

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Наукове товариство студентів, аспірантів, докторантів і молодих вчених
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв**

КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ: НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО

**Матеріали
IV Всеукраїнської науково-практичної конференції**

09 листопада 2023 року

Київ – 2023

Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. 275 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням теорії та історії культури в умовах сьогодення, а також – історії, сучасності й перспективам розвитку інформаційної діяльності в державі, документознавства та бібліотекознавства. Висвітлено вітчизняний і зарубіжний досвід у розвитку культурних і креативних індустрій. Відображено теоретичні й практичні аспекти таких напрямів, як сценічне, аудіовізуальне, музичне та хореографічне мистецтво. Розглянуто теоретичні питання сучасного мистецтвознавства в контексті наукової атрибуції культурних цінностей, їх експертизи, збереження та популяризації культурних надбань України. Здійснено огляд дизайну та реклами як актуальних синтезованих напрямів мистецтва. Поручено актуальні питання збереження української культури в умовах російської збройної агресії.

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

Редакційна колегія

Копієвська О. Р., в. о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології, професор, заслужений працівник освіти України, голова науково-методичної комісії з розробки стандартів вищої освіти, галузі знань 02 «Культура і мистецтво», сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, член науково-методичної підкомісії з розробки стандартів вищої освіти спеціальності 028 «Менеджмент соціокультурної діяльності», сектору вищої освіти Науково-методичної ради Міністерства освіти і науки України, експертка Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти (голова редколегії).

Степаненко Л. М., перший проректор з науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор педагогічних наук, доцент.

Денисюк Ж. З., в.о. проректора з наукової роботи та міжнародних зв'язків Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктор культурології.

Бугайова О. І., начальник відділу наукової та редакційно-видавничої діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат філологічних наук.

*Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 27.11.2023)*

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

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

*Осадчий Віктор Володимирович,
доктор Ph.D з мистецтвознавства, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
Горбенко Софія Олександрівна,
здобувачка Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського*

КРЕМЕНЧУЦЬКЕ ХУДОЖНЬО-РЕМІСНИЧЕ УЧИЛИЩЕ (1945 – СЕРЕДИНА 1950 РОКІВ)

Характерними ознаками сучасного стану національно-культурного розвитку українського суспільства є зростання національної свідомості, посилення інтересу до народних традицій, усвідомлення необхідності збереження народного мистецтва. Окрім того, загальну соціокультурну регіональну картину творять і спеціалізовані заклади освіти, наприклад, художні школи, училища тощо.

Дослідження історії становлення художніх соціокультурних інститутів дозволяє виявити характерні етапи та особливості розвитку культурно-мистецького життя як невеликих міст так й України в цілому.

Кременчуцьке художньо-ремісничє училище було створено згідно з постановою начальника Республіканського управління трудових резервів Української РСР за номером 113/31 від 30 березня 1945 року «Про організацію художньо-ремісничих училищ». Постанова зобов'язувала начальників Київського, Одеського, Полтавського і Львівського обласних управлінь трудових резервів, організувати до 01 вересня 1945 року художньо-ремісничі училища з підготовки майстрів художньо-оздоблювальних робіт в містах Київ, Одеса, Кременчук та Львів.

Крім того, наказ зобов'язував до початку навчального року відновити й відремонтувати навчальні та житлові приміщення, виділені для художньо-ремісничих училищ, обладнати навчальні аудиторії та спеціальні кабінети наочними посібниками, виготовити інвентар і обладнання. Для організації та проведення виробничого навчання приписувалося направити до цих навчальних закладів майстрів не нижче 7–8 розрядів і викладачів спеціальних дисциплін з числа найбільш кваліфікованих інженерно-технічних робітників і майстрів художньо-оздоблювальних робіт. До училища планувалося приймати осіб віком 14–17 років, які мали здібності до художніх ремесел і загальну освіту не нижче 7 класів середньої школи [3, 53–54].

Училище здійснювало підготовку кваліфікованих майстрів з альфрейно-малярних, декоративно-штукатурних робіт, майстрів з ліплення і моделювання, столярів по червоному дереву. Учні забезпечувалися гуртожитком, одягом, взуттям та триразовим харчуванням. Вступні іспити проходили на конкурсній основі, що сприяло зарахуванню до училища найбільш підготовлених учнів. Перед складанням вступного іспиту з ліплення і малювання необхідно було подати зразки власних художніх робіт [2, 2].

Навчальний план училища містив дисципліни як загальної, так і спеціальної підготовки. Так, протягом трьох курсів навчання учні всіх спеціальностей вивчали дисципліни «Малювання», «Живопис», «Спецтехнологія» та «Фізична культура». На першому курсі учні всіх спеціальностей вивчали дисципліни «Ліплення та моделювання», «Частини будівель», «Матеріалознавство», «Креслення». На другому й третьому курсах вивчалася дисципліна «Основи композиції», на другому курсі – «Історія стилів». Учні спеціальностей столяр-червонодеревник, штукатур-декоратор та ліпник-модельник упродовж другого й третього року навчання поглиблено вивчали дисципліни «Ліплення та моделювання» та «Креслення».

Перший випуск у Кременчуцькому художньо-ремісничому училищі відбувся влітку

1948 року та складався загалом з 82 випускників, серед яких випуск спеціальності «Альфрейник-живописець» склав 21 особу, спеціальності «Штукатур-декоратор» 18 осіб, «Ліпник-модельник» 21 особу, «Столяр-червонодеревник» 22 особи.

Викладач училища, Іван Орлов на шпальтах місцевої преси відзначав талановитих учнів першого випуску: альфрейно-малярної групи – Федора Гамзу та Олександра Лімонченка, групи ліплення – Фросю Микитенко, групи червонодеревників – Володимира Градинського [1, 4].

У 1950 році, через шість років після відкриття, відбулося різке скорочення плану набору, що призвело, у свою чергу, до скорочення контингенту учнів і в подальшому до припинення планового набору та, як наслідок, його закриття й ліквідації.

За недовгий час свого існування Кременчуцьке художньо-ремісниче училище закінчили відомі митці, скульптори, майстри народної творчості та декоративно-ужиткового мистецтва: український різьбяр, заслужений майстер народної творчості УРСР Валентин Нагнибіда, український художник декоративно-ужиткового мистецтва, член СХ УРСР, народний художник України Іван Аполлонов, член СХ УРСР, скульптор Анатолій Цимбал, кременчуцькі художники Віктор Лифар та Володимир Дружко.

Література

1. Вікторов А. Майбутні митці. *Робітник Кременчуччини*. 1948. № 52. С. 4.
2. Оголошення про набір учнів у Кременчуцьке художнє ремісничє училище № 9. *Робітник Кременчуччини*. 1945. № 50. С. 2.
3. Радкевич В. Теоретичні і методичні засади професійного навчання у закладах профтехосвіти художнього профілю : монографія / ред. Н. Ничкало. Київ : УкрІНТЕІ, 2020. 420 с.

Осадчий Віктор Володимирович,
доктор Ph.D з мистецтвознавства, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського
Піліпшина Анастасія Андріївна,
здобувачка Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

ВИСТАВКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ 1980 – ПОЧАТКУ 1990 РОКІВ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ МІСТА КРЕМЕНЧУК

Друга половина ХХ століття характеризується значним поживаленням культурно-мистецького життя міста Кременчука в цілому та художньо-виставкової діяльності зокрема.

Цьому процесу, в першу чергу сприяло відкриття місцевого осередку Полтавського обласного товариства художників та початок художньої діяльності в Кременчуцьких художньо-виробничих майстернях молодих митців – випускників художніх закладів вищої освіти Києва, Ужгорода та Харкова: М. Анісімова, В. Бондаренка, А. Котляра, Б. Максименка, В. Сакалаша, М. Хахіна, Н. Юзефович та ін.

Зазначені митці активно брали участь у міжнародних, республіканських, пересувних, обласних і місцевих виставках, поряд з цим відбувалося зростання кількості персональних виставок, особливою активністю вирізняється початок 1980-х років. Так, у 1982 році в Кременчуцькій виставковій залі відкрилася персональна ювілейна виставка творів Леоніда Протасова, яка була присвячена 60-річчю митця. На виставці було представлено малярство, графіка, скульптура малих форм, вироби декоративно-ужиткового мистецтва, краєвиди [4, 4]. У грудні того самого року відкрилася виставкова експозиція творів малярства, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва місцевих професійних митців і аматорів.

Наступного 1983 року в Кременчуцькій виставковій залі відкрилася персональна виставка творів Віктора Седоченка, присвячена 50-річчю митця, на якій було експоновано 133 твори, серед яких малярство (краєвиди, портрети, натюрморти) та графіка [6, с. 4].

У травні 1983 року відбулася міська виставка, присвячена 30-річчю Кременчуцької філії

полтавського обласного товариства художників, експонентами якої стали 38 місцевих митців, які презентували 164 твори малярства, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва.

У липні цього року відбулася обласна виставка краєвидів і етюдів, експонентами якої стали 30 митців, які репрезентували 78 творів малярства.

У вересні 1983 року відкрилися дві ювілейні виставки. Перша, місцева, присвячена 40-річчю визволення м. Кременчука від німецько-фашистських загарбників, у якій взяли участь 16 митців, презентувавши 78 творів малярства й графіки. Друга, обласна, присвячена 40-річчю визволення м. Полтави і м. Кременчука від німецько-фашистських загарбників, яка відкрилася 20 вересня в приміщенні Кременчуцької виставкової зали й у якій взяли участь 22 митці, репрезентувавши 56 творів малярства й графіки.

У цьому самому році відбулися дві пересувні виставки: «Виставка української книжкової графіки» і «Виставка художників-графіків м. Харкова».

