаки-артисти, які мають і гарний голос і вміють виразно передати ідею, почуття, котрим пронизано даний твір. Проте буває й таке, що артист, який у значній мірі втратив силу і співом. І в той же час слухача не хвилює співак, щедро наділений від природи голосом, проте не вміючий виразно передати зміст пісні.

Для української вокальної школи характерні тонкість, задушевність, щирість у передачі душевного стану людини. Для неї характерне устремління до єдності змісту і форми. Високий технічний рівень співу повинен бути засобом, а не самоціллю. В той же час, як українська знать захоплювалася віртуозним блиском, зовнішніми ефектами італійської опери, М.В. Лисенко, С.С. Гулак-Артемівський та інші видатні українські композитори своєю творчою, педагогічною та виконавською діяльністю утверджували змістовне, глибоко ідейне мистецтво і таке ж його виконання. Ці тенденції віддзеркалювали художні устремління і смаки народу. Таким чином, змістовність, виразність, емоційність виконання, які характерні для української вокальної школи,



вважалися і прогресивною художньою думкою і в народі найважливішими і найціннішими якостями. Проте прогресивні тенденції української вокальної школи не знаходили достатнього віддзеркалення у практиці навчання співу в дореволюційний період. Аналіз методичної літератури з питань співу свідчить про те, що вона майже не торкалася питання про виразність співу, про те, як діти повинні виконувати пісню, а якщо і торкалися, то мимохіть. У ті часи, як в середніх учбових закладах, особливо привілейованих, були чудові хори, якими керували кваліфіковані спеціалісти, у початковій школі, зазвичай, панував примітивний одноманітний спів. Виразні засоби використовувалися дуже рідко, витонченість і грація під час співу майже була відсутня. Безумовно, що передові педагоги намагалися навчити дітей не лише чистому, унісонному, але й живому, красивому, виразному співу, але вони майже не відчували розуміння і співчуття, підтримки з боку владних структур.

Повертаючись до сьогодення, варто зазначити, що нині, на відміну від далеких часів, докорінно змінився зміст, спрямування і методи роботи в школах. Поступово став формуватися новий стиль виконання, в якому знайшли свій розвиток найкращі прогресивні традиції українського виконавського мистецтва. Для цього стилю характерні глибоке проникнення у зміст твору, жвава, яскрава емоційна передача цього змісту; виразність співу в ньому узгоджується з високою технічною культурою співу. Наші співаки, хори і музиканти, виступаючи за кордоном, викликають захоплення лише їм притаманним підйомом, переконаністю, правдивістю, емоційністю виконання. Риси високого виконавського мистецтва властиві й дитячим хорам. Необхідною умовою красивого, виразного співу є вміння правильно співати: володіти своїм голосом, співочими навичками. Цього вимагають і завдання розвитку художнього смаку, завдання підвищення загальної і музичної культури підростаючого покоління. Якщо діти співають емоційно, але якщо немає співучості, якщо звук форсований або різкий, якщо буде погана дикція або невірноважений двоголосий спів, то ніяка емоційність не врятує такий хор від негативного ставлення до його виконавців з боку слухачів.

Знайомство під час концертів або фестивалів з тим, як співають у нас дитячі хори музичних шкіл, спеціалізованих музичних шкіл свідчить, що інколи в хорі переважає якийсь один бік, тобто хор співає дуже емоційно, з натхненням, але технічний бік, співочі навички відстають. В інших же хорах, при досить чистому співі та поставленому у дітей гарному звучанні, у виконанні спостерігаються деяка в'ялість, сухість. Це інколи дає підстави говорити про дві течії, про два напрямки у дитячому музичному вихованні та віднести роботу того або іншого педагога до одного з напрямків, коли одні вважають більш важливою роботу над образом і у них відстає техніка, а інші навпаки: тоді відстає виразність та емоційність. До певної міри таке пояснення має під собою ґрунт, але тут існує й інша причина. Справа в тому, що ніхто не заперечує проти необхідності співати виразно, емоційно і при цьому технічно грамотно і красиво, але на практиці не всім вдається це здійснити. Не всі вміють однаково успішно добиватися цієї єдності у виконанні, а тому окремі педагоги йдуть шляхом найменшого спротиву, приділяючи більше уваги тому, що у них краще виходить. Підхід до роботи над піснею диктується ще й особистими смаками педагога, його темпераментом, ступенем емоційності, котрі незалежно від його волі позначаються на його роботі. Щоправда, деякі окремі педагоги інколи й самі не бачать, що у них дещо відстає одна із сторін, бо у них ще, так би мовити, не сформувався досить чіткий і суворий критерій. Основою шкільного співу повинна бути жива, виразна, тобто усвідомлена, емоційна передача ідеї, настрою пісні, яка спирається на розвиток вокально-технічної навички. Перед тим, як виконати пісню перед її розучуванням, педагог подумки намічає план виконання. Це вимагає від нього творчого підходу, деякої напруги. Кожна пісня, яку розучують діти, є художньою мініатюрою, котра вимагає вдумливого до неї підходу.

Втілюючи у життя свій задум, досвідчені педагоги під час роботи над вокально-музичним твором намагаються досягти того, щоб виконання правильно віддзеркалювало єдність змісту і форми. Він намагається показати учням цей нерозривний зв'язок. Бо виконання, яке не дає насолоди, в якому відсутня змістовність і одночасно краса, витонченість, не відповідає і завданням виховання естетичного смаку. Говорячи дітям про змістовний, усвідомлений, виразний спів, педагогу не дуже важко пояснити їм, що при цьому мається на увазі. Вже на початковій стадії навчання у ДМШ педагог користується висловом «виразний спів». Діти в цьому віці вже розуміють поняття, що треба читати «виразно вірші». І не викликає труднощів пояснити їм, що треба так співати, щоб будь-хто слухаючи спів зрозумів, про що співається. Складніше пояснити вимоги для учнів молодшого віку до художньої форми, бо такі слова як «граціозно», «витончено» тобто те, що таке важливо під час виконання цілої низки пісень, для них ще маловідомі. Але дітям зрозуміле і близьке слово красиво. До недавнього часу воно не досить часто вживалося у шкільній практиці, вважалось абстрактним, безформним, нечітким. Мабуть, тому це слово рідко зустрічається у методиці, у загальних роботах

по художньому вихованню. Між тим, воно надзвичайно зручне у практиці навчання, замінити його іншим словом, доступним для розуміння дітей зазначеного вище віку, важко. Вони добре розуміють, що таке красиво, коли, наприклад, мова йде про «красиву квітку», «красивий малюнок», «красиві фарби» тощо. Слово красивий варто застосовувати і до самого твору і до його виконання. Тому дуже зручно користуватися ним, коли педагог домагається благозвучності, краси, злагожденості співу. Виразність, краса співу в значній мірі залежать від краси звуку. Під красивим звучанням розуміється звук співучий, гнучкий, насичений, м'який без будь-якої різкості, грубості, звук приємний для слуху, не дратуючий його. Тобто пісня повинна виконуватися красивим, приємним звуком незалежно від її змісту. Образи негативних героїв передаються також у художній формі, виконуються красивим звуком. Навіть коли діти висловлюють словами пісні почуття гніву і зневаги, вони висловлюють свої почуття звуком, який не повинен подразнювати або «різати» слух.

Зростання загальної і художньої культури педагогів вокально-хорового співу позначається на якості звучання дитячих голосів у ДМШ, яке безперервно підвищується. Шляхетність виконання, стриманість, які йдуть поруч з невимушеністю, природністю, виразністю-характерні для кращих хорових колективів. Висока якість виконання і підбір художніх творів, які учні слухають і співають, свідчить про те, що досвідчені педагоги серйозно працюють над вихованням художнього смаку своїх учнів.

### *Література*

1. Искусство – фактор эмоционально-нравственного развития школьников. Москва, 1988. 185 с.
2. Кон И.С. Психология старшеклассника. Москва, 1980. 197 с.
3. Массовые виды искусства и современная художественная культура. Москва, 1986. 194 с.
4. Яковлев С.Г. Мистецтво і світові релігії. Київ, 1989. 231 с.
5. Эстетическое воспитание молодежи средствами искусства. Под ред. В.Г. Бутенко Москва, 1991. 164 с.

*Валиуліна Регіна,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПОЛІЛОГУ В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ**

Проблематизація полілогу і полілогічного мислення як чинника артикуляції культурної ідентичності останнім часом набуває принципової актуальності в контексті кардинального повороту в інтерпретації соціокультурних явищ у зв'язку з формуванням онтологічних і методологічних засад становлення і розвитку постнекласичної наукової раціональності, у руслі якої соціальна реальність редукується до реальності дискурсивної, а її установчі комунікації тлумачаться не як атрибуції, механізми чи функції певних соціальних відносин, а як полілогічні дискурсивні практики [1, с. 215]. В оптиці нової раціональності полілог постає як ампліфікаційний комунікативно-семіотичний процес розуміння й інтерпретації особистісного та соціокультурного дискурсу (М. Бахтін, Ю. Лотман, Н. Чепелева, Б. Успенський, У. Еко, Р. Якобсон) [2, с. 14].

В останні десятиріччя проблема полілогу з новою силою актуалізується як у музикознавчому, так і безпосередньо музичному дискурсі, зокрема висвітленню семіотичного значення полілогу мистецтв у камерно-інструментальній творчості українських композиторів кінця XX – початку XXI століть присвячені праці А. Кравченко; розв'язання проблем формування готовності майбутнього викладача до музично-інструментального полілогу в процесі навчання гри на саксофоні відображено в дослідженнях Чжан Цзянань; концепція музики як полілогу культур у сучасному глобальному світі в контексті формування полікультурної компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва втілена в наукових розвідках Янь Лі; особливості полілогу культурних наративів як філософії толерування виокремлено В. Мудраковим; міжмистецький полілог в аспекті художності досліджено у наукових студіях Н. Коробкової; значення філософсько-культурологічного полілогу як потенціалу мистецької освіти суспільства обґрунтовано в працях І. Кузнецової; тлумачення мистецтва концертмейстера камерного оркестру як полілогу представлено в дослідженні О. Єргієвої; концепція культурно-стильової полілогічності музичних текстів постмодернізму як чинника організації художньої цілісності в українській музиці 1970-х років опрацьована Б. Сютюю; особливості феноменологічного діалогу/полілогу в організації навчальної діяльності магістрів музичного мистецтва виділено О. Олексюк.

Проте, незважаючи на актуальність і соціальну значимість проблеми полілогу в музичному мистецтві, її дослідження саме в камерно-інструментальній композиторській творчості, залишається

малоопрацьованим. Зокрема, поза увагою науковців залишається проблема полілогу в камерно-інструментальній композиторській творчості сучасних українських композиторів, що, у свою чергу, становить перешкоду розвитку самобутності вітчизняної музичної культури, визначенню її місця у світовому цивілізаційному розвитку.

Розв'язання зазначеної проблеми вимагає поглибленого аналізу здобутків музичної творчості української нації як національно-інтегруючих ресурсів української культури в цілому. У цьому контексті незаперечно актуальність набувають дослідження музичної спадщини таких сучасних українських композиторів, як Є. Станкович, В. Сильвестров, А. Загайкевич, В. Польова, Ю. Гомельська, С. Луньов, полілогічність камерно-інструментальної творчості яких не складала предмет спеціальних наукових досліджень у музикознавчому дискурсі.

Як загально-методологічну базу дослідження полілогу в камерно-інструментальній творчості сучасних композиторів України, з нашої точки зору, доцільно застосовувати апарат герменевтики – парадигми діалогу-культурологічної і семіотично-семантичної спрямованості, що орієнтується на процес розуміння (інтерпретації) особистого та соціокультурного досвіду (В. Знаков, М. Гайдеггер, Г.–Г. Гадамер, К. Герген, В. Дільтей, П. Рікер, Н. Чепелева) та його проєкції на музичне мистецтво (О. Афоніна, А. Кравченко, П. Герчанівська, О. Кодьєва, О. Колесник, Є. Куш, О. Овчарук, І. П'ятницька-Позднякова, К. Станіславська, Г. Феоктістов, В. Шейко, В. Шульгіна, О. Яковлев).

Теоретичними засадами комплексного вивчення проблеми полілогу в контексті творчості композиторів України кінця ХХ – початку ХХІ століть, є:

– теоретичні положення комунікативно-діалогічного підходу (М. Бахтін, Л. Виготський, Б. Поршнєв, Ю. Машбиць);

– ключові концепції полілогу в музичному мистецтві (А. Кравченко, Чжан Цзянань, Янь Лі, В. Мудраков, Н. Коробкова, І. Кузнєцова, О. Єргієва, Б. Сюта, О. Олексюк);

– провідні тенденції сучасної композиторської творчості (Д. Андросова, Г. Бреславець, М. Максименко, К. Фізер, Т. Філатова);

– концептуальні положення камерно-інструментальної композиторської творчості (Г. Асталаш, В. Дорофєєва, О. Колісник, Н. Рябуха);

– основні теорії української культури і мистецтва, філософії та естетики (О. Злотник, Л. Кияновська, А. Кравченко, О. Немкович, А. Пучков, К. Станіславська, В. Чернець, В. Шейко, В. Шульгіна, О. Яковлев);

– дослідження, присвячені камерно-інструментальній творчості композиторів України кінця ХХ – початку ХХІ століття (О. Берегова, А. Кравченко).

Отже, вищезазначені теоретико-методологічні положення дослідження комунікативно-семіотичних особливостей полілогу можуть бути визначені як засадничі для виділення його структурно-змістових компонентів та виокремлення тенденцій їх втілення в камерно-інструментальній творчості композиторів України на межі ХХ – ХХІ століть.

### *Література*

1. Иванова Е.М. «Культурный переход» как онтологическая проблема информационного общества. Известия Томского политехнического университета. 2007. Т. 310. № 2. С. 214–219.

2. Чепелева Н.В. Самопроекування особистості в дискурсивному просторі. Наукові студії із соціальної та політичної психології. 2012. Вип. 31. С. 12–20.

*Грицюк Ірина,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **СПРОБА МУЗИКОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ФЕСТИВАЛІВ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ НА ПРИКЛАДІ CONTEMPORARY MUSIC DAYS IN VINNITSYA 2019**

В останні роки великого розповсюдження в аудиторії різного віку і соціальної приналежності набувають фестивалі сучасної музики. Це пов'язано з розширенням тематики фестивалів, що передбачає виступи музикантів, часто, в невимушеній атмосфері open-air. Під час виступів гуртів і солістів слухачі можуть вільно переміщатись по території, вживати їжу, напої та спілкуватись. В основному, фестивалі проходять влітку протягом декількох днів. Концерти артистів відбуваються на різних майданчиках міста. З другої половини дня і до ранку слухачі можуть обрати, відвідати виступ окремих гуртів або бути присутнім на усіх.

У багатьох містах України щорічно на великі міські чи державні свята запрошують артистів, які

## Музичне мистецтво: традиції та сучасність

виконують музику різних стилів, серед яких хіп-хоп, джаз, електропоп, фольк-рок, танцювальна музика, популярна та класична музика тощо. Організатори обирають найбільш відомих виконавців серед молоді. Останнім часом стало популярним запрошувати не одного артиста, а декількох і навколо них формувати більш глобальні проекти – фестивалі. Популярним фестивалем сучасної музики на теренах Вінниччини є Contemporary music days in Vinnitsya. Ідея створення виникла в 1996 році і була представлена в контексті «Vinnitsya JAZZFEST», пізніше – на форумі «Барви музики ХХ століття». Проте в 2018 році проект зазнав ребрендингу і отримав назву Contemporary music days in Vinnitsya (Дні сучасної музики у Вінниці). На прес-конференції з нагоди відкриття його директорка Ірина Френкель зазначила, що відтепер Contemporary music days in Vinnitsya отримує нову стратегію й нові форми. І. Френкель це пов'язує з появою нових творчих особистостей, що працюють в оригінальних жанрах та виникненням нових музичних течій.

На заході були представлені різні стильові і змістовні музичні напрями духовної, авангардної, джазової та класичної музики. Починаючи з 2018 року, фестиваль відбувається за фінансової підтримки Вінницької міської ради, Вінницької обласної державної адміністрації, Благодійного фонду сприяння розвитку талантів Поділля, що вказує на зацікавленість різних місцевих структур новаторськими проектами. Концерти фестивалю проходили в двох приміщеннях: в концерт-холі «Mont Blanc» та Вінницькому академічному театрі ім. М.Садовського. Contemporary music days in Vinnitsya включав в себе 4 проекти, на яких були представлені музично-театральний перформанс Девіда Ленга «The little match girl passion», моноопера Людмили Юріної «Леді Лазарус», проект «Венера у хутрі» та опера Георгія Майбороди «Ярослав Мудрий».

На відкритті Днів сучасної музики на малій сцені Вінницького театру був представлений музично-театральний перформанс за мотивами твору Д.Ленга «Страсті за дівчинкою із сірниками». Постановка була створена українським режисером Дмитром Костюмінським разом із вокальним ансамблем «Alter Ratio» (м. Київ). Вистава поєднала в єдине ціле спів, пластику та інструментальну музику.

У музичному супроводі постановки були використанні окремі номери зі «Страстей за Матфієм» Й.С.Баха, що були інтерпретовані за лібрето Пікандера керівником вокального ансамблю – Ольгою Приходько. Більшу частину спектаклю звучав акапельний багатоголосний спів у виконанні ансамблю «Alter Ratio», а в особливих для драматургії моменти додавались ударні. Музика спектаклю тісно пов'язана з дією, де навіть повна тиша «звучить» по-особливому проникливо. Впродовж вистави були використані перкусійні інструменти, що підпорядковувались дії акторів, а не вокалістів, що в окремих місцях дисонували між собою. Твір Й.С.Баха «Страсті за Матфієм» був осмислений по новому: музична тканина насичена паузами і співом в техніці шпрыхштінде, що було характерним починаючи з авангардної музики в ХХ столітті. Такий стиль виконання передавав образ хвилювання головної героїні. Твір є яскравим прикладом мистецтва експресіонізму, де в основі різке виявлення почуттів самотнього героя.

Розквіт експресіонізму припадає на 1910-1920 роки, але через століття в добу тотальної глобалізації, віртуалізації суспільства, постійних симулякрів людині особливо гостро притаманне відчуття трагічної загубленості і самотності. Теми байдужості, цинізму, самотності людини у натовпі є актуальними і сьогодні. На сьогоднішній день перформанс «Страсті за дівчинкою з сірниками» був виконаний лише один раз на Contemporary music days in Vinnitsya в 2019 році. Одним з заходів Contemporary music days in Vinnitsya став концерт «Венера у хутрі» проекту Ukrainian Live, що відбувся в концерт-холі «Mont Blanc». Головним учасником проекту став Ukrainian Festival Orchestra під керівництвом диригента, засновника камерного оркестру Collegium Musicum – Івана Остаповича. Концерт поєднував в собі зразки класичної, української та сучасної музики. Колектив виконував твори сучасних композиторів, таких, як С.Луньов «Liberate me», В.Сільвестров «Кітч-музика», Л.Сидоренко «Етюд старого міста». На завершення був виконаний твір Богдани Фроляк «Венера у хутрі» написаний в 2004 році за новелою Леопольда фон Захер-Мазоха.

Особливістю фестивалю були прем'єрні покази опер, зокрема моноопери «Леді Лазарус» української композиторки Людмили Юріної. Постановка – результат творчого експерименту режисерки Юлії Журавкової та продюсерів OPERAFEST TULCHYN. В основі твору лежить поезія культової американської поетеси Сильвії Плат, яка є однією із засновниць жанру сповідальної поезії. Поезія Сильвії Плат, а також твори ірландського поета Джеймса Джойса та американця Річарда Баха, які були переосмислені і поєднані в спільному лібрето. Сюжет опери відтворює складний душевний стан поетеси навіяний складними 50-60 роками. Фінал «Леді Лазарус» є своєрідним депресивним кредо, прощанням Сильвії Плат із земним світом, адже ці рядки були написані нею за кілька тижнів до самогубства і перекликаються зі змістом передсмертної записки. В опері голос головної героїні

відтворював звучання голосів всього світу. Ці голоси: шепочуть, кричать, скулять, плачуть і героїня повторює їх намагаючись зрозуміти. Композиторка Л.Юріна влучно підкреслила непростий сюжет віршів атональною, дисонуючою вокальною мелодикою в якій після «блукаючих» акордів виникають пусті квінти залишаючи «питання без відповіді». Моноопера «Леді Лазарус» відтворює картину суперечливих взаємин особистості і світу, які поглинають одне одного і розчавлюють. В останній день фестивалю 20 жовтня 2019 року відбувся прем'єрний показ однієї з найбільш масштабних опер в українському репертуарі в інтерпретації Хмельницької обласної філармонії – «Ярослав Мудрий», автором музики і лібрето якої є Георгій Майборода за драматичною поемою Івана Кочерги (1975).

Богдана Латчук, що є режисером-постановником та художнім керівником Хмельницької обласної філармонії перемогла в тендері і отримала президентський грант на постановку опери. На фоні виразних історичних подій розкривається внутрішній світ князя- мислителя, будівничого і воїна, який крок за кроком переборює підступні інтриги своїх ворогів і недругів. В опері показані різні події з життя Ярослава Мудрого, серед яких: стосунки з доньками, будівничим Софійського собору Журейком та іншими. Яскравим місцем в опері є чоловічий дует – розмова Ярослава (баритон) із ченцем Сильвестром (бас). Цікаво, що даний персонаж співвідносять з історичною постаттю – митрополитом Іларіоном. Слухачі почули оперу у виконанні академічного симфонічного оркестру Хмельницької обласної філармонії, Академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля». Солоістами якої були Сергій Магера (Ярослав Мудрий), Вікторія Ченська (Інгігерда, його дружина), Лілія Гревцова (Єлизавета, їхня дочка), Петро Приймак (Гаральд, витязь Норвезький), Валентин Дитюк (Журейко, муляр), Анжеліна Швачка (Джемма, дівчина із Сицилії).

Підсумовуючи вище вказане, зауважимо, що фестиваль Contemporary music days in Vinnitsya 2019 розширив рамки класичного розуміння фестивалю і поєднав в собі різноманітні жанри: перформанс, історична опера, моноопера тощо. Мистецтво сьогодення, потребує вплітання різних стилів і створення неповторних музичних проєктів, які вже давно не є чисто концертними виступами артистів. Нові музичні фестивалі дають змогу продемонструвати неординарним виконавцям своє бачення сучасної музики і розширити коло шанувальників. Фестивалі постають творчою лабораторією, в якій не має рамок і заборон, що дає поштовх для появи нових сучасних митців.

*Залевська Олена,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*

## **СТИЛЬОВІ РИСИ ЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ КАТЕРИНИ КУЧЕРЯВОЇ**

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» владыки 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. П. 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 (Александрова Н., Ангеловська С., Антоненко М., Бардашевська Я., Герасимова-Персидська Н., Єфіменко, Зосім О., Клокун О., Козаренко О., Костюк Н., Мануляк О., Тищенко О., Ткаченко А., Ясиновський Ю.) 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 кліросу, 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 священника 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 співочий та слуховий досвід майбутньої композиторки зіграє значну роль у формуванні її особистого стилю. Після закінчення музичного факультету мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. 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 побачили світ перші хорові твори Катерини Кучерявої, що були опубліковані у нотній збірці «Українська сучасна духовна музика» (для хорів *a capella*) [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-ти 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-підголоскова фактура поєднується зі специфічним українським гетерофонним терцієвим рухом у верхніх голосах, суворістю мелодики, близької до знаменного розспіву і, одночасно, сентиментальними «щемними» 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, квінтови 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 найбільшої відповідності влаштуванню православного богослужіння композитори апелюють до стійких мотивів та тем, структурним кліше, музично-лексичним і фактурним кліше, відомим творам та авторським стилям як зразкам для наслідування. Традиційність, що іноді сприймається у світській композиторській творчості як тривіальність, у церковному стає гідністю, запорукою впізнаваності та наступності.» [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». Нажаль, автору дослідження невідомо, чи існує повний цикл «Літургії», чи це тільки відгук авторки на пошану пам'яті особистості Папи Римського Івана-Павла II. Можливо, слід 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 неможливе 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 паралітургійний цикл (літургійний концерт), який може виконуватися окремо. В даному творі авторка тяжіє до стародавніх мелодійних зворотів – кварто-терцієвих поспівок, мішаної акордової фактури з новоутвореними квінтовими 6-ти голосними комплексами, потужними унісонами, паралельними квінтами, підкресленням натуральної домінанти мінору. Принциповим залишається єдність слова та інтонації, метро-ритмічна свобода, втручання елементів народного підголоскового 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. Лащено А.П. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 18. Київ, 2001. С. 8–25
2. «Муниципальный 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. С. 120
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

*Куцевол Ірина,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*

## МОДЕЛІ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ У КОНЦЕПЦІЯХ МЕДИТАЦІЇ ТА РАГІ

Медитативна музика вважається одним із унікальних явищ східної культури. Цей культурно-історичний феномен є не чим іншим, як відображенням особливостей світосприйняття людиною навколишнього світу. На відміну від західного – динамічного, раціонального типу розвитку, східне світосприйняття націлене на гармонізацію та єдність із оточуючим світом шляхом духовного просвітлення.

Поняття «медитативна музика» почало цікавити західних дослідників у 60 – 70-х роках ХХ ст. Своім походженням медитативна музика завдячує культурі Стародавньої Індії, де музика сприймалась як невід’ємна частина духовних пошуків та етичних настанов. Покликанням музики вважалось пробудженням духу, заспокоєння розуму, і як наслідок – «транслявання Вищої волі, за допомогою звукових гармоній налаштування на гармонійну єдність з оточуючим світом і трансцендентною Волею» [5].

Оскільки центральну проблематику давньоіндійської філософії і релігії становлять етичні питання, основні з яких пов’язані із моральними принципами, шляхами самопізнання і саморегуляції, слід розглянути саму суть поняття «пізнання», його методи і шляхи. Як наголошує дослідниця Марина Коченда, з однієї сторони – це визнання первинного авторитету священного письма, з іншої – будь-який духовний досвід, акт «одкровення» під час споглядання, медитації, що не підлягає раціональному роз’ясненню [5].

За давньоіндійським вченням, медитація є процесом, під час якого досягається «просвітлення», що в свою чергу є певним актом отримання нового досвіду в інтелектуальній, філософській, екзистенціальній сферах. Самозаглиблення, відсутність концентрації на зовнішньому світі стали концептуальними основами медитативної музики, яка в свою чергу, слугувала «каналом зв’язку із вищими сферами, шляхом створення особливої системи словесно-інтонаційних кодів» [2].

Особливим є також ставлення давньоіндійської культури безпосередньо до звуку, звучання, яке сформувалося на межі II-I тис. до н.е. У світогляді індуїстів звук можна охарактеризувати як матерію,

яка вбирає в себе енергію космосу, що здатна гармонізувати усі частки Всесвіту. Підтвердження цьому можна знайти у численних древніх трактатах, серед яких слід згадати «Гіталанкара» і «Натьяшастра» (поч. н.е.), де докладно описані концептуальні норми різних типів музики.

Одним із проявів такого специфічного мислення можна назвати концепцію раги. Багатозначність терміну «raga» (санскрит) – забарвлення, колір, пристрасть, насолода від чогось [1] – ускладнює можливість дати єдине визначення цій концепції. За визначення науковця О. Гороховик, раги можна охарактеризувати як цілісно-системну модель класичного індійського музичного мислення, крізь яку відображаються притаманні цій цивілізації якості світосприйняття і менталітету. Це певна звукова матерія, що продукує певний стан свідомості, і «забарвлює» людину певними емоціями [3]. Дослідник Р.Керімов, описуючи раги, застосовує такі поняття, як «тема» і «імпровізація». Симптоматично, що концепція раги невід'ємно пов'язана із релігійною практикою, містицизмом, медитацією, просвітленням.

Що стосується композиції, рага представляє собою певну мелодичну систему, що розвивається непередбачувано, відповідно до чітких правил композицій. Для створення раги використовується діатонічний 7-ми ступеневий звукоряд. Цифра «7» (септак) в даному випадку символічна і відповідає 7-ми чакрам, 7-ми кольорам веселки, 7-ми індійським богам-мудрецьям і т.д. Специфіку звучання раги також визначає особливість індійської темпації – розділення октави на 22 нерівномірних інтервали (свара). Структура раги – певні ладоритмічні формули, що складаються з 5–9-ти свар. Для кожної раги характерним є ряд технічних розпоряджень, що регламентують її звуковисотний склад, ієрархію ладових ступенів, особливостей видобування характерних тонів та їх орнаментика (форшлаги, трелі, глісандо, вібрація).[4]

Невід'ємною частиною індійської музики є тала – певна індійська метроритмічна система, надзвичайно складна для усвідомлення в силу відсутності лінійності. Примітивно, її можна визначити як циклічне повторення великої кількості ритмічних груп з певною кількістю долей.

Зважаючи на всю специфічність, раги дійсно можна назвати «музичною мовою зі своїм алфавітом, фразами, пунктуацією, синтаксисом» [4]. Таким чином, музика раги, відповідно до концепції, впливає на створення певного настрою і стану, викликає відчуття задоволення, призводить до несподіваного просвітлення і катарсису.

### *Література*

1. Брокгауз И.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь: в 88 т. Санкт-Петербург. 1899. Т. 51. С. 63.
2. Васильченко М.В. Музыкальные культуры мира: культура звука в традиционных восточных цивилизациях (Ближний и Дальний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия). Москва. РУДН. 2011. С. 162.
3. Гороховик Е.М. Рага – универсальный принцип мышления в музыкальной культуре Индии. *Весті беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі*. 2003. №4. С. 53–57.
4. Керімов Р. Рага как ключевая концепция музыкального мышления в индийской классической музыке. *Международный журнал лингвистических, литературоведческих и культурологических исследований*. Том 1. Вып. 1. 2018. С. 51–64.
5. Коченда М.В. Природа и основания медитативной музыки как феномена культуры. *Вестник Челябинского государственного лингвистических, литературоведческих и культурологических исследований*. Том 1. Вып. 1. 2018. С. 51–64.

*Лукава Дарина,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ПАТРІОТИЗМ І ЛІРИЧНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО**

Серед найбільш активних та видатних українських композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. слід виокремити, М. Лисенка, І. Воробкевича, Д. Січинського, Ост. Нижанківського, І. Левицького, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Нестор Нижанківський – композитор, піаніст та музичний критик, який увійшов в історію українського музичного мистецтва. Світ побачили майже сімдесят творів, які цінні як для поціновувачів, так і музикознавців. Його творчість дослідники та музикознавці називають «перерваним злетом розгорнутих творчих крил», на жаль, причиною передчасної смерті стала невиліковна хвороба. Витонченість і різноманітність ліричних образів Н. Нижанківського вирізняється сміливістю тональних зіставлень, гостротою та насиченістю звучання. Повнозвучністю та прозорою фортепіанною фактурою вирізняються його романси. Серед



найвідоміших творів необхідно зазначити: епічний солоспів «Грай, трембіто» (слова Р. Купчинського), хорова поема «Наймит» (слова І. Франка), обробки народних та стрілецьких пісень: «Засумуй, трембіто», «Ой зацвіла черемшина», «Ой там за горою», «Ой у полі», «Про Нечая», «Прийди, прийди», «Чом ти мені, дівчино мила».

Найпродуктивнішим періодом (1929–1939) щодо написання музичних творів є, так би мовити, віденський: «Коломийка», «З мого щоденника», солоспіви «Жита» (слова О. Олесея), «Засумуй, трембіто» (слова Р. Купчинського), «Осінь» та «Чому я прокинувся» (німецькі тексти дружини Меланії Семаки) тощо [1]. Згодом у Львові та в Галичині зазвучала музика Нестора Нижанківського. Особисто виступає на концертах С. Крушельницької, О. Руснака та інших відомих співаків як концертмейстер [2]. Слід відзначити, що у творах композитора на чільному місці є український народ, традиції та культура, зокрема і краса рідної природи», зазначає музикознавець У. Молчко [3, с. 222]. Його невичерпний талант імпровізатора було реалізовано у кращих творах. У багатьох фортепіанних п'єсах, солоспівах, хорах, фортепіанному тріо він здійснюється як митець національний, що комплексом музичної виразності відтворює типово український тематизм природи, український дух. Цей художній ефект композитору вдалося досягти за допомогою форм і виразових методів, які проявляються у самобутньому володінні музичним матеріалом. Національна ідентичність була наслідком його світогляду, естетичних уподобань, становила його українську сутність та свідомість.

У своїх творах Н. Нижанківський досягав національної характеристичності такими засобами та методами [4, с. 242–244]:

- ладових, мелодичних, ритмічних та структурних методів виразності досягав стилізацією тематичного матеріалу;
- інтонаційно-ритмічних стереотипів фольклорного жанру досягав поєднуючи з європейськими елементами музичних напрямів та течій;
- варіаційними методами розвитку музичного матеріалу у багатьох фортепіанних і хорових творах, використовуючи мотив, фразу та тему на різних структурних рівнях [5].

Творчий доробок Н. Нижанківського є надбанням української історії, частиною нашої національної культурної спадщини і традиції та підґрунтям для українського музикознавства.

### Література

1. Державний вищий начальний заклад «Донбаський державний педагогічний університет». Українська культура кінця XIX – початку XX століття: веб-сайт. URL: <http://ukr-music.paradox.dn.ua/nyzhankivskiyi-nestor> (дата звернення: 19.10.2021).
2. Овсяник Ю. Музика і Україна Нестора Нижанківського. URL: <https://zbruc.eu/node/82669> (дата звернення: 20.10.2021).
3. Молчко У.Б. Омелян Нижанківський в архівних документах фондів Стрийського краєзнавчого музею «Верховина». *International scientific and practical conference*. Venice, Italy November 27–28, 2020. P. 221–222.
4. Українська музична енциклопедія. Т. 4. Гол. редкол. Г. Скринник, А. Каланиченко, І. Сікорська. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. 2016. 552 с.
5. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Риси стилю. URL: <https://uk.wikisource.org/wiki> (дата звернення: 20.10.2021).