У 1986 році в міській виставковій залі відбулися персональні виставки художника монументального малярства В. Яковлева та художника-аквареліста Ю. Лукіна [5, 4], з нагоди 50-річного ювілею відбулася персональна виставка уродженця Кременчука А. Карпенка, на якій були представлені ліногравюри, монотипії, краєвиди Середньої Азії, Криму, Кавказу, Прибалтики, Полтавщини, плакати, екслібриси [2, 4].

У 1987 році в Кременчуці була проведена обласна виставка, участь у якій взяли 85 митців, котрі репрезентували 360 творів малярства, графіки й скульптури, у вересні відбулася виставка місцевих художників у якій взяли участь 40 митців, репрезентувавши 58 творів малярства й графіки.

Початок 1990-х років відзначився організацією щорічних осінніх виставок та персональних виставок молодих художників О. Дяченка, В. Карнауха, О. Липченка, В. Мусіяки та ін.

Так, у листопаді 1992 року у виставковому залі відкрилася третя осіння виставка творів кременчуцьких художників, на якій експонувався 131 твір малярства й графіки. Художні твори представили М. Анісімов, Г. Аристов, В. Артеменко, В. Дейсун, С. Дерека, А. Дяченко, В. Карнаух, О. Колесников, Н. Колесникова, Ш. Корідзе, І. Литвинко, М. Руденко, М. Хомов, Н. Шацило, В. Шингур, О. Черепанов, В. Яковлев [3, 3].

У червні 1993 року в залах Полтавського художнього музею відкрилася виставка робіт кременчуцьких професійних художників – членів Кременчуцьких художньо-виробничих майстерень. Експонентами виставки стали художники: М. Анісімов, М. Волков, С. Дерека, В. Дейсун, В. Карнаух, Ш. Корідзе, А. Котляр, Ю. Лукін, М. Руденко, М. Хомов, В. Шингур, О. Черепанов, Н. Юзефович, В. Яковлев [1, 4].

Отже, активізація виставкової діяльності протягом зазначених у заголовку публікації часових меж відбувалася завдяки проведенню обласних, місцевих та ювілейних персональних виставок основним чином місцевих професійних художників та художників аматорів.

Література

1. Гарбуз Г. В експозиції Полтавського музею – роботи кременчужан. *Вісник Кременчука*. 1993. № 49 (229). С. 4.
2. Зайцева О. Персональна виставка художника. *Кременчуцька Зоря*. 1986. № 82 (13534). С. 4.
3. Кулішов В. Ах, вернісаж. *Креміль*. 1992. № 85 (14441). С. 3.
4. Лушакова А. Ювілейна виставка художника. *Кременчуцька Зоря*. 1982. № 97 (12926). С. 4.
5. Черепанов О. Творчі звіти. *Кременчуцька Зоря*. 1986. № 91 (13543). С. 4.
6. Юзефович Н. Виставка художника. *Кременчуцька Зоря*. 1983. № 151 (13135). С. 4.

ПОНЯТТЯ «АКМЕ МОРТАЛЕ» ЯК АЛЬТЕРНАТИВА ТРАНСГУМАНІЗМУ

Однією з нагальних, але наразі неусвідомлених проблеми сучасності є використання покладів людської ціннісної енергії – смислів, всотаних і розкритих свідомістю, смислів, які стали частиною ества самої особистості. Протягом життя вони накопичуються в людській свідомості, символічно пакетизовані позначками віку їх носія, однак, якщо придивитись до сутності культури, розпорошеної у своїй історії, можна стверджувати що вся вона є пошуком способів закріплення та передачі означених смислів. Водночас ці смисли практично втрачаються при переході людини в потойбіччя, якщо не враховувати, звісно, той самий доробок, який залишає по собі людина у культурі взагалі та в пам'яті інших зокрема.

Природнича наука прямо чи ні б'ється над завданням подальшої переробки та використання цих покладів при переході людини за межу земного існування. Непрямо, але дуже промовисто про цікавість та перспективність такого напрямку свідчить сплеск міждисциплінарного інтересу до проблеми походження та сутності свідомості. Але підходи до її розуміння будуються, як і має бути, згідно з діалектикою, з різних, тобто протилежних сторін. Демонстрацією одного з них є дослідження нейробіолога К. Анохіна, який намагається пояснити природу свідомості в дусі сучасного фізикалістського підходу до розуміння свідомості, де йдеться про пошук її матеріального субстрату. Вочевидь, що такий підхід перебуває в традиційному природничо-науковому річищі, яке не припускає дослідження і розуміння «непостережуваного». При цьому не зважають на те міркування, що математичний апарат нейробіології, який застосовується для створення моделі свідомості в редукціоністському прийомі під назвою «когнітом», власне намагається досягти тієї самої пізнавальної мети, на яку вже декілька століть свідомо зазіхає природнича наука – вичерпно пояснити характер функціонування свідомості – і марно. І тут виникає питання: що має бути досягнуто наукою в результаті таких досліджень? Здатності її штучно відтворити свідомість і так вибити з фундаменту людського існування весь попередній доробок культури, проголосивши можливість його такого собі клонування? Науковий поступ не заборониш. Але, здається, у моделі науковця пошук «когнітома» як аналога розуму на шляху до свідомості породжує певну дилему. Щоб її сформулювати, потрібно окреслити її соціоприродний «бекграунд». У літературному варіанті він може бути окреслений мемом чесько-французького письменника М. Кундери, що в авторському перекладі може звучати так: «Нестерпна легкість буття». Одну сторону дилеми становить, можливо, досить смілива, але зовсім не нова теза. Це теза про можливість виконання суспільством функції позбавлення людських істот тягара існування, яке значно ускладнюється лихами «некомфортного» перебування в тілі, фізіологія якого вже не виконує свою підтримувальну та розвивальну функцію. Мотивацією такого настрою «необхідності добровільного уходу» є втрата смисложиттєвих орієнтирів, коли довгострокові цілі існування або виконані, або ж не мають шансів на їхнє досягнення і так створюють додаткове морально-психологічне і власне світоглядне навантаження. Отже, йдеться про соціальну необхідність усвідомлення добровільного уходу із життя, а також про умови такого рішення.

Одразу в цьому контексті зазначимо, що сполучення «необхідність добровільного уходу» слід розуміти в діалектиці розвитку думки пропонованого поняття «акме мортале». Під ним можна розуміти вищу точку розвитку власного усвідомлення готовності до потойбічного переходу. Такий стан не прийнято виділяти на шляху людського життя в прийнятій парадигмі соціальної схваленості віталістичного потягу як безумовної цінності. Однак зважимо на таке міркування: допоки людина ще вважає себе володарем власної долі у вигляді земного існування, рішення про припинення умов її існування буде залишатись і має залишатися результатом її власного вибору. Водночас, розмивання умов цього вибору в найширшому

розуміння в дусі сучасного стану культурного всмоктування людини в добу метамодерну робить цю проблему чи не найактуальнішою. Її численні відлуння можна спостерігати не тільки в різножанрових творах культури, але й у певній тенденції, що сьогодні фіксується досить чітко і може претендувати на назву культурної практики.

Водночас, і це друга сторона дилеми, процес пізнання, яким всупереч Божої заборони йде людство, диверсифікує усвідомлення людиною тупиковості і конечності свого земного існування. Сьогодні воно отримує альтернативу в пошуках продовження існування у спектрі пропозицій трансгуманізму. Але справа в тому, що в усіх цих пропозиціях фактично йдеться про збільшення тривалості існування того самого типу і способу існування (модусу вівенді), який особистість реалізовувала протягом свідомого життя, про всяк випадок певної його частини. Тому розвиток технологій трансгуманістичної альтернативності, що створює матеріальний базис для чи не нескінченного продовження життя і, як наслідок, підтримки ціннісної системи цього носія біологічного каркасу існування актуалізує проблему штучного відбору ціннісних систем їх носіїв. Катастрофічний стрибок накопичення інформації, необхідної індивідові для опанування не тільки набором необхідних соціотехнічних навичок існування в сучасному суспільстві, але й визнана вже проблема обмеженості здатності окремої людини до їх опанування природним чином ставить питання організації відбору в цій вітально важливій сфері людського життя.

Зміна ситуації стосовно умов цього вибору та взагалі його можливості назривала давно. Можна навіть стверджувати, що ця проблема переслідувала людство або стояла перед ним з тих часів, коли сама людська істота змогла за правом вважати себе такою, що володіє атрибутом самосвідомості. (За певною філософською традицією ця здатність і становить сутність свідомості, але, на жаль, ця понятійна еквілібристика нічого не пояснює). Водночас моделювання цієї «опції» стало за короткий проміжок часу чи не головною метою науки у зв'язку з конгруентним поширенням іншого, позірно зовнішнього напрямку розвитку – прагненням стати володарем світу, богом, місце якого людина самовпевнено зарезервувала за собою в не далекий від сьогодення історичний момент. Так вона вивільнила місце чи то утворила підґрунтя і базис для розміщення іншої, тепер уже родової проблеми – як піти із життя.

*Третяк Альона Олександрівна,
заступник директора з виховної роботи Кременчуцького ліцею № 4 «Кремінь»
Кременчуцької міської ради Кременчуцького району Полтавської області*
*Загорулько Євдокія Михайлівна,
здобувачка Кременчуцького ліцею № 4 «Кремінь»
Кременчуцької міської ради Кременчуцького району Полтавської області*

МАЙСТРИ ФОТОГРАФІЧНОЇ СПРАВИ ПОЛТАВСЬКОЇ ГУБЕРНІЇ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

Фотографічне мистецтво з початку свого існування завжди засвідчувало свою важливу роль у відображенні української культури та сприяло різнобарвному соціокультурному розвитку суспільства.