*Михайлов Олександр,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВІОЛОНЧЕЛЬНИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ «CONCERTINO GROSSO» ДЛЯ 2-Х ВІОЛОНЧЕЛІЙ ТА КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ОЛЕКСАНДРА КРАСОТОВА)**

Одеська композиторська школа, яка сформувалася ще наприкінці XIX ст., відома яскравими самобутніми іменами (К. Данькевич, В. Малішевський, Я. Фрейдлін, В. Власов, Ю. Фалік, К. Цепколенко, Ю. Гомельська, О. Красотов, І. Асеєв, І. Голубов та інші) і різноманітністю жанрів (інструментальних, вокально-хорових, оперно-симфонічних). Але жанр віолончельного концерту представлений дуже обмежено: майже за півтора століття з'явилося не більше десятка зразків (достовірно відомо лише 6), і усі вони написані у XX ст. Це підтверджує наш основний тезис про ексклюзивність жанру віолончельного концерту у творчості українських композиторів взагалі і одеських зокрема.

Віолончель здебільшого представлена у камерних ансамблях (сонати, концертні п'єси, квартети і т.д.), а віолончельний концерт, не дивлячись на багаті віолончельні традиції, присутній у творчості

лише деяких композиторів. Цікавим фактом є те, що всі Концерти мають незвичайні назви. Наприклад:

- «Сюїта для віолончелі з оркестром» оп.20 (1923) Вітольда Малішевського;
- «Concerto della Passione» для віолончелі та симфонічного оркестру (б.р.) Юрія Фаліка;
- «Концерт-буфф» для віолончелі з оркестром (1974) Ігора Асєєва;
- «Концерт для віолончелі, струнного оркестру та вібрафону» (1994); «Венеціанський концерт» для віолончелі та фортепіано (2004) Яна Фрейдліна;
- «Concertino grosso» для 2-х віолончелей та камерного оркестру (1996) Олександра Красотова [1].

О. Красотов створив своє «Concertino grosso» у січні-березні 1996 р. на замовлення відомого віолончельного педагога Валентини Балон-Римашевської [2], яка викладала в той час у школі імені проф. П.С. Столярського, в одеській державній консерваторії імені А.В. Нежданової та виховала цілу плеяду талановитих виконавців – солістів, лауреатів міжнародних конкурсів [3]. Саме в цей період в її класі навчалися Ганна Пиріжкова (Золота медаль міжнародного конкурсу імені М.Лисенка 2002 р.) та Ольга Локтіонова (національний театр опери та балету у Торонто), які і стали першими виконавицями цього твору; саме через існування їх блискучого дуету і виникла ідея створення концертного твору для 2-х віолончелей.

Concertino для 2-х віолончелей – маленьке Concerto grosso – ніби гумореска з одеською посмішкою, яка натякає на старовинні витоки жанру, віолончельні сюїти Й.С. Баха, гармонії Д.Шостаковича і, поєднуючи все це з сучасним поглядом на виконавське мистецтво, – на відродження цього жанру в оновленому вигляді у сьогоденні. Здоровий жарт автора – як у самій назві, так і у відвертих посиланнях на окремі розділи віолончельних сюїт Баха. На перший план О.Красотов виводить мистецтво «гри», тонкий гумор, живе сприйняття відомої класики як синонім молодості, енергії та композиторської майстерності.

Концертіно складається з п'яти сюїтних номерів: 1. Prelude; 2. Allemande; 3. Courante; 4. Duetto; 5. Gigue. Серед них тільки Прелюдія та Дует не мають прямого цитування. В інших номерах посилання на відповідний розділ сюїти Баха зроблені безпосередньо при назві: Алеманда – Сюїта №5; Куранта – Сюїта №6; Жига – Сюїта №4 + Прелюдія з Сюїти №6. На титульному листі значиться тривалість твору – «17'», а наприкінці – рукою автора позначено «17'55''». Як бачимо, час мав велике значення для автора, оскільки, крім метронома, дбайливо вказано, скільки хвилин триває кожний розділ. Сума дає 17'55'', але перевага надається все ж більш рухливому темпу (17'), ніж округленому до 18'.

Для виконання твору представляє певні технічні та ансамблеві труднощі. Для успішної реалізації авторського замислу дуже важливо, щоб обидва соліста мали однакову виконавську школу. «Concertino grosso» не просто яскравий концертний твір, це – узагальнення досягнень культур бароко та модерну. А також – ствердження епохального напрямку в інструментальній музиці ХХ ст. – періоді відродження барочних жанрів та їх трансформації через сучасне бачення, напрямку, який проявить себе у музиці ХХІ ст.

### Література

1. Красотов О. Concertino grosso для 2-х віолончелей та камерного оркестру. *Рукопис*. Одеса, 1996.
2. Рымашевская В. Произведения для виолончели в творчестве одесских композиторов. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2001. Вип. 2. С. 311–318.
3. Серенко С. Валентина Балон-Рымашевская и виолончельная школа в Одессе. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2013. Вип. 18. С. 377–388.

### СУЧАСНІ ВОКАЛЬНІ ПРАКТИКИ У МЮЗИКЛІ «ДОРІАН ГРЕЙ» МАТЯША ВАРКОНІ

Роман «Портрет Доріана Грея», що розповідає про аристократа, який вважав, що лише краса є тим, заради чого варто жити, і виміняв душу на вічну молодість, приніс його автору Оскару Вайльду шалений успіх. Сюжет цієї містичної і філософської історії про силу мистецтва, могутність кохання, цінність живої душі не раз втілювався у фільмах та виставах в самих різних країнах. Ця й досі приковує увагу, спонукає до роздумів та стає все більш актуальною сьогодні.

Київський національний академічний театр оперети, що завжди готовий до експериментів і де на глядачів чекає ціла палітра стилів і жанрів, 2021 рік проводить під знаком репертуарного оновлення. Окрім оперети, у театрі ставляться опери, мюзикли, музично-драматичні вистави, опери-буф, зінгшпілі, експериментальні вистави. Задум постановки мюзиклу «Доріан Грей» Матяша Варконі генеральний директор театру Богдан Струтинський виношував з того часу, коли кілька років тому, перебуваючи в Угорщині, зміг подивитися цей мюзикл на сцені Будапештського Національного театру оперети. Він був вражений глибиною і драматичністю музики сучасного угорського композитора М. Варконі. Композитор наділив мюзикл особливим колоритом, вніс власні корективи, увів додаткових персонажів, яких немає у романі – Віщунку й Королеву Британії, створивши для них чудові вокальні партії.

Перед тим, як приступити до створення мюзиклу, Б. Струтинський відзначив, що «підходити до цієї вистави за канонами розвитку чи традицій жанру оперети кардинально неможливо. Я це зрозумів, коли був у Дубліні у музеї самого Оскара Вайльда. Я зрозумів, що це людина з величезним полем фантазії, це людина-мода, людина, яка випромінювала новаторство в усьому» [3]. Реалізувати цей задум допомогло переоснащення сцени, що нещодавно завершилося у театрі, а також використання нового, сучасного звукового та освітлювального обладнання.

19 травня 2021 року на оновленій головній сцені Київського національного академічного театру оперети вперше в Україні з великим успіхом було презентовано сюжет роману О. Вайльда в форматі мюзиклу «Доріан Грей», переклад якого українською мовою зробила Яна Іваницька. І хоча роман О. Вайльда «Портрет Доріана Грея» був написаний 131 рік тому, творці мюзиклу зуміли наблизити його до сьогодення, додавши соціальну складову постановці своїми міркуваннями про фемінізм, ЛГБТ-спільноти, алкогольну та наркозалежність. Для київського театру М. Варконі зробив аранжування для великого симфонічного оркестру, вніс свої зауваження щодо ритміки та метрики. Музика мюзиклу завжди передає стан героя і супроводжує глядача зі сцени в сцену. В цьому і є складність прочитання цього твору, оскільки він цільний від початку і до кінця. «Мюзикл написаний на третій хвилі розвитку цього жанру, – уточнив художній керівник постановки мюзиклу Богдан Струтинський. – Це бродвейський етап, коли окремо не використовуються тексти. З одного боку в цьому складність, а з іншого – легкість, бо це дає можливість акторам почуватися на сцені вільніше, по-модерновому» [2].

Артисти хору і солісти-вокалісти разом з акторами та артистами балету у супроводі оркестру створили єдине сучасне грандіозне шоу. Складні віртуозні вокальні номери у мюзиклі співаки виконують українською мовою і використовують різну вокальну естетику, і це надає жанру мюзиклу нового, особливого звучання. На початку твору у виконанні головних героїв – харизматичного красеня Доріана Грея і чуттєвої Сибіл Вейн звучить романтичний дует про Ромео та Джульєтту, де Доріан Грей використовує у виконанні мовленнєву позицію, що характерно для естрадних співаків, а Сибіл Вейн – академічний звук високої позиції, як у оперних співаків. Поєднання академічного і неакадемічного виконання у мюзиклі спостерігається і в інших вокальних номерах. Зворушливо звучить тема батьків і дітей у виконанні місіс Вейн та її дітей Сибіл та Джеймса, де жіночі голоси мають «еталонне» академічне звучання, а чоловічий – мовленнєву позицію естрадного типу вокалу. Поєднання академічного та естрадного типів вокалу збагатило сучасне вокальне мистецтво, заклавши початок нового стилю, який з 90-х рр. ХХ ст. отримав назву «класичний кросовер» («classical crossover»)» [1, с. 124].

Отже, можна констатувати, що Київський національний академічний театр оперети впроваджує новаторські експерименти не тільки з осучасненням і оновленням репертуару, але й у вокальних практиках. Такі творчі експерименти стимулюють подальший розвиток такого актуального та перспективного напряму як класичний кросовер.

*Література*

1. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 153 с.
2. Самченко В. Рама для доблесті та гріхів Доріана: кохання, пристрасть і смерть у мюзиклі НАТО за найвідомішим твором Оскара Уайльда. *Україна молода*. № 051. 26.05.2021. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/3731/164/157443/> (дата звернення 15.10.2021).
3. Ярушевська А. Доріан Грей. Дві сторони однієї душі в Національній опереті України. URL: <https://theatre.love/blog/dor-an-rey-dv-storoni-odn-dush-v-nac-onaln-y-operet-ukra-ni/> (дата звернення 15.10.2021).

*Padalko Viktoriia,*

*postgraduate student National Academy of Culture and Arts Management*

**MUSICAL INTERPRETATION OF TARAS SHEVCHENKO`S POETRY:  
RETROSPECTIVE AND PRESENT**

Outstanding Ukrainian writers created a great variety of poems, which even today, after more than a hundred years, inspires the composers and performers to turn to the heritage of classics and to interpret it in their songs. The internal musicality of poems due to the folk music traditions and the whole Ukrainian mentality gives the opportunity to create different musical compositions based on their texts, such as songs, romances, ballads, vales, marches. Probably, the works of Taras Shevchenko have received the biggest amount of interpretations in the history. And now, the performers are writing more and more songs using the texts of Kobzar. This reveals the relevance of the topic. Many composers turned to the poetry of Taras Shevchenko in the past. There is even a “second Kobzar”, Mykola Lysenko, who received this nickname because of a hundred musical compositions written on his poems. There were songs, poetic solos, different kinds of romances, such as romance-aria and romance-duma, ballads, choirs, ensembles and others. But what about now? The aim of research is to represent the features of the creativity of modern performers who turn to the heritage of Taras Shevchenko.

After Ukraine achieved its Independence, the interest in musical interpretation of Ukrainian classic`s poetry highly increased. This was also facilitated by the popular Ukrainian band “Komu Vnyz”. Their performance at the gala-concert of the main Ukrainian music festival “Chervona ruta” made many other performers turn to the Ukrainian-language sound and to the heritage of Ukrainian poets. The group successfully presented their songs based on Taras Shevchenko poems – “To Osnovyanenko” and “Subotiv”. “Komu Vnyz” was also a first rock group, that was nominated for the Shevchenko Prize [2]. They interpreted dozens of poems from Taras Shevchenko`s “Kobzar”, including “In the Casemate”, “Khustyna”, “Excavated Grave” and others. The main features of their songs are the using of recitative, static melodies, rich vocal timbre, refined guitar solos etc. Poetry remains unchanged, only few words are rhetorically repeated. It helps lyrics to gain the additional accents and to grow new associations, bringing the ideas of the poet closer to the modern listener. These repetitions play not only the semantic role, but also diversify and enrich the intonation and the sound at all. Such techniques can be also found in popular European groups, such as “Rammstein”. Another band “Plach Yemii” also felt the creative power of Taras Shevchenko`s poems. Their style is the sung poetry with deep meaning, the intellectual rock music that touches everyone. The bandleader`s words: “The poetry has to be sung” are the credo of the group [3]. It should be mentioned that in the diversity of a group`s repertoire there is an English-language interpretation of “Wide Dnipro roars and moans”. It is a rock and roll song with modern sound and wind instruments in its arrangement.

Musicians from the group “Haydamaky” call their style “cossack rock”. They harmoniously combine Ukrainian authenticity with different foreign sounds: from Jamaican music to gypsy songs. It`s symbolic that the group chose a piece from the poem “Haydamaky” to write a song for their album “Enough sleeping!” (2013). The interpretation is filled with both Ukrainian folk traditions and foreign things. The improvisations of wind instruments make the song more alike with the dance songs. Emotional exclamations, voice improvisations make the meaning of the song more expressive. The interesting feature of “Haydamaky” musical compositions is also an optimistic approach to describing a Ukrainian destiny. Minor vibes in the text are transformed into major melody. A band “Tartak” made a rap-core interpretation of the poem “Mower”. According to the rap-core style, it has the appropriate melodics and vocalization. Modern meanings and associations, such as foreign employment, the complicated search for a happy life, uncertainty about the future are added to the poet`s reflections of life and death. A duo “Telnyuk sisters” not only wrote many songs based on Taras Shevchenko`s poetry, but also presented the whole concert program “Our

Shevchenko: The Way To Freedom”, which was presented with a great success in Ukraine, Europe, Canada and USA. The duo covered Taras Shevchenko’s poetry with special awe and love, the meanings became closer and more understandable for the public [1]. Nowadays, many festivals are held to share the Taras Shevchenko’s ideas and to popularize new musical interpretations of his poetry. The author of this research also have taken part in most of them. Her interpretation of “Red viburnum bloomed in the valley” was successfully presented at the “She-Fest” and “Water flows from under the sycamore” won the first prize in the International contest “Taras Shevchenko unites nations”. Musical interpretations by Viktoriia Padalko combine Ukrainian traditions with a wide range of modern means of expression. Folk vocal elements are organically intertwined in the unusual rhythm of vocals. The melody reflects the drama of the work - from general to specific - and vice versa, encouraging the listener to deep philosophical reflections.

To sum up, Ukrainian literature had a great impact on the musical art. Many performers turn to the poetic heritage of Taras Shevchenko. Some of them open their creative potential and became popular thanks to the great musical interpretations of the poems. Songs based on Kobzar’s poetry represent today all of the musical styles: from classical romances, ballads, sung poetry to rock, jazz or rap. Perspectives of the research are the further analysis of the means of expression in the musical interpretations, the determination how music makes deeper the meanings of the poetry and how it influences on the Ukrainian identity.

#### **References**

1. Butkevych B. Just to be yourself. *Ukrainian week*. 2010. № 51. URL: <https://tyzhden.ua/Publication/7437> (accessed: 24.10.2021).
2. Komu Vnyz. Official site. URL: <http://komuvnyz.com/> (accessed: 23.10.2021).
3. Lukyashko K. “Taras Shevchenko – the first Ukrainian pop star” – Taras Chubai. URL: [https://gazeta.ua/articles/culture/\\_sevchenko-persha-ukrayinska-popzirka-taras-cubaj/758010](https://gazeta.ua/articles/culture/_sevchenko-persha-ukrayinska-popzirka-taras-cubaj/758010) (accessed: 25.10.2021).

**Барановська Тетяна,**

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ЖІНОЧА ДОЛЯ У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ЧАЙКОВСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ РОМАНСУ «КАБЫ ЗНАЛА Я, КАБЫ ВЕДАЛА»)**

В історії світової музичної культури П.І. Чайковський (далі – Чайковський) відомий як композитор, диригент і музичний критик, автор десяти опер, трьох балетів, шести симфоній, великої кількості романсів та інструментальних творів. Згідно архівних джерел, по батьківській лінії Чайковські походили від давнього козацького роду Чайок. Актуальність данної теми полягає в тому, що ставлення до жінки завжди є показником культури суспільства. Об’єктом тез є вокальна творчість П.І.Чайковського. Предметом – романс «Кабы знала я, кабы ведала», присвячений особистим почуттям закоханої дівчини.

Романси Чайковського є одним із найвищих досягнень вокальної лірики другої половини XIX століття і, за суттю, є невеликими поемами, які не вичерпуються особистісними настроями. Ці зворушливо ширі, глибоко правдиві сторінки творчості Чайковського пройняті філософією життя. Безхудожність музичної мови, естетична досконалість форми, різноманітність та оригінальність мелодій, багатство акомпанементу, найчастіше самостійного за своїм художнім значенням – всі ці першокласні якості, зливаючись до купи, утворюють романсовий стиль Чайковського [2]. У романсах Чайковського почуття показані гранично широко, але водночас прості для розуміння, а музика чуйно слідує за текстом, розкриваючи перед слухачами весь глибинний сенс. Тема жіночої долі була близькою Чайковському, і він не раз використовував її у своїй творчості. Одним із зразків сольних вокальних творів на цю тематику є романс «Кабы знала я, кабы ведала» на вірші О. Товстого. Героїня романсу – молода дівчина, у якої було нерозділене кохання з вродливим парубком, який розбив дівоче серце героїні. Динамічний розвиток музики відповідає драматизму сюжету, який розповідає про любов і зраду. Вокальна партія крайніх частин романсу носить мелодекламаційний характер, зближуючи його з жанрами плачу і причиту. І це не випадково. Романс «Кабы знала я, кабы ведала» – це розповідь про гірку жіночу долю. Він починається з фортепіанного вступу, в якому на фоні пасторальної мелодії-награвання, що налаштовує на образи селянського побуту, після паузи на ферматі (як ніби все завмерло від цього контрасту і передчуття біди), виникає приречена, спустошена вокальна партія, що складається з ряду коротких музичних висхідних секвенційних фраз [1]. Це повинно звучати як текст, який постійно бурмочуть «помертвілими від горя губами», кожен раз змушуючи повертатися до спогадів про свою безрозсудну і нещасну любов, ніби заново переживаючи

## Музичне мистецтво: традиції та сучасність

любовну драму. Темпоритм мелодії змінюється, вокальна партія звучить на *f* при описі героя романсу – розудалого молодця. Але це не його характеристика в чистому вигляді, а уявлення героїні про нього, про її почуття до нього. Тому фрази залишаються короткими. Підвищується теситура твору (як міцний запал любові). Перший розділ завершується на драматичній, підтриманій фортепіано, кульмінації. Середній розділ контрастний першому. У другій частині перехід в мід мажор. Ідуть короткі фрази, які нагнітають напругу і ускорюють темп практично до *vivace*. Мелодія розкриває драматизм співу. Дуже великі значення мають темпові контрасти. Вже перша фраза середньої частини «Кабы знала я, кабы ведала» звучить піднесено. Все змінюється третьою частиною, яка повертає в світ прикрощі та страждання. Знову зловісна пауза на ферматі. Все обірвалося! І образ зломленої горем дівчини, підкреслюється «стогнучими» секвенціями. Фортепіанне закінчення є буквальною репрізою вступу. Воно повертає у чарівний світ природи на фоні якого розігралася душевна драма героїні. Підсумовуючи, зазначимо, що одним із провідних тем у вокальній творчості П.І. Чайковського є тема жіночої долі. В своїх романсах композитор розкриває багатогранність почуттів закоханої жінки. В романсі «Кабы знала я, кабы ведала» представлена гамма почуттів від сподівання, надії, через пристрасні спогади до відчаю та спустошеності.

### *Література*

1. Казарновская Л.Ю. Постановка голоса в академической манере пения в технике бельканто. *Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой*. №1(66). 2020. С. 108–115. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/postanovka-golosa-v-akademicheskoy-manere-peniya-v-tehnike-belkanto/viewer>
2. Романсы Чайковского. БУПО Х.-Манс. АО-Югры "Нижевартовский социально-гуманитарный колледж". URL: [http://nv-study.ru:8081/rpc/cat/ЦОР/Муз\\_обр/ОП05%20Истор\\_муз/Лекции/ПИЧайковский/Романсы%20Чайковского.pdf](http://nv-study.ru:8081/rpc/cat/ЦОР/Муз_обр/ОП05%20Истор_муз/Лекции/ПИЧайковский/Романсы%20Чайковского.pdf)

*Бондарчук Надія,*

*магістрантка ННІ «Академія мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва» та  
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*

## **УКРАЇНСЬКА ДИТЯЧА ЕСТРАДНА ПІСНЯ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Дитяча музика є невід'ємною частиною професійної музичної творчості. Вокальна дитяча музика, передусім естрадна, у сучасному культурному просторі займає особливе місце. Вивчення естрадної пісні передбачає знання основних етапів її становлення та розвитку в системі духовної культури нації відповідно до трансформацій естетичних запитів епохи. Сьогодні, коли культурна ситуація постійно змінюється, ми мусимо поглянути на жанр естрадної пісні з точки зору основних тенденцій її розвитку, творчого потенціалу та відповідності до потреб сучасної публіки. Естрадні концерти, конкурси, фестивалі активно транслюються по телебаченню та інтернет-каналам, і завдяки цьому інтерес до естрадного співу формується у дітей уже в ранньому дитинстві. За останні десять років зростає популярність дитячих естрадних вокальних конкурсів, фестивалів, шоу, з'явилися нові телевізійні шоу-проекти, які популяризують естрадне вокальне мистецтво та відкривають для слухачів нових талановитих виконавців та авторів.

Серед сучасних українських авторів, що пишуть естрадні пісні для дітей, назвемо композиторку і виконавицю, заслужену артистку України Наталію Май. В її доробку більше ніж 400 пісень, багато з них стали надзвичайно популярними. Пісня «Мамина сорочка» у 2003 році в м. Сватове Луганської області на Міжнародному фестивалі «Слобожанський Спас» була названа найкращою піснею фестивалю. У 2007 році Наталія Май перемогла з цією ж піснею на міжнародному телевізійному фестивалі «Отчий дім» у Донецьку.

Композиторка, музикознавець, заслужена діячка мистецтв України Ірина Кириліна є авторкою багатьох симфонічних творів, композицій для хору та органу, мюзиклів, романсів, хорів, обробок народних пісень. Вона здобула популярність як авторка поп-музики. Ірина Кириліна також є аранжувальницею, авторкою текстів пісень та продюсеркою. Широкому загалу вона відома як авторка вокальної дитячої музики, зокрема збірниками «Пісні для дітей», «Веселая песенка».

У доробку композитора Валерія Марченка багато симфонічних, вокально-симфонічних, камерно-інструментальних творів, хорів, романсів, обробок українських пісень. Оскільки він багато років працював директором Рівненської дитячої музичної школи № 2 і знав проблеми дитячої музичної освіти, в тому числі й репертуарні, результатом багаторічної педагогічної праці композитора стала пісенна збірка «Бурштинові нотки» [1]. Ця збірка пісень створена для дітей від

4 до 10 років. Тематика пісень є надзвичайно широкою і включає патріотичні, ліричні пісні, пісні про тварин, новорічні пісні, пісні про мрії та про батьків. Знаючи особливості дитячого голосу, автор дуже бережно підходить до можливостей голосового дитячому апарату, враховуючи діапазон та теситуру. Пісні збірки В. Марченка «Бурштинові нотки» дуже мелодійні, ліричні, вони базуються на традиціях класичної та сучасної української музики. Дитячі твори В. Марченко відомі в Україні, і в першу чергу їх співають у його рідному Поліссі, в Рівному.

### Література

1. Марченко В. Бурштинові нотки: пісні для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Київ: Бізнесполіграф, 2010. 76 с.

*Григор'єва Марія,*

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## КОГНІТИВНИЙ ПРОСТІР РОМАНСУ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Поняття «когнітивний простір» нині отримує широке розповсюдження, однак слід зазначити, що термін у певному сенсі ще не стабілізувався. У роботі ми спираємося на розуміння когнітивного простору з точки зору мислення інформаційної системи: це соціальна когнітивна структура, необхідна для передачі та обробки інформації, «багатоструктурна освіта, включаючи когнітивні знання, семантику, символи, використання мови, психолінгвістику, і психофізіологічні складові. З одного боку, забезпечує його багаторівневу комплексну організацію, а з іншого – виконує роль фільтра (або вектора заломлення) для передачі інформації в процесі спілкування» [1, с. 9].

Згідно зі словником, виданим Ф. Брокгаузом і І. Єфроном, романс як літературний термін – це невеликий епос, який описує події з кількома характеристиками, хоча й звичайними, але прободжуючими уяву та емоції. В французькій мові слово «*romance*» вживається для позначення суто ліричної любовної пісні, а народні епічні пісні давньофранцузької літератури зветься «*lais*» [2].

У музичній енциклопедії романс кваліфікується як жанр популярної музики, для якого характерні ліричність та камерність. Це вокальний твір, написаний на невеликий вірш ліричного змісту, призначений для вузького кола слухачів, що зазвичай виконується одним або декількома голосами під фортепіано або гітару [3].

Розвиток романсу як всеосяжного, музично-поетичного жанру почався з другої половини XVIII ст. Тонкі приклади можна знайти у творчості композиторів Німеччини (представники берлінської школи: М. Агрікол, К. Ф. Е. Бах, Ф. Бенд та ін.), Франції (Е. Мегюль, А. Бертон і Н. Далейрак), Росії (А. Дубяньський та О. Козловський). Аналіз поєднання музики і тексту у музиці цього періоду можна зустріти у працях К. Краузе, А. Еге, М. Гретрі.

У XIX столітті романс стає одним із основних жанрів, що розкриває характерні особливості напряму романтизм: звернення до внутрішнього світу людини і скарбів народної творчості. У творчості найбільших письменників-романтиків XIX ст. простежується тісна взаємодія між цими художніми лініями. В австрійській музиці розвивається новий тип романсу, творцем якого вважається Ф. Шуберта. Романс як жанр в Німеччині та Австрії представлений у роботах таких композиторів як Р. Шуман, Х. Вольф та інші). Незабаром виникають й інші яскраві національні школи романсу: французька (Г. Берліоз, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Массне), російська (М. Глінка, О. Даргомижський, М. Балакіревіч, Ц. Кюї, М. Мусоргський, О. Бородін, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, С. Рахманінов). Паралельно із камерно-вокальною класикою у XIX ст. розвивався і побутовий романс, розрахований на співаків-аматорів та стилістично близький до пісні. Ці два різновиди романсу розвиваючись постійно взаємодіяли один з одним [4].

Романс представлений як соціальна когнітивна структура, яка має сукупність притаманних історико-культурним умовам когнітивних характеристик. Шляхом порівняльного аналізу текстів романсів та ліричних пісень розкриваються загальні характеристики лірики, а також когнітивні особливості романсів: конкретизація почуття, схильність до певних емоцій, портретизація, описовість. Слід зазначити про розбіжності у диференціації жанрових різновидів романсу. Питання визначення науковості класифікацій романсів, що фігурують у різних роботах, пов'язане з певними труднощами, оскільки часто вони оперують різнорідними типологічними ознаками і включають в себе довільну кількість різновидів, у тому числі: класичний, салонний, побутовий, міський, жорстокий, циганський, козацький і т. д. [5].

### Література

1. Гуревич Л.С. Когнитивное пространство метакоммуникаций : автореф. дис. докт. филолог. наук : 10.02.19 / ФГБОУ ВПО «Военный университет». Москва, 2011. 35 с.
2. Соловйов Н.Ф. Романс: енциклопедичний словник. Вид. Ф.А. Брокгауза та І.А. Єфрона. Санкт-Петербург, 1899. Т. XXVII (53). С. 59.
3. Музыкальная энциклопедия. Редкол.: гл. ред. Ю.В. Келдыш и др. Москва : Изд-во «Советская энциклопедия», 1978. Т. 4. 488 с.
4. Friedländer M. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Bd 1-2. Stuttg., 1902. Hildesheim, 1962.
5. Камалова А.А. Когнитивное пространство русского романса. *Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта*. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2019. № 3. С. 107–115.

*Добровольський Валентин,*

*магістрант ННІ «Академія мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва»  
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського*

### «ЗОШИТ ФАГОТИСТА» ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ФАГОТНОГО ВИКОНАВСТВА

Сучасна камерна музика, написана для духовних інструментів, відзначається тенденцією до збагачення їх виражальних можливостей, розширення граничних меж звуковидобування, в ній особливого значення набуває темброво-регістрова і колористична специфіка. Збагачення звукової палітри сучасного фагота пов'язана з максимальним використанням тембрових можливостей інструменту. Слід відзначити, що фагот – це інструмент з багатими тембральними фарбами, і тому сьогодні не випадково збільшується фагатовий репертуар: з'являються твори для фагота соло, фагота і фортепіано, фагота і оркестру, для камерних ансамблевих складів за участю фагота тощо.

У творі «Зошит фаготиста» (1981–1988) відомого українського композитора Володимира Рунчака представлений звуковий і технічний потенціал фагота, розкриті його сольні звуковиражальні можливості, інтонаційний, тембральний, колористичний звуковий ресурс. Драматургія твору «Зошит фаготиста» В. Рунчака побудована на внутрішньому контрасті, вона відтворює цілісну систему образів-тем в їх логічній і психологічній єдності. У творі відчутні настрої і образи сучасної епохи з її філософськими пошуками, мистецькими прозріннями, з її прискореним темпом творчого ритму і художньої еволюції.

Твір складається з двох п'єс (частин) – *Lamento* (плач) та *Perpetuo moto* (вічний рух). У творі яскраво простежуються наміри автора до естетизації музичного образу, що підкреслюється яскравою метафоричністю музичних інтонацій, провідну роль в організації яких у довершене ціле виконує ритм. Для музичних інтонацій характерна гострота інтервальної палітри, а загальний інтонаційний розвиток вельми динамічний й урізноманітнений використанням штрихів.

Композитор завдяки розумінню специфіки музичного інструмента у музичних інтонаціях передає напружений ритм життя, пульс нової епохи і водночас поринає у світ мрій, де є місце витонченим почуттям, де життя розквітає в життєстверджуючій, непереборній силі. Композиція для фагота соло вирізняються новаторським мисленням композитора і технікою письма, уособленням неокласичних та авангардних принципів музичного мовотворення, динамізмом тематичних протиставлень, інтервальних, тембральних і темпо-ритмових можливостей інструменту.

Сучасні фаготисти віддають перевагу не стільки великому, гучному звуку, в жертву якому могли приноситись і чистота інтонації, і тонкощі динамічних нюансів, і вимоги ансамблевого звучання, скільки якісному і виразному звуку. В сучасному розумінні красивий звук обов'язково асоціюється з уявленнями про свободу, гнучкість, пластичність і легкість звукодобування.

У своїй відомій роботі «Про виражальні можливості фагота з позицій сучасного виконавства» В. Апатський зупиняється на поясненні інструментальних можливостей фаготу у звуковидобуванні й звуковідтворенні. Зокрема, чільне місце відводиться роз'ясненню тембрової специфіки: «Тембр фагота не має виразної «краси» [1, с. 141]. Дещо гугнявий і в той же час м'який, оксамитовий, він тишить слух своєю своєрідною красою, що нагадує багатий і теплий колорит картин Рембрандта. Нижній (басовий) регістр фагота густий, величавий, повнозвучний, як звучання органу. В середньому регістрі (баритоновому) фагот звучить широко й наспівно. Його високий регістр, незважаючи на деяку напруженість, дуже виразний і проникливий. Тут тембр фагота подібний до людського голосу [1, с. 142]. В. Апатський застерігає проти схоластичних стандартів розуміння виражальних можливостей інструмента, «втиснутих» у вузькі рамки характерності, адже поняття «характерність»



включає, «з одного боку, уявлення про гостру самотність, з іншого – про деяку неповноцінність та обмеженість. Насправді, фагот є дійсно неповторним, своєрідним інструментом і йому доступні практично всі сфери музичної виразності» [1, с. 141]. Щоб донести до слухача красу твору «Зошит фаготиста» В. Рунчака, фаготист повинен володіти сформованими музично-виконавськими навичками – почуттям стилю, відчуттям ритму, володінням колористичними прийомами звуковидобування, спроможністю до емоційного вираження тощо.

### Література

1. Апатський В. Про виражальні можливості фагота з позицій сучасного виконавства. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 141–146.

**Колот Катерина,**

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### ПІСНЯ «JE T'AI ME»

Музика пісні «Je t'aime» написана канадським співаком, письменником і продюсером Ріком Еллісоном на слова франкомовної співачки Лари Фабіан. Дослівний переклад пісні «Я тебе люблю». Композиція нерідко виконується на різних конкурсах молодих виконавців. Вона звучить на різних мовах та є візитівкою Лари Фабіан.

Пісня часто виконується як присвята коханому, або як перший весільний танець, хоча має інший сенс. Для розуміння її сенсу потрібно ознайомитися з історією створення. Рядки композиції пронизані відчаєм і гіркотою втрати. Зміст пісні не про любов, а про спробу сказати "пробач" своєму коханому. Посил пісні говорить про втрату тих почуттів, які наповнювали життя яскравим світлом і величезним жалем з цього приводу. Цією піснею авторка намагалася сказати останні слова перед прощанням.

Всю лірику і гамму почуттів до цієї пісні Лара Фабіан присвятила своєму другові і продюсеру, Ріку Аллісон, з яким її довгий час пов'язували романтичні відносини. Це пісня про егоїзм і любов, незважаючи на розлуку. 1990-х роках юна Лара Фабіан зі своїм продюсером Ріком Аллісоном вирушили до Канади в пошуках всесвітнього визнання. Їх обох пов'язувала безмежна любов до музики і жага самореалізації, не зважаючи на думку інших людей. Сумарний бюджет цієї авантюри становив не більше тисячі доларів. Крім того, вони вирушили в перший гастрольний тур на старенькому автомобілі, який, на щастя, був у них у власності.

Вже в 1991 році у Лари виходить перший сольний альбом, створений завдяки допомозі батьків дівчини. Уже в ньому почали з'являтися пісні, цілком присвячені Ріку. Пізніше вийшов і другий альбом, в якому ситуація повторилася. В той момент відбулося зародження тієї самої щирої і емоційної Лари Фабіан, яку зараз знає весь світ. Разом з Ріком Аллісоном вони були єдиним цілим. Тим не менш, це була радше любов брата і сестри, усвідомлення якої Ларою сталося лише через п'ять років.

Поступово їх відносини починають руйнуватися, немов картковий будиночок. У світлі цих подій і з'явилася композиція «Je t'aime», за допомогою якої вона пояснює Ріку, що любить його як завгодно, але тільки не як чоловіка. У словах пісні простежується те, що їх розрив неминучий, незважаючи на їхню неймовірну прихильність один до одного. З кожною сваркою вони стають все далі один від одного, проте не знають, кого звинуватити в тому, що відбувається.

Незабаром Лара Фабіан стане всесвітньо відомою співачкою, переживе безліч труднощів, перенесе важке захворювання і все ж, знайде свою долю. Вічною залишиться лише музика, що нерозривно зв'язує Лару з Ріком Аллісоном, чий творчий тандем подарував світові величезну кількість чарівних композицій, за виконання яких співачку і люблять шанувальники її творчості.

*Цапок Єлизавета,  
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;  
магістрантка Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра*

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ГІЗЕЛОЮ ЦИПОЛОЮ РОМАНСУ ЮЛІЯ МЕЙТУСА  
«НЕ ЖАЛЬ МЕНІ, ЩО Я ТЕБЕ КОХАЮ» ІЗ ЦИКЛУ «П'ЯТЬ РОМАНСІВ»  
НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ**

Творчість українського композитора Юлія Сергійовича Мейтуса (1903–1997) посідає значне місце в українській музичній культурі. З його ім'ям пов'язаний розвиток українського оперного мистецтва і камерних жанрів. Музика Ю. Мейтуса оригінальна, самобутня і національно виразна. У своїй творчості він спирається на давні коди української культури – мелодику, ритмічні формули, класичну гармонію та композиторські здобутки українських визнаних митців. Протягом усього свого творчого шляху пише музичні твори, які ставляться як вітчизняними так і закордонними театрами, виконуються провідними співаками. Більшість творів у його творчому доробку призначені для театральної сцени і кіно. Значна частина є втіленням камерних експериментів, зокрема, є вокальним переспівом відомих поетичних українських перлин серед яких яскраво вирізняється цикл «П'ять романсів» на вірші Лесі Українки.

Нещодавно в інтернет-просторі відкрився для огляду широким загалом поціновувачів класичної музики архівний відео-запис Укртелефільму для телепрограми Дивосвіт. Це своєрідний «музичний кліп» романсу Ю. Мейтуса із вищезгаданого циклу «Не жаль мені, що я тебе кохаю» у виконанні славетної оперної співачки, народної артистки України та СРСР Гізели Циполи. Хоч запис зроблено у 1980-му році, але він як ніколи на часі для сучасного музичного суспільства, яке цьогогоріч відзначає 150-тиріччя від дня народження Лесі Українки.

Проблема відмінності культурно-ціннісних домінант радянського та сучасного медіапростору, може бути темою окремих культурологічно-наукових досліджень. В цьому контексті нас цікавить можливість вільного ознайомлення з оцифрованими та опублікованими важливими джерелами академічної музичної культури та їх залучення до навчально-пізнавального процесу.

У камерно-вокальному жанрі Ю. Мейтус працював протягом багатьох років. Наполегливо вдосконалюючи нові прийоми музичної інтонаційно-мовленнєвої виразності, гармонічної драматургії, метроритмічних структур, композитор знаходив специфічні методи втілення віршованого тексту.

Романс «Не жаль мені, що я тебе кохаю» є розгорнутим вокальним твором баладного типу. Він є частиною рідко виконуваного і мало дослідженого сегменту творчості композитора – камерно-вокального циклу «П'ять романсів на слова Лесі Українки». Цей опус вийшов друком у 1973 році під грифом видавництва «Музична Україна» українською та російською мовами з автографом композитора та присвятою Гізели Циполі.

Аудіо та відео-запис романсу «Не жаль мені, що я тебе кохаю» було здійснено згодом, у 1980-му році. Партію фортепіано виконала відома українська піаністка та викладачка Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського Римма Тимофіївна Голубева (1928–2021). Важко переоцінити значущість цього запису, що дійшов до наших часів, адже як згадувала в своєму інтерв'ю Гізела Ципола багато прекрасних записів зірок оперної та естрадної сцени тих часів, зокрема її власних, Є. Мірошниченко, М. Магомаєва та ін. знищила пожежа на Хрещатику. Для нас, нащадків, це один із незнищених записів творів Ю. Мейтуса, який вийшов при його житті та є взірцем плідної творчої співпраці творця та виконавиці.

Поезія Лесі Українки вперше була надрукована у журналі «Життя й революція» 1928 року та вразила Юлія Мейтуса ще в юнацькі роки. Проте жанрові та образні пріоритети композитора-початківця були поза межами любовної лірики. Поезія романсу набула актуальності та зацікавила композитора вже у зрілому віці.

Остинатна пульсація шести восьмих в акомпанементі у *Andantino quasi allegretto* підсилюючи приреченість історії нещасливого кохання супроводжує сприйняття слухача від початку до кінця. Без жалю і з надією звучить вокальна партія у експозиції романсу: «*Не жаль мені, що я тебе кохаю, та в нас дороги різно розійшлись*». Друга частина романсу є своєрідним емоційним протиставленням, пристрасним *Poco espressivo* у динаміці *f* та декларує невідворотність Долі: «*Не зйдемося, мій друже... Ти наче дуб... я ж наче плющ*».

Мелодія і акомпанемент вертаються до експозиційної теми у третій частині романсу, яка тепер звучить спокійніше і світліше: «*В країну смутку вітерець прилине*». Пришвидшення темпу є

незвичним рішенням для витонченої кульмінації із прозорою фортепіанною остінатною фактурою, необтяженою мінорними модуляціями. Пульсація восьмих, асоціюється із серцебиттям на словах: «*I спогад любих літ*», – та його надломом акордовою зупинкою на тексті «*...повік не згине*», – що переходить у безкінечну ходу низки завмираючих співзвуч. Імпресіоністична музична мова романсу, яка за стилістикою випереджала час, динамічні відхилення вокальної партії у межах *p – ppp*, створюють атмосферу застиглої замріяності.

Виконавська майстерність Гізели Циполи та її захоплення камерно-вокальною діяльністю дали змогу співакці залишити значний репертуарний доробок, зокрема, виконати та записати романси, присвячені їй Юлієм Мейтусом. У своїй інтерпретації Гізела Альбертівна ретельно дотрималася всіх композиторських вказівок, додаючи власних відчуттів у агогічних відхиленнях та динамічній побудові вокальної партії. Як зазначала сама співачка у своїх інтерв'ю: «усього в нотах не напишеш, артист безпосередньо додає чогось більшого, якщо він великий артист». Так мінливість темпів протягом твору, якими Ю. Мейтус зобразив усі прояви жіночої любові, Г. Ципола виконала дещо перебільшено. М'який та світлий тембр голосу, сфокусована атака звуку, рівномірний розподіл видиху у вокальних фразах – прийоми вокального виконавства які ілюструють камерність композиції у відеозаписі. Співакка створює непорушний спокій і незворушність образу героїні романсу через філігранні піано, ліризацію свого потужного голосу, який при цьому не втратив свого тембрального забарвлення.

Романс «Не жаль мені, що я тебе кохаю» є твором, що відповідає усім вокально-педагогічним вимогам для репертуару студента-співака. Вокальна партія вирізняється мелодійністю, яка потребує високопозиційної охайності, регістрової рівності у виконанні, граничного контролю співацького дихання у різних емоційних станах. Відеозапис цього романсу, свідчить про те, що подібні артефакти є потужним пластом для вивчення дослідниками та джерелом натхнення для молодих співаків. Досвід та здобутки майстрів камерно-вокальної сцени дають нові перспективи розвитку української музики ХХІ ст. у цьому жанрі.

### Література

1. Архимович Л., Мамчур І. Юлій Мейтус: нарис життя та творчості. Москва: Советский Композитор, 1983. 136 с.
2. Бас Л. Юлій Мейтус. Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна: 1973. 621 с.
3. Мейтус Ю. П'ять романсів. Слова Лесі Українки. Укр. Солоспів. Київ: Музична Україна: 1972. 40 с.

## Дизайн і реклама: культурно-мистецький вимір

*Бойко Христина,*

*кандидат архітектури, доцент кафедри дизайну та основ архітектури  
Національного університету «Львівська політехніка»*

*Радомська Віолетта,*

*кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри дизайну та основ архітектури  
Національного університету «Львівська політехніка»*

### АРТ-ОБ'ЄКТИ В ДИЗАЙНІ ЖИТЛОВИХ ІНТЕР'ЄРІВ

Естетична складова в проектуванні гармонійного предметно-просторового середовища, зокрема в житлових інтер'єрах, є важливим інструментарієм формування стильових рішень. Особлива атмосфера житлового середовища з широким спектром функціональних ергономічних вимог та дотриманням персоніфікованого стилю замовника, в певній мірі залежить від методики аналізу та відбору найбільш характерних ознак, що дозволяють ідентифікувати інтер'єр як приналежний до визначеного стилю [2, с.121–168]. І саме арт-об'єкти у просторі стають дієвими засобами та визначниками стильового дизайну для формування відповідної ідентичності проектованого інтер'єру.

У процесі закономірностей формування визначеного стилю в дизайні середовища, ролі композиційних, кольористичних, асоціативних характеристик, індивідуально запроєктований арт-об'єкт дозволяє контролювати процес пошуку об'ємно-просторової композиції предметно-просторового упорядження за принципом «від простого до складного», «від функції до естетики» [3,4]. Позичування різновидів арт-об'єктів в просторі житлових інтер'єрів, серед яких найбільш розповсюджені твори образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, мають достатньо спонтанний характер. Однак, в руках дизайнерів вони стають потужними ідентифікаторами, стилістично-композиційними та естетичними акцентами інтер'єрів, які не обмежують функціональні принципи, а є умовними та фактичними об'єктами зонування та визначення локацій. У цьому випадку арт-об'єкти слід трактувати не як окремо існуючий декоративний елемент інтер'єру, а як структурний сегмент, який виконує функціональну роль в організації предметно-просторового середовища [1, 3]. Саме організований дизайн простору житла інтегрує яскраві елементи арт-об'єкту чи їх групу, у загальну композиційну гармонізацію із її законами єдності та цілісності, підпорядкованості, рівноваги та впорядкованості, контрастів тощо. Зокрема це стосується інтер'єрних арт-об'єктів базованих на інтерпретації здобутків етнокультур у новому прочитанні та їх нетрадиційній інтеграції у сучасні тенденції житлових просторів. У контексті пошуку національної ідентифікації, процесу формування нових функціонально-психологічних пріоритетів житла в час змін соціокультурних обставин, увага проєктантів звернена до артефактів та архетипів національної спадщини (рис.1).

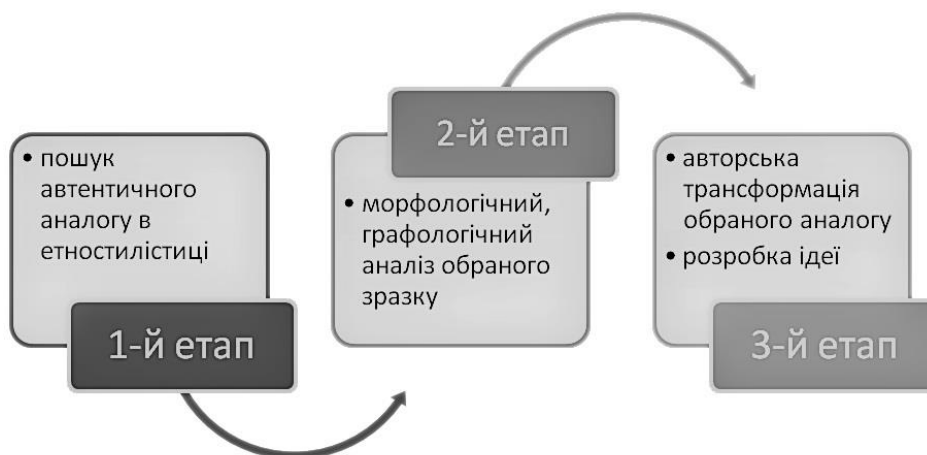


Рис.1. Етапи пошуку етностилістики для проектування арт-об'єкту у предметно-просторовому дизайні

Метод використання досвіду трансформації стилю – найбільш креативний та творчий інструмент формування нового стилістичного напрямку в інтер'єрному просторі, який базується на досвіді трансформації та переосмислення складного коду національної спадщини певної етнокультури. Синтез та вдала авторська інтерпретація етнонавігаторів практично трансформується у проектні розробки і формує нові актуальні модерні тенденції, що ідентифікує успіх дизайнера чи креативної групи (бренду) (рис.2).

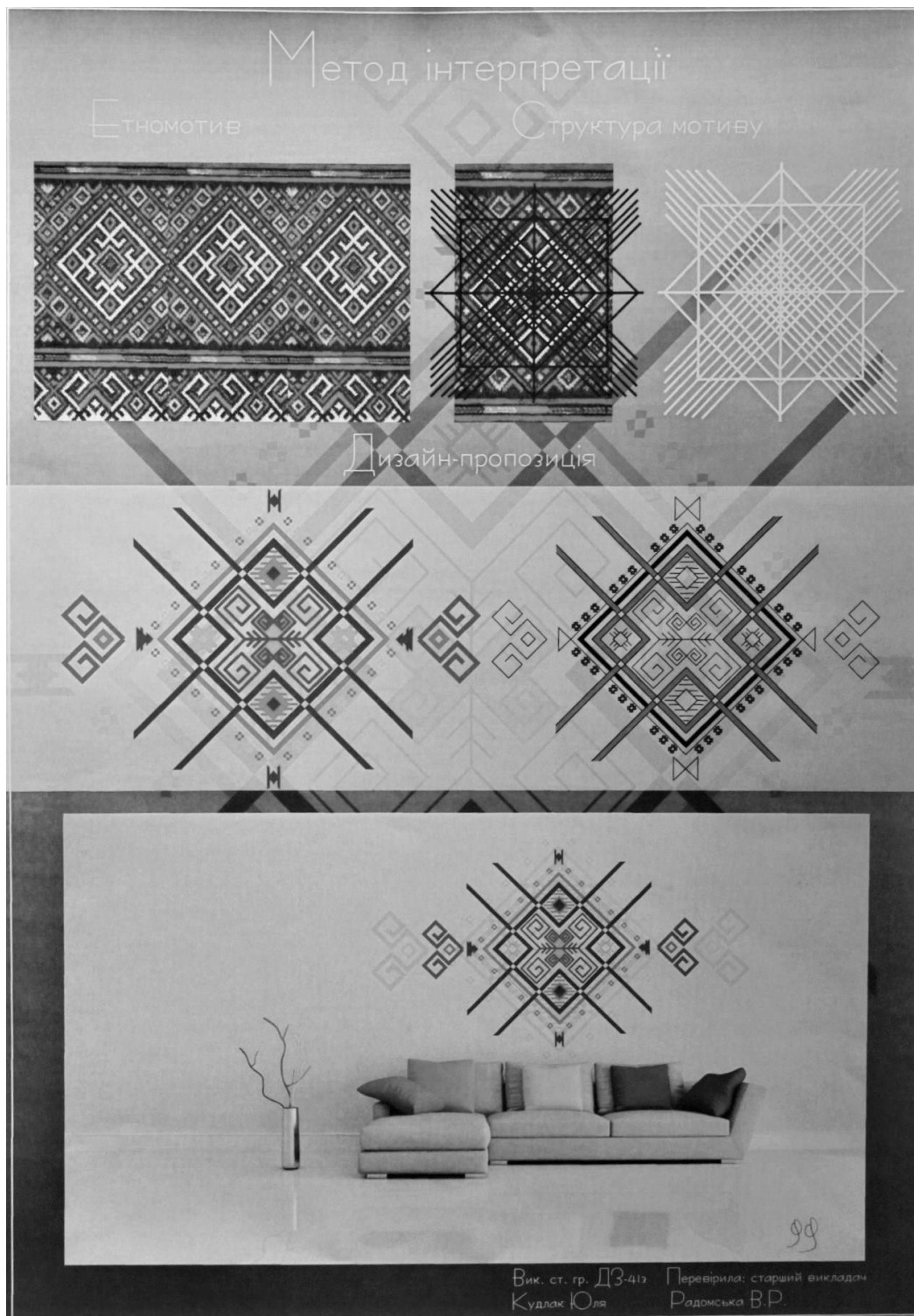


Рис.2. Застосування авторської інтерпретації у проектній розробці

Сучасні тенденції мінімалістичних інтер'єрів у монохромному колористичному наповненні, дозволяє по новому інтегрувати вишукані інтретеровані акценти в етноформаті із застосуванням принципів використання текстур, художньо-декоративних технік (вишивка, ткацтво, лозоплетіння

тощо), формуючи цікаві текстури, рельєфи чи контррельєфи для виготовлення декоративних панелей, настінних панно чи облицювальних елементів. Орнаментологічний метод дозволяє розробити неповторні патерни для декоративних шпалер, домашнього текстилю та кахель, декоративно-монтажних деталей інтер'єру (ажурів перегорожок, елементів предметного дизайну, освітлювальних приладів тощо).

Вдало підібрана методика інтерпретації та трансформації формує своєрідний авторський алгоритм альтернативного проектування і дозволяє заповнити нішу вітчизняного розвитку предметно-просторового дизайну, зокрема при допомозі індивідуальних проектів, скерованих на рукотворне, персоніфіковане виконання арт-об'єктів.

### *Література*

1. Loehr, Reiner W. Ergonomie: Grundlagen d. Wechselbeziehungen zwischen Mensch, Technik und Umwelt. Wuerzburg: Vogel-Verlag, 1976. 160 p.
2. Панеро Д., Зелник М. Основы эргономики. Человек, пространство, интерьер : справочник по проектным нормам: пер. с англ. Москва : Астрель, 2006. 319 с.
3. Серёгин. Проекты, концепции, замыслы. Под. ред. Б.Л. Ерофалова. Київ : А+С, 2018. 352 с.
4. Харпер К. Ваш дом. Стили интерьера. Москва: Кладезьбукс, 2005. 223 с.

*Сиваш Ілона,*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНЕРСЬКОГО СТИЛЮ В УКРАЇНІ**

У сучасних умовах розбудови української незалежної держави проблема створення національного стилю постає дуже гостро. Потрібно, щоб у сучасному світі перенавантаженому інформацією, зокрема й візуальною, український мистецький і дизайнерський продукт запам'ятовувався. І тому серед пошуків власного стилю й далі особливої уваги ми повинні надавати народному мистецтву та його варіаціям як джерелу натхнення і важливого чиннику цього процесу.

У питаннях презентації народного мистецтва як складової і одного з найважливіших чинників формування українського стилю в мистецтві стало з'ясування сучасного стану дизайну та обговорення шляхів його розвитку в контексті провідних соціокультурних тенденцій останніх десятиліть. Як специфічний вид образотворчості, що поєднує утилітарні та художні якості, дизайн, спираючись на народні традиції, безумовно, еволюціонував, відповідно до загальних художньо-стильових змін і модних тенденцій конкретної доби. Тому провідну роль у процесі подальшого розвитку і популяризації основних напрямів національного стилю сьогодні відіграють представники найширших верств саме теперішньої української художньо-мистецької інтелегенції.

Характерною ознакою українського стилю вчені вважають притаманне народові вміння зберігати загальну цілісність художніх форм при розмаїтті регіональних варіантів, обумовлене унікальним єднанням з природним життям і розвиненим естетичним чуттям. Науковці пропонують одночасно спрямувати творчість професійних митців на освоєння національної фольклорно-мистецької спадщини та підвищення фахового рівня народних майстрів за рахунок ознайомлення із сучасними технологіями, в тому числі зарубіжними. Таким чином, становлення уявлень про сутність та ознаки українського стилю в образотворчому мистецтві на початку ХХІ століття обумовлене як внутрішніми потребами суспільства, так і впливом зовнішніх обставин. Певна денационалізація матеріально-художньої культури в результаті технічного прогресу й демократизації детермінувала в Україні, як і в низці інших європейських країн, що активізувало потребу в культурному самовизначенні. Надихаючись ідеями національного романтизму, українська творча громадськість в умовах сучасних викликів зосереджує увагу на з'ясуванні стильових ознак національного мистецтва. Аналіз поглядів українських науковців як провідного компонента формування відповідної концепції, дає підстави стверджувати, що вагомою складовою у визначенні параметрів стилю в ці роки виступає саме народне мистецтво. Керуючись цією засадою, сучасні теоретики і практики мистецької сфери беззаперечно доводять самодостатність нашої культури, формулюють ознаки українського стилю і спрямовують зусилля на його поширення в суспільстві. Дослідження цього періоду може стати вагомим підґрунтям для розбудови сучасного

українського дизайнерського стилю.

Для того, щоб всебічно проаналізувати спроби створення національного стилю на сучасному етапі у сфері дизайну, важливо усвідомити попередні практичні пошуки національного стилю в образотворчому, декоративно-ужитковому мистецтві та архітектурі. Дослідження передумов його формування має включати також висвітлення етностилю в образотворчому мистецтві та розгляд взаємообміну народного та професійного ремесел. Зокрема декоративно-прикладного, де можна зустріти зразки, які є надійною основою для формування сучасного національного стилю [3]. Особливо потрібно зазначити, що на формування нашого національного стилю свого часу значний вплив мали великі стилі, зокрема, бароко й модерн, що в поєднанні з українськими мистецькими традиціями набували нових національних рис, формуючи самобутні напрями. Подальший розвиток української архітектури, декоративно-прикладного мистецтва багато в чому визначив стиль бароко, який прийшов на нашу територію в економічно та соціально складний період. Але, попри це, українська культура отримала великий імпульс.

Пишність і декоративність цього європейського стилю на українському ґрунті набула національних ознак, втративши частину надмірної декоративності та набувши місцевої самобутності. Близьке українцям за духом європейське бароко знайшло сприятливий ґрунт для поширення на українських землях. Однак під впливом народних традицій цей стиль так видозмінився, що тепер його неможливо сплутати з ніяким іншим. Вибаглива пишність і вигадливість європейського барокового декору поступилася більш стриманому використанню ліпного орнаменту на стінах українських споруд [8].

Окремо слід зазначити, що після здобуття Незалежності в країні відновились прагнення створити національний стиль, котрий би виокремлював українське мистецтво на світовому ринку. У нових умовах особливо важливого значення набули пошуки національного стилю саме у сфері дизайну. Важливою стала систематизація попереднього досвіду. «Пошук ознак національного стилю в сучасному дизайні виник закономірно – він зумовлений потребою їх об'єктивного вивчення та систематизації для популяризації українського дизайну, як у технічній, так і в мистецьких складових і, відповідно, у культурному розвитку загалом, у формуванні смаку та забезпеченні якості товару» [3].

Окремо хотілось би сказати про використання фольклорного мистецтва та народних мотивів у сучасному дизайні реклами. Українські науковці справедливо наголошують на необхідності і перспективності їх усвідомленого використання. «Етнічні мотиви для створення рекламної продукції потрібно використовувати доцільно та обґрунтовано з урахуванням усталених культурних традицій. Це необхідно не лише для візуальної ідентифікації України як держави, а, головним чином, для формування сучасної національно-культурної концепції» [5].

У різних сферах дизайну народне мистецтво визначають як чинник і джерело натхнення, на базі якого повинен бути сформований національний стиль. Український стиль можна зарахувати до одного з найбільш цікавих етнічних напрямів у дизайні. Виникнення традиційних народних цінностей відбувалося на основі узагальнення досягнень попередніх археологічних культур, які, залишивши для нас надбання культури й мистецтва, ілюструють генезу українського народу [1].

Отже, з початку ХХІ століття в Україні професійні художники, архітектори, дизайнери намагаються створити національний стиль, побудований на поєднанні професійного та народного мистецтва, використовуючи колористику, орнаментику, декор і формотворчі прийоми народного мистецтва. Це має величезне значення в загальнокультурному контексті, адже дизайн відіграє суттєву роль у житті суспільства. Зберігаючи провідні позиції у створенні предметно-просторового оточення людини, наші дизайнери стали розробляти іміджеві характеристики, впливаючи на ціннісні орієнтації всіх верств населення, проектувати форми життєдіяльності та спілкування. У зв'язку з цим дизайн постає як один із можливих інструментів збереження та розвитку культури [2]. А постійна опора його творців на досвід та практики народного мистецтва – запорука успіхів у створенні власного, визнаного світом українського дизайнерського стилю.

### Література

1. Гнатюк Л.Р., Поліщук Я.І., Музиченко О.А. Етнодизайн в інтер'єрі готельно-ресторанних комплексів. *Теорія та практика дизайну* : зб. наук. пр. Вип. 7. Серія: Мистецтвознавство. Київ : НАУ, 2015. С. 46–52.
2. Захарова С.О. Дизайн як культурний феномен: теоретико-методологічний аналіз. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2010. Вип. 42. С. 80–88. URL: <http://www.new-acropolis.org.ua/ua/study/conference>
3. Кардаш О.В., Луганцева Д.А. Стильові ознаки національного в українському дизайні. *Теорія та практика дизайну*. 2014. Вип. 6. С. 74–81.
4. Колісник С. М. Феномен національного архітектурного стилю. *Вісник Харківської державної академії*

дизайну і мистецтва. *Мистецтвознавство. Архітектура*. 2007. № 4. С. 120–127. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2007\\_4\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2007_4_9)

5. Прищенко С.В. Національний стиль і псевдонаціоналізація у рекламі: соціокультурний аспект. *Наукові дослідження. Теорія і практика* : матер. Міжнародної науково-практ. конф. Вроцлав, 2012. С. 38–45.

6. Сиваш І. Етнодизайн як національна форма мистецтва в сучасній світовій культурі: функції і місце. *Національні культури у глобалізованому світі* : зб. матер. Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ : КНУКіМ, 2017. С. 286–288.

7. Сиваш І. Етнокультурний стереотип як феномен сучасної культури. *Дискурсивний вимір сучасного мистецтва: діалог культур* : зб. тез доповідей наук.-теорет. конф. з міжнар. участю. Київ : Інст. культурології НАМ України, 2016. С. 125–128.

8. Третяк К. Українське бароко як вираз національної ідеї в архітектурі. *Етнічна історія народів Європи*. 2001. Вип. 9. С. 40–43.

**Мазур Богдан,**

*народний художник України, доцент, доцент кафедри скульптури  
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*

### **СКУЛЬПТУРА ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СУСПІЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ НАРОДУ**

Важливим елементом суспільної пам'яті народу є твори образотворчого мистецтва, які відіграють активну роль у процесі націотворення, консолідації суспільства, його мобілізації для реалізації свого потенціалу. Скульптура є одним із інструментів збереження та передачі культурного досвіду спільноти у певному суспільному просторі. Суспільний простір – це сукупність цінностей, установок, переконань, норм і моделей поведінки, які відрізняють одну культуру від іншої. Український суспільний простір – це середовище, у якому діє система ідей, цінностей, ідеалів, міфів, стереотипів, образів, котрі впливають на свідомість людей і тим самим визначають напрям розвитку нації та держави. Сучасне мистецтво може впливати на інноваційний розвиток держави та і на її політику, використовуючи всі види реклами, яка є складовою мистецтва, та здійснює вплив на формування свідомості українського суспільства [1].

Скульптура (від латинського *sculpro* – «вирізаю», «висікаю») – це вид образотворчого пластичного мистецтва, в якому художник створює об'ємний твір із твердих матеріалів, для якого характерним є поділ художніх творів за декількома основними критеріями: за формою та матеріалом, за жанром та призначенням. За призначенням скульптура є своєрідним синтезом внутрішнього та зовнішнього світу людини її етичних і естетичних уявлень та поділяється на: монументальну, монументально-декоративну, станкову та скульптуру малих форм. Скульптура як відображення суспільної пам'яті народу є складовою гуманітарної політики, залежить від особливостей функціонування національної пам'яті, має певні регіональні відмінності та впливає на національну пам'ять державотворчих традицій. Світ скульптури у нашому житті представлений яскраво та різноманітно. Протягом багатьох століть талановиті майстри створюють свої твори. У своїх скульптурних творах художник висловлює духовний світ, уявлення про навколишнє, втілює свої естетичні ідеали, фантазії.

На запитання, яку ж роль можна відвести скульптурі в нашому житті, не кожна пересічна людина зможе дати відповідь відразу. Однак, мистецтво скульптури формує нашу свідомість, наш смак та наші уявлення про прекрасне, а отже відіграє велику роль у нашому житті. У повсякденному житті скульптура зустрічається нам усюди тому, навчитися розуміти її, розширювати в цій галузі свій кругозір повинна кожна культурна людина. Специфіка скульптури відображається у змісті, виборі матеріалу для її виконання та виразних засобах. Різні властивості матеріалів допомагають глядачеві у сприйнятті задуманого скульптором образу, передати його виразність, особливість (динаміку, пластичність рухів, м'якість тощо).

Отже, скульптура пропагує різні ідеї, відбиває думки, почуття, світогляд суспільства загалом та може впливати на маси акумулюючи елементи різних сторін життя і досвіду нації, будується на основі всебічних знань, підтримує тяглість традицій, передає накопичені духовні, естетичні, культурні та інші цінності майбутнім поколінням.

#### ***Література***

1. Цугорка О.П., Варивончик А.В., Мазур Б.М. Сучасна скульптура та її вплив на організацію суспільного простору. *Вісник КНУКіМ*. Серія «Мистецтвознавство». №44. 2021. С. 221–226. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235436>

2. Мазур Б.М. Сучасне мистецтво як інструмент формування свідомості суспільства. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 34–37.



## **КАРТИНА У ДИЗАЙНІ**

Важко уявити сучасний будинок без картин, які з року в рік продовжують залишатися незамінним елементом в облаштуванні кімнат, наповнюючи інтер'єр духовністю і теплом. Підібрані зі смаком, картини надають інтер'єру красу, оригінальність і гармонію. Інтер'єр – це організація внутрішнього простору приміщення і, яке архітектурно й художньо оздоблюється та представляє собою створене середовище, яке забезпечує комфортні умови життєдіяльності людини та визначає функціональне призначення приміщення (інтер'єри приватних будинків, квартир, офісних приміщень, мед-центрів, ресторанів, готелів, бізнес-центрів та усіх можливих суспільних будівель тощо), і яке здатне справляти величезний естетичний та психофізичний вплив на людину (групу людей) [1]. Вибираючи твір мистецтва, варто знати, що дизайн інтер'єру є складним і трудомістким творчим процесом, який вимагає від людини сукупність професійних знань та вмій і, головне мистецького смаку.

Поринувши в історію людства, можна прослідкувати вплив мистецтва на облаштування оселі. Первісні люди розписували свої печери. Єгиптяни першими почали розписувати свої будиночки, наносячи фарби ручної роботи на стіни, обмазані глиною. Протягом тисячоліть живопис розвивався, вдосконалювався, змінював свої форми. У середні віки майстрами створювалися мальовничі ікони, якими оформлялося внутрішнє оздоблення храмів. Повноцінні портрети, пейзажі та натюрморти з'являються в епоху Відродження. І якщо XIX століття було дуже романтичним, а художники прагнули ідеалу, то у XX столітті мистецтво стало більш жорстким, у чомусь бунтарським. XXI століття принесло нові цифрові технології, зокрема 3D-технології, але багато художників все ще продовжують малювати індивідуальні твори образотворчого мистецтва, які вважаються елітарними.

На думку, науковців-практиків, «сучасному інтер'єру не притаманні загальні стилістичні риси, виокремленні основні стилістичні напрямки, сучасний інтер'єр існує завдяки індивідуальному підходу дизайнерів, які повинні розвивати даний процес як культурний, та виокремлювати його один від одного» [1]. Картина для інтер'єру може слугувати як невеличке доповнення до напрямку стилістики дизайну, або як художній акцент, що привертає до себе увагу. Картина може гармонійно вписатися в загальну тональність приміщення завдяки кольоровій гамі самої картини. Картину у дизайні можна «розчинити» у загальній кольоровій гамі, або зробити акцентом в інтер'єрі, використовуючи контрастні кольори.

Отже, при використанні в інтер'єрі художнього твору слід дотримуватись певних правил. До кожного інтер'єру слід підходити з індивідуальним підходом, відповідно до особливостей інтер'єру. Однак варто зауважити, що всі правила досить суб'єктивні, оскільки все більше інтер'єрів є збірними, що поєднують у собі різні стилі, тому при виборі художнього твору варто покладатися на свій естетичний смак або звертатися до фахівців з цього напрямку.

### *Література*

1. Цугорка О.П., Бондар І.С. Ікона як один із традиційних елементів українського інтер'єру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. С. 399–403.

## **ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРА УКРАЇНСЬКОГО КОВОРКІНГ-ЦЕНТРУ: СЕМІОТИЧНА СТРУКТУРА**

На сучасному етапі діяльність дизайнера позиціонується як складний творчий процес, в якому враховано як досягнення науки, так і новітні технології і матеріали на основі досвіду попередніх поколінь. Успішна діяльність в галузі гармонічного формування середовища коворкінг-центру передбачає володіння не лише необхідними професійними знаннями, вміннями та навичками, але й володіти відповідним рівнем візуальної культури.