Фотографічна справа набула поширення на українських теренах у середині ХІХ століття. Полтавська губернія доєдналась до процесу розвитку фотомистецтва у другій половині ХІХ століття. Основним фактором який визначив становлення фотографічної справи в губернії став промисловий, фінансовий, транспортний та культурно-мистецький розвиток, який в свою чергу був притаманним великим містам – Полтаві та Кременчуку.

Перші фотоателєє на теренах Полтавської губернії розпочинають свою роботу на початку 1860-х років, так в Полтаві, у 1861 році відкривається фотографічний заклад Л. Тираспольського, який на той час мав розгалужену мережу фотографічних павільйонів у

Варшаві, Лодзі та Одесі. Надалі, підтримуючи розвиток фотографічного руху в губернській столиці започатковують свою справу фотографи Є. Котельников, В. Волков, К. Лехницький, Д. Месрович, М. Фріденталь, О. Завадський, В. Світличний.

Водночас перші фотографічні заклади Кременчука відкриваються в середині 1860-х років, власниками котрих стають І. Рунг, ательє якого знаходилося по вул. Херсонській і професійний фотограф польського походження Б. Галушинський (в деяких джерелах зазначено його відношення до Й. Хмелевського як вчителя у фотографічній справі).

Серед фотографів які працювали в Кременчуці протягом винесених у заголовок публікації часових меж необхідно зазначити Юфуда Гамалю, ательє якого працювало з 1871 року по вул. Олександрійській. Будучи експонентом фотографічної виставки 1888 року в Харкові за фото «Українка» він отримав велику золоту медаль та схвальний відгук від організаторів виставки [2, 83]. У 1888 році по вул. Катерининській відкриває фотографічне ательє Яків Вітлін який досяг визнання проводячи небезпечні експерименти за допомогою спалаху магнію в процесі фотозйомки.

Вагомого результату у фотографічній справі досяг власник фотографії «Прогрес» на Біржовій вулиці, М. Тагрін. Беручи участь у Паризькій фотовиставці 1905 року, був нагороджений Великою золотою медаллю Grand Prix та Почесним хрестом за серію світлин [1, 5].

Загалом у період з 1860-х по 1917 рік у Кременчуці офіційно працювали, крім вищезгаданих, більше 20 фотографічних закладів, а саме заклади І. Білецького, дійсного члена РФТ з 1899 року, М. Богатського, Б. Брацлавського, Ф. Мартіна, І. Матвеева, дійсного члена РФТ з 1901 року, ательє братів-співвласників Меркулових «Меркулов і Меркулов» В. Молчанова, Г. Ольшанського, О. Орловської, дійсного члена РФТ з 1897 року, Р. Осієвського, який отримав диплом другого ступеня на другій фотовиставці ДАГ у 1905 році [3, 92].

Знаним майстром фотографії як на теренах Полтавської губернії так на світовому рівні був Йосип Хмелевський, світлини якого неодноразово експонувалися на великих фотографічних виставках у Європі та Америці.

Роботи фотомитця були відзначені золотими медалями на Київській виставці 1897 року, на міжнародній виставці в Стокгольмі 1897 року.

На всесвітній виставці 1900 року у Парижі Й. Хмелевський був нагороджений Золотою медаллю та орденом Академічних пальм і почесним званням «Офіцер Академії» від Французького уряду. В тому ж році у Полтаві була надрукована серія листівок «Типи Малоросії» та «Види Малоросії» за фотознімками Й. Хмелевського які збереглися до нашого часу разом з серіями листівок «Малоросійські типи» створених за світлинами полтавських фотографів О. Завадського і В. Світличного. Сюжетні лінії зазначених листівок розкривають красу краєвидів Полтавщини та життя населення губернії на зламі століть.

Отже, фотографічна справа стала важливою частиною культурного життя Полтавської губернії та віддзеркалила в роботах майстрів-фотографів тогочасну соціальну і культурну складову суспільства.

Література

4. Коваль Я. Посол від Чорного царя (Візитова картка). *Світло й тінь. Український фотомистецький журнал*. 1991. № 4. С. 5.

5. Осадчий В. В. Розвиток фотографічної справи у Кременчуку кінець XIX – початок XX століття. *Актуальні проблеми гуманітарних наук*. 2021. Вип. 37. Т. 2. С. 80–86.

6. Осадчий В. Художнє життя м. Кременчука кінця XIX–XX століття : автореф. дис. ... докт. філос.: 023 Культура і мистецтво. Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. 2022.

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО САКРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Наприкінці ХХ століття спостерігається повернення українців до своїх духовних джерел. Стрімко відновлюються церкви та храми, приміщення яких десятиліттями використовувалися не за призначенням, будуються нові. На тлі цих подій художники, вперше за останні сімдесят років, почали активно працювати над біблійними сюжетами. На всеукраїнських і всесоюзних виставках з'явилися твори за цією тематикою.

З набуттям незалежності України, відродилися різні конфесії, а місце вчорашніх комуністичних ідеалів заступили забуті духовні християнські цінності, адже люди, не залежно від віку та національності, сподіваються на підтримку вищих сил у складних економічних і політичних обставинах.

Перші кроки Незалежності набули ознак піднесення в різних галузях суспільного життя. У цей період науковці, політики, митці, кожен у своїй галузі, намагалися зробити власний внесок у розбудову держави. Саме в цей час освічені люди йшли не лише в політику чи бізнес, а й долучалися до церковних справ, ставали священнослужителями. Натомість художники отримали можливість виконувати замовлення на сакральні твори.

Варто згадати перший великий об'єкт, яким став Михайлівський Золотоверхий собор Києва. Його відбудова та розписи стали своєрідним експериментом, спробою долучитися до таїни величних зразків нашого минулого. Художники, яких запросили до роботи в соборі, хоч і були професійними живописцями й монументалістами, але у більшості з них був відсутній досвід у галузі церковного мистецтва. Крім того, фарби, які використовувалися для розписів собору, виявилися непридатними для подібної роботи, що, безумовно, відбилося на якості творів, особливо розташованих в екстер'єрі храму. Не на користь пішов і компроміс, до якого вдалися під час оздоблення собору. Остаточо не вирішивши, в якому стилі повинен бути розписаний інтер'єр собору, його розділили на дві частини: візантійську та барокову. Але спроба задовольнити всі смаки, ніколи не приводила до чогось насправді вартого. Художники, які працювали в соборі, не мали досвіду виконання колективного замовлення, тому програє загальний ансамбль розписів, розпадаючись на окремі частини. І це цілком зрозуміло, адже таємниці великих майстрів так і залишилися на той час нерозкритими [1].

На початку 90-х років ХХ століття в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури було засновано майстерню з новим напрямком навчання – храмове мистецтво. Її незмінно, протягом двадцяти років, очолював народний художник України, знаний живописець, графік, дійсний член Національної академії мистецтв України, професор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка Микола Стороженко, який сам плідно працював в цій царині.

Першою, найбільш вдалою роботою, на мій погляд, стали розписи купола та барабана київської церкви Миколи Притиска, виконані Миколою Стороженком та його учнями. На жаль, фахівці й священнослужителі так і не змогли гідно оцінити ці твори.

За час існування майстерні, з неї вийшла плеяда талановитих митців, які опанували секрети майстерності й здатні виконувати найскладніші замовлення, як у монументальному живописі, так і станковому [2].

Але проблема полягає в тому, що крім професійних іконописців та монументалістів, сакральним мистецтвом займаються аматори, які намагаються робити копії з ікон, самотужки реставрувати сакральні твори, що призводить до жахливих наслідків. Крім того, «риноку» сакральних творів заповнили так звані «самоварні» ікони, списані з російських зразків кінця ХІХ століття і щедро прикрашені сусальним золотом, а частіше поталлю. Копіюють навіть зображення, які на початку ХХ століття були репродуковані на папері чи металі.

Проте це не свідчить про те, що в Україні, зокрема в Києві немає художників, здатних

створювати достойний сакральний живопис на основі канонічних зразків, притаманних нашому національному іконопису. Це художники старшого покоління Володимир Прядка, Олена Владимірова, Роман Селівачов та інші. Серед професійних живописців були й ті, хто, на жаль, передчасно пішли з життя, як Сергій Одайник та Наталя Волобуєва.

Олександр Цугорка – відомий київський іконописець, учень Миколи Стороженка, вже й сам навчає студентів і плідно працює, продовжуючи традиції свого вчителя. Його найвідомішою роботою є ікона «Богородиця Слобідська Цариця Козацька» з церкви Покрова Пресвятої Богородиці.

Сьогодні одним з центрів відродження іконописних традицій стали Лаврські художні майстерні Національної спілки художників України імені Івана Їжакевича, де плідно працюють київські художники: Андрій Гончар (випускник майстерні історичного живопису, керівник Феодосій Гуменюк, НАОМА), у доробку якого розписи Успенського собору, Артем Копайгоренко, автор ікон з іконостасу церкви Параскеви П'ятниці (Національний музей народної архітектури та побуту України), Сергій Вандаловський, який створив авторську техніку виконання іконопису, Михайло Гайовий, під керівництвом якого відкрито іконописну школу. Митець працює в традиційній техніці яєчної темпері а також у техніці акрилового живопису, який, безумовно, є новим для іконопису. Крім згаданих, тут працюють Олексій Возіанов та його дружина Оксана Гуртова, Наталя Гладовська та ін.

Нині професійних художників сакрального мистецтва (крім Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури) на теренах Центральної та Східної України готує також ще один навчальний художній заклад – Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука. Фахове зростання молодих митців сприятиме відродженню національних традицій у сакральному мистецтві.