Інтер'єр коворкінг-центру – організований культурний простір, своєрідна закінчена модель буття, що є об'єктивізацією дизайнера на певному етапі історичного розвитку. З точки зору семіотики, дизайн інтер'єру коворкінг-центру є унікальною метамовою стосовно реальних речей, і водночас мовою-об'єктом для уявлень людини в світі, перетвореному дизайнером.

Семіотична структура дизайну інтер'єру наразі не отримала відповідного всебічного дослідження, оскільки швидкість розвитку практики дизайну перевищує теорію. Історія існування коворкінг-центрів, що почалася в 2005 р., зумовлює відповідний рівень теоретичної бази, що знаходиться на стадії формування. Дизайн коворкінг-центрів, як об'єкт наукового дослідження зазвичай розглядається науковцями в межах опису його практичних проявів, при цьому механізми сенсоутворення лишаються недостатньо вивченими. Дослідження дизайну інтер'єру коворкінг-центру як семіотичної структури сприяє виявленню не лише застосованих підходів до його проектування та оформлення, а й уявлень, що імпліцитно наявні відносно сучасної людини до предметного світу загалом та до дизайну зокрема, проте не завжди свідомо контролюються.

На думку дослідників, інтер'єр – це організований культурний простір, закінчена модель буття, що освоєна дизайнером і є його об'єктивацією під час певного етапу історичного розвитку; функціональне окультурене ризоморфне середовище, що утворює речі-знаки, пов'язані відношеннями тектоніки [2, с. 5]. О. Панкратова, визначаючи функціональність сучасного інтер'єру як «прилаштування до системи, в якій діють закони тектонічної композиції» [2, с. 5] (тектонічність позиціонується як внутрішня врівноваженість системи), наголошує, що на відміну від «життєвого середовища», що стихійно формується в процесі життєдіяльності конкретної людини, інтер'єр є продуктом дизайну та відображає колективні уявлення певного суспільства на певному етапі культурно-історичного розвитку [2, с. 5]. Відповідно, річ стає знаком в системі сучасного дизайну як когнітивної системи, метамови стосовно реальних речей, специфікою якої є прагнення створити або надати функціонуванню знаку оптимальних умов, за яких він буде найбільш адекватно прочитаний.

Як стверджують дослідники, дизайн проектує на систему реальних речей систему образів та конотацій, вибудовуючи власний культурний код – знакову систему, що стає посередником між людиною та всім, що її оточує і дозволяє конструювати естетично виправданий суб'єктивний світ на основі існуючого об'єктивного [3, с. 239]. Інтер'єр сучасного коворкінг-центра – унікальний семіотичний простір, в якому кожен елемент функціонує як знак власної функції [5], проте він лишається системою речей, а не значень та уявлень. Відповідно, за Г. Лола, сенс, який утворюють зібрання реальних речей не фіксують конкретний думку дизайнера, а нейтралізують її, оскільки дистанція, що дозволяє помітити дизайн в речі відсутня [1].

Значення та уявлення, пов'язані з певними речами та їх дизайном можуть бути експліковані в процесі аналізу репрезентації інтер'єру на офіційних сайтах коворкінг-центрів, на яких реальний інтер'єр представлено як:

- інтер'єр-образ, показаний в комп'ютерних зображеннях, на фотографіях;
- інтер'єр-опис, тобто текст, який супроводжує візуальний ряд і позиціонується дослідниками як технічний прийом, що спрямований на закріплення конкретного сенсу або вибір певного означуваного.

У процесі дослідження семіотичної структури системи моди Р. Бартом було введено термін «висловлення моди» [5], який деякими дослідниками екстрапольовано на галузь дизайну. У цьому випадку термін «висловлення дизайну» означає сегмент значення сенсової системи дизайну інтер'єру коворкінг-центра, що являє собою значущу єдність візуальної та текстової частини [3, с. 238]. Як риторичний феномен, дизайн коворкінг-центру не торкається змісту речей, а оперує ними таким чином, що річ в системі дизайну коворкінг-центру стає знаком, оскільки сучасний дизайн – це

конотативна система, метамова стосовно реальних речей, особливістю якої є прагнення створити/віднайти оптимальні умови функціонування знаків. Іншими словами, організувати таке положення знаків, при якому вони можуть бути найбільш адекватно прочитані.

На думку О. Панкратової, сучасний інтер'єр може бути експліковано як семіотичний простір – функціональне окультурене ризоморфне середовище, яке утворюють речі-знаки, пов'язані відношеннями тектоніки. Відповідно визначальною характеристикою сучасного інтер'єру коворкінг-центру є знакове функціонування речей. Отже, на підставі вищевикладеного можемо розглядати дизайн як принцип оптимальної організації знаків в семіотичному просторі сучасного інтер'єру коворкінг-центру [2, с. 17]. Таким чином, семіотичну структуру інтер'єру дизайну коворкінг-центру можемо розглядати як результат кількох рівнів означення:

- дизайн як метамова стосовно знаків-речей інтер'єру;
- дизайн як мова-об'єкт для уявлення сучасної людини про світ.

Відповідно реконструкція семіотичної структури дизайну коворкінг-центру передбачає дослідження первинного рівня сенсоутворення – уявлення про реальні речі, продиктовані дизайном, а також дослідження риторичної системи – уявлення суспільства про сучасний етап історичного розвитку про життя, перетворення дизайном, соціокультурне значення дизайну. Соціокультурна значущість дизайну коворкінг-центру пов'язана з тим, що дизайнер не лише виражає, але й формує суспільну свідомість.

### *Література*

1. Лола Г.Н. Дизайн. Опыт метафизической транскрипции. Москва : Из-во МГУ, 1998. 264 с.
2. Панкратова А.В. Дизайн интерьера как семиотическая структура : автореферат дис. канд. философских наук : 24.00.01 / Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. Нижний Новгород, 2007. 20 с.
3. Панкратова А.В. Семиотическая структура дизайна интерьера. *Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова*. 2007. № 3. С. 238–241.
4. Barthes R. *The Fashion System*. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1990. 351 p.
5. Baudrillard J. *Le Système des objets*. Paris, Gallimard. 1968. 650 p.

## Хореографічна культура сучасності: стан, проблеми, перспективи

*Бойко Ольга,*

*кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри сучасної хореографії  
Київського національного університету культури і мистецтв*

### СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Хореографія є специфічною формою суспільної свідомості, що узагальнює і відображає багатовіковий досвід духовно-емоційного ставлення до світу, перш за все у чуттєвих образах. Хореографічне мистецтво – це синкретичне мистецтво – що об'єднує в собі музику, драматургію, живопис і танець. Кожен з них, відповідно до вимог даного виду мистецтва, стає необхідним компонентом хореографічного образного мислення. Мистецтво хореографії сформувало цілу систему специфічних засобів художньої виразності, лексичних прийомів, музичного матеріалу та інших компонентів за допомогою яких твориться образна система танцю. Особливості танцювальної образності полягають саме в танцювально-пластичному розвитку і мислення образами танців є чи не єдиним способом розкриття і втілення характерів в хореографічному творі.

Створити хореографічний образ – це значить змалювати в танці дію або характер, втілити на основі правдивого зображення і вираження почуттів головну ідею. Танець, позбавлений образності, зводиться лише до примітивної, голої техніки, до беззмістовних комбінацій і рухів. В образному ж танці техніка стає виразним засобом в розкритті змісту. «Танцювальний образ – це символічний репрезент думок і почуттів через посередництво пластичних дій, це об'єктивація внутрішнього світу через рух, у якому пробуджується творчий потенціал. Саме рухам тіла, жестикуляції та міміці належить ведуча роль у створенні образу, сутнісною ознакою якого є пластична виразальність» [2, с. 121]. Внутрішня структура образу складається з емоційності, чуттєвого сприймання тієї чи іншої життєвої ситуації, думки, почуттів, дій, які можуть стати смисловим виразальним ядром хореографічного твору.

Важливим елементом хореографічного твору є його ідея, вона є специфічною, особливою, художньою. Разом із задумом твору в обраній формі ідея виникає як єдність думки і почуття балетмейстера. Ідея виражає ставлення митця до дійсності і є головною думкою танцювального твору. Цінність і значення танцю, балету визначаються глибиною й істинністю художньої ідеї. Художня форма являє собою складне утворення, що включає «внутрішню» і «зовнішню» форми, які по різному співвідносяться зі змістом танцювального твору. До «внутрішньої» форми належать сюжет і характери, їх взаємозв'язок є образною структурою художнього змісту, способом його розвитку. До «зовнішньої» – ідеї зображально-виразальні засоби мистецтва вона виступає способом матеріального втілення змісту. Такі елементи форми, як композиція, ритм – це кістяк художньо-образної тканини танцювального твору, вони поєднують всі елементи зовнішньої форми.

У хореографічному мистецтві формі надається велике значення, вона сприяє розкриттю змісту твору і містить такі елементи як композиція, сюжет, зображально-виразальні засоби, тісні зв'язки з матеріалом. Форма дозволяє розкрити зміст, зрозуміти хореографічний твір, правильно розкрити зміст. Щоправда, в сучасних танцювальних постановках, особливо в танцях модерн, балетмейстери частіше звертають увагу лише на зовнішню форму, нехтуючи досягненням внутрішньої форми всього змісту.

Успіх танцю чи балету залежить від того, наскільки музичний образ зливається з хореографічним, а також присутності в ньому архітектоніки та поезії. Балетмейстер повинен досконало орієнтуватися у музичному матеріалі, визначати його форму, стиль, характер, характеристику кожного персонажа, вєдино зв'язати розвиток хореографічних образів з розвитком музичної форми. «Синкретизм руху та звуку закладений в самій природі пластичного мистецтва. Одномірність і рівномірність визначаються тут єдиною для руху та звуку дією в часі. Будь-який жест є ритмічним. Тим самим, він є музикальним. Це – рудиментарна основа зв'язку пластики та музики у їх першоелементах» [1, с. 35].

У балетмейстерській практиці існує декілька шляхів підбору музичного матеріалу для створення сценічного танцювального твору. Перший – це коли задум оформлюється у вигляді композиційного плану, на основі якого композитор створює музику до майбутнього хореографічного твору, другий – коли балетмейстер бере за основу готовий музичний матеріал, але в будь-якому випадку варіанти музики залишаються важливим компонентом хореографічного образотворення.

Художнім методом створення і подачі змістовної форми сценічного хореографічного твору є

драматургія. Це особлива технологія розміщення художніх деталей образної картини, яка відбувається на сцені хореографічної дії. Вона, з одного боку, дозволяє балетмейстеру максимально точно і яскраво розкрити результати свого художньо-творчого бачення та мислення, з іншого, створити умови для активного глядацького сприйняття, та корегуванні інтересів і уваги глядачів. «Драматургія окреслює якість ідей хореографії, протокол буття разом. У цьому процесі головна увага приділяється не визначенню авторства, хронології або послідовності сцен, образів, фраз тощо, а створенню схеми для імітації або виробництво певної форми, розробці різноманітних формуючих елементів та дієвих принципів та інструментів» [3, с. 77].

Драматургія хореографії знаходиться у прямій залежності з психологічними проблемами глядацького естетичного сприйняття. Це розробка системи музично-хореографічного образів, що втілюють задум, хід дії характеристику носіїв. Її основу складають: сюжетний, змістовий конфлікт, що закладено у визначену життєву ситуацію, який розвивається і вирішується протягом музично-хореографічної дії. У хореографічному творі безліч протиріч, але є єдність цих протиріч, прагнення спільними зусиллями різних видів мистецтв розкрити образний світ, образну картину сценічної дії. Ці моменти єдності і боротьби протилежностей складають основу хореографічної драматургії, базу танцювальної і балетної режисури.

### *Література*

1. Богданов-Березовский В.М. Музыкальная культура балета : статьи о балете. Ленинград, Советский композитор, 1962. С. 35–82.
2. Кіндер К.Р. Специфіка пластичного образотворення у первісному танці: символіко-семантичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. № 2. Київ, 2020. С. 120–125.
3. Крись А.І. Сценічна бальна хореографія: дефініція поняття. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 37. НАКККиМ. Київ, 2020. С.73–78.

*Герц Ірина,*

*заслужений працівник культури України, доцент,*

*доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії*

*ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;*

*доцент кафедри хореографічного мистецтва*

*Київського національного університету культури і мистецтв*

### **ЗНАКОВІСТЬ, ОБРАЗНІСТЬ, СИМВОЛІЗМ ЯК ОСНОВИ МОВНОЇ ПРИРОДИ ТАНЦЮ**

З семантичної точки зору будь-який феномен культури володіє символічними властивостями і тому може бути розглянутий як такий, що містить і виражає певну інформацію. Одним з таких феноменів є танець, мистецтво якого завжди відігравало одну з провідних ролей у житті людини та в соціокультурному просторі. Без перебільшення можна стверджувати, що танцювальне мистецтво стало одним з визначальних явищ сучасності, явищем, що виступає своєрідним текстом, який відображає культуру народу, і є невіддільним від людини, оскільки народжується в її тілі.

Художня культура як елемент системи об'єктивізації соціокультурної діяльності передбачає матеріалізацію виробленої ідеальної предметності – знань, цінностей, проєктів, образів. Такими засобами стають знакові системи – мови культури. Словесна мова є не єдиною знаковою системою, що використовується для цієї мети духовним виробництвом і духовним спілкуванням людей, так само як і художньою творчістю. Безліч мов необхідно культурі тому, що її інформаційний зміст є багатостороннім, багатим і кожен специфічний інформаційний процес потребує адекватних засобах втілення. У художній культурі основним засобом спілкування і комунікації людей є найдавніша мова – невербальна. Вона стає самостійною мовою танцю і музики, входить до семіотичної сукупності складних мов сценічного мистецтва – до творчості балетмейстера і танцівника.

У науковій літературі виокремлюють п'ять типів знакових систем: системи, побудовані на «природних знаках»; образні знакові системи; мовні системи; знакові системи запису і математико-формалізовані (кодові) знакові системи [4, с.131-133]. Саме в такій послідовності ці системи кодування реального життя з'являються в онтогенетичному розвитку людства і в філогенезі окремого індивідуума [4, с.131]. При цьому один тип знакових систем відрізняється від іншого головним чином характеристиками знака, який становить його основу. Саме такі знакові системи становлять усі мистецтва (крім літератури), в тому числі і танець.

Отже, образним знаковим системам передують природні, а знакам-образам – природні знаки. Під природним знаком розуміється предмет реального світу, який сам, будучи частиною цілого, свідчить про інші його частини і про їхній взаємозв'язок, тому слова це ще і не знак, а скоріше, їхня предтеча. Слідом за природним знаком йде образ, а слідом за природними знаковими системами – образні. Образ являє реальність принципово іншим шляхом, ніж природний знак. Це вже знак у повному розумінні слова: він заміщає інший предмет, представляючи і нагадуючи його, але не будучи при цьому його частиною. Він нагадує те, що позначається, але це вже знак чогось, а не сам предмет або його складова. І, якщо при взаємодії з природними знаками людина не могла «відірватися» від реальності, то при наявності образів в її силах стає перенесення реальності в сферу свідомості. Далі слідом за образами з'являються мовні знаки, а потім і символи. У повному вигляді ця ієрархія виглядає таким чином: природний знак – вказує; образ – відображає; слово – описує; буква – фіксує; символ – кодує [4, с.132].

Таким чином, мовний аспект передбачає, що танцювальний рух можна розглядати як знак. Так, рух тіла людини в реальному житті може виконувати роль природного знака, танцювальний рух це вже знак-образ, а танцювальне мистецтво – образна знакова система. В історичному плані реальні рухи тіла людини поступово переходять в танцювальні, що і відкриває від початку властивий їм знаковий характер.

У хореографічному мистецтві текст танцю можна трактувати двояко: текст як знак і текст як певна сукупність знаків. Прийнято виокремлювати три групи знаків: 1) знаки-зображення (іконічні); 2) знаки-ознаки (симптоми, індекси, індексатори); 3) умовні знаки (символи) [2]. За аналогією, елементи-знаки танцювальної мови також можна охарактеризувати і як знаки-зображення (статичні позиції і положення, система класичних рухів, вироблена в процесі історичного розвитку), і як знаки-ознаки (спонтанні, мимовільні виражальні рухи і жести), і як умовні знаки (жести, штучно розроблені рухи, контрольовані заданим емоційним станом – акторство в житті і на сцені). Будь-яке позначене передбачає наявність мови, яким воно позначається. Знак, рух, па, поза як система букв, самі по собі нічого не означають без осмислення, без вкладання в них позазнаковим носієм (танцюристом) певного смислу, ідеї, почуттів, настрою, стану [2].

Поняття «символ» є одним з найбільш багатозначних у системі семіотичних наук. «Найбільш звичне уявлення про символ пов'язане з ідеєю деякого змісту, яке, в свою чергу, слугує планом вираження для іншого, як правило, культурно більш цінного змісту», відзначав Ю. М. Лотман [3]. На відміну від знака, який володіє тільки одним значенням, символ є складнішим, його багатозначність не можна дешифрувати зусиллям розуму.

Символи культури рідко виникають і належать якомусь одному синхронізованому зрізу культури. Як правило, вони пронизують цей зріз по вертикалі, «приходять» з глибини століть і, видозмінюючи своє значення, передаються майбутнім станам культури. «Живий символ мистецтва, пронесений історією крізь століття, переломлює в собі різноманітні думки, різноманітні ідеї. Він – потенціал цілої серії ідей, почуттів, хвилювань» [1], – саме так будь-який танець являє собою цілу парадигму певних ідей, норм, поглядів і відносин, що зародилися колись і мали місце протягом усього культурного буття людини. Тому танець має відношення не тільки до сучасності, а й до минулого, і до майбутнього.

Знаковий, комунікативний характер притаманний танцювальним рухам від початку, і, отже, мовний аспект розгляду танцювальних рухів вимагає їх визначення в якості знаків, а танцю – як знакової системи. Знаком у мистецтві танцю є зрима форма танцювального руху, а також танцівники, які беруть безпосередню участь у виконанні. Враховуючи також те, що основним «матеріалом» хореографічного мистецтва є людське тіло, яке виражає певну духовну інформацію, можна констатувати, що знак в танці являє собою складне духовно-матеріальне утворення.

### *Література*

1. Белый А. Смысл искусства. URL : [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_05\\_1904\\_simvolizm.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_05_1904_simvolizm.shtml)
2. Гевленко Ю.А. Семиотический анализ танца. URL : <http://cyberleninka.ru/article/n/semioticheskiy-analiz-tantsa>
3. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры. URL : <http://www.philology.ru/literature1/lotman-92e.htm>
4. Соломоник А. Философия знаковых систем и язык. Минск : «МЕТ», 2002. 362 с.

*Шалана Світлана,*

*доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
майстер спорту, член Національної хореографічної спілки України, член Міжнародної ради*

### **РЕТРОСПЕКТИВА ТЕХНІКИ РУХУ МАРТИ ГРЕХЕМ: У ФОКУСІ КУЛЬТУРНОЇ АНТРОПОЛОГІЇ**

У фокусі культурної антропології перебуває безпосередньо людина, яка належить до певного соціокультурного смислового простору. Таким простором для людини, зокрема, є мистецтво танцю – найдавніша духовна дія людства, що формує світосприйняття особистості, з одного боку, і провокує на творче віддзеркалення, з іншого.

Культурна антропологія йде індуктивним шляхом, збираючи дивну мозаїку культурних подій у єдину унікальну картину. Таку унікальну картину малює ретроспектива техніки руху провідної танцівниці та хореографа Марти Грехем.



Марта Грехем у репетиційній залі

Початок ХХ століття відзначився пошуком естетичної, смислової і технічної парадигми «нового мистецтва», осторонь не залишилось і мистецтво танцю. Так розпочались пошуки, спрямовані на створення «нових» технік руху в хореографічному мистецтві та заперечення канонів класичного танцю. Зміни в підходах до танцю виявились настільки неочікуваними, кардинальними та різноманітними, що спричинили справжню революцію в мистецтві. Модерністське мистецтво висунуло нові: естетичні критерії, художні принципи, розуміння співвідношення мистецтва й життя, філософське обґрунтування різноманітного експериментування. Тому особливістю модерністського мистецтва є те, що його не можна представити у вигляді певної цілісної системи: тут ідеться не про єдиний стиль, а про різні творчі методи, про експериментування, про несподівані творчі прозріння та знахідки [3, 11–12].

Танець завжди залежав від трансформацій історичного й загальнокультурного простору, а особливе художнє сприйняття світу, що стало властиве танцю модерн, об'єктивно закладене в системі його зображально-виражальних засобів:

- *естетичній парадигмі*, тобто в індивідуальності художника, у його ідеї;
- *лексичному модулі* – певній танцювальній мові, завдяки якій танець ідентифікують;
- *школі*, тобто системі виховання і професійної підготовки виконавців та хореографів;
- *характері художнього мислення* хореографа, який створює хореографічну постановку за допомогою виражальних засобів танцю модерн [3, 7].

Модерн привносить у мистецтво танцю індивідуальність балетмейстера, його світовідчуття. Такою природно обдарованою особистістю була Марта Грехем (1893–1991). Вона розпочала пізнання мистецтва танцю в школі «Denishawn», яку заснували 1915 року у творчому союзі Рут Сен-Дені

(1877–1968) і Тед Шоун (1891–1972).

Школа «Denishawn / Денішоун», що з часом була визнана першою професійною танцювальною академією Сполучених Штатів Америки, стала особливо відомою своїм впливом на сучасний балет і танець модерн на початку ХХ століття [4, с. 9–11; 3, с. 75].

Програма занять тривала дванадцять тижнів з проживанням і харчуванням, заняття – з ранку до вечора, вихованці танцювали босоніж і носили однакову форму – чорне боді. Тед викладав етнічні й театральні стилі танцю і сприяв розвитку та популяризації закладу, а Рут ставила постановки та формувала репертуар трупі «Денішоун». Балетознавець, театральний критик, історик балету Є. Суриц пише: «У школі викладали різні види танцю – і східні, і стиль, що особисто для себе розробив Тед Шоун, і класичний танець (навіть пальцева техніка), і характерний бальний – іспанський. Окрім того, проводили лекції та заняття з різноманітних дисциплін: історії та філософії танцю, теорії Дельсарта, драми. Сен-Дені проводила сеанси йоги, медитації [5, с. 49].

Творче подружжя демонструвало можливості свого мистецтва в коледжах, концертних залах, театрах, на відкритих стадіонах. Танцівників навіть запрошували на концертний майданчик Palace Theater у Нью-Йорку. Згодом «Денішоун» стала першою американською трупю, що представляла сучасний західний танець у Японії, Бірмі, Китаї, Індії, на Цейлоні, Яві, Малайї і на Філіппінах – тур 1925–1926 років. Кожне шоу завершувало драматичне дійство зі складними костюмами, декораціями й освітленням [6].



Марта Грехем  
(1893–1991)

Постановчі роботи трупі «Денішоун» можна класифікувати за такими категоріями:

– *східні танці* – це низка індійських танців, які виконували в національному одязі з відповідними декораціями. За хронологією це перші оригінальні постановки «Денішоун». Провідною солісткою була сама Сен-Дені, хоча Шон також виконував декілька номерів. Особливо відомий мінібалет, дія якого відбувається в індієстському храмі, де жінка в екзотичному костюмі виконує «Радхе» – танець «п'яти почуттів». Танцівниця створила своє розуміння індійської міфології мовою танцю: дзвіночки як символ слуху, квіти – запаху, вино уособлювало смак, коштовності – зір, а долоні – дотик [3, 75];

– *танці Америки*. Якщо Сен-Дені шукала натхнення в східній культурі, то Шон – в американській. Його номери були на музику американських композиторів з демонстрацією героїв: ковбоїв, індіанців, бейсболістів тощо;

– *музична візуалізація*. Під враженням від творчості Айседори Дункан Сен-Дені створювала так звані «музичні візуалізації», які вона визначала, як «трансформацію ритмічної, мелодійної та гармонійної структури музичної композиції в рухи тіла без наміру якось інтерпретувати чи розкривати її прихований зміст»;

– *різне / дивертисменти* – короткі твори, які не вписуються в попередні три категорії. Ці роботи виконували в ситуаціях, що не передбачали повнометражного формату [6].

Рут Сен-Дені презентувала танець, як вираження духовності: пошук нової танцювальної мови, вплив орієнтальних напрямів танцю; танцівниця-жриця; «музична візуалізація» – перші кроки танцю модерн в абстракцію. У танцювальному мистецтві, здебільшого стилізованим під Схід, Рут бачила засіб самовираження, спосіб спілкування між людьми [1, с. 460].

Тед Шоун здійснював пошук тотожності чоловічих і жіночих жестів; створив атлетичний ідеал чоловічого виконання. Поклав початок американському професійному чоловічому танцю, використовуючи в постановках танцювальний фольклор різних народів, зокрема американських індіанців, чим збагатив лексику сучасного танцю [1, с. 594].

Творче кредо концертної трупі «Денішоун» призвело до таких нововведень у галузі мистецтва танцю:

– Рут Сен-Дені – свобода жіночого тіла; духовна функція танцю відображає його яскравість і виразність.



Тед Шоун і Рут Сен-Дені



– Тед Шоун – учення на базі техніки Франсуа Дельсарта та перше раціоналістичне пояснення техніки танцю модерн; боротьба за соціальне положення танцівника [4, с. 94].

Особливістю танцю модерн того часу є те, що він не був представлений у вигляді будь-якої цілісної системи, тобто не було єдиного стилю, тільки тривав пошук різних творчих методів, експериментувань, несподіваних творчих прозрінь і знахідок. Поява школи «Денішоун» і пошуки Т. Шоуна в галузі методики й теорії виховання артистів стали ознакою того, що танець модерн поступово перетворився з експериментального напрямку на певну танцювальну систему зі своїми принципами й технікою [3, с. 11]. Засновниками танцю модерн у США вважають не тільки блискучих хореографів-виконавців, а насамперед педагогів, які створили свою школу підготовки танцівників. Першою педагогинєю, яка одночасно була й хореографом, і виконавицею і послідовно створила нову манеру й техніку танцю, була Марта Грехем.

На одному з концертів у місті Лос-Анджелес Марта Грехем побачила виступ Рут Сен-Дені й остаточно вирішила стати танцівницею. Вона вступила до «Школи експресії» (1913), де вперше ознайомилася з класичним танцем, який їй не сподобався. З 1916-го, у віці 22 років, вона продовжила навчання в школі «Денішоун». Узагалі Рут Сен-Дені вважала, що Марта не володіє особливими здібностями до занять танцем і, окрім цього, занадто «доросла» для хореографії. Але Тед Шоун побачив у вихованці запальний темперамент і неординарність. Тому спеціально для неї поставив танець «Xochitl», який розкрив незвичайну танцювальну манеру Марти як «грацію чорної пантери». Із цим соло Т. Шоун узяв ученицю в гастрольне турне, а також як свою партнерку в інших концертних номерах. Із цього часу Марта закохалася в танець модерн, який відповідав її вподобанням і темпераменту.

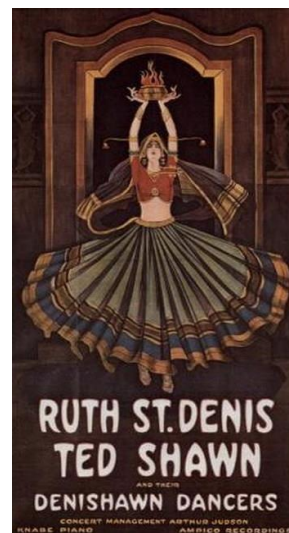
В Америці того часу танець був складовою частиною світських балів, водевілів, костюмованих вистав і шоу для кабаре й тому мав статус розважального. Але Марта хотіла бути не легковажною дівчиною з кабаре, а справжньою артисткою танцювального жанру. Після турне 1925–1926 років Марта пішла з «Денішоун» з метою втілити особисті танцювальні ідеї, прагнучи самовираження. І вже 1927 року відкрила власну школу (і до сьогодні вона є центром танцю модерн). Зібрала власну трупу «Graham dance group» (1929), яка складалася з її учениць і послідовниць та гастролювала багатьма країнами світу.

У тридцятирічному віці Марта розпочала педагогічну діяльність, наполегливо намагаючись звільнитися від стилізаторства й екзотичності школи «Денішоун». Активно шукала власний стиль, нову мову танцю, яка б відрізнялася від усього, що передувало цьому. Марта змінила тематику постановчих робіт від психологічного реалізму до символічної та легендарно-епічної теми, удосконаливши лексику й стилістику подання хореографічного матеріалу. Хореографічний спектакль «The Chronicles» 1936 року став етапним у творчості Грехем і визначив початок нової ери в танці модерн.

У ті часи в танцювальному мистецтві існував жорсткий розподіл чоловічого й жіночого амплуа, так мужність експонувала себе в прямолінійних рухах, а жіноча емоційність – у плавних. У своїх постановчих роботах Марта навмисне відмовилася від попереднього погляду на жіночність і намагалася зробити своїх персонажів безособовими, умовно-формальними, сильними й вільними духом. Своїм танцем вона ламала стереотип про те, що жінка – слабке й тендітне створіння.

Грехем розглядала танець як один зі шляхів самопізнання, як засіб, що відкриває підсвідоме – найтонші емоції. В архітектоніці танцю Марта розкривала мотивацію поведінки людини, проте її хореографія не була реалістичним відображенням душевного стану, вона завжди метафорична й гіперболізована.

Як педагог і хореограф М. Грехем постійно шукала нові можливості танцювального самовираження, перебільшено оголюючи механізм руху. Вона вважала, що танцівник не повинен робити безглузких рухів, навіть коли тренує своє тіло. На її думку, техніка – це розум, що здатен розширити можливості танцівника. «Напруга» – один з головних виражальних засобів танцювальної техніки



Рут Сен-Дені  
(афіша)



Марта Грехем

Грехем, яка вважала, що саме життя є зусиллям, без яких задум хореографа не передати. Її техніка ґрунтується на ударних імпульсах – скороченнях, або «стисканнях» (contraction), і звільненні, або «розслабленні», після скорочення (release), які проходять по тілу, руках і ногах, подібно до руху хвилі. В авторській техніці руху М. Грехем основну увагу приділила розвитку рухливості спини: хребет має нахилитися, прогинатися і закручуватися. Також важливу роль у техніці Марти відіграють падіння і підйоми. Не менш важливу роль відіграють рухи босої стопи танцівника, яка не тільки не виворітна, але й не завжди натягнута.

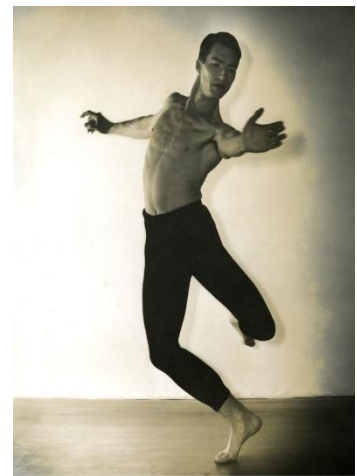
Марта Грехем казала, що рух ніколи не бреше, він передає те, що відчуває серце, що танцівник повинен працювати як фізично, так й емоційно. Навіть у стані зовнішнього спокою в її танці не було розслаблення. Протягом сімдесяти років техніка видозмінювалася та вдосконалювалася її творцем. М. Грехем адаптувала її до власних уподобань і можливостей танцівників своєї школи руху. Якщо порівнювати викладання в Школі сучасного танцю М. Грехем на початку її педагогічної кар'єри 1930 року, коли вона сформулила ключові принципи своєї методики, і 1991 рік – момент її смерті, то помітимо поступовий перехід до більш скупі, лаконічної та жорсткої техніки виконання.

На початку формування власної техніки руху паралельна позиція ніг, як і скорочені стопи, більше відповідали навмисному примітивізму танцю Марти Грехем. Пізніше рухи, придумані нею для «грецьких» танцювальних драм, багато з яких засновані на античних або азійських манерах руху, були втілені в екзерсис класу, надавши йому більш високий рівень технічної складності. Із самого початку Грехем дуже мало використовувала виворітність, притаманну класичному танцю, але згодом, переконавшись у дієвості апробованої системи танцю, упровадила деякі елементи до екзерсису власної школи.

1938 року в колектив прийшли чоловіки з класичною підготовкою. Першим був танцівник Ерік Хоукінс (1909–1994), який закінчив Гарвардський університет і Школу американського балету. Це допомогло Марті вийти на новий рівень модернізації техніки танцю, додавши елементи класичного танцю. «З появою чоловіків змінюється характер компанії, а разом із цим і техніка. Те, що було плавним і сильним, стає «легким» і стрімким, як ртуть», – згадують перші виконавиці трупи [3, с. 79].

У виставі-поємі «Лист світу» (1940), що присвячена американській поетесі Е. Дікінсон, Грехем уперше поєднала хореографію і поезію. Постановки цього часу «набувають одночасно великої масштабності й усе більше витонченого психологізму. Це вже не концертні номери, а театр. В основі завжди була емоція, одягнена в театральну форму. У мистецтві Марти Грехем народився новий тип танцювальної драми, де розповідь стосувалася не стільки зовнішніх подій, скільки рухів душі. Марту називали «Шекспіром танцю» [5, с. 66]. Експериментує Грехем і в оформленні сценічного простору, упроваджуючи рухомі декорації, умовний костюм, символічну бутафорію, що в подальшому стало характерним для танцю модерн.