В умовах російської збройної агресії українські іконописці шукають в старих зразках нові форми, які б відповідали часу, пробивалися до серця віруючих співгромадян. Без сумніву, подібні твори не є канонічними, але можливо стануть такими.

Література

1. Дегтярьов М. Г., Реутов А. В. Михайлівський Золотоверхий монастир. 2-ге вид., стереотип. Київ : Техніка, 1999. 159 с.
2. Голуб Олена Барочні забави академіка М. Стороженка. *День*. 2004. 15 квітня.

Мельник Мирослава Миколаївна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв*

ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА ГУМОРЕСКИ ЯК СПЕЦИФІЧНОЇ ФОРМИ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ

XXI століття – століття стрімкої технічної революції. Почали виникати нові форми сценічної комунікації, трансформувалися та модернізувалися традиційні сценічні форми, які повинні відповідати смакам, вподобанням та потребам сучасного українського суспільства. Творчість – це завжди новаторство. Проте, нові форми тісно пов'язані з традиційними. Різноманітні теми, які підіймають режисери та артисти на сценічних майданчиках, переконують будь-якого реципієнта в естетичному аспекті традиційних творів, що звучать по-новому. Саме різножанровість сценічної інформації тісно взаємопов'язана з новизною сценічної подачі матеріалу, з висвітленням тих актуальних проблем, що наразі хвилюють аудиторію. Особливою актуальністю позначаються гумористичні твори.

Український народ в усі часи вирізнявся особливим гумором. Нині гумор – унікальне явище в культурних реаліях, це складне мистецтво, яке в соціальному та духовному житті нації відіграє надважливу роль. Гумор – один з потужних інструментів розвитку особистості в соціумі. Тому саме через призму гумору проявляються побутові відносини, оцінюється

особистість, будь-яка життєва ситуація, обстановка, подія чи явище. Відповідно автори гумористичних творів, артисти-гумористи завжди якнайшвидше відгукуються на запити публіки. «Сучасні українці, як і українці сотні років тому, використовують гумор як спосіб демонстрації антиімперіалістичного спротиву: від політичної сатири українських письменників до сучасних жартів про «другу» армію світу. Головним підґрунтям для жартів здебільшого є реальне життя та проблеми в ньому. Це могла бути критика та абсурдність державних інституцій, жарти над корупцією. <...> Українці й у 2023 році висміюють корупцію, абсурдність діяльності політиків чи церкву» [1].

Серед традиційних гумористичних творів особливе місце посідає гумореска. Простежити еволюцію гуморески досить складно. Виникнувши як гумористична форма, гумореска стала нищівним інструментом проти поневолювачів українців в усі часи. Протягом побутування гумореска стала особливим жанром, призначення якої – викликати сміх та змусити аудиторію замислитись над важливими життєвими аспектами. Нині війна в Україні змушує митців переосмислити важливість сміхових форм у складних скрутних умовах. Саме гумореска, яка розкриває та висміює знайомі публіці теми, персонажі, образи, викликає сміх й стає розрадою для будь-якої людини.

Гумореска – невеликий за розміром жартівливий твір, який може бути прозовий або у віршованій формі, має народно-побутовий характер. Художня структура гуморески містить викривальний зміст через комічні, сатиричні образи, ідейна спрямованість якої – висміювання абсурдних життєвих ситуацій та поведінку людей, певних соціальних явищ та подій. «Гуморесці притаманні такі основні ознаки:

- яскравий, динамічний сюжет;
- відсутність детальної характеристики персонажа.

Як правило, у гуморесці відтворюють якусь одну негативну рису характеру героя. Це жанр швидкого реагування на різноманітні, переважно негативні явища суспільного життя» [2, 15].

Часто гуморески репрезентуються у вигляді сценок, монологів, діалогів. Однак жанрові межі гуморески чітко не окреслені. Адаптована для сценічного показу гумореска може виглядати як гумористичне оповідання. Проте є принципові ознаки, які характерні для гуморески. Перш за все це наявність комічних персонажів. Такі карикатурні герої своєю поведінкою, манерою спілкування провокують сміховий ефект у публіки. Як правило герої гуморески зображуються у певній гротесковій формі, де значно перебільшені всі характерні риси персонажів або їх реакція на конкретні ситуації.

Наступною ознакою є висвітлення нелогічних ситуацій, які містять іронічне, сатиричне, іноді й саркастичне відношення до подій, підкреслюючи їх безглуздість. Сюжетна основа гуморески містить абсурдні обороти, від чого матеріал набуває несподівано смішного звучання.

Однією із важливих ознак, яку повинні враховувати гумористи – гумористичний стиль. Така особливість полягає в жартівливій, легкій подачі сценічного матеріалу з використанням алегорії, гегів, пародії на відомих особистостей або літературних персонажів, трюкових елементів, можливо, навіть, ексцентричних прийомів. При виконанні гуморески артисти розмовного жанру повинні майстерно володіти гумористичними прийомами, які здатні розважити публіку та разом з тим висміяти різноманітні життєві аспекти. При цьому подача сценічної інформації повинна звучати легко, зберігаючи жартівливий стиль.

Особливою ознакою, яка вирізняє гумореску від інших гумористичних творів, – несподівана смішна розв'язка, в якій повинен прозвучати ключовий жарт або сатиричне викриття. Артист може поступово розвивати комічний сюжет, інтригуючи глядачів, та підвести до непередбачуваного смішного фіналу.

Варто зауважити, що в гуморесках по особливому розкривається національна культура й етнос. В гуморесках зосереджена низка культурних особливостей нації, а саме:

- традиції та звичаї українців;
- ментальність суспільства;

- національний характер;
- духовна культура.

Наразі гумореска досить популярна серед артистів розмовного жанру. Вона виступає своєрідним релаксаційним інструментом для людей, особливо під час військової агресії. Жанр гуморески режисери включають в програми таких сценічних форм, як збірні та звітні концерти, концерти народної творчості та ін. Досить популярною гумореска стала в телевізійних гумористичних передачах. Звичайно, історично неминучим є переосмислення традиційного жанру гуморески, де в сюжетній основі розкриваються нові цінності. Однак, варто згадати гуморески Івана Вишенського, Григорія Сковороди, Остапа Вишні (Павла Губенка), Павла Глазового, Євгена Дударя, Віктор Лагози та ін. Кожна гумореска й досі по своєму актуальна та злободенна.

Узагальнюючи вищезазначене, варто зауважити, що гумореска як специфічний жанр спрямована на викриття, висміювання абсурдних ситуацій через комічні образи, які своєю чергою викликають сміх та забезпечують позитивний настрій аудиторії. Тому гумореска є важливою складовою української сміхової культури, в якій через гумор висвітлено національні культурні властивості народу зі своїми гумористичними традиціями.

Література

1. Вовк К. Чому ми сміємося, коли треба плакати: феномен українського гумору. URL: <https://svidomi.in.ua/page/chomu-my-smiiemosia-koly-treba-plakaty-fenomen-ukrainskoho-humoru> (дата звернення: 30.10.2023).
2. Шлемко О. Д. Сценічна мова: методика сценічного виконання гумористичних творів : метод. реком. Київ : НАКККІМ, 2021. 40 с.

*Савчин Лілія Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент,
професор кафедри історії, теорії музики та методики музичної освіти
Рівненського інституту мистецтв, заслужений діяч мистецтв України*

ТАНЕЦЬ У СУЧАСНОМУ ЧАСОПРОСТОРИ: МОТИВАЦІЯ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ МОЛОДІ

Цільовим чинником життя молоді є її прагнення окреслити умови, які би сприяли реалізації мотивації змісту, в якому творчість займає чи не провідну константу. Однією із чималого переліку сталих величин є танець. Танець, в основі якого домінують планування на майбутні перспективи, танець як інструктивна настанова для здоров'я, провідник естетичного спрямування, засіб освіти і виховання, стимулятор гармонії в часопросторі.

Так співвідношення мотиваційної системи у сфері танцю спонукає до розлогого наукового обґрунтування й відповідно до прогнозування майбутніх перспектив сучасної молоді, яка займається танцем (класичний, народний, народно-сценічний, бальний, спортивний). Ми акцентуватимемо увагу на танці черлідінг, який вважається цікавим і незвичайним видом, оскільки краса і жіночність поєднуються з силою, витривалістю та чуттєвістю, культурою рухів та артистичністю, відчуттям музики та ритму.

Черлідінг пройшов тривалий еволюційний шлях. Від часу давніх епох (Олімпійські ігри Давньої Греції) черлідінг видозмінювався і збагачувався життєвим і художнім матеріалом – так виражальні засоби утворювали систему хореографічної культури. Першими черлідерами в Давній Елладі були чоловіки естетичної статури (жінок не допускали до змагань й, відтак, забороняли підтримувати своїх атлетів). Черлідери не виконували спортивних вправ і прийомів – вони співали пісень, декламували, грали на арфі.

Перше двадцятиліття ХХ століття хлопці спортивної статури демонстрували пластику тіла і фізичну виправку у спортивних постановках безпосередньо перед футбольними

матчами. Спритність, швидкість, гнучкість, витривалість – такий арсенал виправки, прийомів та елементів афішували учасники черлідінгу.

Із середини ХХ століття черлідінг поповнився повітряними підтримками і шпагатами головою донизу. Так танець і спорт довели власне взаєморозуміння, впливаючи один на іншого і їх техніка донині збагачується новими елементами.

Сьогодні cheerleading поширений у більш ніж 40 країнах світу. Наступною після Сполучених Штатів за масштабом розвитку і його демонстрації є Японія. Загальна кількість учасників спортивного танцю перевищує кілька мільйонів чоловік [1, 143–144].

Відтак, донині закони осягнення світу постійно збагачуються аудіовізуальною і ритмопластичною основою, формально-технічними принципами, етикою і естетикою та розмаїттям специфіки, завдяки чому популяризується танець у сучасному часопросторі як вид культури, естетичної гімнастики і спорту. Завдяки чемпіонатам світу та Європи, що регулярно відбуваються на стадіонах та спортивних залах, культивується цей танець і в Україні. Всеукраїнська федерація черлідінгу стала активно діяти з 2004 року.

Черлідінг – це насамперед колективна робота, результативність якої залежить від внеску кожного спортсмена. Виконуючи акробатичні піраміди і трюки, студенти демонструють високу організацію рівня довіри, дисципліну, гнучкість, емпатійність, креативність. Командне виконання складних елементів вимагає вимогливості, наполегливості, рішучості – без чого неможлива перемога, над собою і спортивною командою, яку підтримують черлідінці. Черлідінг як вид танцю є ефективним засобом фізичної культури і виховання, сприяє високій якості впливу на організм людини та формуванню гармонії особистості.

Вирішальним наголосом на стадіоні чи на спортивному майданчику є не лише уміння дівчат демонструвати черлідінг в різнобарвних костюмах, а і використовувати мегафони, плакати, логотипи торгових марок і таке ін. Черлідінг створює сприятливий психологічний клімат на стадіоні, пом'якшує агресивний настрій уболівальників, подекуди керує емоціями глядачів.

Така ідеологія групи підтримки створює сприятливу «погоду», піднімає бойовий дух команди, забезпечуючи видовищність шоу-програми.

Розглядаючи черлідінг як мотивацію життєтворчості молоді, у науковому дослідженні О. Шиян розлого описала виникнення спортивного танцю і пов'язала цей феномен із футболом. Здебільшого в університетах США наприкінці ХІХ століття студентська молодь об'єдналася з метою організованої підтримки своєї команди. Щоб зацікавити глядачів і гравців черлідінці використовували спеціальні закличні вигуки-речитативи. Згодом аналогічні молодіжні гурти з'явилися в багатьох американських університетах. У 1923 році на хвилі фемінізму до командної роботи були залучені дівчата. До середини ХХ століття хлопці були повністю замінені [2, 197].

Юлія Шушпанова у науковому дослідженні обґрунтовує, що в останні роки на тлі інтенсифікації навчального процесу у вищих навчальних закладах спостерігається тенденція до зниження обсягу рухової активності студентів, що негативно позначається на показниках їхнього фізичного стану. Утім, дефіцит рухової активності студентської молоді є соціальним, а не біологічним феноменом, а відтак компенсується регулярними фізичними вправами й оздоровчими тренуваннями. Це ставить на порядок денний питання удосконалення чинної системи фізичного виховання, підвищення мотивації студентів до занять фізичною культурою і спортом, трансформації змісту й структури традиційних академічних занять з фізичного виховання, запровадження таких форм активності студентів, які б не тільки забезпечували розвиток витривалості та інших фізичних показників, але й сприяли удосконаленню рухових навичок, координації, сенситивної сфери, позитивного само сприйняття, творчої активності, почуття ритму, пам'яті, уваги тощо. Науковиця підкреслює на особливості значущості розвитку означених якостей для молоді (студентів жіночої статі) як для реалізації професійних обов'язків, так і в період підготовки до виконання репродуктивної функції і виховання [3, 73].

Отже, черлідінг у сучасному часопросторі виконує різноманітні ролі просвітницького, фізичного, естетичного характеру. Опанування танцювальної культури черлідінгу сприяє

інтересу до художньо-естетичних пріоритетів молоді та їх мотивації до гармонії життєтворчості.

Література

1. Савчин Л. М., Годовський В. М. Методика роботи з хореографічним колективом : навчально-методичний посібник для студентів спеціальності «Хореографія». Рівне, 2012. 352 с.
2. Шиян О. Історичні аспекти становлення та розвитку черлідінгу у світі та Україні. *Спортивний вісник Придніпров'я*. 2013. №2. С. 196–199.
3. Шушпанова Ю. С. Черлідінг як дієва форма підвищення рухової активності студентів у період навчання у ВНЗ. *Педагогіка та психологія* : зб. наук. пр. Харків, 2017. Вип. 58. С. 71–78.

Safonova Irina,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications of the National Academy of Management of Culture and Arts, docent, Honored Worker of Education of Ukraine

THE APOCRYPHAIC IMAGE SAINT MYKOLA SVIATOSHA

Prince of Lutsk, son of Prince David of Chernihiv, great-grandson of the wise Yaroslav, priest Mykola-Sviatoslav Sviatosha deserves attention for his extraordinary personality. Despite the unusual profile of Pastor Mykola Sviatosha, there is still no detailed scholarly biography of this righteous man. Other works include short popular science biographies, publications, and references. The saint is mentioned in the Kyiv-Pechersk Patericon, which contains his life, in the Tale of Bygone Years, some monuments and synodics, and in literary monuments of the early twelfth century.

Most of the information about the saint is found in his Life, which is part of the original version of the Kyiv Cave Paternik, created in the early 13th century, a century after the saint's death. It should be noted that this work is not devoid of certain mythological themes. Given this, as well as the considerable time difference between the time of the prince's death and the creation of the Paterik, the information about the prince's life presented here should be treated with caution. As the document itself testifies, it was written in the context of the monastic tradition.

The first prince in history to become a monk lived an open monastic life, not enjoying any privileges or favors for him, especially with regard to food. In his monastic obedience, Mykola Sviatosha guarded the main entrance of the Kyiv Cave Monastery, the Church of the Holy Trinity, to which he donated money. However, no one has studied in detail the building materials and construction methods of this church. Nevertheless, there has been no real evidence that the Church of the Holy Trinity was built with a gatehouse in the early twelfth century.

In the Life, the story of the personal healer of the Syrian prince Peter, who apparently died voluntarily instead of St. Nicholas Sviatosha, is not very clear.

In the context of the portrait of St. Sviatosha, it is worth noting that we were not lucky enough to find very old images of the saint.

The earliest copy we have found, fortunately, is a 1658 engraving in the 1661 edition of the Kyiv Cave Paternik. In one plan, the saint is depicted in monastic clothes. He holds a cauldron and a spoon in his left hand and a key in his right. At his feet are a crown and a scepter.

The right corner of the woodcut shows the Church of the Holy Trinity and several smaller buildings without crosses, possibly the monastery kitchen or refectory.

Although hagiographic literature is a field of research for historians and linguists, not all topics have been adequately studied to date. One of these unexplored problems of Old Russian hagiography and hagiography is the history of the life and deeds, their recording in the literature of the first (and only!) famous princely monk of pre-Mongol Rus, who not only voluntarily took monastic vows but also devoted most of his life to God (he spent 36 years in the Kyiv Cave

Monastery, 30 of which were spent as a monk) - Sviatosh Davydovych, known in chronicles as Mykola Sviatosh, whose separate story was included in the Kyiv Cave Paternik.

It makes sense to assume that the early lives of many ancient Russian saints have been lost to date, and the Life of Mykola Sviatosha may be among them.

The facts of the prince's biography appear on the pages of reference publications [2, 401], R. Zotov, E. E. Holubynsky, G. P. Fedotov, V. M. Rychka, and others. Recently, the biography of the venerable prince has become the subject of special research. However, many questions remain unresolved regarding the hagiographic works about the prince-monk, as well as the ownership of the Holy Crosses.

The story of the spiritual exploits of St. Sviatosh begins with his departure from the worldly princely life to the Kyiv Cave Monastery, followed by the test of faith and the struggle for obedience. The story of his faith is that he served in the kitchen for 3 years, in the gatehouse for 3 years, and he healed his doctor Peter with prayer within 3 days after he came to the monastery to dissuade him from the ascetic life, after which Peter was ordained in the Kyiv Cave Monastery and died instead of the prince-monk. Then it tells about the death of the holy prince himself and, finally, about the miracle after his death [1, 155-160].

The Holy Trinity Gate Church was built thanks to the donations of Mykola Sviatosh (as stated in the "Word"), who gave money for the construction and personally supervised the work. And here it is worth mentioning one interesting discovery that took place during repair and restoration work in the 80s of the nineteenth century: in a small cavity in the southern wall, workers came across two ancient wooden crosses (originally thought to be medals) decorated with gilded copper plates and enamel. Experts dated them to the tenth and eleventh centuries. According to the famous historian academician M. I. Petrov, the crosses were a relic of Chernihiv princes. At the beginning of the construction of the church itself, Mykola Sviatosha embedded the family shrine in the wall above the existing gate.

References

1. Diane le Berrurier. Icons from the deep / Diane le Berrurier. *Archaeology*. 1988. 387 c.
2. Jeckel Stefan. *Russische Metall-Ikonen-in Formsand gegossener Glaube*, 1995. 264 c.

*Косінська Тетяна Вікторівна,
старша викладачка кафедри вокального мистецтва, аспірантка
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВИКЛИКИ ТА КРОСКУЛЬТУРНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ: КОНТЕКСТ СУЧАСНОСТІ

У сучасному світі вивчення культурної спадщини набуває все більшого значення, а українська культура стає об'єктом пильного аналізу та наукових досліджень. Особливим акцентом стають регіональні культурологічні дослідження, що в останнє десятиліття визнаються як важливий інструмент для розкриття унікальності культурних явищ в різних частинах країни.

Згідно з останніми дослідженнями, збільшується інтерес до української культури, зокрема до вивчення її регіональних особливостей. Регіональні культурологічні дослідження розглядають регіональну культуру як важливу складову загальнонаціонального культурного контексту, враховуючи географічні, економічні, політичні та соціальні особливості кожного регіону.