У театральній творчості 1960-х органічно поєднався класичний танець і сучасні танцювальні техніки. Про це свідчить і загальна робота Марти Грехем та Джорджа Баланчина в постановці «Епізоди» (1956). Після турне по країнах Європи й Близького Сходу трупа Марти стала всесвітньо відомою. У трупі за час керівництва М. Грехем (64 роки) працювало досить багато виконавців, які, закінчивши кар'єру танцівника, продовжили традиції школи Грехем у своїй хореографічній і педагогічній діяльності. Так, 1967 року Роберт Коен створив Лондонський театр сучасного танцю, де здійснив постановки багатьох балетів свого педагога Марти Грехем. У Нью-Йорку й досі функціонує школа Марти Грехем, трупа якої і дотепер зберігає постановки її засновниці.



Ерік Хоукінс  
(1909–1994)

Формування техніки Марти Грехем відбувалося поступово, починаючи від навчання в школі «Денішоун», упродовж її танцювальної, педагогічної і балетмейстерської кар'єри. Марта вимагала, щоб танцівник мав розвинене тіло, слухняне до провідних вимог техніки танцю. Задля цього необхідно було постійно займатися тренажем, удосконалюючи рухи тіла. На самому початку педагогічної діяльності Марта не визнавала класичний танець, але із часом зрозуміла, що безглуздо ігнорувати визнану систему, й упровадила у власний тренаж усе те, що вважала потрібним. Досягнення в мистецтві танцю Марти Грехем стало життєдіяльним джерелом, яке й дотепер має вплив на розвиток сучасної хореографії світу.

Тож з метою ознайомлення всіх охочих з провідними методиками сучасної хореографії та подальшого вдосконалення вмінь і навичок виконавця сучасного танцю 25 квітня 2016 року на кафедрі хореографії Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв було проведено практичний показ на тему «Марта Грехем – 122 роки з дня народження».

Програма показу складалася з таких частин:

- 1) тренаж Марти Грехем (Грем) за відеоматеріалами на середині залу;
- 2) тренаж Марти Грехем (Грем) за відеоматеріалами біля палиці;
- 3) уривок з балету «Zight» (світло), композитор Carl Nielsen, Helios Overture, op. 17. [7, с. 7].

Показ іспиту було побудовано відповідно до історичного виникнення та становлення техніки руху Марти Грехем, що є прикладом культурної антропології в мистецтві танцю.

### Література

1. Балет : енциклопедія. Гл. ред. Ю.Н. Григорович. Москва : Советская энциклопедия, 1981. 623 с.
2. Колногузенко Б.М. Види мистецтва та хореографії : метод. посіб. для підготовки бакалаврів і спеціалістів за фахом «Хореографія» (6.020200). Харків : ХДАК, 2009. 140 с.; іл.
3. Никитин В.Ю. Мастерство хореографа в современном танце : учеб. пособ. Москва : Российский университет театрального искусства, ГИТИС, 2011. 472 с.; ил.
4. Никитин В.Ю. Модерн-джаз танец: История. Методика. Практика. Москва : ГИТИС, 2000. 438с.
5. Суриц Е.Я. Балет и танец в Америке. Екатеринбург : Из-во Уральского университета, 2004. 392 с.
6. Танец как искусство. Известные танцоры: Тед Шоун. URL: <http://www.4dancing.ru/blogs/260615/2202/> (дата звернення: 10.03.2021).
7. Шалапа С.В., Демещенко В. В. Теорія і методика викладання спортивного танцю : метод. посіб. укр., англ. Київ : СІК Груп, 2017. 332 с.

*Аксютіна Владислава,  
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### МИСТЕЦТВОЗНАВЧЕ ДОСЛІДЖЕННЯ БАЛЕТІВ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА: ПОШУК ДЖЕРЕЛ ТА ЇХНЕ ОПРАЦЮВАННЯ

Найважливішими етапами під час роботи над дисертаційним дослідженням є визначення актуальності та новизни обраної теми. Саме такі ознаки характеризують її науково-дослідний потенціал та визначають наукову цінність авторських ідей. Вивчення творів сучасних українських композиторів, як правило, забезпечує дотримання обох наведених критеріїв. На актуальність вказує присутність творів у репертуарі вітчизняних (часто і зарубіжних) музичних театрів. На новизну – відсутність ґрунтовних досліджень цих творів. Балети сучасного українського композитора Юрія Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» (прем'єра 2007 р.) та «За двома зайцями» (прем'єра 2017 р.) як предмет мистецтвознавчого аналізу ілюструють наведену тезу про актуальність та новизну. Отже, розглянемо етапи роботи над дисертаційним дослідженням, а саме пошук джерел та їхнє



Марта Грехем –  
122 роки з дня народження  
(афіша)

опрацювання, на матеріалі даних балетів. Вже на початку наукової роботи перед дослідником постає завдання пошуку джерел. В даному випадку новизна обраної теми може обернутися серйозною проблемою. Адже якщо відсутність наукових розвідок про сучасні балети можна поповнити, то відсутність доступу до самих цих балетів як предмету аналізу може стати великою перепоною під час написання наукової роботи. В такому разі перед дослідником відкриваються наступні шляхи. Перший – відвідати зазначені вистави у театрах. Другий – переглянути їх у відеозапису на інтернет ресурсах (наприклад, у YouTube). Третій – зробити спроби відшукати партитуру балету, аби докладно дослідити музичну складову.

Перший шлях – відвідування вистав у театрі, – має як переваги, так і недоліки. Серед переваг назвемо можливість сприйняття балету так, як він був замислений творцями – композитором, лібретистом та балетмейстером. Вистава у театрі є результатом тривалих репетицій, плідного діалогу композитора, балетмейстера та усіх виконавців, що надає найкраще уявлення про цей твір у всій його цілісності та завершеності. Однак перегляд балету не дозволяє науковцю помітити усі деталі твору та відзначити окремі структурні елементи, зануритись у лейтмотиви, лейттебри і т.д. Для цього потрібно багаторазове відвідування вистави.

Саме для уважного вивчення окремих елементів музичної та хореографічної складової балету більше підходить другий спосіб: перегляд вистав у запису. Це дає науковцю можливість керувати процесом перегляду, зупиняючись, повертаючись назад чи переглядаючи певний уривок декілька разів. Найбільш плідною робота по перегляду балету може бути у випадку наявності партитури. Таке опрацювання матеріалу (із відеозаписом та партитурою) дозволяє заглибитися та дослідити потрібні елементи музичної мови та хореографічної складової у найменших деталях, визначивши чітко тембри інструментів, особливості зміни темпів та тональностей, та їхні зв'язки із тими чи іншими елементами, рухами та їхніми комбінаціями у хореографії.

Якщо можливість відвідати виставу (за виключенням форс-мажорних обставин, наприклад, локдауну) та скористатися інтернет записами є у кожного практично завжди, то шанс потримати, а тим більше опрацювати партитуру, випадає далеко не кожному науковцю. В такому разі можна спробувати звернутися або до диригента оркестру, який точно має примірник партитури, або до самого композитора. У першому випадку також є варіант відвідування відкритих репетицій, або «концертних прогонів», на які часто запрошують відвідувачів. У другому випадку потрібно налагодити зв'язок особисто із композитором, тим більше, що сьогодні контактні дані відомих постатей, митців вони самі ж і викладають у соцмережах чи приватних сторінках.

Також цікавими та надзвичайно цінними для дослідження (особливо у випадку, якщо предметом вивчення науковця є твори, що чекають прем'єрного показу) можуть бути інтерв'ю із першими виконавцями та із творцями. В такому разі часто самі учасники вистав акцентують увагу на важливих моментах нових творів в репертуарі театру: чим ці вистави відрізняються від попередніх, чим приваблюють виконавців та глядачів, які в них традиційні та новаторські риси і т.д.

Проілюструємо розглянуті шляхи пошуку джерел для дисертаційного дослідження на прикладі балетів Юрія Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» та «За двома зайцями». Обидві вистави час від часу можна відвідати у Національному академічному театрі опери і балету (Київ). Також сценічні відеозаписи обох балетів викладені самим композитором у YouTube, що значно полегшує досліднику процес пошуку даних матеріалів. Більше того, на згаданій сторінці Юрія Шевченка в YouTube знаходимо і записи концертних виконань окремих уривків з балетів, що нас цікавлять. Серед них: «Вальс» з балету «Буратіно», уривок «Проня і батьки» з сюїти з балету «За двома зайцями», «Три портрети» з балету «За двома зайцями» (№1 Голохвастов, №3 Проня). Наведені концертні виконання записані у Колонній залі Національної філармонії імені М. Лисенка та в приміщенні регіональної організації Національної спілки композиторів України (Київ) у виконання найвідоміших колективів України – Симфонічного оркестру Національної філармонії та Національного ансамблю солістів «Київська камерата».

Що ж стосується доступу до партитури, то тут ситуація більш складна. Адже відомо, що нотні видання в Україні здійснюються останні десятиліття виключно на приватні кошти, найчастіше завдяки фінансуванню самих композиторів і, як результат, досить обмеженим тиражем. У випадку нових масштабних творів сучасних композиторів часто видання здійснюються у кількості всього одного-двох примірників, що ускладнює доступ до них науковців. Однак рішенням може стати робота із електронною версією партитури, звісно, з дозволу автора.

Таким чином, під час дослідження балетів Юрія Шевченка «Буратіно і Чарівна скрипка» та «За двома зайцями» можливо здійснити аналіз наведених творів через відвідування вистав та перегляд і прослуховування записів у YouTube, а також зробити спробу отримати рукописи чи партитури особисто у композитора.

**ОБРАЗНО-СМИСЛОВА МІСІЯ ФОНДУ ДЖОРДЖА БАЛАНЧІНА:  
ІСТОРИЧНО-ОЦІНОЧНИЙ ПОГЛЯД**

Сьогодні є актуальним питання формування основний напрямів та перспектив розвитку дослідження історії хореографічного мистецтва в світі. Цих поглядів дотримується О. Плахотнюк зазначаючи: «Формування ключових наукових засад хореології. Визначаються тенденції розвитку методології досліджень у сфері історії хореографічного мистецтва» [3, с. 72]. Водночас він виділяє основні наукові категорії хореології, що стосуються і історичних аспектів дослідження, що полягають у як найбільшому загальному та фундаментальності понять, що відображають існуючі загальні властивості та відношення до явищ дійсності, знання та факторології [3, с. 74].

Вивчаючи та досліджуючи цілу низку мультимедійних та фіксує проєктів під егідою Фонду Джорджа Баланчіна, видатного балетмейстера грузинського походження, основоположника нового танцювального напрямку (що характеризується осучасненням неокласичних балетних постановок та розвинутою філософією іншого бачення принципів хореографії), неодмінно виникає запитання: якою є змістовна оцінка його творчої діяльності, розвитку його новітніх ідей та прагнень для історії танцю? Фонд Джорджа Баланчіна (Георгія Мелітоновича Баланчивадзе) був заснований у 1983 році в Нью-Йорку (США), через п'ять місяців після смерті маєстро [5]. Основною метою діяльності Фонду було задекларовано суворе дотримання та контролювання в постановках Баланчіна його стилю, образності, вкладених ним смислів, ідей та драматургічно-хореографічних принципів [5; 6].

З одного боку – це застигання у минулому, заборона на розвиток і трансформацію ідей Баланчіна, що суперечить, по суті, його ж прийомам і принципам: кардинальній зміні заради вдалої хореографічної інтерпретації. Маса проєктів Фонду Джорджа Баланчіна спрямовані на «бальзамування» його творчості для історичної пам'яті, а не працюють для динамічного глобального розвитку мистецтва танцю. Цьому також сприяє створений з метою полегшення ліцензування та реєстрації діяльності фонду Траст Джорджа Баланчіна [1, с. 29].

З іншого боку, вся діяльність Фонду – це масштабне дослідження широкого спектру художніх, образних, естетичних, філософських, організаційних аспектів творчості та ідей Джорджа Баланчіна, які надихнули його колись відкинути сюжетність у балетних постановках, розмежувати танець і музику, що на той час було екстраординарним підходом, не надавати суттєвого значення декораціям та костюмам [2, с. 15; 4, с. 47]. Для історії танцю це, звичайно, величезний внесок, який дуже важко переоцінити. Це відновлена жива хореографія, що має наративну природу, статус авторської школи та енциклопедичну значущість.

Серед архівних проєктів Фонду має місце ретельна систематизація та збереження відео-архівів, архівів лекцій Баланчіна, натомість «Архів загубленої хореографії» та «Архів перекладачів та інтерпретаторів» є більше «реставраційними» та «популяризаційними» проєктами, що надає сукупній діяльності архівних проєктів Фонду бодай якоїсь динамічності та додаткові фактори історичного розвитку танцю [5].

Оцінюючи історичне значення місій Фонду Джорджа Баланчіна для хореологічного та смислового контенту розвитку танцю, можна дійти наступних висновків. По-перше, систематична фіксація та ретельні всебічні дослідження біографічних фактів постаті маєстро, образно-смислових аспектів його творчого доробку, має величезну наукову вагу для дослідників історії танцю загалом та напрямку неокласичного балету зокрема, а також для хореографів-постановників. По-друге, гіперактивна популяризація та надмірний «юридичний захист» хореографічної майстерності великого балетмейстера від розвитку та творчого втручання призводить до створення засад для формування культу особистості в творчих хореографічних колах, що негативно впливає на динамічне життя та трансформацію ідей танцю сучасними хореографами-практиками. По-третє, всі без виключення проєкти та місії Фонду Джорджа Баланчіна тою чи іншою мірою підтримуються та фінансуються урядом США та мають, відповідно, ідеологічну тенденцію щодо пріоритетності «американського стилю», «американської нації», «американської балетної традиції», ігноруючи, применшуючи та нейтралізуючи при цьому ностальгійні прагнення та ідеї маєстро. Проте не слід випускати з виду, що сам Джордж Баланчін шукав гідні умови для втілення своїх мрій, прагнень і переконань у більш сприятливому суспільному середовищі. Для нього вирішальним було максимальне розкриття танцю на сцені, а не дотримання традицій тої чи іншої авторської хореографічної школи.

*Література*

1. Kirstein L. Balanchine and American Ballet. *Ballet (London)*. 9 May 1950. Pp. 24–31.
2. Kirstein L. Balanchine and American Ballet. *Ballet (London)*. 9 June 1950. Pp. 15–22.
3. Plakhotnyuk O. The maintaining Questions of Research of Choreographic in Ukraine started of the 20-th Century. *Молодий вчений* : науковий журнал. Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. Вип. № 5 (45). Ч. I. С. 72–75.
4. Reynold N., McCormick M. No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century. New Haven, Conn: Yale University Press, 2003.
5. The George Balanchine Foundation. URL: <http://www.balanchine.org/02/index.html>
6. The George Balanchine Foundation, website «The Balanchine Essays». URL: <http://balanchine.org.balanchine/03/balanchineessays>

*Карпенко Діана,*

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

До духовної культури належать явища, які пов'язані з інтелектуальною свідомістю, а також з емоційно-психологічною діяльністю людини, розвиток яких визначається матеріальними умовами життя суспільства. Компонентами духовної культури є художня, пізнавальна, релігійна, моральна культура. Художня культура виступає складним, багатшаровим явищем, вона об'єднує: 1) усі види мистецтва; 2) сам процес художньої творчості, його результати; 3) систему заходів із створення, збереження та поширення художніх цінностей, виховання творчих кадрів і глядацької аудиторії [1, 180].

Системоутворювальним чинником художньої культури є мистецтво. Визначається як знаково-семіотична галузь людської культури, покликана в усіх своїх проявах і повідомленнях поєднувати відтворену в них конкретність світу з тими чи іншими його узагальненими сенсами; сфера людської діяльності, що виявляється у творчій роботі зі створення на основі художніх образів творів з усією сукупністю способів їхнього збереження, поширення, залучення в процес суспільної комунікації [3].

Різноманітність видів мистецтва має свої особливості та переваги, їх розрізняють на просторові, часові, просторово-часові. До просторових (образотворчих) видів належить архітектура, живопис, скульптура, декоративне мистецтво, в яких образ розгорнутий у просторі. В часових (динамічних) видах ключового значення набуває композиція, що розгортається в часі (музика, література). В просторово-часових (видовищних) видах образ характеризується синтезом тілесності та тривалості (хореографія, театральне та кіномистецтво). Кожний з них відображає багатогранність людського буття, якому характерна своя художньо-образна мова. 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. Також доповненні пантомімою, костюмами та реквізитом, що в сукупності розкривають характер, емоції, почуття та думки людей.

У ході історичного розвитку термін «хореографія» з'явився дещо пізніше від терміну «танець», та має декілька визначень: 1) запис танцювальних рухів за допомогою особливої системи умовних позначень; 2) мистецтво композиції та постановки танців і балетних спектаклів; 3) увесь обсяг танцювальних елементів, що входять до певного танцю чи балетної вистави; 4) поняття, яке охоплює всі види танцювального мистецтва [5]. Хореографічне мистецтво розподіляється на основні види як народний, класичний, сучасний та бальний танець.

Мистецтво танцю охоплене більш широким та узагальненим поняттям як «хореографічна культура». Спроба його визначення поняття представлені в наукових дослідженнях мистецтвознавців: Легкої С.А., Фриза П.І., Шарикова Д.І. На думку С. Легкої, хореографічна культура «включає в себе весь комплекс, пов'язаний з танцювальним мистецтвом: власне танці, мистецтво танців, науку їх запису, творчість їх постановників, наукові дослідження, систему підготовки фахівців для цієї галузі» [2, с. 7–8].

П. Фриз наголошує, що «хореографічна культура як цілісна система художніх смислів з відповідною логікою культурно-історичного процесу, яка звернена до людської суб'єктивності, потребує теоретичного дослідження на підставі практичних узагальнень внутрішньої логіки її художньо-естетичного змісту, що постає як палітра зв'язків з іншими видами мистецтва; як виконавська культура і розвиток хореографічних умінь та навичок; як імпровізація форми і інтерпретація художньо-естетичного змісту музично-танцювальних творів, виявлення специфіки образної мови мистецтва хореографії; як засвоєння знань (спеціальних термінів і понять) та

усвідомлення синтезу мистецьких форм» [4, с. 7]. Д. Шариков пропонує наступне визначення: «Хореографічна культура – як узагальнююче поняття в художній культурі для позначення поєднаних між собою термінів єдиним репрезентативним, емоційно-символічним, аудіовізуальним, ритмопластичним і семіотичним, формально-технічним і виражальними принципами існування, а саме: хореографія, або хореографічне мистецтво, балет, танцювальне мистецтво» [6, с. 30]. Також мистецтвознавець акцентує увагу на тому, що хореографічна культура набуває широкого значення ніж хореографія та хореографічне мистецтво. Отже, постає необхідність до наукового культурологічного осмислення хореографічної культури в системі художньої культури.

### *Література*

1. Герчанівська П.Е. Культурологія: навч. посіб. для дистанційного навчання. За ред. В.І. Панченко. 2-ге вид., випр. і доп. Київ: Університет «Україна», 2006. 323 с.
2. Легка С.А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття: автореф. дис... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2003. 20 с.
3. Скуратівський В.Л. Мистецтво. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [веб-сайт]. Гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2018. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=64661](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=64661) (дата звернення: 25.10.2021).
4. Фриз П.І. Хореографічна культура як чинник творчого розвитку особистості дитини: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В.Лисенка. Львів, 2007. 18 с.
5. Хореографічне мистецтво у розвитку творчої індивідуальності студентів. URL: [https://pidru4niki.com/86791/kulturologiya/horeografichne\\_mistetstvo\\_rozvitku\\_tvorchoyi\\_individualnosti\\_studentiv#57](https://pidru4niki.com/86791/kulturologiya/horeografichne_mistetstvo_rozvitku_tvorchoyi_individualnosti_studentiv#57) (дата звернення: 24.10.2021).
6. Шариков Д.І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури: монографія. Київ. міжнар. ун-т, Ін-т телебачення, кіно та театру, Каф. театр. мистец. Київ : КиМУ, 2013. Ч. 3 : Типологія хореографії. 2013. 90, [41] с.

*Федотова Наталя,*

*аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*

### **ФІЛОСОФІЯ ТІЛЕСНОСТІ В ТАНЦІ КОНТЕМПОРАРІ**

Танець контемпорарі можна кваліфікувати як інтелектуальний хореографічний напрям, техніки та методики якого спрямовані на усвідомлення того, як влаштоване тіло, як підтримати та спрямувати імпульс, який виникає під час руху, як взаємодіяти з партнером та простором. У результаті його аналізу приходимо до розуміння, що танець контемпорарі не тільки напрям хореографічного мистецтва, а й своєрідний інструмент для самоусвідомлення та саморефлексії сучасної «тілесно-орієнтованої» культури. Безумовно, тілесність виступає специфічною ознакою танцю контемпорарі, що обумовлено прагненням до встановлення зв'язків з історико-культурними трансформаціями ставлення до людського тіла.

Під концептом «тілесність» у філософській оптиці розуміють властивості людського тіла у всіх його рівнях (фізичний, духовний, психологічний). Тіло інтерпретується не як частина людини, а як людина в цілому. Тілесність стає новою онтологічною реальністю культури, а метафори «тілесного», «органічного», «чуттєвого», «тактильного» проникають у всі сфери та, безпосередньо, танець контемпорарі, в основі якого набір тілесних практик [2, с. 165].

Характерною рисою танцю контемпорарі є спрямованість на процес кінестетичного усвідомлення, що допомагає грамотному використанню ресурсу тіла в танці, під яким розуміємо: налагодження зв'язку між центром тіла та периферією (кінцівками), правильний розподіл ваги тіла, виправдане напруження м'язів та використання інерції в русі, контроль дихання. Отже, поняття кінестезія та формування кінестетичного інтелекту стає центральним в танці контемпорарі. Кінестезія – (від грец. *kinesis* – рух, *aisthesis* – відчуття) – відчуття (сприйняття) руху та положення власного тіла або його окремих частин, яке ґрунтується на різноманітній інформації, в отримання якої залучені різні рецептори і сенсорні системи. Існують такі основні джерела кінестетичного відчуття: зорова і вестибулярна інформація [1].

Сьогодні в танці контемпорарі використовуються наступні техніки та методики (соматичні практики): техніка Фрея Фауста (*Axis Syllabus*), аналіз руху Лабана, техніка А. Ван Дайк (*Contertechique*), техніка Девіда Замбрано (*Flying Low*), техніка Джоан Скіннер (*Release based*

Technique), імпровізація, контактна імпровізація, метод Фельденкрайза, метод Александера та ін. [3, с. 58].

Кожен із фундаторів зазначених технік сфокусований на переосмисленні усталеного ставлення до тіла в танці, взявши за основу розвиток тілесної усвідомленості. До прикладу, процеси тілесної та кінестетичної усвідомленості неабияк зацікавили Джоан Скіннер і групу танцівників, які об'єдналися на майдані церкви Джадсона в «Джадсоновський театр танцю» та за основу своїх досліджень взяли прості фізичні рухи, взаємодію з простором, партнером, та звернення до категорично нової, не художньої хореографічної мови. У своїй техніці Джоан Скіннер використовувала природні положення тіла та неструктуровані імпровізаційні рухи на основі образів, голосу та музики в якості творчих стимулів. Хореографи сьогодення, використовуючи техніку реліз, будують урок, який включає роботу на підлозі, в парах, імпровізацію. Урок може бути як танцювальним, так і дослідницьким, але основним його акцентом є використання мінімальних зусиль.

З ключових фігур, які здійснили вплив на розвиток сучасного танцю та закріплення за ним основної ознаки – концепту тілесності, слід згадати постмодерністів Івонн Райнер, Трішу Браун та засновника контактної імпровізації Стіва Пакстона. У своїх художніх дослідженнях вони запропонували моделі тілесності, які зберігають актуальність і сьогодні. Приміром, Тріша Браун піддає тіло, що рухається в просторі, феноменологічному дослідженню, визначаючи танець як «відчуття, що випробовуються тілом». Стів Пекстон займався пошуком нових комунікативних та структурних стимулів для руху в часі та просторі, а наслідком прагнення до скасування ієрархії автор-виконавець стало створення у 1972 році методу контактної імпровізації [2, с. 168–172].

Авторська техніка Девіда Замбрано «низького польоту над підлогою» (Flying Low) передбачає велике фізичне навантаження, але разом з тим розвивається і тілесна усвідомленість. Ціллю техніки, яка зараз поширена в танці контемпорарі, є опанування навичок взаємодії з підлогою як з партнером, усвідомлення зв'язків між центром тіла та кінцівками, посилення динаміки в танці завдяки використанню розслаблення та природних принципів руху: дихання, інерції, ваги тіла. Одночасно розвиваються і методи (метод Александера та Фельденкрайза), а саме тілесно-орієнтовані практики, які широко використовуються для тренінгу танцівників, виступають способом усвідомлення тіла через рух, кращого його розуміння, звільнення від непотрібного напруження та зміни рухових звичок.

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що техніки танцю контемпорарі – це неодмінно пошукові та експериментальні практики, які сприяють здобуттю навичок тілесної та емоційної саморегуляції. Танець контемпорарі формує нову якість руху, навчає утримувати центр уваги в тілі, бути усвідомленим, ефективним та злагодженим в танці, використовуючи природні ресурси тіла. Такі навички, безсумнівно, дуже важливі не тільки в танці, а й в буденному житті, оскільки необхідні особистості для гармонійного та творчого існування в сучасному світі.

### *Література*

1. Кинестезия. Большой психологический словарь. Москва: Прайм-еврознак. Под ред. Б.Г. Мещерякова, акад. В.П. Зинченко. 2003. URL: <https://psychology.academic.ru/6632/КИНЕСТЕЗИЯ>
2. Курюмова Н.Ю. Современный танец как культурный микрокосм: телесные модели не рубеже модернистской/постмодернистской культур. *Вестник Гуманитарного университета*. 2015. № 1(4). С. 165–176.
3. Никитин В.Ю. Contemporary dance как направление хореографического искусства. *Academia: танец, музыка, театр, образование*. 2015. № 1(37). С. 56–60.

*Галевич Наталія,*

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ЦИГАНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР В НАРОДНО-СЦЕНІЧНОМУ ТАНЦІ**

Народна циганська хореографія зачаровуюча, енергійна, вільна та одна із найзагадковіших. У ній змішалися, переплелися елементи різноманітних культур (балканської, кельтської, індійської та арабської). Саме завдяки кочовому способу життя, цигани зуміли створити свою культуру, направляючи її та збагачуючи елементами, що удосконалювали та допомогли перерости у сценічне русло [3].

Народність цигани, або як вони самі себе називають – рома – є етнічною групою, що мають спільне походження, мову та традиції. Вони проживають в багатьох країнах Європи: в Румунії, Словаччині, Угорщині, Україні, в Західній Азії, Африці, Південній та Північній Америці, Австралії. Походить циганська мова від індійських або як їх ще називають індоарійських мов. Саме нею



користуються цигани на території майже всієї Європи. Роми говорять циганською мовою, що поділяється на діалекти, зазвичай володіють мовами народів, серед яких живуть осіло.

Предками циган є вихідці з Індії. Їх народність утворилася після того, як предки циган залишили Індію в кін. I тис. н.е. Причиною такого переселення з рідної країни стало нашествя мусульман [1, с. 89]. Так як цигани кочовий народ, саме тому, кочуючи від однієї країни до іншої, від одного континенту на інший, вони вбирали в кожному поселенні найцікавіші елементи культури, музичного та народного танцювального мистецтва, синтезували їх із елементами свого, що в результаті утворило новий унікальний ні на що не схожий стиль. Труднощі, що супроводжували кочове життя народу, не завадили активному розвитку культурного життя циган. Головними інструментами для супроводу циганського народного танцю виступали – гітара та скрипка [2].

Ромський фольклор – це надзвичайне явище світової культури. Не маючи власної писемності, не вмюючи читати або писати, циганське суспільство зуміло передати та зберегти протягом десятиліть фольклорну самобутність та особливість. Слід відзначити, що романи збагачували фольклорний багаж народними особливостями угорців, євреїв, словаків, німців та італійців [1, с. 7]. Попри те, що циганський фольклор різноманітний та ввібрав в себе культурні впливи фольклору навколишніх народів, це не призвело до втрати його самобутності та унікальності [2].

Циганська культура незвичайна для сприймання, адже має певні нордичні ознаки. Навіть, за часів міграційних процесів, вбираючи в себе ознаки довколишніх народів, вона не втрачала визначних початкових рис, що вміщали східно та західно азійські особливості. Також має певні домішки індійських, середньо-азійських та європейських фундаментально-культурних характеристик. Проте вплив циганської культури на Європу вважається чужорідним [7, с. 33].

На теренах України цигани співали та робили виступи, в першу чергу для свого власного задоволення і не розповсюджувати своє мистецтво, не виставляти його на показ. Танцювали роми на своїх закритих, тобто внутрішньо-табірних святах, чи у власному будинку. Така таємничість тривала до XIX століття. Еліта російського дворянства почала захоплюватися романтикою та поетизмом цієї народності. Циганський народний танець «Циганочка» відкрився світовій культурі завдяки О.С. Пушкіну. Його зацікавлення цим народом дозволило написати поему «Цигани», що стала початком моди «на циган». Саме тому кожен дворянин, який прагнув визнання, обов'язково запрошував до себе циганські колективи для розваги гостей на святах та заходах, що він влаштував.

Зацікавлення мистецтвом кочівних-бродячих артистів підштовхнуло суспільство до створення циганського хору і одяганню виступаючих у яскраві костюми, що є популярними й донині. Нововведена мода дозволяла циганам працювати в ресторанах, а також на великих сімейних і міських святах. Саме виступи романських артистів приносили на кожен захід запал, бадьорість, радість і безтурботність. Саме з того часу і в Україні поширилося поняття «широкого гуляння» та почало асоціюватися з шумом і веселими танцями циган [4].

Танцювальна культура циганського народу ввібрала в себе ті елементи від інших народних танців, що були найбільш типовими для них. Танцювальні рухи піддавались адаптації до циганського колориту та характеру виконання. Жіночій циганській лексиці притаманні різноманітні «чечіточні» рухи, що поєднуються з «голубцем» та ударами півпальців об підлогу. М'які перехресні кроки переплітаються з легкими, ледь помітними напівприсіданнями з поворотами стоп всередину. Невимушені вільні рухи переходять у чіткі положення, що точно фіксуються з опущеним донизу ліктем та піднятою вібруючою кистю. Для циганської жіночої лексики характерним є специфічні, неперервні рухи плечей вперед та назад [1, с. 90]. Рухи рук виконавиці надзвичайно чутливі та різноманітні: вони обіймають, пестять, розсікають повітря подібно клинку, передаючи будь-які емоції виконавиці. Однією із найневід'ємніших частин жіночого циганського танцю являється поділ спідниці. Виконавиця тримає її в одній або обох руках, вона робить широкі хвильові рухи, через що спідниця здіймається каскадом оборок [8].

Звертаючись до чоловічого циганського танцю слід звернути увагу на насиченість багаточисельними «чечіточними» елементами, різноманітними притупами, стрибками з підігнутими та видовженими ногами, з відкинутим назад корпусом. Зазвичай стрибкові рухи супроводжуються багатогранними хлопками по грудях, стегнах, чоботях чи по підлозі. Ще однією вирізняючою особливістю є те, що вище перелічені рухи виконуються в різних темпах та ритмах [1, с. 90].

Залежно від національностей, що мали безпосередній вплив на циган, їх танці поділяються на такі види:

– танець російських циган – особливістю є наявність композиції, що в таборових танцях може бути повністю відсутнім. Поступове наростання темпу, від повільного на початку до дуже швидкого в кінці;

– циганська угорка – являється танцем російських циган, проте більш юний та в основі лежить чечітка;

– парний танець балканських циган – головна особливість неконтакт. Виконується з помітною віддаленістю партнерів один від одного. Під час танцю вони кілька разів міняються місцями, контактуючи лише очима;

– циганський танець живота – традиційно виконують цигани-рома на Балканах та в Туреччині і цигани-дом для заробітку;

– фламенко – досить довгий період вважалося суто циганським мистецтвом, адже має мавританське та єврейське коріння;

– танець польських циган – характерною його рисою є те, що він є сольним. Виконавець виконують етюд в швидкому маневреному стилі;

– танець циган-мадярів – вирізняється експресивністю виконання, чоловіча партія має широкий лексичний діапазон, в той час як жіноча – проста та спокійна;

– хора, ора – танець балканських циганських груп, запозичений у навколишніх народів [6].

Важливою складовою циганського народного танцю являється манера виконання. Саме за нею танці поділяються на: табірні, сценічні, вуличні і салонні. Головною рисою табірної манери є безсистемність та різноманітність елементів, що мають за мету демонстрацію віртуозності перед одноплемінниками. Такі танцювальні етюди виконуються на сімейних та традиційних святах. В той час як сценічна манера розрахована на естрадне і театральне виконання, що передбачає та вимагає від виконавця високої технічності та артистизму. Однією із варіацій сценічного танцю є салонний. Він розрахований на відсутність сцени, порівняно невеликий замкнутий простір. Виконується артистами переважно в ресторанах, вдома і тому подібних місцях. Якщо говорити про вуличну манеру танцю, то вона є попередником сценічної. На сьогодні така манера має назву «імпровізаційна манера циганського танцю». Вона поєднала в собі елементи і салонного, і табірної танцю. Імпровізаційна манера розрахована на можливість вибрати оптимальні рухи з урахуванням музичного супроводу, кількості глядачів та відстані до них, доступного простору, особливостей статі, покриття вулиці, ґрунту [1, с. 91].

Звертаючись до циганського фольклору, слід відзначити музичний. Циганська фольклорна музика являється набагато різноманітнішою від літературної. Народне музичне мистецтво, що також сформоване під впливом багатьох народів світу, мало особливе місце в житті кожного циганського табору. Найбільш відомою є музика російських, балканських, карпатських, угорських і іспанських циган [10, с. 36].

Ромський фольклорний багаж формувався довгий період, саме тому вони не мають однієї релігії та сповідують безліч. Така особливість сформувалася тому, що цигани приймали релігійні погляди та традиції держави, на чий території вони проживали. Таким чином на сьогоднішній день в Польщі серед них чимало католиків, а от на території України вони переважно православні, тому печуть паски на Великдень та готують кутю на Святий вечір.

Проте цигани не забувають і своїх особливих не притаманних для інших народів фольклорних традицій, наприклад, до сьогодні після весілля виноситься простирадло молодої. Для ромської дівчини поняття «честі» є одним із найважливіших. Свашки, старші жінки, які прожили щасливе сімейне життя, перевіряють все це горілкою. Береться спеціальна пляшка, свашки йдуть і перевіряють. Якщо цю пляшку горілки виносять потім, перев'язану червоною стрічкою, то можна далі продовжувати гуляння. А міцний напій розливається між жінками, які мають ще незаміжніх дочок. Також колись був важливим древній звичай викрадання наречених, але зараз це є ігровим елементом весілля, ніж справжнім викраденням. Проте якщо у молодят виникають якісь проблеми із батьківським благословенням на шлюб (що досить важливо для циган), то вони можуть, навіть, втікати разом із дому. Проте через декілька днів повернутися уже чоловіком та дружиною. Жіноча циганська спідниця також являється традиційним фольклорним вбранням, що носить оберігаючий характер – не дозволяє чужим чоловікам спокушатися на них [9].

Підсумовуючи фольклорні риси циганського народу слід пригадати вираз, що побутує в народі: «Скільки циган, стільки звичаїв: хто нареченими торгує, хто безкоштовно їх краде, хто з приданим віддає», який точно описує циганську натуру [7, с. 32].

### Література

1. Войтенко О., Тяглий М. Роми: міфи та факти. Навчально-методичний посібник для вчителя з протидії ромофобії. Київ : Український центр вивчення історії Голокосту, 2018. 140 с.
2. Втечі, спідниці та цнота до шлюбу: особливі традиції ромів. URL : <https://volyn.tabloyid.com/persona/vtechispidnitsi-ta-tsnota-do-shliubu-osoblivi-traditsiyi-volinskih-romiv> (дата звернення 31.07.2021).
3. Культура циган. URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0\\_%D1%86%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%BD](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D1%86%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%BD) (дата звернення 31.07.2021).
4. Особенности цыганского танца. URL : <https://www.horeograf.com/tehnika-tanca/osobennosti-cyganskogo-tanca.html> (дата звернення 29.07.2021).
5. Пап В., Пап Е. Музичний фольклор ромів Закарпаття. Ужгород : РІК-У, 2018. 154 с.
6. Танець циганський історія і особливості, Українцям - ансамбль українського танцю. URL : <http://jak.bono.odessa.ua/articles/tanec-ciganskij-istorija-i-osoblivosti-ukrainane.php> (дата звернення 23.07.2021).
7. Танці циган. URL : [https://znaimo.com.ua/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96\\_%D1%86%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%BD](https://znaimo.com.ua/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%96_%D1%86%D0%B8%D0%B3%D0%B0%D0%BD) (дата звернення 23.07.2021).
8. Циганський танець – gypsy dance. URL : <http://narodni.com.ua/tantsi/tsighanskii-taniets-gypsy-dance> (дата звернення 28.07.2021).
9. Циганські народні танці. URL : <https://kolibri.co.ua/index.php/tsyganski-tanci.html> (дата звернення 24.07.2021).
10. Чернишова А.М. Теорія і методика народно-сценічного танцю : конспект лекцій з навчальної дисципліни. Житомирський державний університет ім. І. Франка. Житомир, 2018. 124 с.

*Городова Марина,*

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### ЗВИЧАЇ ТА ОБРЯДИ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОДІЛЛЯ

Розвиток сучасного українського народного хореографічного мистецтва немислимий без знання його історії. Народний танець відображає процеси розвитку та становлення народного мистецтва в певний історичний період. Завдяки фольклористам та дослідникам народного мистецтва танцювальна культура дійшла до нашого часу. Професійні й аматорські колективи України використовують основи українського фольклорного танцю, розвиваючи та удосконалюючи його. Народний танець вважається фундаментом, що допомагає оволодінню іншими танцювальними дисциплінами. Навчання народному танцю передбачає опанування танцювальною технікою як основою для втілення хореографічного образу. Він органічно поєднаний з музикою, яка є важливим компонентом у хореографічному вихованні [3, с. 359]. Побут, обряди, звичаї, географічні умови – все це знаходить своє відображення у народному танці, впливає на характер пластики. Тому танці одного народу не схожі на танці іншого, і навіть у одного народу, що проживає в різних місцевостях, танці відрізняються. В різних місцевостях подільського регіону є певні відмінності лексичного матеріалу, відчувається вплив сусідніх регіонів [8].

Народне мистецтво, в тому числі й танцювальне, надзвичайно тісно пов'язане із обрядами та звичаями, що сміливо можна порівняти із законами, якими українець керувався щодня. Так само як і мова, звичаї та обряди об'єднують окремих людей в один народ. Дохристиянські звичаї гармонійно переплелися з релігійними традиціями та утворили обряди, що являються важливими і в наш час. Таким чином, наприклад, християнське Різдво святкується в період зимового повороту сонця, вісника врожаю та щастя (обіграється під час колядування).

Обряди супроводжують людину все життя – від народження до смерті (пологи, запросини баби-повитухи, відвідини новонародженого та породіллі, хрестини, дівування, заручини, весілля, поховання), а також кожен сферу людської діяльності та сільського господарства (заклик весни, веснянки, перша борозна, зажинки, жнива, обжинки, Спас) [4].

У подільян одним із найбагатших обрядових свят виділився Великдень. До традицій слід віднести випікання обрядового печива, фарбування яєць, весняні ігри і танці молоді, культ предків, аграрно-магічні, очисні обряди тощо. Особливою частиною великоднього святкування були масові гуляння, ігри, пісні й танці, що проводились просто неба. Молодь змагалась між собою в тому, хто краще організує гаївки [5]. Подільська гаївка – пісенне мистецтво народу. Гаївка відтворювала в обрядових дійствах пробудження природи, надії на щедрий урожай, глибину людських стосунків [6].

Кожна гаївка виконувалась як драматична сценка. Однією із найпопулярніших тем, яка

обігривалась були мотиви весняного оновлення природи, кохання та шлюбного життя. Гаївкам були притаманні хороводи: кругові та ключові. До кругових відносились танки «мак сіяти», «перепілка», «ящірка», «нелюб» тощо, а до ключових – «галка», «чечітка», «кривий танець», «шум», «просо сіяти» та ін. [5]. У основі подільських гаївок лежить синтез весільних та ліричних піснених мотивів, що гармонійно переплітаються з описанням землеробської праці під час весняного періоду. Гаївки супроводжувалися ритмічними вигуками та закличками, що відповідали характери та стилю окремих гаївок. Спів гаївок супроводжувався плесканням у долоні, притупуванням ногами, підносінням рук догори, що не можна було передати словами та інтонацією – виражали в хороводах [6].

У науковій статті: «Народне танцювальне мистецтво Поділля на початку XXI століття» Р. Бегас підмітив, що хоровод можна вважати найстарішою формою танцювальних ігор. Особливістю та відмінністю від стародавніх ігор, хоровод включав в себе танцювальні ритми, мав багату змістовність, проте танцювальна техніка була бідною, тому що кожному учаснику потрібно було координувати рухи з рухами інших. Також, слід відмітити, що Р. Бегас надав характеристику Подільської танцювальної культури та розкрив питання особливостей виконання хороводів цього регіону [1, с. 79].

Їх виконання пов'язано з багатьма обрядовими діями:

- зустріччю весни (веснянки, «Кривий танець»);
- відзначенням літа (купальський цикл танців, свято врожаю);
- зустріччю зимових свят та нового року («Метелиця») [8].

За класифікацією А. Гуменюка, хороводи за змістом поділяються на:

1. Хороводи, змістом у яких є трудові процеси («А ми просо сіяли, сіяли», «Шевчик», «Коваль», тощо);
2. Хороводи, змістом яких є родинно-побутові відносини («Перепілка», «Ой, гілля-гілочки», «Пташка» та ін.);
3. Хороводи, змістом у яких проявляються патріотичні почуття, оспівується рідна природа, звички й особливості поведінки звірів і птахів («А вже весна», «Марена», «Коза», «Зайчєня» та ін.) [2, 7]. Танцювальні традиції Поділля сягають глибокої давнини. Для цього доказом являється побутування хороводів, що приурочені до святково-обрядового календаря: весняні, купальські, обжинкові. Для танцювальних веснянок здебільшого були притаманні повільні, плавні та стримані рухи. Під час хороводів учасники утворювали велике коло, перебудовувались в менші кола, в зірочки, рухалися змійками та ланцюжками. Зразком веснянки, що популярний і наш час являється «Подільська метелиця», що має стрімкий та чіткий ритм, швидко змінюються фігури та малюнки, присутня різноманітні кружляння [8].

Досить важливим для Поділля було святкування Купала, що збіглося з християнським святом Івана Хрестителя. Такий збіг святкувань був наслідком натиску християнства на язичницьку віру. Хоча й Купала змінив суть, проте вдалось частково зберегти свої архаїчні риси: розкладання вогнищ, співання пісень, водіння хороводів, робили опудало «Купала» з вербової гілки та прикрашали його, ходили навколо «Марени», що була зроблена з гілки вишні [3, с. 359–364].

Сюжетні танцювальні форми виникли дещо пізніше, ніж хороводи. Їх особливістю стали засоби хореографії, що відображали конкретні явища з повсякденного життя і навколишньої природи. Танці називали в залежності від його змістової нагрузки, наприклад трудові танці – «Шевчики», «Косарі», побутові – «Горлиця», «Катерина», «Подольночка», танці про тварин і птахів – «Гусак», «Козлик», «Бичок» та ін. Танці сюжетної форми мають широкую різноманітність художньої тематики [8].

Слід відмітити побутові танці. Вони були найбільш використовуваними та досить давнім жанром танцювальних традицій Західного Поділля. Кожне обрядове дійство супроводжувалось танцювальними діями. Без побутового танцю не обходилося жодне святкування чи гуляння. Розпізнати їх досить просто, адже їх стилістика, особливість музики та хореографії досить особлива та запальна – це козачки, вальси, польки (ігрові, під інструментальний супровід, під спів та інструментальний супровід, за локальними назвами), пісні-танки, коломийки.

Хореографічний малюнок побутових танців є доволі простим. Тут переважають такі танцювальні рухи, як простий танцювальний крок, приставний крок, перемінний крок, притупи, прості кроки з притупом на місці та в повороті, крок польки на місці та в повороті, крок вальсу і т. д. [9]. Для кожного села була притаманна своя унікальна традиційна хореографічна культура, яка формувалась на основі етнічних культур народів сусідів, таких як поляки, молдовани, вірмени тощо. Найпоширенішими танцями в регіоні вважаються: «Ойра», «Краков'як», «Карпет», «Сирба», «Баламут», «Голубка», «Коробочка», «Восадулі» та багате різноманіття польки, яким були притаманні місцеві назви. Часто танці супроводжувалися скрипкою, малими цимбалами, сопілками та

бубнами. А вже з 20-х років ХХ ст. почали використовуватись гармошки, баяни, труби, тромбони та туби [7]. До побутових танців Поділля також відноситься «Гопак». Назва танцю походить від слова «гопати», адже виконання цього танцю характеризується високою жвавістю та технічністю [1].

До сюжетних танців Західного Поділля слід відносити такі танці, як «Каперуш», «Швець», «Василиха» «Марися», «Гандзя», «Чабен» та ін. Особливістю цих танців є наявність та зміст танцювальної пісні, текст якої розкривається за допомогою хореографічної лексики. Хореографічний малюнок сюжетних танців збагачується за рахунок танцювальних рухів та пантомімічних жестів, які найбільш точно та повно передають зміст самого танцю [9]. Доречним є наголосити, що трансформація деяких народно-обрядових танців відбувалася на формуючомуся національному ґрунті [1]. Слід зазначити, що історичні зміни в релігійно-культурній сфері позначилися руйнуванням існуючих стереотипів в обрядовій сфері. Специфіка обряду, що полягала в домінуванні традиційного, стало надбути та новітнім, стала відводити обрядову унікальність на другий план та сприйматися як стереотипна форма поведінки, що закріплює набутий досвід [10].

Таким чином, ми бачимо, що народні обряди та звичаї подільського краю відігравали надзвичайно важливу роль в житті народу. Кожне свято супроводжувалося танцями різноманітних форматів: хороводами, побутовими та сюжетними. Танець став яскравим втіленням святкових переживань, змістовності, сюжетності та унікальності подільського краю. Нам у спадок залишився величезний танцювальний скарб і ми повинні не лише зберігати, але й розвивати цей безцінний здобуток, який необхідно знати й вивчати.

### Література

1. Бегас Р. Народне танцювальне мистецтво Поділля на початку ХХІ століття. Матеріали до української етнології. Львів, 2010. С. 78–82.
2. Гуменюк А. Українські народні танці. Вид. Академії Наук УРСР. Київ, 1962. 359 с.
3. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Велес. Київ, 2005. 528 с.
4. Національна бібліотека України. Традиції та звичаї українського народу: святково-обрядова культура. Тематична виставка Універсального підсобного фонду Відділу комплексного бібліотечного обслуговування. URL : <http://www.nbuv.gov.ua/node/2982> (дата звернення 12.07.2021).
5. Вічний Кам'янець. Календарні свята й обряди на Поділлі. URL : [https://kamnod.at.ua/publ/mistectvo/kalendarni\\_svjata\\_j\\_obrjadi\\_na\\_podilli/40-1-0-576](https://kamnod.at.ua/publ/mistectvo/kalendarni_svjata_j_obrjadi_na_podilli/40-1-0-576) (дата звернення 18.07.2021).
6. Чорнобиль В.В. Гаївка на Поділлі. Збереження традицій танцювального фольклору та органічне їх включення в сучасну хореографічну культуру Поділля : збір. матер. наук.-прак. конф. Хмельницький, 2015. С. 36-40.
7. Д'яконова К.О. Традиційні танці Середньої Наддністрянщини. Збереження традицій танцювального фольклору та органічне їх включення в сучасну хореографічну культуру Поділля : збір. матер. наук.-прак. конф. Хмельницький, 2015. С. 28–34.
8. Гурєєв І.Ю. Використання подільського фольклору в ансамблі танцю «Подільчак». *Збереження традицій танцювального фольклору та органічне їх включення в сучасну хореографічну культуру Поділля* : збір. матер. наук.-прак. конф. Хмельницький, 2015. С. 89–40.
9. Щур Л. Народна хореографічна культура Західного Поділля: проблема реконструкції танцювальної традиції. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/narodna-horeografichna-kultura-zahidnogo-podillya-problema-rekonstruktsiyi-tantsyuvальноyi-traditsiyi> (дата звернення 13.07.2021).
10. Костюк Н. Характерні особливості відтворення українських свят науковими співробітниками НІЕЗ «Переяслав». Святування народної традиції: «Українська масниця. Колодій». URL : <http://ephsheir.phdpu.edu.ua/bitstream/handle/89898989/3922/%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8E%D0%BA%209%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення 13.07.2021).

*Джус Катерина,*

*магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### ЕМОЦІЙНИЙ КОМПОНЕНТ ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Хореографічна культура сучасного світу все більше набуває культуротворчого значення, тобто намагається врегулювати та поєднати сучасні зразки та встановлені танцювальні канони. Такий підхід допомагає розвивати особистісні характеристики дорослих та дітей. Сучасна хореографічна культура – це динамічне та інтегроване явище, процес творчої самореалізації, який передбачає створення нової інформації, тобто продуктивну діяльність [3]. В основі танцювальної постановки лежить потреба виявлення та передача емоцій, наприклад, любові, ревності, страху, радості,

покірності, сміливості, неприступності та інших. Психічний стан, що танцівник втілює на сцені можна передати очима, мімікою, розгорнутими і згорнутими рухами, положенням тіла, підкреслити костюмом та макіяжем. Виразні засоби хореографії включають до своєї палітри надзвичайно різноманітні рухи – вони можуть бути яскравими і масштабними або навпаки ледь помітні і невловимі [11, с. 21].

Сучасне хореографічне мистецтво досить експресивне та різнобічне. Воно має особливість швидко змінюватись та підлаштовуватись під естетику новітньої доби. Для хореографа-постановника важливим є момент розкриття тематики свого твору а також її розуміння та осмислення глядачем. Саме тому митець має використовувати в своїх постановках необхідні наочно-логічні, коннотативні значення, завдяки яким роботи отримують прагматичні особливості та можливість справляти враження на глядачів. Така можливість пов'язана з протіканням процесів емоційного компоненту, адже танцювальний номер дозволяє не тільки спостерігати перебіг емоційного стану героїв на сцені, а й самим відчувати та співпереживати [10].

Емоції – це особливий клас психічних станів, що відтворюють ставлення людини до навколишнього світу, до інших людей, до самої себе та до результатів своєї діяльності. Людські емоції надзвичайно різноманітні, неможливо уявити день без переходу переживань від позитивного до негативного та навпаки. Існує безліч факторів, що мають безпосередній вплив на перебіг та зміну емоційного фону людини [8].

Емоції впливають на людей різними шляхами. Однакові емоції по різному переживаються іншими людьми. Також емоції досить відмінно впливають на індивідів, вони мають мотиваційний характер та впливають на сприймання оточуючого світу та людей. Наприклад, радісна людина сприймає світ крізь «рожеві окуляри», а сумна – інтерпретує зауваження інших як критику та закривається в собі [7].

Поділ емоцій досить простий – види за змістом, характером того ставлення людини до об'єктивної дійсності, яке в них виявляється, за ступенем їхнього розвитку, силою й особливостями їхнього прояву. Опіраючись на дане пояснення всі людські переживання поділені на дві групи:

1. Переживання, що є відображенням ситуативного ставлення людини до певних об'єктів.
2. Переживання, в яких виявляється стійке й узагальнене ставлення до них.

Першу групу переживань, як зазначалося, називають емоціями, другу – почуттями у вужчому значенні цього слова [6]. Почуття – одна з основних форм переживання людиною свого ставлення до явищ дійсності. Вони більш стійкі і постійні порівняно з емоціями, що виникають у відповідь на конкретну ситуацію, тобто ситуативними [8].

Емоції поділяють на прості та складні. Прості емоції є відображенням взаємовідношень людини з різноманітними об'єктами. Їх дія на організм людини викликана реакцією на оточуючі обставини, що пов'язані із задоволенням його первинних потреб. Вони виникають у зв'язку з відчуттями їхніх властивостей: кольорів, запахів, смаків та ін., що бувають нам приємні чи неприємні та викликають задоволення чи незадоволення. Переживання задоволення і незадоволення, приємного й неприємного є основними якостями елементарних емоцій. Складними емоціями називають ті, що являються розумінням переживань та життєдіяльності людини, усвідомленням їхнього життєвого значення. До складних емоцій належать: щастя, радість, інтерес, смуток, страх, гнів, сором тощо. К. Ізард називає їх «фундаментальними емоціями», які мають свій спектр психологічних характеристик і зовнішніх проявів [6].

У хореографічному мистецтві виділяють емоції та емоційні реакції: психофізіологічні симптоми (вегетативні та рухові реакції), комунікативні та некомунікативні кінеми (міміка, жести, пози) [10]. В основі танцю лежить потреба людини виявити свої емоції, такі як любов, ревності, страх, радість, покірність, сміливість та інші. Будь-який психічний стан людини можна передати очима, мімікою, розгорнутими і згорнутими рухами або положенням тіла. В арсеналі виразних засобів хореографії існує палітра рухів – від найяскравіших і масштабних до ледве помітних і невловимих [3].

Створення на сцені ефекту здивування, захоплення, незвичайності наведеного факту називається емоційним переживанням. Художньо пережиті почуття допомагають не тільки розкриттю образу, а й правдоподібності постановки [5]. Тут на передній план виходить танцювальна пантоміма, що служить безпосереднім емоційним відгуком на практичну взаємодію людини й навколишнього світу. Танцю більш властива виразна здатність передавати найтонші стани людського духу. Пантомімний рух є конкретним, миттєвим, у ньому об'єктивно закладена характеристика лише даного моменту, відбитого у своїй неповторності прояву [4].

Танцювальна емоція з'являється в наслідок клопіткої роботи балетмейстера над художнім

образом та простором. Психологічний простір з точки зору психології – життєвий простір. Для творця це його оточення, його психологічний стан під час створення тієї чи іншої постановки. Психологічний простір виражається в якості художнього простору, який являється інтегральною характеристикою витвору мистецтва, сукупністю особливостей, внутрішньої єдності та завершеності. Саме у витворах мистецтва художній простір відображає психологічний стан митця, що виливається і в психологічний, і в художній образ, що надзвичайно міцно пов'язані між собою та стають невід'ємними частинами один від одного [9]. Художній хореографічний образ – цілісне вираження «я» в танці, відчуття й думки, людського характеру. Образний танець змістовний, емоційний, наповнений внутрішнім сенсом. Створення хореографічного образу означає точне змалювання в танці дії або характеру, через втілення правдивого виразу, відчуття, певної ідеї. Під час хореографічного дійства глядач сприймає не окремо сценічний чи психологічний простір, а узагальнене його втілення – художньо-хореографічний образ, що включає в себе як психологічну, так і сценічну складову [11, с. 23].

Танець можна порівняти із способом, що допомагає побудувати відносини із власними емоціями. Така метафора має на увазі, що виконавець використовує можливість змінювати позицію, дистанцію, кількість уваги на той чи інший предмет в постановці та ступінь контролю не тільки за рекомендацією постановника, а й виходячи з власного набутого емоційного досвіду. Танець вміщує в собі направлену роботу в балансі контролю та відпускання, експресивності та чіткого оформлення, що являються наслідком розвитку динаміки та розвитку подій [2]. Для деяких людей артистизм та емоційність в танці являються повністю природним або природженим даром. Для іншої частини ці навички потрібно набувати та розвивати. Весь секрет полягає в тому, що потрібно звільнити голову від непотрібних думок та страхів, повністю віддатися музиці, танцю та емоціям [1].

Вираження емоцій в хореографії можна вважати вербалізованим, адже воно є продукуванням мовленнєвої та розумової діяльності, також використовує в словосполучках дієслова руху й конкретної фізичної дії, особливо продуктивні в плані породження образного представлення емоцій. У науковій практиці сюжет – це позначення для розуміння, що повинна відчувати людина в тому чи іншому емоційному стані, як той стан впливає на героя та як має проявлятися зовні. Виклад емоцій у танцювальній лексиці залежить не лише від реалій об'єктивного життя, але й людського уявлення про них, тобто відображення танцівником явищ, процесів навколишньої дійсності. Втілення потрібних емоцій фіксують розвиток асоціативних зв'язків і художньої уяви в носіїв різних мов, які в хореографічному тексті стають метафоричними й узагальнюючими [10].

Таким чином емоційний компонент хореографічної постановки є вагомою частиною та одним із основних засобів художньої виразності. Емоційна складова танцювального твору допомагає постановнику розкривати сюжет, розвивати драматургію та обігрувати художній простір. Саме емоції являються тим компонентом, що дозволяє хореографічному твору відповісти на запитання глядача, без використання слів.

### Література

1. Fallway. Артистизм и эмоциональное выражение в танце. URL : <http://fallaway.ru/artistizm-i-emocionalnoe-vyrazhenie-v-tancze.html> (дата звернення 28.06.2021).
2. GIRSHON. Танец с эмоциями. URL : <http://girshon.ru/article/tanets-s-emotsiyami-2/> (дата звернення 29.06.2021).
3. Бібліотека online. Хореографічна культура як засіб формування цілісної системи художніх цінностей. URL : <http://book.net/index.php?bid=19324&chapter=1&p=achapter> (дата звернення 24.06.2021).
4. Демідова М.Г., Трощенко В.М. Основні аспекти створення художнього образу в сучасному танці. Матер. II Міжнар. наук.-практ. семінару. Луганськ, 27–28. 11. 2010 р. Луганськ. Вид-во ЛДІМК. С. 22–25.
5. Медвідь Т. Хореографічне мистецтво як фактор творчої діяльності дитини. *Вісник Львівського університету*. Серія мист. 2014. Вип. 14. С. 148–154.
6. Навчальні матеріали онлайн. Види емоцій і почуттів. URL : [https://pidru4niki.com/16340322/psihologiya/vidi\\_emotsiy\\_pochuttiv](https://pidru4niki.com/16340322/psihologiya/vidi_emotsiy_pochuttiv) (дата звернення 28.06.2021).
7. Навчальні матеріали онлайн. Вплив емоцій на людину. URL : [https://pidru4niki.com/16731104/psihologiya/vpliv\\_emotsiy\\_lyudinu](https://pidru4niki.com/16731104/psihologiya/vpliv_emotsiy_lyudinu) (дата звернення 28.06.2021).
8. Навчальні матеріали онлайн. Емоції і почуття. URL : [https://pidru4niki.com/1931071037363/psihologiya/emotsiyi\\_pochuttya](https://pidru4niki.com/1931071037363/psihologiya/emotsiyi_pochuttya) (дата звернення 22.06.2021).
9. Стародубець Г.А. Єдність психологічного та сценічного простору як передумова творення художнього образу. Матер. II Міжнар. наук.-практ. семінару. Луганськ, 27–28.11.2010 р. Луганськ. Вид-во ЛДІМК. С. 95–99.
10. Чілікіна Н.О. Емоції в структурі хореографічного тексту. *Танцювальні студії*. 2018. Вип. 2. С. 45–51.
11. Чурпіта Т.М. Соціально-педагогічні проблеми розвитку творчої уяви молодших школярів засобами хореографічного мистецтва (на матеріалі використання казок): дис. ... канд. пед. наук. Київ, 1998. 173 с.

*Діденко Ніна,  
аспірантка кафедри культурології та інформаційних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*

## **РЕКРЕАТИВНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК НОВИЙ ФОРМАТ СОЦІАЛЬНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ЗАХОДІВ**

Музично-танцювальна медіакультура ґрунтується на поп-музичних ритмах (джаз; латиноамериканська автентична, але стилізована хореографічна культура; рок, диско, фанк, хіп-хоп та його похідні), існує у формі соціальних танців та як спеціалізований жанр професійного хореографічного мистецтва. Як професійне мистецтво поп-хореографія – важливий елемент розважального перфомансу (шоу-балет, кордебалет музичного театру і т. ін.) та танцювального спорту, але започаткувалася й продовжує розвиватися вона в соціальній сфері (дансхоли, дискотеки, рейви, усілякі бальні заходи, джеммінги).

Необхідно відзначити, що будь-який танок містить рекреаційний компонент, оскільки в соціальній сфері сприяє доброму настрою, релаксації та певною мірою фізичному тренінгу партнерів. Але, починаючи з кінця 60-х та у 70-ті роки ХХ століття, рекреаційний ефект виявився не побічним наслідком рухової активності, а метою танцюристів, сенсом якої стає перемога в змаганні. У цьому контексті зауважимо, що неодмінним атрибутом хореографічного мистецтва є спортивність (якщо під спортивністю розуміти не тільки фізичні вправи для розвитку й зміцнення організму, адже спорт передбачає, на відміну від фізичної культури, змагання, атлетичне протиборство).

Перелам стався не тільки в сутності (спонукальних мотивах, меті й способах її досягнення), а й у формах проведення соціальних танцювальних заходів. Першою «ластівкою» рекреаційної хореографії стала *аеробіка* у 80-ті роки ХХ століття. Але ця ідея поєднання здорового образу життя і хореографічного мистецтва далеко не нова, такі приклади відомі задовго до появи танцювальної аеробіки, зокрема, ще у 1971 році з'явилася книга Моніки Бекман «Джазова гімнастика». Раніше теорію так званих аеробних вправ для підтримання й покращення здоров'я розробив Кеннет Х. Купер [1]. Ці вправи були спрямовані на зміцнення серцево-судинної системи через біг, плавання, спортивну ходьбу тощо (саме з реалізації теорії Купера розпочався всесвітній «біг від інфаркту»). Сутністю аеробних вправ й кінцевою метою стало не стільки лікування хвороб, скільки їх профілактика. Аеробіка є класичним прикладом рекреаційної хореографії, оскільки поєднує фізичну культуру і танок. В ній відсутня змагальність, притаманна спорту з античних часів. Метою зміцнення здоров'я та досягнення психоемоційного оптимуму. Подальший розвиток аеробіки ознаменувався появою окремих напрямів, зокрема, це степ-аеробіка, аквааеробіка, пампааеробіка, кік-аеробіка, слайд-аеробіка, зумба-аеробіка тощо.

Отже, на основі метроритму і, так званого, груву в сучасній музично-танцювальній поп-культурі виникає релаксаційний ефект, що породив у підсумку рекреаційну хореографію як систему знань щодо використання даного ефекту в терапевтичних та реабілітаційних цілях. На основі «вуличних танців» створилася культура хіп-хопу, танцювальні стилі якої були покладені в основу спортивної хореографії, зокрема, аеробіки та подальших спортивно-танцювальних комплексів вправ на її основі. Окрім того, майже вікову історію мають бальні танці – професійний вид хореографічного спорту. Саме спортивна змагальність багатьох танцювальних змагань, як, наприклад, брейк-данс та породжених ним стилів, призвела до принципово *нового формату*, який нами визначається як *рекреативна хореографія*, особливо після блискавичного глобального поширення музично-танцювальної медіакультури наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. *Рекреативна хореографія* - це система знань та тренувально-педагогічна практика, застосування кінетики на основі ритмоформули і ефекту груву для релаксації та досягнення стану *психоемоційного оптимуму*.

### **Література**

1. Величко В.В. Організація рекреаційних послуг: навч. Посібник. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2013. 202 с.
2. Вычужанова Л.К. Язык хореографии: философский анализ: автореф. дис. на соискание уч. степени кандидата философ. наук: спец.09.00.01. Уфа, 2009. 18 с.
3. Мурадов А. Психотехника. О пути к освобождению. URL: <https://play.google.com/store/bookshttps://play.google.com/store/books/details/Психотехника>.
4. Николаї Г., Медведєв О. Теоретико-методологічні орієнтири танцювально-терапевтичних розвідок : європейський контекст. URL: <https://pedscience.spu.sumy.ua/wp-content/uploads/2018/03/5-1.pdf>



5. Павлов В.І. Рекреаційний комплекс Волині : теорія, практика, перспективи. Луцьк : Надстир'я, 1998. 122 с.
6. Ярошенко Н.Н. Индустрия развлечений в пространстве современных культурных практик. URL:<https://cyberleninka.ru/article/n/industria-razvlecheniy-v-prostranstve>
7. Cooper, Kenneth H. Aerobics, 1972, 182 p. URL:<https://frederickmcguireireg.files.wordpress.com/2017/04/aerobics-by-kenneth-h-cooper-pdf>.
8. Dance Studio Industry in the US–Market Research Report. URL:<https://ibisworld.com/united-states/market-research-reports/dance-studios-industry>

*Крупичко Марина,  
магістрантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **ВЕСНЯНКИ ТА ГАЇВКИ В СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Український народно-сценічний танець був сформований провідними балетмейстерами ХХ ст. У його основі лежить фольклорний танець, проте шляхом трансформації, які відповідають законам сценічного хореографічного мистецтва, лексика наповнюється, збагачується та трансформується. Саме завдяки неоціненним набуткам вітчизняних хореографів-постановників та застосуванню інноваційних методів контамінації фольклорний танець було доповнено сучасними виражальними засобами [3]. Одними із різновидів народного танцю є хоровод. Його вважають першою танцювальною формою. Перші хороводи були частиною ритуалів та різноманітних релігійних дійств. Навіть після приходу християнства на терени України, слов'яни невпинно асимілювали їх до «нових» релігійних свят.

Весняні обрядові свята супроводжувались піснями, хороводами та гуляннями, що були їх невід'ємною частиною. Веснянки – це назва старовинних старослов'янських обрядових пісень та танців. Вони приурочувалися початку весни та наближенню весняно-польових робіт. Вважалося, що веснянки допомагали людям ділитися життєдайною енергією з природою, щоб усе живе навколо прокинулося і знову ожило. Веснянки мають за ціль «закликати» весну та добрий урожай. Назв у веснянок дуже багато: «ягівка», «гаїлка», «гагілка», «ягілка», «магілка», «галанівка», «лаголайка», «риндзівка» та інші. Кожна місцевість, окрім особливої назви, мала ще й свої традиційні слова веснянок та веселих забав.

Різновидом веснянок є гаївки – пісні та танці, що виконувались тільки у час великодніх свят. Існує багато різних гаївок: для молодших дітей, для старших, для хлопців і дівчат, були й гаївки, у яких парубки та дівчата обирали собі пару. На відміну від гаївок, веснянки обіймають цілий цикл весняних пісень, які виконувалися всю весну. Саме тому слід зауважити, що не кожна веснянка є гаївкою, проте кожна гаївка є веснянкою. Найголовнішим для веснянок залишається те, усі їх різновиди – це ті пісні, танці та ігри, що звеселяють людей, несуть в їхні душі красу, надію, тепло та відродження та є дорогоцінним скарбом ранньої культури наших пращурів [1]. Головною відмінною веснянок, а головною мірою великодніх гаївок, від різдвяних колядок і щедрівок є те, що останні майже повністю мають християнсько-релігійний зміст, а весняні гуляння відзначаються більшою мірою світським характером.

Саме після тривалого, великого посту молодіжні забави, грайливі пісні особливо оживляли кожную місцевість. На Великодні свята молодь на майдані близько до церкви починала водити гаївки. Всі бажанчі групувались довкола майдану – милувалися. Вихвалялися крашанками-писанками – чия краща. Час від часу лунали вистріли, адже хлопці біля церкви салютували, вдаряючи спеціальний молотом (моздіром) об камінь. Коли пороху в молоті було багато – сила вибуху не раз виривала молот із рук, і він, продвигтвівши в повітрі дугою, падав за кількадесят метрів.