Ключовою метою цих досліджень є розгляд регіональної культури як не тільки самостійної, але і важливої частини загальнонаціональної культурної спадщини. Різні регіони мають унікальні риси, які відображають їхню історію, традиції та сучасність.

Регіональні культурологічні дослідження розширюють розуміння української культури, розглядаючи не лише її загальні риси, але й велику багатогранність виразних форм, які

зберігаються та переосмислюються в різних частинах країни. Цей підхід дозволяє виявити, як інновації і традиції взаємодіють, взаємодоповнюються та впливають на культурний ландшафт кожного регіону.

«Науковий інтерес до проблеми регіонального в контексті національного з урахуванням індивідуального розвитку музичної культури різних регіонів України є сьогодні підвищеним, оскільки через поглинання у змісті національної ідентичності культурних явищ, регіональних художніх традицій науковцями ці явища осмислюються як складна інтегрована єдність культурного простору нашої держави» [3, 181].

Одним із важливих аспектів української культури, який зазнає зростаючого інтересу, є музичне мистецтво, зокрема, хорова культура. Сучасні дослідження відзначають зростаючий інтерес до цього виду мистецтва в контексті регіональних культурологічних студій в Україні.

Українська хорова культура визначається історичною усталеністю та природністю, які проявляються в українській ментальності. Дослідження регіональних особливостей цієї культурної сфери дозволяє розкрити не лише історичний контекст, але і вплив соціокультурного середовища на формування унікальних рис хорового руху.

У період незалежності України відбулася помітна революція в галузі наукового співтовариства, зосередженого на вивченні хорової культури. Період підвищеного інтересу дослідників до різноманітних аспектів хорового мистецтва, який виявляється через значний обсяг наукових публікацій та інтенсивний аналітичний підхід. Одним із виразів цього інтересу є велика кількість монографій та дисертацій, присвячених аспекту хорової культури. Дослідницька спільнота фокусується на аналізі історії розвитку хорового мистецтва, його впливу на культурний ландшафт та взаємодії з іншими сферами суспільства. «Збільшення частки хорової складової в українському культурному просторі зумовило необхідність вирішення значно складніших питань, як-от: формування морально-етичних орієнтирів соціуму, музично-естетичних смаків слухацької аудиторії, функціонування хорової культури у сучасних умовах, хорового менеджменту тощо» [1, 72].

Метою дослідження є вивчення крос-культурних трансформацій хорової культури Поділля в кінці ХХ – початку ХХІ століття. Дослідження спрямоване на висвітлення впливу історичних та соціокультурних змін на розвиток хорового мистецтва в цьому регіоні та виявлення унікальних аспектів, що його вирізняють.

Хорова культура Поділля є об'єктом наукових досліджень, митців, філософів, соціологів, культурологів (В. Найда, М. Ярова, М. Антошко, Т. Бурдейна-Публіка, Р. Гуцал (Римар), О. Смоляк, О. Стебельська, Т. Сідлецька й ін.).

«Територія Поділля – це унікальний регіон, який увібрав духовно-культурні надбання українського, польського, російського, єврейського, молдавського та вірменського народів. Спілкування етнічних культур на території краю відбувалось неоднорідно. З одного боку, вони природно взаємодіяли і взаємопроникали у своїх мистецьких та просвітницьких формах діяльності, а з іншого боку, кожна нація намагалась зберегти неповторність духовних традицій, плекала свої звичаї» [2, 98]. На початку ХХІ століття наш світ переживає революційні зміни в суспільних, культурних та технологічних процесах. Глобальні комунікаційні міграції та вплив нових технологій на музичну практику розширюють межі культурних обмінів, створюючи унікальне культурне середовище, яке вимагає подальших досліджень. Аналіз крос-культурних трансформацій у хоровій культурі Поділля стає важливим етапом в розумінні цих процесів.

Сучасні виклики, такі як пандемія COVID-19 та війна в Україні, суттєво вплинули на хорову культуру. Спільноти були змушені шукати нові форми вираження та спілкування через використання онлайн-платформ та адаптацію до обмежень, таких як соціальне дистанціювання. Розуміння впливу цих викликів на музичну традицію стає важливим для підтримки та розвитку хорового мистецтва в умовах непередбачуваних обставин.

Дослідження кроскультурних трансформацій у хоровій культурі Поділля привертає увагу до декількох ключових аспектів. По-перше, воно дозволяє краще розуміти, як глобальні процеси впливають на музичні традиції регіону, виконавську практику та спосіб життя

музикантів. По-друге, воно сприяє культурній інтеграції, вказуючи на шляхи сприяння взаєморозуміння та інтеграції різних культурних груп через музичну практику. По-третє, воно сприяє формуванню культурної ідентичності, допомагаючи зберегти культурні цінності та самосвідомість мешканців Поділля.

Дослідження трансформацій у хоровій культурі Поділля має широкі наслідки для різних аспектів. Воно не лише збагачує наше розуміння музичної спадщини регіону, але й вказує на шляхи для подальшого розвитку цієї важливої галузі мистецтва у XXI столітті. Зокрема, аналіз трансформацій хорової культури може призвести до створення нових мистецьких форм і напрямів, що збагатять музичну спадщину Поділля та розширять культурну палітру регіону.

Важливою складовою дослідження є інтеграція поглядів на сучасний стан хорової культури в умовах викликів та небезпек, таких як пандемія та війна. Науковці, культурологи та митці мають можливість спільно працювати над збереженням, розвитком та розумінням унікальної хорової культури Поділля, вносячи свій внесок у культурний ландшафт регіону та сучасний світ.

Література

1. Бермес І. Л. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48, т. 1. С. 66–72.
2. Гуцал Р. С. Історія подільської культури XIX – початку XX століть: україно-польська мистецька інтеграція. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря*. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 61. Том 1. – 344 с.
3. Каблова Т. Б., Румянцева С. В. Специфіка вивчення регіональної хорової культури в соціальному контексті розвитку XX – початку XXI століття. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Випуск XXXVIII. С. 179-184.

*Парацій Володимир Михайлович,
старший науковий співробітник Бережанського краєзнавчого музею*

ФРАНЦ КОКОВСЬКИЙ ЯК СПВОРГАНІЗАТОР І «ПРОПАГАНДИСТ» МУЗЕЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (З РЕГІОНАЛЬНИХ «МУЗЕОТВОРЧИХ» ТРАДИЦІЙ 1930-Х РР.)

Важливою складовою, що формувала окремий зміст творчості й життєвої практики Франца Коковського (українського письменника, поета, правника, етнографа, громадського діяча), була музейницька діяльність. Адже він: «Разом з іншими культурними діячами (Левом Гецом, Іриною Добрянською, Іваном Филипчаком, Юліаном Гарновичем та ін.)... брав участь у заснуванні етнографічного музею «Лемківщина» в Сяноку» [11, 156]. Музею, який на багато наступних десятиліть зосередив у собі весь регіональний краєзнавчий, дослідницький та популяризаційний зміст.

Історія музею сягає початку 1930-х рр. На перших Установчих зборах товариства «Лемківщина» (27 лютого 1931 р.) серед його старшин було вибрано Франца Коковського та художника Лева Геца. Головним завданням новоствореного керівного складу була організація та визначення перспектив розвитку регіональної музейної структури [9, 197–198]. Музей Товариства «Лемківщина» очолив Лев Гец. А серед найбільш активних його співробітників було названо й Франца Коковського. Він був відповідальним за збір й опрацювання етнографічного матеріалу та «пропаганду» – планомірне поширення звісток про музей та музейництво [10, 766].

Власне, показовими результатами «пропаганди» Франца Коковського можна назвати його інформаційні статті під рубрикою «Музей «Лемківщина» у Сяноці». Тут подається (коротко) загальна характеристика музею, з акцентуванням на кількість музейних предметів і їх тематичну класифікацію.

Зазначено, що, від часу заснування (з 1931 р.) у музеї зібрано 7515 експонатів, за останній рік – «994 каталогових числа». Серед експонатів: 151 ікона XV–XIX ст., 2783 документи, 450 одиниць нумізматики, 39 зразків медальєрного мистецтва, документів періоду УНР – 232 одиниці, 109 зразків старих тканин, вишивок – 263 числа, книг – 548 (з них – понад сотня рукописів, починаючи з XVI ст.), писанок – 140 одиниць, 250 світлин; а також банкноти, картки, моделі, господарське знаряддя. Представлені окремі археологічні артефакти (переважно крем'яне знаряддя), «зразки зброї з княжих часів і гармату з часів Хмельниччини», кераміка, скло, народний одяг. Акцентує увагу на важку працю Л. Геца, для якого музей – як «укохана дитина» [4, 7–8, 17; 5, 143–146; 7, 153–155].

Також своєрідним показником практичних заходів зі збору музейних предметів, як засобу збереження цілісного сакрального зібрання, була стаття Ф. Коковського «Нова ділянка культурної праці» (опубліковано в часописі «Жінка» за 1937 р.). Заставка має цілком пам'яткоохоронний зміст і мету: «По наших церквах, у глухих закутках провінції, криються невичерпані ще скарби нашого культурного дорібку з минулих століть. Скарби, що на них ніхто не звертає уваги, які валяються та пропадають марно. Не говорю про старовинні образи, чи церковні посуду та знаряддя, бо ними вряди-годи хтось іще поцікавиться».