А от дівчата переважно водили гаївки. Проте в гаївкових хороводах часто брали участь хлопці. Відомі мелодії гаївок: «Ой зацвили фіялоньки...», «Котилися вози йа в гай, та в долину», «Ой ніхто там не бував, де ся явір розвивав...», «Ви, зелені огірочки, не рвіться», «Ми кривого танцю йдемо», «Ми голубку (голуба) ізловили», «Хто бував, хто видав мою жону на торзі?», «Ой бриніли ключі з ночі», «Чому, Галю, не танцюєш?», «Ой ти, старий діду, чому ся не жениш?», «Попід зелені лози летіли селом кози» та інших.

Передусім в гаївках оспівувалась та вихвалялась весняне відродження та молодість, наприклад:

«А вже ж весна воскресла!

А що ж вона винесла?

Весняную росу,

Дівочьку красу...» [2].

Протягом останніх років стала помітною тенденція зростання кількості гуртків сучасної хореографії. Досить часто діяльність сучасних колективів спрямована на відтворення у їх хореографічних постановках стародавніх форм української культури і метою яких являється популяризація танцювального фольклору наших предків в сучасному творчому та оригінальному баченні. Слід зазначити, що основою такого роду постановок має бути оволодіння на фольклорним, народно-сценічним, класичним, сучасним танцями, гімнастичними та пластичними елементами.

Танцювальні напрями при змішуванні різноманітних стильових елементів утворюють різноманітні контамінації та стилізації:

– контамінація (лат. *contaminatio* – змішування) – схрещення двох одиниць різних елементів, що переплітаються або тісно поєднуються в межах однієї новоутвореної одиниці [6];

– стилізація – надання творчості мистецтва характерних рис якого-небудь стилю, особливостей чиєїсь творчої манери і т. ін. [4, с. 696].

Для постановників центральних, східних та південних областей України являється досить актуальним та популярним звернення до контамінації сучасного та українського народного танців, як до домінуючого прийому стилізації. На їх противагу – західноукраїнські хореографи, вбачаючи провідною тенденцією розвиток саме народно-сценічного танцю та відродження автентичних першоджерел, традиційно звертаються до контамінації народної та класичної хореографічних лексичних матеріалів та елементів пантоміми і ритмопластики [3].

Стилізація народного танцю полягає в перетворенні фольклорних танцювальних елементів з поєднанням сучасних хореографічних тенденцій. Для створення стилізованого танцювального номера зазвичай використовується фольклорно-етнографічний матеріал. Такий матеріал ретельно опрацьовується хореографом-постановником та вкладає власну або запозичену стилізовану сучасну сценічну обробку. Потрібно відзначити, що в основу стилізованого номера слід вкладати, в першу чергу: відтворення фольклорно-етнографічного матеріалу; основи та закони композиційної побудови; відчуття стилю. Саме ці якості в сукупності дозволяють створити потрібний образ або відчуття образу, своєрідного національного характеру народу.

Процес стилізації українського народного танцю виводить на перше місце ґрунтовне опрацювання фольклорного матеріалу та логічність його обробки. В процесі дослідження народжуються творче бачення майбутнього перетворення, пробуджується процес творчого пошуку, відбувається підбір характерних рис, образів, танцювальної лексики [5]. Стилізація народних веснянок та гаївок має особливе місце в сучасному мистецтві. Поєднання танцювальних елементів сучасного та народного танців з музичними мотивами сучасних або стилізованих творів створює особливу та незвичайну атмосферу танцювальної композиції.

На сьогоднішній день стилізовані веснянки виконуються не тільки навесні чи на весняні свята. Не зважаючи на пору року, сучасна веснянка несе в собі такий самий посыл як і її фольклорна форма – надію, заклик до розвитку та енергійність. Вдаючись до стилізації народного фольклорного танцю, балетмейстери-постановники мають можливість проявити унікальне особливе бачення хореографічного твору чи окремого танцю. Дехто вдається до поєднання народного із класичним танцем, а іншим до вподоби поєднання народної із сучасною хореографією. Це може проявлятися як у загальній композиції та лексиці танцю, так і в окремих елементах. Стилізація фольклорних веснянок та гаївок створює особливий настрій у глядача на виконавця, передаючи життєрадісну енергію. Таким чином, народний танець зазнає сучасної обробки, крокуючи в ногу з часом.

#### *Література*

1. Веснянки (гаївки, гагілки, ягілки, риндзівки) URL : <https://traditions.in.ua/pisni/vesnianky> (дата звернення 28.08.2021).
2. Українські пісні. Гаївки. URL : <https://www.pisni.org.ua/articles/33.html> (дата звернення 24.06.2021).
3. Бойко О.С. Контамінація як прояв еkleктичності в сучасній стилізації українського народно-сценічного танцю. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*. Вип. 39. 2018. С. 106–111.
4. Словник української мови. В 11 т. Т. 9. Ред. І.С. Назарова та ін. Київ : Наукова думка, 1978. 916 с.
5. Куценко С.В. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії в процесі стилізації народного танцю. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2016. Вип. 2 (8). 2016. С. 138–147.
6. Тараненко О.О. Контамінація. *Енциклопедія Сучасної України*: електронна версія. Гол. редкол.: І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL : [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=5029](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=5029) (дата звернення 24.06.2021).

## **Культурні та мистецькі практики в умовах гібридних викликів**

*Копієвська Ольга,  
доктор культурології, професор,  
завідувачка кафедри арт-менеджменту та івент-технологій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ АНОМІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ГІБРИДНИХ ВИКЛИКІВ**

Останні роки українського буття крізь призму гібридних викликів позначилися таким негативним станом, як аномія. Розглядаючи аномію як негативне явище, як спосіб пристосування до ситуації, яка не є позитивно сприйнятною всіма громадянами, наголошуємо на зміні життєвих принципів та цінностей, поведінці, норм та цілей як особистісних так і суспільних. Аномія це стан, який призводить до певного атрофування, втрати життєвих партнерських позицій, морального зубожіння, відсутність відчуття належності до соціокультурної групи. Отже, проблема аномії є актуальною для української реальності й потребує детального осмислення її через призму гібридних викликів.

У Глосарії з гібридних загроз поняття «аномія» визначається з точки зору класичних концепцій з її осмислення. Так, відповідно до концепції Дюргейма, аномія розглядається як «соціальна ситуація, коли старі інститути перестають функціонувати стабільно і люди вже не можуть розраховувати на отримання очікуваних винагород за відповідними очікуваними стандартами»; концепція Мертон, розкриває «аномію», як певну «відсутність (знецінення) норм, що проявляється у формі деінституціоналізації правових (законних) засобів суспільства» [5].

Збройний конфлікт, глобальні виклики пандемії позначилися на функціонуванні базової мережі закладів культури, зокрема певному порушенні культурних прав та свобод українців. Стан в якому опинилась українська культура (культурні інституції) характеризується негативним ставленням до запроваджених суспільних норм. Такий стан визначаємо таким поняттям як – «культурна аномія», при якій споживач культурної послуги, або її виробник втрачає активну здатність функціонувати у нових запропонованих (задекларованих) умовах. Саме руйнація традиційних суспільних цінностей, призводить до певної дегуманізації суспільства та ізоляції культурних одиниць або груп. Проблеми культурної аномії, її глобальні і локальні виклики є об'єктом уваги українських вчених, які розглядають її з різних міждисциплінарних підходів.

Так, соціально-філософській аспект проблем аномії в сучасному суспільстві розглядається вченими з точки зору культурних приписів та швидкоплинних соціальних та культурних реалій [3]. Досліджуючи феномен аномії через призму суспільного та особистісного Ю. Шайгородський виокремлює вплив і значення адаптивних культурних та моральних практик, які вчений пов'язує з культурним кодом, культурною ідентифікацією та ціннісними орієнтирами [4]. Аномію вчені розглядають як соціокультурний феномен, розглядаючи останню в контексті історичних подій, суспільно наукових досліджень та поглядів [1]. Все частіше аномія розглядається в контексті формування або функціонування культурних груп та територій. Так, досліджуючи молодіжне середовище в контексті проблем культурної аномії О. Марусенко наголошує на впливі глобальних трансформацій, які торкнулися й соціокультурної сфери. Саме зіткнення різних ціннісних систем, часто викликають конфліктні ситуації, що негативно впливають на молодь і молодіжне середовище зокрема [2]. Отже, аномія, культурна аномія, її феномен потребує активного науково-практичного осмислення, що дозволить виокремити дієві механізми та технології розуміння і подолання гібридних викликів.

На часі є формування у громадян спеціальних знань і вмінь, які дозволять подолати негативні тенденції, що викликані культурною аномією. Одним з дієвих кроків є трансформація освітніх програм, яка дозволить набути молодим спеціалістам спеціальних компетентностей. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, в рамках реалізації проекту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» на освітньо-професійній програмі другого рівня, спеціальність 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності» введено: обов'язкові освітні компоненти «Гібридні загрози та комплексні безпеки», «Культурні практики як інструмент протидії гібридним загрозам у реальному та віртуальному середовищі»; оновлено вибіркові освітні компоненти: «Теорія безпеки соціокультурних систем», «Політичний екстремізм», «Гібридна (асиметрична) протидія в інформаційно-культурному та когнітивному контексті», «Соціокультурне партнерство в умовах глобальних і локальних конфліктів», «Стратегічний та інноваційний менеджмент у сфері культури і

мистецтв». Тематика освітніх компонент, інноваційні методи навчання дозволять набути такі спеціальні компетентності, як: здатність адаптувати робочі процеси та особистий простір до складних та непередбачуваних ситуацій, спричинених гібридними загрозами, з урахуванням аспектів соціальної відповідальності; здатність розробляти та впроваджувати ефективні крос-культурні, соціокультурні практики для подолання гібридних загроз. В свою чергу, програмними результатами навчання є: розуміння комплексної природи, складності, логіка і закономірності гібридних загроз; виявлення, ідентифікація, класифікація гібридні загрози та ефективно на них реагування в міжгалузевій взаємодії; створення сприятливого культурно-мистецького середовища з адаптивними крос-культурними, соціокультурними практиками та дієвою системою реагування на гібридні виклики.

Отже, міждисциплінарна активізація академічного середовища до проблематики гібридних загроз і викликів дозволить підготувати фахівців зі спеціальними компетентностями, так званих професійних агентів змін аномії, культурної зокрема. Розуміння гібридних загроз, набуті практичні навички з їх розпізнання дозволять передбачити культурну аномію, подолати її наслідки.

Тези підготовлені в межах реалізації проекту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (Academic Response to Hybrid Threat, WARN) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP, що фінансується за підтримки Європейської Комісії.

### **Література**

1. Афенченко Г.В., Шумлянська Н.В. Аномія як соціально-культурний феномен. *Вісник Харківської державної академії культури*. Серія : Соціальні комунікації. 2015. Вип. 46. С. 103–113.
2. Марусенко О.А. Молодіжне середовище та проблема культурної аномії. *Здоровий спосіб життя* : зб. наук. ст. Львів, 2005. Вип. 8. С. 43–46.
3. Тургенева О.Ю., Дудкова Я. Проблема аномії у сучасному суспільстві: соціально-філософський аспект. *Вісник НТУУ«КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка* : збірник наукових праць. 2012. № 1(34). С. 71–75.
4. Шайгородський Ю.Ж. Аномія як суспільний і особистісний феномен. *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І.Ф. Кураса*. Київ : Видавництво ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса, 2011. № 4 (54). С. 19–29.
5. Glossary Hybrid Threats. Глосарій з гібридних загроз. Упоряд. С.В. Гришко та ін. ; за заг. ред. С.В. Гришко. 2021. 113 с. URL : <https://openarchive.nure.ua/handle/document/16258> (дата звернення 15.10.2021).

**Веденєєв Дмитро,**  
доктор історичних наук,  
професор, професор кафедри арт-менеджменту та івент-технологій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

### **ВПРОВАДЖЕННЯ У НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС НАКККіМ ПРОБЛЕМАТИКИ ПРОТИДІЇ ГІБРИДНИМ ЗАГРОЗАМ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ**

Новітні загрози неконвенційного (гібридного) порядку національній безпеці Україні, як свідчать сучасні дослідження, висувують на перший план розробку системного інформаційно-ментального та просвітницького впливу для роз'яснення комплексу загроз гібридного характеру, творення й висування інноваційних підходів до формування системи захисту, передовсім, саме соціокультурного простору України. Цей виклик стимулює до прищеплення необхідних знань й професійних навичок управлінських кадрів та спеціалістів соціокультурної сфери. Гібридне протистояння сутнісно спрямоване на деморалізацію противника, дистанційний підрив (переважно невійськовими й «неконтактними» методами) його спроможності до оборони й захисту національних інтересів в цілому, примушення його до капітуляції, відмови від реального державного суверенітету, корегування суспільно-економічного ладу та духовно-культурної сфери [1; 2].

При формуванні нової генерації науково-педагогічних працівників гуманітарної сфери особливого значення набуває прищеплення навичок виявлення ознак (наслідків) застосування згаданих «витончених» знарядь «гібридної» агресії, формування у професіоналів-гуманітаріїв відповідного професійно-психологічного імунітету проти «інтелектуальних підступів». Заслужує на аналіз та узагальнення певний досвід подібної діяльності, накопичений в останні роки в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ).

У НАКККіМ з 2016 р. запроваджено вивчення навчальної дисципліни «Проблеми

інформаційно-гуманітарної безпеки України» для аспірантів спеціальності 032 – історія та археологія. У процесі опанування дисципліною передбачалося, зокрема, вивчення інформаційного компоненту асиметричного («гібридного») протистояння у сучасному світі, ознайомлення з інформаційно-психологічною складовою новітніх технологій деструктивної діяльності у суспільстві тощо [3]. Тематичні заняття впроваджувалися і на навчальних потоках Центру неперервної культурно-мистецької освіти НАКККиМ (директор – кандидат педагогічних наук І. Шевченко).

На новий якісний щабель викладання тематики гібридних загроз перейшло із приєднанням НАКККиМ до реалізації міжнародного проекту «Академічна протидія гібридним загрозам – WARN» # 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP» (листопад 2019 р.), який реалізується в межах Програми Європейського Союзу Еразмус+ за напрямом «Розвиток потенціалу вищої освіти», і орієнтується на впровадження розробок Європейського центру з протидії гібридним загрозам. Проект передбачає запровадження міждисциплінарних та короткострокових сертифікованих освітніх програм, спрямованих на протидію гібридним загрозам, розбудову експертної інфраструктури для проведення міждисциплінарних досліджень і дослідницько-орієнтованих занять [4; 5; 6].

Концепцією проекту передбачається адаптація змісту 11 освітніх програм у 7 галузях освіти, розробка курсів з протидії гібридним загрозам для сфери освіти, підготовка адаптованих освітніх програм та курсів, створення міжгалузевого середовища з питань протидії гібридним загрозам. В НАКККиМ у рамках програми WARN запроваджено навчальну дисципліну «Теорія безпеки соціокультурних систем» для студентів ОКР «магістр» за спеціальністю «Менеджмент соціокультурної діяльності» [7; 8], оскільки аналіз соціокультурного середовища з метою виявлення існуючих у ньому проблем та розробка алгоритмів (методів) захисту культурно-ментальної сфери від гібридних загроз є професійне значущими для сучасного менеджера соціокультурної діяльності, важливе з погляду формування активної суспільної позиції громадянина України.

Дисципліна спрямована на підготовку студентів до розуміння й професійної протидії загрозам соціокультурній системі України, ознайомлення їх із методикою виявлення та аналізу відповідних небезпек, організаційно-правовими основами, формами і методами протидії загрозам безпеці національній культурно-гуманітарній сфері як складової менеджменту соціокультурної діяльності. З погляду *спеціальних компетентностей* передбачається формування у студентів спроможності визначати напрями досліджень особливостей (ознак) застосування деструктивних технологій з ерозії інформаційно-культурної сфери з арсеналу «гібридної» війни; прищеплення здатності до практичної адаптації науково-обґрунтованих безпекових соціокультурних практик; надання навичок до планування й провадження управлінської та інформаційно-аналітичної діяльності з протидії загрозам соціокультурній системі України у межах фахової компетенції тощо.

Відповідно, зміст курсу складається із таких *основних тем*:

1. Поняття про соціокультурні системи та провідні чинники загроз їх стабільності у сучасному світі.
2. Ретроспективний огляд формування форм і методів деструктивного впливу на соціокультурну сферу життєдіяльності суспільства.
3. Особливості глобалізаційних впливів на національні соціокультурні системи.
4. Внутрішні чинники потенційних загроз соціокультурній сфері України.
5. Деструктивні технології з ерозії інформаційно-культурної сфери в стратегії «гібридної» (асиметричної) війни.
6. «М'яка сила» та «публічна дипломатія» як явище сучасних міжнародних соціокультурних відносин.
7. Організаційно-правові засади забезпечення соціокультурної безпеки України.

Крім того, на кафедрі арт-менеджменту та івент-технологій НАКККиМ впроваджено інноваційну освітню практику, яка дозволила в межах партнерського навчання (ОК «Креативні індустрії», професор О. Копієвська; ОК «Етика, естетика», доцент Т. Рева) розробити й апробувати із здобувачами вищої освіти тренінгово-ігрові культурні практики місія яких полягає у розумінні знань про гібридні загрози, набутті практик їх подолання культурно-дозвіллевими технологіями і методиками [9; 10; 11].

### *Література*

1. Інформаційні виклики гібридної війни: контент, канали, механізми протидії : аналіт. доп. За заг. ред. А. Баровської. Київ : НІСД, 2016.109 с.
2. Копієвська О., Веденєєв Д. «Вишукана» гібридна зброя: ураження свідомості керманців та інтелігенції. *Виклики і ризики. Безпековий огляд Центру дослідження армії, конверсії та роззброєння*. 2020. № 9. С. 20–32.

3. Веденєєв Д.В. Викладання проблематики форм і методів «гібридного» протиборства в інформаційно-гуманітарній сфері при підготовці аспірантів-істориків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. *Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції*, м. Маріуполь, 22 червня 2020 р. Маріуполь: ДонДУУ, 2020. С.102–107.
4. Офіційний сайт проекту: URL: <https://warn-erasmus.eu/ua/>
5. Гришко С. Презентація проекту «Академічна протидія гібридним загрозам – WARN» # 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP». 5-7 грудня 2019 р.
6. Карпенко О.О. Участь державного університету інфраструктури та технологій у реалізації проекту Еразмус+ СВНЕ WARN «Академічна протидія гібридним загрозам». *Інноваційні рішення в сучасній науці, освіті та практиці: Матеріали I Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (наукове видання)*, 17–18 листопада 2020 р.: у 2 ч. Київ: НТУ, 2020. Ч.1. С.34–37.
7. Робоча програма навчальної дисципліни «Теорія безпеки соціокультурних систем». Київ: НАКККіМ, 2020. 10 с.
8. Теорія безпеки соціокультурних систем: методичні рекомендації до практичних занять для здобувачів освітнього ступеня «Магістр» спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності». Розроб. Д.В. Веденєєв. Київ: НАКККіМ, 2021. 22 с.
9. Веденєєв Д.В., Копієвська О.Р. Гібридні загрози як об'єкт освітніх практик у культурно-мистецькій сфері України (за досвідом реалізації проекту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам – #WARN» 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 3–11.
10. 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-конференції*. Маріуполь, 2020. URL: [https://dsum.edu.ua/storage/documents/news/PROGRA\\_MA-KONFERENTSIYI-22.06.2020-roku-2.pdf](https://dsum.edu.ua/storage/documents/news/PROGRA_MA-KONFERENTSIYI-22.06.2020-roku-2.pdf) (дата звернення: 15.03.2021).
11. Копієвська О.Р. Локальні культурні ландшафти України в умовах гібридної реальності. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті: збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю 11 – 12 червня 2020 року*. Наук. ред. Т. Єщенко. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 182–184.

*Дячук Валентина,*

*кандидат культурології, доцент,*

*доцент кафедри арт-менеджменту та івент-технологій  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **ПОДІЄВІ ПРАКТИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОПОРУ ГІБРИДНИМ ВПЛИВАМ**

Французький соціолог, філософ П.Бурдьє писав: «Хто формує символічні системи, той встановлює владу». Символи визначають систему цінностей. Різновид соціокультурної взаємодії, що здійснюється людиною в межах конкретного суспільства та культури за багатоманітними приводами (подіями) з різною метою та результатами у формі символічного дійства [1; 11]. Різновид соціокультурних комунікацій, де основним способом та формою взаємодії є символічно вибудоване дійство – так звана «спеціальна подія» (урочистості, церемонії, перформанси). На сучасному етапі розвитку соціокультурного простору, спеціальні події є найбільш актуальними технологіями комунікацій, а їх створення стає однією з індустрій сучасної культури. Дж. Голдблат пропонує розглядати спеціальну подію як «унікальний момент часу, що відмічається церемонією та ритуалом для задоволення конкретних потреб» [2; 6]. Натомість розуміння, що за певною технологією спланована акція чи подія може слугувати гібридним інструментом впливу на соціум. З позиції філософії культури, спеціальну подію, причинами проведення якої закордонні дослідники визначають святкування, освіту, маркетинг та возз'єднання [2; 8–9], розуміють як результат цілеспрямованої діяльності організатора трансляції ціннісно-сміслових структур певному колу осіб у зв'язку з вагомим для них приводом у символічній формі (своєрідним сценарним підґрунтям для здійснення подієвої комунікації).

Аналізуючи поняття «подія» у семантиці та прагматиці, В. Дем'янков класифікує його на події-ідеї, власне події, та текстові події. Основними параметрами подій вбачає: статичність – динамічність, контрольованість – неконтрольованість, цілісність – процесуальність; миттєвість – тривалість – повтор; досягнуті чи недосягнуті завдання; ступінь достовірності; рольові функції учасників події; протиставлення відомого, очікуваного й бажаного; просторово-часову локалізацію події; «спосіб існування» об'єктів у події; її квантифікованість; причинність та безпричинність. Маючи перераховані вище «параметри», подія є складною єдністю – таким собі комплексом (референтна подія, ідея-подія,

текстова подія), який у різних епізодах інтерпретації тексту виявляє різні, іноді суперечливі, властивості [3, с. 328]. Здійснення семантико-етимологічного аналізу поняття «подія» для відповідного застосування в практичному житті набуло особливої значущості в українському суспільстві в останнє десятиліття. До сьогодні поняття «подія» було концептуально привабливим переважно для філософів, лінгвістів, соціологів. Але нові контексти “життєвих подій” не лише лінгвістів примушують приділяти більше дослідницького інтересу. Ситуація докорінно змінилась, коли на авансцену вийшли гібридні технології впливу, епіцентром яких, і до сьогодні є територія України.

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується безмежністю інформаційних можливостей та безпрецедентною маніпуляцією масовою свідомістю. Де усвідомлення особистісного розвитку як основного ресурсу поступального суспільного розвитку та повсюдне нехтування потребами особистості на догоду всюдисущим вимогам кон’юнктури. Додатковий тиск факторів глобалізму і споживацтва які мимоволі змушують індивіда не наполягати на власних соціокультурних маркерах, а плисти за течією. Така світоглядна демаркація позначається буквально на всьому від життєвої невибагливості, не втручання індивіда, закінчуючи згубною інфантильністю політиків і управлінців під час прийняття доленосних рішень для суспільства.

Актуальність такої теми дослідження, як подієві практики, які використовуються в системі паблік рилейшнз (зв’язків з громадськістю), є інструментом ефективності процесу комунікації. Б.Борисов у своїх дослідженнях називає паблік рилейшнз видовищним видом комунікацій і приходить до висновку, що наприкінці ХХ століття саме видовища є проявом емоційного життя суспільства і як явище масової культури переживають справжній бум. Екранна, сценічна, драматургічна, режисерська майстерність та моделювання PR акцій мають загальні риси. Досліджувана проблема набуває особливої актуальності у зв’язку з тим, що наразі активно впроваджуються інтерактивні, емоційно-видовищні форми в соціально-культурні практики, які мають серйозний вплив на аудиторії що мало адаптовані до критичного мислення. Водночас триває зниження інтересу до культурної спадщини, переважання «кліповості», інтерактивності, а відповідно, – егоїзму сприйняття масового глядача, на якого тиснуть споживацькі стандарти масової культури. О. Назимко основними завданнями подієвої комунікації вважає наступні фактори:

- сприйняття події, як художнього твору, елементи події не можуть поєднувати в собі ефектне шоу з банальною комерційною пропагандою – вони мають бути єдині та неподільні;
- спеціальний захід створює тип ситуації, певне комунікаційне поле;
- подія повинна мати спільний характер сприйняття з цільовими аудиторіями;
- стилістичне втілення події має відповідати ціннісним позиціям об’єкту та його цільової аудиторії [4, с. 21].

Автори концепції «бізнесу в стилі шоу» Б. Шмідт, Д. Роджерс, К. Вроцос основними передумовами виникнення потреби в цих тенденціях називають зменшення впливу традиційної реклами, зростання поінформованості та незалежності сприйняття споживача, появи культури вражень. До ключових характеристик концепції відносять: розваги; захоплюючі враження; здолання стереотипів; створення нових цінностей. Дослідники вважають, що сучасний споживач потребує розваг, тому що всі складові нашої культури – новини, освіта, спорт, харчування – намагаються відповідати цим прагненнями. Під час кризи до розважальних вражень прагнуть ще більше, як до джерела позитивних емоцій і бізнес в стилі шоу дає споживачам необхідні особисті або інтерактивні враження [5, с. 24]. Різні періоди розвитку суспільства мали свою культурно-мистецьку еліту, що наповнювала культурними змістами суспільний інформаційний простір: досліджуючи, аналізуючи і прогнозуючи розвиток взаємовідносин, а з огляду на сьогодні, захищаючи від гібридного поневолення. На сьогодні існують різні концептуальні підходи до змістовної демаркації еліти. Згідно, з В. Парето, елітою є люди, які володіють найвищим індексом у сфері діяльності. Г. Моска визначав еліту найбільш активною групою у сфері суспільно-політичної діяльності, зорієнтовану на владу, організовану верству, меншість суспільства, “правлячий клас”. Х. Ортега-і-Гассет елітою інтерпретував людей, яким притаманний найвищий рівень відповідальності, які володіють інтелектуальними і моральними перевагами перед масами. А. Тойнбі уподібнював еліту творчій меншості суспільства на протигагу нетворчій більшості. Зрештою, від якої концептуальної системи координат не відштовхуватись, а висновок не матиме істотних відхилень – “сучасна номінальна українська еліта фактично є квазіелітою, неспроможною виконувати свою суспільну функцію”. Абсолютна більшість представників сучасного українського політикуму нагадує того трагікомічного персонажа Мольєра, який завжди був впевнений у тому, що він – талановитий поет, і лише на схилі віку дізнався, що все життя писав прозою... [6, с. 477].

Наразі бракує наукового аналізу ролі вітчизняних подієвих практик в загальній системі

соціальних комунікацій і можливостей супротиву гібридним впливам. Маємо визнати факт, що події практики широко використовуються в сучасних соціальних комунікаціях. Без них складно уявити будь-які види суспільної діяльності: політичні, соціальні, бізнесові, культурні. Події практики виконують низку необхідних функцій: художньо-естетичну, комунікативну, пропагандистську і навіть економічну. Вплив методів паблік рилейшнз може бути як негативним, так і позитивним. Характер та функціональне призначення цих методів залежить у цілому від тих, хто керує та володіє технологією та їх практичною реалізацією. В результаті роль одних PR-технологій у соціумі, більшою мірою, визначається нами як маніпуляція свідомістю громадян, роль інших – як просвітництво [9].

Що таке гібридні загрози? Гібридні загрози передбачають, що противник може застосовувати як традиційні, так і неконвенційні засоби для досягнення своїх цілей. Ключовою рисою підходу, який виник для протидії багатовимірному характеру гібридних загроз, є його всеосяжність, адже передбачає скоординоване застосування всього спектру наявних ресурсів, зокрема дипломатичні, військові, розвідувальні та економічні. Важливо зазначити, що гібридні атаки не є виключно інструментом асиметричних чи недержавних акторів, до них можуть вдаватися як недержавні, так і державні суб'єкти. Гібридні загрози навіть не прив'язані територіально, і можуть проявлятися в будь-якій операційній зоні, включаючи кіберпростір. Смертельні та руйнівні атаки можуть бути розпочаті і здійснені миттєво з віддалених місць, не залишаючи слідів для визначення їхнього походження. Ефективна відповідь подібним атакам потребує єдності зусиль. Протидія гібридним загрозам стає пріоритетом, оскільки вони розмивають чітку межу між війною та миром, поєднуючи військові можливості з політичними, дипломатичними, економічними, кібер-безпековими та дезінформаційними заходами.

Для нейтралізації таких загроз потрібні не лише нові спроможності, але й нові партнери, нові процеси і, перш за все, нове мислення [7]. У зв'язку зі значним загально-цивілізаційним, технічним та технологічним поступом, у тому числі розвитком ЗМІ, на світових та українських теренах трансформації івент-технологій прискорилися. Події практики формують громадську думку у різних культурних сферах та впливають і сприяють змінам у масовій свідомості. Крім того, потужні інформаційні ресурси Російської Федерації (РФ) значною мірою впливають на свідомість громадян європейських держав, особливо на їх оцінку подій в Україні та навколо неї. У цьому випадку ліберальні демократії Заходу демонструють уразливість стосовно дезінформації з огляду на відсутність цензури та формальну відповідність російських мас-медіа їх національному законодавству. Некоректний інформаційний супровід впливає не лише на суспільну думку, але й позицію політичних сил, які приймають важливі державні рішення, зокрема ті, які прямо чи опосередковано стосуються України. Зокрема, Нідерландський референдум, на якому більшість громадян цієї країни проголосували проти ратифікації Угоди про асоціацію України з Європейським Союзом, є однією з тактичних перемог РФ на полях інформаційної війни.

Професорка Національної академії Служби безпеки України Л. Компанцева визначила і лінгвістичну роль у гібридній війні РФ проти України. Агресивні дії РФ називають по-різному: гібридна, неоголошена, когнітивна, семантична війна. Без сумніву – це війна сенсів і цінностей, що транслюються різним цільовим аудиторіям із застосуванням в т.ч. лінгвістичного інструментарію. До речі, у РФ вироблено й активно використовується поняття «технологічного дискурсу» – механізму, що дозволяє отримувати економічні, соціально-політичні, воєнні та інші переваги безпосередньо від дискурсу. Тобто без додаткових фінансових ресурсів, можна перемагати суб'єкти, які не використовують такий дискурс.

Технологізація дискурсу здійснюється за допомогою різноманітного маніпулятивного інструментарію: прийомів НЛП, лінгвокогнітивних механізмів інспірації, позиціонування, залучення до комунікації, фреймування подій, ситуацій, створення «кола своїх», амальгамування, дрейфування понять тощо. Технологічний дискурс в умовах гібридної війни стає дуже агресивним інструментом впливу. Сьогодні часто звучить слово «сугестія», технологія яка використовується на тимчасово окупованих територіях (ТОТ) для просування ідеї «русского мира». Феномен сугестії (навіювання) притаманний багатьом сферам людського життя: будь-яка інформація – звук, зображення, жест, слово – здатні змінити поведінку особистості й сприйняття нею реальності. Здавня при поясненні феномену сугестії визнавалася значна сила слова [8].

Замовляння, обрядові співи, буддійські мантри, біблійні тексти, православні молитви – всі ці жанри здійснюють сугестивний вплив завдяки ритму, звуковому оформленню, підбору слів. Сугестія – це форма міжособистісного й міжгрупового спілкування, при якому передавання інформації відбувається за допомогою частково неусвідомлюваного, направленого сигналу на



## Культурні та мистецькі практики в умовах гібридних викликів

вербальному чи невербальному рівнях. Як комунікативна технологія, сугестія має нейтральний характер, її позитивність чи деструктивність визначаються метою, цілями та результатом комунікативних дій. Так звані «медіа» ТОТ активно використовують сугестивні технології. За спостереженнями, з початку 2014-го року, відбулися суттєві зміни у пропагандистських комунікаціях ТОТ. Наприклад, пропагандисти дуже часто звертаються до технології масової емпатії – формування асоціацій через інформаційні канали реальної аудиторії із подіями чи станами іншої аудиторії, реальної чи уявної. Емпатія передбачає співпереживання, а результат – некритичне ставлення до подій та отриманої інформації. У ролик: їде автівка по Донецьку, людина дивиться у вікно і бачить різні білборди що транслюють історію, наратив. Перший білборд містить понад десять маніпулятивних технік.



Наприклад, червоно-чорна кольорова гама сприймається як крик про загрозу й прохання про допомогу. Зображення на білборді є реміксом плакату Другої світової війни – жінка й дитина за колючим дротом чекають на допомогу, й напис: «Не допустим фильтрационные лагеря нацистов в Донбассе» – все це впроваджує наратив пропагандистів РФ «Україна – нацистська держава». Вживання «в Донбассе» позиціонує цей регіон України як окрему державу і так далі. Ми бачимо завершений наратив – заклик, дію, результат. Ще один приклад – створення образу героя. Сьогодні як герої там представлені маргінальні особистості. Наприклад, той же «Моторола». Це тренд, робити героїв із людей, які до війни відносилися до маргінального шару, вели асоціальне життя. Це візуалізація «новоросської мрії»: кожен може воювати проти України, стати героєм й отримати певний статус.

Дієва технологія – звернення до символічних систем. У Донецьку та Луганську створено низку пам'ятників агресорам, які в ТОТ позиціоновані як герої. Ці пам'ятники – емоційна прив'язка до подій 2014–2020 років: у кожного мешканця Луганська й Донецька – своє горе, кожен когось або щось втратив, а тому ці пам'ятники стають символами певної ідеології. Важко уявити, що буде з цими пам'ятниками, коли почнеться деокупація, потрібно науковцям сьогодні програмувати можливості розв'язання питань історичної справедливості.

У Луганську у 2016 році почали видавати дитячий журнал «Вежливые человечки». Він побудований на дуже агресивних асоціаціях: за часів Радянського Союзу видавався журнал «Веселі картинки», героями якого були веселі чоловічки. «Вежливые люди», «весёлые человечки», «вежливые человечки» – потрійна асоціація. Люди середнього віку згадують дитинство і купують журнал своїй дитині. А в журналі – історії про тата Путіна і матір-Росію. Ось так й формується нова система світосприйняття. Дозволю собі продемонструвати одну із дитячих книг для найменших мешканців окупованих територій.



У Луганську видавали журнал «Вежливые человечки», а у Донецьку, на святі Першого дзвоника першокласникам дарували так званій «Донецкий букварь». Оцінювати цю подію можна як психологічну операцію.

Людина сприймає інформацію за кількома каналами: аудіальний – ми чуємо, візуальний – ми бачимо, кінестетичний – торкаємось чогось або емоційно сприймаємо події, когнітивний – думаємо та аналізуємо. Дискурс, що впливає, орієнтований на всі ці канали сприйняття. «Донецкий букварь» для дитини читання перша серйозна когнітивна праця, оскільки необхідно поєднати літеру, зображення й слово. Дитина бачить літеру «М», що у всіх букварях поєднується зі словом «мама», а в цьому – з образом і словом «Моторола». У віршику, що написаний біля літери «М», створюється образ «героя-Моторола» – вмикається кінестетичний канал. Отже, всі канали передавання інформації задіяні, і на дитину справляється такий вплив, що вона починає насправді вважати «Моторолу» героєм, а літеру «М» співвідносити з цією маргінальною особистістю, а не з мамою.

О. Назимко у своєму дослідженні пропонує умовну типологію подій по найбільш суттєвим критеріям, а саме: за соціальним середовищем захід поділяється на зовнішній та внутрішній. При цьому важко визначити конкретні форми даних заходів, тому що це залежить від суб'єкту – адже в якості такого може виступати не лише компанія, але й політична партія, країна, персону і т. ін.

Події можна розділяти на політичні, корпоративні, соціальні, культурні, спортивні. До політичних належать: мітинг, демонстрація, зустріч з виборцями, державне свято, інавгурація і таке інше. Корпоративні події ініціюються сектором бізнесу і мають кінцеве завдання – отримання прибутку: корпоративна вечірка, тренінг, презентація продукту, виставка, промоакція і таке інше. До числа соціальних подій відносяться ті, що ініціюються некомерційними суб'єктами та мають за мету збір коштів на благодійні потреби, пропаганда тих чи інших соціально-значущих цінностей і таке ін. До соціальних подій можна віднести благодійні концерти, фандрайзингові акції і таке ін. Культурні події – це концерти, художні виставки, фестивалі і таке ін. Наукові події є інструментом маркетингу інтелектуального виробництва і представлені семінарами, конференціями, виставками науково-технічних досягнень, освітніми заходами і таке ін. До спортивних подій відносяться змагання, олімпіади, спортивні збори і таке ін. [4, с. 31]

Перехід суттєвої складової структури подієвих практик у віртуалізований простір становитиме сутність культури майбутнього. З розвитком візуальних технологій, івенти набули нових функцій – вони стали інструментом політичної та ідеологічної боротьби, зброєю бунту, формою шоку, що є ефективним інструментом сучасних паблік рилейшнз. Ця тенденція, відповідно, підвищує роль подієвих практик у культурному процесі й загалом у суспільному житті, стимулює зацікавленість науковців у їх подальшому дослідженні.

#### *Література*

1. Смирнова С. Событийные коммуникации в культуре пост-модерна: культурно-философский анализ / автореф. канд. философ. наук: 09.00.13. Москва, 2016., 29 с.
2. Goldblatt J. Special Events: Twenty-First Century Global EventManagement. New York : John Wiley & Sons,

Inc Goldblatt, 2002. 484

3. Демьянков В.З. «Событие» в семантике, прагматике и в координатах интерпретации текста. *Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1983. Т. 42. № 4. С. 320–329.

4. Назимко А.Е. Событийный маркетинг: руководство для заказчиков и исполнителей. Москва : Вершина, 2007. С.21–31.

5. Шмидт Б., Роджерс Д., Вроцес К. Бизнес в стиле шоу. Маркетинг в культуре впечатлений. Москва : Издательский дом «Вильямс», 2005. С. 24.

6. Кремень В.Г., Ільїн В.В., Пролєєв С.В. та ін. Еліта: витоки, сутність, перспектива. За ред. В.Г. Кременя. Київ : Т-во «Знання України», 2011. 527 с.

7. Вивчення досвіду протидії гібридній війні в Україні. *Гібридні загрози: зрозуміти, адаптуватись, реагувати* : матер. міжн. конф. Київ : Дипломатична академія України ім. Г. Удовенка, 2019. Платформа Україна-НАТО. URL: <https://www.kmu.gov.ua/storage/app/sites/1/17-prezentation-2019/9.2019/pfpc-esc-hybrid-agenda-final.pdf>

8. Пилюгина Е. «Событие» как ключевой концепт постижения современной социальной реальности: семантические и ментальные акценты. *Studia Humanitatis*. 2013. № 3. URL: [www.st-hum.ru](http://www.st-hum.ru)

9. Римаренко С. Самовизначення особи, нації, держави (Етно-політичний аналіз) : монографія. Київ : Юридична книга, 1999. 543 с.

10. Shone A., Parry B. Successful event management: a practical handbook. Cengage Learning EMEA, 2004. P. 13.

11. Шкепу М. Події як хроніка та анахронізм культури. Філософія подієвої культури: теорія і практика : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 26-27 березня 2020 р. Київ, 2020. С. 181–185.

12. Шумович А. Великолепные мероприятия. Технологии и практика event management. Москва : Изд-во «Манн, Иванов и Фербер». 2007. 320 с.

**Reva Tetiana,**

PhD in Political studies, associate professor,  
National Academy of Culture and Arts Management

## **THE CULTURAL AND ARTISTIC PRACTICES AS THE METHODS OF COGNITIVE FORMATION ON YOUTH'S POLITICAL VALUES**

In modern conditions of state development, the political culture plays an important role in the forming of the youth's identity. It prevails in the society and the process of internalization of the democratic values in the community. In the book «American Government», we can find the following definition of the political culture: «Political culture is the common beliefs, values, and norms of the people that determine the attitudes of citizens toward the political system, government and themselves» [8]. Political culture includes political consciousness and political behaviour, the ideological and practical embodiment of these values. Political consciousness is divided into ordinary (everyday) and theoretical. Ordinary (everyday) one plays a leading role in forming the social position of young people by a variety of educational, cultural, and artistic practices. Since 1991, Ukraine follows the course of democracy, which is declared in the Constitution of Ukraine. This political regime is characterised by the following principles: majority (civil consensus); division of state power (three branches of state power - legislative, executive and judicial), the idea of people's sovereignty, political and ideological pluralism, equality and freedom. The main task of forming a political culture is the means of implementation of these values among young people. The cultural and artistic practices are the means of influence, which offer the audience the necessary values in an open and latent form. A feature of art is integrity, which allow us to perceive not only things but also their attributions. [6, p. 40–41].

This feature of art makes it a universal tool in the dissemination of ideas, including values. The idea of using art to highlight and convey values, especially their social background, appeared in the first half of the twentieth century, the concept of Berthold Brecht's theatre «Epic Theatre» [2, p. 52]. After the World War II, Jean-Paul Sartre declared it as an "engaged art" that had to serve certain purposes. Analysing the concept of conditional theatre W. Meyerhold we should focus on the principles of directing the play in relativism with the audience. In his article «Conditional Theatre», the director emphasizes the need to move away from naturalistic theatre, which gives the audience only a contemplative function. He notes that the «conditional method provides the fourth creator of the theatre, after the author, director, actor, it is the spectator», who, due to his/her imagination, completes the creative idea. Due to the communication between the actors and the audience, the theatre performs not only an aesthetic and contemplative function, but also educational [7]. Thus, the principles of «conditional theatre» can be projected on politics and the translation of political values and the formation of a certain cultural habit of community members. In the work «The Art of Directing Mass Spectacles», Vasyl Vovkun defines the following principles of his Meyerhold's theatre:

carnivalisation, relevance, the principle of activating the auditorium, the principle of episodic construction and the principle of poetic transformation of reality, etc. [3, p. 111–112].

–Carnivalization (change of images), this process in political culture is embodied in the concept of carnivalization of Mikhail Bakhtin, which emphasizes the uniqueness of this phenomenon, which allows you to erase the boundaries of social classes [1]. Thanks to theatrical practices and games, young people experience «anomalous suspense» - the effect of the game, when the player in achieving unrealistic goals, experiences real emotions and psychological pressure [9, p. 115].

–The principle of relevance - taking into account trends in society. In the case of politics, it is the temporality of the dominant axiological markers in the community and the consideration of the needs of the community.

–The principle of activating the audience - pauses and appeals for involving the audience in the performance. In political processes, we can see this principle in the slogans, metonyms, which allow attracting large groups of people and give them a sense of holistic inclusion in society.

–The principle of episodic construction is to use techniques of various technical means to create the necessary emotional background in the audience. Similarly, this principle is implemented in the transmission of political values by the associative video and audio content.

–The principle of poetic transformation of reality is the use of storytelling, media and digital technologies, which allow participants to form an idea of a phenomenon or value, thanks to the effect of «L'entre deux» reflection of information that occurs at the intersection of human knowledge and life experience. [9, p. 124].

The Ukrainian examples of artistic practices in the XXI century are the performances «Mozart's Requiem» for the Holodomor (2016), festivals, exhibitions (Europe Days), photo project «Maidan: History of the Future» by Yuri Bilak (2021), «DocuDaysUA» festival of different years and interactive performance-quests that allow to involve the audience in the assimilation of political values through the interaction of participants. It should be noted that the material for this presentation was obtained during the project «Academic Response to Hybrid Threats – WARN» # 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-CBHE-JP».

### *Література*

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва, 2014. 704 с.
2. Веселовська Г.І. Сучасне театральне мистецтво : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2014. 142 с.
3. Вовкун В.В. Мистецтво режисури масових видовищ: підручник. Видання друге з доповненнями. Київ : НАКККіМ, 2020. 364 с. С. 106 – 112.
4. Глосарій з гібридних загроз. Упоряд. С.В. Гришко та ін. ; за заг. ред. С.В. Гришко. 2021. 113 с.
5. Копієвська О.Р. Тематизація культурних практик у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: щоквартальний науковий журнал*. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. No 1. С. 64 – 69.
6. Кримський С.Б. Мистецтво – нова онтологія. Ранкові роздуми: збірник статей. Київ: Майстерня Білецьких, 2009. С. 40–45.
7. Меерхольд В. Условный театр. Статьи. Письма. Речи, беседы: 1891–1917. Москва: Издательство «Искусство», 1968. URL: [http://az.lib.ru/m/mejerholxd\\_w\\_e/text\\_0030.shtml#\\_](http://az.lib.ru/m/mejerholxd_w_e/text_0030.shtml#_)
8. American Government. URL: <https://www.ushistory.org/gov/>
9. Perla P. – P. & McGrady, ED. Why Wargaming Works. Naval War College. Review. 64 (3 Summer), 2011. P. 111–130. URL: <https://digital-commons.usnwc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1578&context=nwc-review>

*Шевченко Наталія,*

*доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

## **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, с.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. Драгомирецька Н.М., Дружинін С.С., Думинська С.В., Жилавська Р.П., Ковальова Ю.В. *Сучасний сталий розвиток в сфері культури: зарубіжний досвід для України* : монографія. За заг.ред. д.держ.упр., професора Н.М. Драгомирецької. Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2019. 238 с.

*Геращенко Михайло,*

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **СОЦІАЛЬНІ КІБЕРАТАКИ ЯК ФОРМА МАНІПУЛЯЦІЙ В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ВИКЛИКІВ**

Використання кіберпростору для здійснення атак на інфраструктуру та впливу на людську психологію набирає обертів. Враховуючи нашу зростаючу залежність від інформаційних технологій для спілкування та багатьох щоденних завдань, більш ніж ймовірно, що різноманітне використання кіберпростору як на користь, так і на лихо буде продовжувати розширюватися. Стрімке зростання використання Інтернету в усьому світі, включаючи використання платформ соціальних мереж і мобільних додатків, вже продемонструвало цю тенденцію. Останні конфлікти демонструють, як різні суб'єкти адаптували свої стратегії на основі змін у звичках спілкування та розвитку інформаційного середовища. Не дивно, що для впливу на цільову аудиторію в майбутньому будуть використовуватися більш складні та непередбачувані методи [1; 2; 4].

Загальною перевагою є те, що ці суб'єкти вміло пристосовуються до нового інформаційного середовища та ефективно поєднують свою діяльність як у реальному, так і у віртуальному просторі, щоб впливати на ставлення та поведінку своїх цільових аудиторій. Крім того, вони використовують інструменти та методи, які розроблялися приватними підприємствами для маркетингових цілей і вже довели свою ефективність. Завдяки своїй гнучкості організації та процедурам, недержавні суб'єкти, зокрема, можуть постійно адаптуватися до нових можливостей, які може запропонувати технологічний розвиток. У той час як держави та організації реагують відносно повільно та неефективно, через бюрократичні обмеження, з якими вони стикаються, та їхню недостатню толерантність до помилок, які допускають їхні комунікатори.

Соціальні кібератаки – навмисні, цілеспрямовані та організовані дії для поширення чуток, містифікацій та маніпулятивних повідомлень у віртуальному середовищі, спрямовані на викликання страху та паніки [3]. Оскільки ідентифікувати організаторів і виконавців соціальних кібератак складно, вони залишаються анонімними, приховуючи як реальних людей, так і автоматизовані мережі ботів, які активно програмується за участі держспецслужб держави-агресора.

Інші методи, які можна використовувати для психологічного впливу та маніпулювання в соціальних мережах, включають:

#### **1. Підвищення видимості повідомлення:**

– використання автоматично створеного вмісту шляхом розсилки спаму (наприклад, «Twitterbombs» – розсилаючи тисячі подібних повідомлень одночасно) або піддроблених ідентичностей (наприклад, тролів, маріонеток, ботів) з метою поширення повідомлення та мінімізації альтернативних голосів;

– насичення інформаційного середовища – скоординоване використання блогів, дописів, статей тощо, які публікують і перепостовують лідери думок, активісти та фальшиві особи з фейковими акаунтами;

– викрадання популярних хештегів у Твіттері з метою збільшення охоплення повідомлень або неправильного спрямування аудиторії.

#### **2. Націлювання та відволікання супротивника:**

## **Культурні та мистецькі практики в умовах гібридних викликів**

– розповсюдження дезінформації та чуток – для оприлюднення ймовірних правопорушень опонента;

– атака на ціль – блокування вмісту супротивника або прохання до платформ соціальних медіа видалити вміст конкретних профілів, скаржачись на невідповідний вміст для безпеки;

– націлювання на опонента також передбачає будь-яку особисту атаку і може зайти так далеко, щоб отримати особисту інформацію та використовувати її для наклепу, висміювання, погроз тощо;

– соціальна інженерія – у кібер-контексті це стосується психологічного маніпулювання людьми з метою виконання дій або розголошення конфіденційної інформації. Кіберзлочинці часто використовують соціальну інженерію для виявлення інформації, необхідної для доступу до системи, шахрайства чи інших атак. Однак ці прийоми також можна використовувати у військових цілях, таких як шпигунство та збір інформації. Такі атаки можуть бути автоматизованими, тобто проводитися ботами, або здійснюватися людьми з підробленими ідентифікаторами;

– омана – створення «шуму» або «інформаційного туману» навколо теми, щоб відвернути увагу від більш стратегічно важливих подій [5].

Зусилля контролювати розповсюдження дезінформації або іншого зловмисного використання соціальних медіа за допомогою технічних або політичних обмежень не є ефективним рішенням. Це гра, де «погані актори» постійно розробляють нові, витончені методи впливу та маніпулювання громадською думкою, а платформи соціальних мереж і служби безпеки наздоганяють їх. Посилена присутність у соціальних мережах є більш продуктивною, ніж намагання послабити інших суб'єктів інформації шляхом обмеження поширення їхніх повідомлень. Це є ще одним доказом для тих осіб, які внаслідок умислу або необережності нівелюють власні права та обов'язки, взаємодіючи з кіберпростором, адже незнання закону не звільніє від відповідальності навіть за бездіяльність.

### **Література**

1. Веденєєв Д.В., Копієвська О.Р. Гібридні загрози як об'єкт освітніх практик у культурно-мистецькій сфері України (за досвідом реалізації проекту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам – #WARN» 610133-EPP-1- 2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*наук. 2021. № 2. С. 3–11.

2. Шевченко І. Навчальний компонент академічної відповіді на гібридні загрози. *Сучасна бібліотечна та інформаційна неперервна освіта: орієнтації творчості* : допов. на пленарному засіданні 10-ї ювілейної міжнародної конференції (25 – 28 лютого 2020 р., Славське, Львівська область). URL: <https://warnerasmus.eu/ua/news/presentation-training-componentof-the-academic-response-to-hybrid-threats/> (дата звернення: 05.01.2021).

3. Goolsby R. On Cybersecurity, Crowdsourcing and Social Cyber-Attack. Washington: Wilson Center. U.S. Office of Naval Research, 2013. URL : <https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/127219170-On-Cybersecurity-CrowdsourcingCyber-Attack-Commons-Lab-Policy-Memo-Series-Vol-1.pdf> (дата звернення: 5.10.2021).

4. Protecting Europe against hybrid threats. URL : [https://ecfr.eu/publication/protecting\\_europe\\_against\\_hybrid\\_threats/](https://ecfr.eu/publication/protecting_europe_against_hybrid_threats/) (дата звернення: 5.10.2021).

5. Social Media as a Tool of Hybrid Warfare. 2016. URL : <https://stratcomcoe.org/publications/social-media-as-a-tool-of-hybrid-warfare/177> (дата звернення: 5.10.2021).

**Погребнюк Яна,**

*аспірантка Національної академії керівних кадрів, культури і мистецтв*

### **ПРОЄКТ «EU4USOCIETY», ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК КУЛЬТУРИ ГРОМАДСЬКОЇ УЧАСТІ**

Проект «EU4USociety» є продовженням співпраці між Міжнародним фондом «Відродження» та Європейським Союзом, так як попередній масштабний проект «Громадська синергія», котрий пройшов успішно апробацію у 2016–2019 роках та сприяв не лише розвитку євроінтеграційних платформ, а також досягнув чималих успіхів щодо впровадження Угоди про асоціацію та можливості про співпрацю з ЄС [1]. У липні 2020 року Міжнародним фондом «Відродження» та Європейським Союзом підписано Угоду про реалізацію нового 4-річного проекту «EU4USociety», життєвий цикл якого планується до осені 2023 року. Проект спрямований на вирішення внутрішніх, регіональних і глобальних викликів українського громадянського суспільства та культури громадської участі [1]. Мета проекту «EU4USociety» співзвучна з основною метою діяльності Фонду, що є головною цінністю у підтримці відкритого громадянського суспільства. Один з вагомих компонентів проекту – підтримка сталості громадянського суспільства [2]. Згідно з Угодою, Міжнародний фонд «Відродження» надаватиме

гранти за шістьма пріоритетними напрямками: людяність і взаємодопомога; посилення демократичних інституцій і практик; стійкість і сталість громадянського суспільства; цифрова трансформація, заснована на правах людини; реагування на зміни клімату; громадська підтримка інтегрованого управління кордонами та транскордонної співпраці між Україною і ЄС [3].

У квітні 2021 року було оголошено конкурс «Культура. Спільнота», мета якого – надання підтримки ініціативам та проектам у сфері культури, за умови здатності залучати кошти від громадян шляхом краудфандінгу. Тобто, завдяки використанню нового інструменту виміру, що пропонує наразі використовувати партнерська платформа «Спільнокошт», передбачено дотичність проекту до тематичних пріоритетів фонду «Відродження» – права людини, інклюзія, гендерна рівність, екологічна сталість, європейська інтеграція України, доступ до якісної освіти, громадська освіта, протидія корупції [4].

Фонд «Відродження» з 2018 року підтримує в Україні розвиток краудфандінгу та прагне посилити практику фінансування вагомих ініціатив. Громадські організації реалізуючи проекти у сфері культури та залучивши кошти спільноти отримують гарні додаткові можливості щодо реалізації своїх ідей використавши новий інструмент у реалізації проектних ініціатив. Головний пріоритет краудфандінгового конкурсу – підтримка культурницьких ініціатив, залучення громадян з різних регіонів та середовищ, шляхом порозуміння у суспільстві [5]. Конкурсні заявки подаються із концепцією проекту та за умови збору половини суми коштів на реалізацію ініціативи з використанням платформ громадського співфінансування Спільнокошт або GlobalGiving, за результатом успішно пройденого етапу конкурсу, Фонд подвоює зібрані кошти [6].

Таким чином, Проєкт «EU4USociety» розрахований на посилення розвитку культури громадської участі, актуальний для вирішення внутрішніх, регіональних та глобальних зрушень для українського громадянського суспільства.

### *Література*

1. Офіційний сайт МФВ. Проєкт «EU4USociety»: веб-сайт. URL: <https://www.irf.ua/eu4usociety-spilnyj-4-richnyj-projekt-mizhnarodnogo-fondu-vidrozhennya-ta-yevropejskogo-soyuzu/> (дата звернення: 25.10.2021).
2. Офіційний сайт МФВ. URL: <https://www.irf.ua/u-gromadyanskogo-suspilstva-sogodni-nabagato-bilshe-pidtrymky-donoriv-dmytro-shulga-pro-eu4usociety/> (дата звернення: 25.10.2021).
3. Звіт МФВ 2020. URL: <https://www.irf.ua/wp-content/uploads/2021/10/report2020.pdf> (дата звернення: 25.10.2021).
4. Міжнародний фонд Відродження. Конкурс «Культура. Спільнота»: веб-сайт. URL: <https://www.irf.ua/contest/konkurs-kultura-spilnota-2/> (дата звернення: 10.10.2021) (дата звернення: 25.10.2021).
5. Звіт МФВ 2018. URL: <https://www.irf.ua/2018/page5953214.html> (дата звернення: 25.10.2021).
6. Офіційний сайт МФВ. URL: <https://www.irf.ua/rezultaty-konkursu-programy-pravospromozhna-gromada-2021/> (дата звернення: 26.10.2021).



## ЗМІСТ

### Міжкультурний потенціал соціокультурної послуги: від теорії до практики. Культурні і креативні індустрії: міжнародний досвід та українські реалії. Управління в сфері культури і мистецтва

<i>Биркович Т., Кабанець О.</i> Управління сферою культури в умовах пандемії	3
<i>Рой Є.</i> Світоглядні аспекти формування культурно-естетичних універсалій в сучасній Японії	4
<i>Плюта О.</i> Аксіосфера систем клієнтського сервісу	10
<i>Тюска В., Юрчук О.</i> Теоретичні аспекти соціокультурної сфери як міжкультурний потенціал суспільства	11
<i>Шибєр О.</i> Художньо-естетичний вимір рекреаційно-дозвіллевих практик	12
<i>Цугорка О.</i> Питання ефективності мистецької освіти	14
<i>Могилевська Н.</i> Розвиток культурної політики та ініціатив Євросоюзу у другій половині ХХ на початку ХХІ століття	15
<i>Берест П.</i> Соціокультурний феномен туризму: культурологічний контекст	17
<i>Жаворонков М.</i> Ігровий процес «ілюзійнізму» в соціокультурному просторі України	18
<i>Кашуба В.</i> Експлуатація циркового продукту: пошук підходів	20
<i>Кириченко А.</i> Концертне шоу: сутність поняття та особливості побудови	21
<i>Кондрашова Н.</i> Креативна економіка як феномен постмодерної культури: тавтології, травми, парадокси	23
<i>Нагорний В.</i> Культурно-гуманітарне співробітництво України і США	24
<i>Полякова Т.</i> Механізми оптимізації співпраці мистецьких та юридичних вузів: культурологічний аспект	25
<i>Сендецький А.</i> Українсько-польська театральна діяльність початку ХХІ ст.: осмислення діалогу культур сусідів і стратегія його вивчення	26
<i>Чепелюк Ю.</i> Цифрова дипломатія як інструмент «м'якої сили»: переваги і ризики	28
<i>Шевелюк М.</i> Туристична галузь в умовах пандемії: виклики і можливості	30

### Теорія та історія культури, інформаційні комунікації та технології. Історико-філософські студії. Експертна діяльність у галузі культури і мистецтва

<i>Личкова В.</i> Діалог культур у мистецтві українського та польського авангарду	31
<i>Денисюк Ж.</i> Ні-һіте-технології як засіб інформаційних впливів на суспільну свідомість	32
<i>Сіверс В.</i> Універсальність статусу людськості та онтологічний характер зла	34
<i>Акімов Д.</i> Маркетинг образотворчого мистецтва: теоретичні основи	35
<i>Варивончик А.</i> Роль та значення українського народного малярства в ХХІ столітті	36
<i>Садовенко С.</i> Українські народні загадки як світоглядні аксіоматичні основи становлення культурної ідентичності	37
<i>Бугайова О.</i> Соціальна реклама як комунікативна технологія	39
<i>Конюкова І., Сидоровська Є.</i> Категорія ввічливості, її специфічний зміст у форматі інтернет-комунікацій	41
<i>Мищенко І.</i> Відбиття мистецького життя Буковини у часописах краю (1940-ві роки)	42
<i>Савчин Л.</i> Культурні традиції та культурна пам'ять в сучасних дослідженнях	44
<i>Совгіра Т.</i> Сакралізація виробничого процесу в культурі стародавньої Греції	45
<i>Рибаченко В.</i> Функції іміджу в інформаційних комунікаціях	46
<i>Карпенко О.</i> Новаторські прийоми композиції в сценографії Олександри Екстер	47
<i>Бугайов М.</i> Вебсайт і блог як комунікаційний ресурс	48
<i>Лимар Г.</i> Антропологічний феномен авангарду	50
<i>Лукашева Л.</i> Життя та творчість Миколи Синельникова: до проблеми формування творчої особистості	51
<i>Поночевна Г.</i> Поняття «преображення» у сучасному протестантизмі	53
<i>Тарасенко Ю.</i> Арт-туризм в контексті мистецтвознавчих практик	54
<i>Васильєва Є.</i> Образ «нової жінки» у китайській пресі на початку ХХ століття	56
<i>Ковальова В.</i> Категорія часу в філософсько-культурологічному вимірі постмодернізму	57

## Інформаційна, бібліотечна та архівна справа в соціокультурних процесах сучасності

<i>Добровольська В.</i> Сучасні тенденції розвитку інформаційно-комунікаційного простору культури в Україні	60
<i>Григораш В.</i> Соціальні проекти як стратегічний напрям діяльності публічних бібліотек	63
<i>Івашкевич О.</i> «Нон-фікшн» у фокусі перспектив бібліотек	64
<i>Кривець М.</i> Медійна та інформаційна грамотність як глобальна проблема. Всесвітній тиждень медійної та інформаційної грамотності	65
<i>Побережна Т.</i> Трансформація публічних бібліотек в умовах децентралізації	67
<i>Ржечицька С.</i> Дистанційна форма навчання у мистецьких закладах вищої освіти	68
<i>Сахарова М.</i> Комунікаційні стратегії сучасних бібліотек	70
<i>Шагайденко Т.</i> Друкована й електронна бібліотекознавча періодика: умови функціонування	71

## Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: творчість і технології

<i>Вовкун В.</i> Режисер та художник-сценограф: аспекти співтворчості	72
<i>Донченко Н.</i> Режисерська творчість – авторська інтерпретація створення сценічної форми	73
<i>Крипчук М.</i> Специфіка режисерських технологій в соціальних комунікаціях	75
<i>Погребняк Г.</i> Режисерські засоби фільму «Так, балет»	76
<i>Нечаснко Т.</i> Принципи, методи, прийоми постановки мовного голосу артиста	78
<i>Соболевська С.</i> Семіотика п'єс Ігоря Костецького: культурологічний аспект	80
<i>Татаренко М.</i> Манера акторської гри як один із засобів творчого процесу у роботі виконавця над роллю	81
<i>Кратко Ю.</i> Перфоманс як специфічна форма мистецтва дії performance as a specific form of the art of action	83
<i>Бойко В.</i> Робото-система як складова режисерського прийому сучасного сценічного видовища	84
<i>Лавренюк С.</i> Продюсерська творчість у контексті європейського фільмовиробництва	85

## Музичне мистецтво: традиції та сучасність

<i>Афоніна О.</i> Коди культури у мюзиклі Усеїна Бекірова «Шинель»	87
<i>Бобул І.</i> Емоційність як основна риса естетичного сприйняття естрадного мистецтва	88
<i>Зосім О.</i> Теоретичні питання дослідження естрадної музики	89
<i>Фурдичко А.</i> Стильові виміри творчості Артема Пивоварова	90
<i>Микуланинець Л.</i> Життєпис митця у експлікації культурного локусу	91
<i>Росул Т.</i> Стилїстика пісенної творчості Миколи Попенка (на прикладі збірки «Чарівний віночок»)	92
<i>Бакало Л.</i> Актуальні проблеми сучасної вітчизняної музично-педагогічної практики	93
<i>Пащикова С.</i> Вокально-хорове мистецтво та його роль у вихованні художньо-естетичної культури юних співаків ДМШ	95
<i>Валіуліна Р.</i> Теоретико-методологічні засади дослідження полілогу в камерно-інструментальній творчості сучасних композиторів України	98
<i>Грицюк І.</i> Спроба музикознавчого аналізу фестивалів сучасної музики на прикладі Contemporary music days in Vinnitsya 2019	99
<i>Залевська О.</i> Стилїсові риси літургійних творів Катерини Кучерявої	101
<i>Куцевол І.</i> Моделі музичного мислення у концепціях медитації та раги	103
<i>Лукава Д.</i> Патріотизм і ліричність у творчості композитора Нестора Нижанківського	104
<i>Михайлов О.</i> Віолончельний концерт у творчості одеських композиторів (на прикладі «Concertino grosso» для 2-х віолончелей та камерного оркестру Олександра Красотова)	105
<i>Муравицька С.</i> Сучасні вокальні практики у мюзиклі «Доріан Грей» Матяша Варконі	107
<i>Radalko V.</i> Musical interpretation of Taras Shevchenko`s poetry: retrospective and present	108
<i>Барановська Т.</i> Жіноча доля у вокальній творчості Чайковського (на прикладі романсу «Кабы знала я, кабы ведала»)	109
<i>Бондарчук Н.</i> Українська дитяча естрадна пісня ХХІ століття	110

<i>Григор'єва М.</i> Когнітивний простір романсу у музичній творчості	111
<i>Добровольський В.</i> «Зошит фаготиста» Володимира Рунчака в контексті сучасного фаготного виконавства	112
<i>Колот К.</i> Пісня «Je t'aime»	113
<i>Цапок Є.</i> Особливості виконання Гізелою Циполою романсу Юлія Мейтуса «Не жаль мені, що я тебе кохаю» із циклу «п'ять романсів» на слова Лесі Українки	114

### **Дизайн і реклама: культурно-мистецький вимір**

<i>Бойко Х., Радомська В.</i> Арт-об'єкти в дизайні житлових інтер'єрів	116
<i>Сиваш І.</i> Народне мистецтво як чинник формування сучасного дизайнерського стилю в Україні	118
<i>Мазур Б.</i> Скульптура як відображення суспільної пам'яті народу	120
<i>Ясенєв О.</i> Картина у дизайні	121
<i>Приходько К.</i> Особливості дизайну інтер'єра українського коворкінг-центру: семіотична структура	122

### **Хореографічна культура сучасності: стан, проблеми, перспективи**

<i>Бойко О.</i> Створення художнього образу в хореографічному мистецтві	124
<i>Герц І.</i> Знаковість, образність, символізм як основи мовної природи танцю	125
<i>Шалана С.</i> Ретроспектива техніки руху Марти Грехем: у фокусі культурної антропології	127
<i>Аксютіна В.</i> Мистецтвознавче дослідження балетів Юрія Шевченка: пошук джерел та їхнє опрацювання	131
<i>Гацелюк В.</i> Образно-смілова місія фонду Джорджа Баланчіна: історично-оціночний погляд	133
<i>Карпенко Д.</i> Хореографічна культура в системі художньої культури	134
<i>Федотова Н.</i> Філософія тілесності в танці контемпорарі	135
<i>Галевич Н.</i> Циганський фольклор в народно-сценічному танці	136
<i>Городова М.</i> Звичаї та обряди в хореографічному мистецтві Поділля	139
<i>Джус К.</i> Емоційний компонент як засіб художньої виразності в сучасній хореографії	141
<i>Діденко Н.</i> Рекреативна хореографія як новий формат соціальних танцювальних заходів	144
<i>Крупичко М.</i> Веснянки та гаївки в сучасному хореографічному мистецтві	145

### **Культурні та мистецькі практики в умовах гібридних викликів**

<i>Копієвська О.</i> Проблеми культурної аномії крізь призму гібридних викликів	147
<i>Веденєєв Д.</i> Впровадження у навчальний процес НАКККіМ проблематики протидії гібридним загрозам у соціокультурній сфері	148
<i>Дячук В.</i> Події практики як інструмент опору гібридним впливам	150
<i>Reva T.</i> The cultural and artistic practices as the methods of cognitive formation on youth's political values	155
<i>Шевченко Н.</i> Роль культурного сектору у посиленні інформаційної безпеки України	156
<i>Геращенко М.</i> Соціальні кібератаки як форма маніпуляцій в умовах гібридних викликів	158
<i>Погребнюк Я.</i> Проєкт «eu4usociety», його вплив на розвиток культури громадської участі	159

*Наукове видання*

**КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО**

Матеріали II Міжнародної  
науково-практичної конференції

*Редактори: Ж. З. Денисюк, Л. М. Міненко  
Верстка та макетування: Л. М. Міненко*

Підп. до друку 30.11.2020. Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
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.