Речі, на які взагалі не звертають уваги – це старі фелони, спатрихилі. Автор переглядав їх на старих стріхах і майже завжди бачив понижені, повністю втрачені. Тому, з метою збереження подібного виду сакральних мистецьких творинь, у 1936 р. при музеї «Лемківщина» створено окремий відділ церковних тканин. На час авторської публікації зібрано 80 штук фрагментів, сім цілих фелонів, 21 більших відрізків й одна плащаниця. Окремі зразки визнавалися як дуже цікаві й своєрідні (згідно думки дослідника – «бідермаєрські», як окрема стилістична форма початку XIX ст.) [7, 152–153].

Наступний факт також відзначено в окремій публікації Ф. Коковського. До Управи музею «Лемківщина» надійшло повідомлення, що на землях Горличчини (адміністративний регіон – колишня оселя німецьких колоністів й зона нафтового промислу) залишилася бібліотека о. Менцинського (пароха Маластова), убитого бандитами. Для перевірки інформації та, загалом, збору предметів музейного значення, туди поїхали Лев Гец, Франц Коковський та студент Богдан Чайківський. Їх обов'язки були чітко розподілені: Л. Гец вивчав і збирав мистецькі пам'ятки, Ф. Коковський – етнографічні, а Б. Чайковський здійснював фотофіксацію матеріалу [6, 62]. У результаті проведених на місцевості пошукових робіт було здійснено відбір бібліотеки, опис церкви та інших нерухомих пам'яток краю; проведено власне збір музейних предметів (зокрема образів), фіксацію воєнних цвинтарів. Зроблено етносоціальний та господарський опис населених пунктів краю [6, 62–70].

Із середини 1930-х рр. Ф. Коковський повертається у рідні Бережани на Тернопільщині. І також залучається до діяльності по організації крайового українського музею. Ще в 1935 р. підготовлено відозву про створення при місцевій філії Українського педагогічного товариства «Рідна школа» «Українського Національного музею ім. Андрія Чайковського у Бережанах». Одним з ініціаторів, які її підписали, був Ф. Коковський [3, 3]. А 12 листопада 1935 року створено музейне товариство. Франц Коковський – в Управі музею. Для його популяризації та активізації збирацької роботи серед населення краю Управа розробила спеціальний квестіонар, в якому було чітко зазначено, що саме потрібно збирати до музейної збірки. Тракувалося це доволі масштабно: «всі пам'ятки побуту (народна українська ноша, вишивки, писанка), культури (церковне та світське мистецтво, рукописи, книги), археологічні знахідки, матеріали до краєзнавства, народної творчості...» [10, 770].

На початку 1936 р. до Бережанського повітового староства було подане ще одне звернення щодо потреби відкриття українського, за змістом, музею. Серед ініціаторів створення музею, підписи яких поставлено під вищезазначеним зверненням, був і Франц

Коковський [1, 2].

Він залишає за собою функцію «пропаганди». Це підтверджує коротка замітка Ф. Коковського «У справі Бережанського музею» (Новий час. 1936. №65. 21 березня) як відповідь на звернення др. С. Пеленського в 58 числі «Нового часу». Останній заперечував потребу називати музей як «національний» та імені А. Чайковського. Франц Коковський роз'яснює: музей трактується у значенні як «народний». А применшення ролі А. Чайковського як «третьорядного письменника та провінційного діяча» вважав некоректним (нагадуючи, що музей у Сокалі також названо його іменем) [7, 148].

У 1936 р. Ф. Коковський – ще й вісеголова Бережанської повітової філії товариства «Просвіта» ім. А. Чайковського; а з 1937 р. – ще й голова повітової філії товариства «Рідна школа». Власне повітова філія «Просвіти» містилася у будинку «Рідної школи» по вулиці Міцкевича, 3 [2, 1–1 зв.]; тобто там, де й концентрувалася музейна збірка.

Український музей у Бережанах проіснував до 1939 року. Наступна зміна політичних обставин та орієнтацій, на жаль, змела його. А збірки, принаймні окремі з них, поповнили фонди новоствореного обласного краєзнавчого музею у Тернополі.

Як «пропагандист» музейної справи виступав Ф. Коковський на традиційних для 1930-х рр. українських музейних з'їздах. Так, на третьому зібранні музейників, що відбувся у Львові 9 червня 1935 р. (у приміщенні Національного музею), він представляв ще музей «Лемківщина». Його вибрано за секретаря з'їзду, а сам процес роботи цього музейного зібрання висвітлив окремою публікацією [8, 830–831].

А вже на четвертому музейному з'їзді (31 травня – 1 червня 1936 р.), господарем якого був музей товариства «Лемківщина» у Сяноку, уперше було представлено новостворений Бережанський музей. І представником від нього був Ф. Коковський, який виголосив окрему доповідь на тему «Над джерелами Ослави» (короткий нарис матеріальної культури на пограниччі Лемківщини і Бойківщини) [3, 4; 8, 832–833]. А його стаття «Із нагоди з'їзду музеологів у Сяноці» (Новий час. 1936. Ч. 120) містить авторські спогади про організацію музею «Лемківщина», якому виповнювалося п'ять років [7, 148–151]. Зокрема, висвітлюються конкретні факти «веселих поїздок» по Лемківщині з метою збору музейних предметів, в дусі Дмитра Яворницького.

Життя і діяльність Франца Коковського було осмислене, тому що мало мету. Ця мета була дієвою та багатогранною. Музейництво – один з важливих її аспектів.

Література

1. Бережанські вісті. Бережани, 1936. Ч. 2.
2. Державний архів Тернопільської області. Ф. 231. Оп. 2. Спр. 5.
3. Діло. Львів, 1935. Ч. 53.
4. Коковський Ф. Східними межами Лемківщини. *Бібліотека Лемківщини*. Львів, 1936. Ч. 3.
5. Коковський Ф. Музей «Лемківщина» в Сяноці. *Наша Батьківщина. Орган Українського краєзнавче-туристичного Товариства «Плаї» у Львові*. Львів, 1937. Ч. 6.
6. Коковський Ф. Мандрівка по Горличчині. *Наша Батьківщина. Орган Українського краєзнавче-туристичного Товариства «Плаї» у Львові*. Львів, 1939. Ч. 3.
7. Коковський Ф. Вибрані статті та оповідання. Тернопіль, 2010.
8. Кушнір В. Західноукраїнські музейні з'їзди 1930-х рр. *Народознавчі зошити*. Львів, 2003. № 5–6.
9. Літопис Бойківщини. Самбір, 1931. Ч. 1.
10. Надопта А. Роль громадських наукових організацій та церкви у формуванні та становлення українського етнографічного музейництва Галичини кін. ХІХ ст. – 30-х рр. ХХ ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2012. № 4.
11. Нечиталюк М. Забутий письменник з Бережан. *Науковий збірник Українського Вільного Університету. Матеріали конференції «Український Вільний Університет: з минулого в майбутнє. До 70-річчя з часу заснування»* (Львів, 13–14 лютого 1992 р.). Мюнхен – Львів, 1993.

УНІКАЛЬНІСТЬ ВИКЛАДАЦЬКОЇ ШКОЛИ МИХАЙЛА БОЙЧУКА

Розвиток мистецтва завжди зв'язаний з розвитком шкіл, в яких формуються представники того чи іншого напрямку. Не менш важливим є властиве цій школі відчуття сучасності, що забезпечує чіткість напрямку.

Історичне значення особистості окремого художника залежить від тієї сили, з якою він зуміє втілити дух свого часу, його ідеї та вимоги до мистецтва.

Остання чверть XIX – початок XX століття принесли в мистецтво цілий комплекс проблем, натяків на рішення та геніальні прозріння. З новою силою проявилися протиріччя пошуків, що відкривали як широкі можливості для розвитку живопису, так і шляхи, що вели в нікуди.

На просторах колишньої Російської імперії, головним напрямком у художньому навчанні, залишався метод Павла Чистякова. Педагогічна діяльність всіх чистяківців, починаючи з І. Рєпіна, закінчуючи В. Серовим та А. Васнецовим, зводилася до пропаганди та розробки тих чи інших його пластичних ідей [1].

Криза, що спіткала Петербурзьку Академію мистецтва, викликала шквал критики. Передчуваючи неминучі зміни, молоді художники бунтували проти школи, проти політичного та художнього життя. Поряд з цим бунтом формувалося мистецтво майбутнього, в якому всі можливості живопису разом зі змістом, повинні були відкрити людині нові художні цінності, вплинути на неї, формуючи її прагнення до нового та більш досконалого світу. Серед педагогів нової формації – В. Татлін, К. Малевич, В. Кандинський.

Школа мистецтва, що створив Татлін мала за мету розбудити у художника пластичне відношення до матеріалу, розвинути здібність висловлювати своє відчуття життя. Все залежало від індивідуальних якостей учня. Робота в майстерні Татліна починалася з засвоєння площини як елемента простору [2].

У Малевича, і це дуже суттєво, була велика різниця між методом, який він вважав як виховання художника, та школою як такою. Свобода як форма творчості, складала основу метода, тому його напрям – напрям супрематизму вважався абсолютно обов'язковим для його школи. Малевич не створював адептів супрематизму [3]. Він вважав, що школа повинна пробудити в художнику вищу художню культуру, яка сама підкаже йому характер реалізації своєї творчої особистості в мистецтві.

В. Кандинський до обов'язків художника ставився дуже суворо. За його словами, «художник зовсім не якийсь пестун долі. Він не має права жити без зобов'язань, його робота важка і часто стає для нього хрестом. Він повинен знати, що кожен його вчинок, кожне почуття, думка створюють тонкий матеріал, що не бачить око, з якого виникають його твори, тому він якщо і вільний, то не в житті, а тільки у мистецтві». Ця думка і лежала в основі педагогічного методу Кандинського [4].

Мистецькі школи України, територія якої в різний час входила до складу різних країн Європи та до складу Росії, все ж мали власне обличчя ще з XIX століття. Київ, Харків, Львів, Одеса – стали не тільки економічними та культурними центрами життя, а й місцем формування мистецьких шкіл.

Художники, що стали засновниками УАМ, в свій час отрепали освіту в Петербурзі, Кракові, Мюнхені, Парижі. Фундатори нової школи чудово розуміли, що нове мистецтво тяжіє до синтезу, який був притаманним модерну.

1910 рік – рік заснування Академії, став найважливішою подією культурного життя Української Народної Республіки.

О. Мурашко, В. Кричевський, Ф. Кричевський, М. Бурачек, М. Бойчук, Г. Нарбут – митці, які прагнули відродити високий статус мистецтва в суспільстві. Урівняти «високе»

мистецтво та мистецтво «ужиткове». Це і стало платформою для розвитку нової школи. «Школою» була не тільки УАМ, але й такі непересічні постаті, як Г. Нарбут, В. Кричевський, М. Бойчук зі своїми власними творчими методами.

Михайло Бойчук поєднував як у своїй творчості, так і в методиці викладання, неопримітивізм і неовізантизм. Примітив у культурі займає маргінальну позицію між мистецтвом професійним і фольклором.

Система художньої освіти в майстерні Бойчука, так як і в Нарбута, трималася не на академічному малюванні натури, а на аналізуванні пам'яток, на оволодінні законами й засобами образотворчого мистецтва. Таку методику охоче застосовували студенти, виховані переважно на взірцях народного мистецтва.

Іван Падалка так згадував про навчання в майстерні М. Бойчука: «Колись давно, коли я тільки починав серйозно вчитись образотворчого мистецтва, в моїй уяві носилися чудові образи площин, заповнених такими прекрасними картинами, як той килим, що ним моя мати накривала стола на Різдвяні та Великодні свята ... Я вчився в Художній школі і мене примушували рисувати гіпсову голову Зевса та фігури різних Апоксіоменів та Венер і малювати з натури, щоб було схоже... на горшки, що ставились на поличку, і звалось це натюрморт... Коли я вперше познайомився з його (Бойчука) роботою і з ним, то мене осяяла щаслива думка, що Бойчук і є той майстер, який навчить мене робити картини прекрасні, як материні килими...» [5].

Михайло Бойчук найважливішу роль у своїх графічних і живописних роботах покладав на лінію. Для студентів у численних аналітичних копіях творів мистецтва він акцентував увагу на мелодії абрису. Формальний аналіз композиційних рішень у творах різних епох дозволяв водночас вивчати культури минулого і здобувати власний досвід, виховувати око, удосконалювати пластичне мислення.

Ольга Лагутенко пише: «М. Бойчука заворожувала «поетика початків» – чистота архаїчної людини в природі. Природа мінлива, але в ній все повторюється до нескінченності. Занурюючи людину в природу, Бойчук повертає її в оточення стабільного. У його ідеях і реалізованих творах позначилась ностальгія за міфом про вічне повернення» [6].

Школа Михайла Бойчука могла дати новій владі художників-універсалів, майстрів-виконавців, які б і творили нове революційне мистецтво, мистецтво мас, але припинила своє існування, а її засновник та його найближчі соратники заплатили за свої погляди найвищу ціну.

Кожна історична доба має своє мистецтво. Мистецтво бойчуківців було звернене до простих людей, несло в собі глибинні народні традиції. А Школа Михайла Бойчука увібрала в себе те найкраще, що створили попередні покоління митців і стала яскравим прикладом спроби осягнути і застосувати на практиці досвід як сучасних художніх шкіл, так і народної творчості.

Література

1. Гінзбург І. П. П. Чистяков та його педагогічна система. Л.; М., 1940.
2. Віталій Абліцов Галактика «Україна». Українська діаспора: видатні постаті. Київ, 2007. 436 с.
3. Малевич та Україна. Бібліотека українського мистецтва. URL: <https://uartlib.org/exclusive/malevich-ta-ukrayina/> (дата звернення: жовтень 2023).
4. Голуб Олена. Все почалося з акварелі. Абстракціонізм святкує 100-річчя. День. 2010. 16 вересня.
5. Людмила Соколюк. Бойчук та його школа. Харків : Савчук О. О., 2014. С 27, 44, 65.
6. Лагутенко Ольга. Українська графіка ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2007. С. 132.

*Полтавська Юлія Віталіївна,
науковий співробітник Національної академії мистецтв України*

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ НАРОДНОГО ТА САМОДІЯЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

За радянських часів виставки творів українського народного декоративно-прикладного мистецтва майже завжди були виставками творів художників-професіоналів, які працювали в художній промисловості (на текстильних комбінатах та керамічних заводах), а народні майстри були вимушені демонструвати свої твори на виставках самодіяльного мистецтва.

Після створення в 1999 році Національної спілки майстрів народного мистецтва України з'явилася можливість відокремити творчість народних майстрів від творчості художників-аматорів, хоча певні проблеми залишилися. Тому, не торкаючись питань творчості професійних художників, необхідно визначитися з критеріями художньої якості для творів самодіяльних і народних майстрів [1].

Всім зрозуміло, що народне мистецтво – це прояв багатьох поколінь майстрів, що залишали свій індивідуальний слід, який протягом віків, впливаючись у загальний творчий потік, відшліфовувався і ставав колективною творчістю. Народний майстер досконало володіє матеріалом, технічними прийомами обробки. Важко назвати такий матеріал, який обійшло б увагою народне мистецтво. Вміння показати його природну красу, використати пластичні можливості і втілити з їх допомогою той чи інший художній образ притаманні саме народному мистецтву, хоча твори народного мистецтва ніколи не створювалися тільки заради того, щоб продемонструвати можливості та красу того чи іншого матеріалу. Завдяки постійному вдосконаленню майстерності загальний художній рівень творів народного мистецтва весь час підвищувався. Необхідність висловлювати своє розуміння краси спонукало людей прикрашати побутові речі, і тільки останнім часом з'явилися речі декоративно-прикладного мистецтва, які не пов'язані з побутом, з ужитком за своїм призначенням, а виступають як суто декоративні. Кожен твір народного мистецтва ніс в собі доцільність, яка виявлялась у формі, декоративному рішенні, кольорі і завжди сприймалась як природна. Тому у творах народних митців вражає цілісність, гармонійність, врівноваженість, пропорційність конструктивних і орнаментальних елементів, органічність зв'язку орнаменту з пластичною формою, закономірність кольорових співвідношень, які, у свою чергу, були продиктовані тим середовищем, у якому жив той чи інший майстер: природою, ландшафтом, рослинними барвниками, традицією у використанні інструментів. Усі твори народного мистецтва нерозривно пов'язані з потребами життя, розраховані на смаки споживача, що живе поряд з майстром. Народний майстер користується загальною скарбницею: прийомами, формами, канонами, органічно поєднує корисне та естетичне, вносить щось своє і це нове передає наступним поколінням народних майстрів. Він володіє запасом набутих поколіннями знань, досвіду, для нього творчість – заняття професійне. І хоча народний майстер не закінчує навчальних закладів, вражає такою довершеністю художнього образу, майстерним виконанням, своєрідною інтерпретацією того чи іншого мотиву, що не завжди зустрічається у творах художників з паховою освітою.

Народне мистецтво несе у собі традиції, але воно не є догматичним, раз і назавжди сталим, канонічним. Традиції змінюються, виникають та розвиваються. Так колись «мальовка» відірвалася від стіни і стала самостійним видом декоративного розпису [2]. Ці зміни в мистецтві пов'язані зі змінами соціальними, політичними, інформативними. Кожна епоха, мистецький стиль залишають слід у народному мистецтві. Змінюється предметне середовище, зникають застарілі предмети, форми, мотиви, сюжети, матеріали, інструменти, але залишаються основи декоративності: відношення до колорита, різноманітність та багатство емоційних трактувань у роботах народних майстрів.

Щодо аматора, який намагається оволодіти самотужки знаннями в галузі декоративно-прикладного мистецтва, то тут дуже багато проблем. Самодіяльна творчість, на відміну від народної, не є продовженням чи розвитком творчості інших людей. Це вияв певної індивідуальності. Добре, якщо ця індивідуальність дійсно талановита та обдарована. На жаль, не так багато імен самоуків, які залишили значний слід в історії нашого мистецтва. Винятком є творчість Катерини Білокур, яка дуже страждала через те, що не було в неї можливості набути освіти. У одному зі своїх листів вона писала: «Було й до мого часу багато художників-самоуків, але тих доля інакша: їх здібності ще з-за молоду помічали і давали допомогу: одних забирали в школи, другим допомагали поодинокі художники. А мені, бачте, як судилось: що я в той час, як училась, то ні з якими знавцями мистецтва й не зустрілась» [3].

Індивідуальна творчість необхідна певній людині як прояв свого бачення світу, але не завжди це може стати справжнім мистецтвом. Творчість аматора цілком пов'язана з оточуючим середовищем та побутом. Він звертається до різних видів та жанрів мистецтва – від живопису до різьблення. Мотиви, сюжети, форми – випадкові. Говорити про якісь вироблені традиційні прийоми, про певний усталений стиль в роботі з тим чи іншим матеріалом неможливо. Якщо про народну творчість ми говоримо як про національну, то твори самодіяльних митців можуть мати національні ознаки, а можуть і не мати.

Людині, що все життя жила серед сталого середовища, традиційної архітектури, ландшафту, користувалося природними барвниками, що притаманні саме цій місцевості, було легше зберігати традиції. Досі в орнаменталії вишивок, розпису, писанок зберігаються прадавні елементи – солярні знаки, «дерево життя» тощо. Навколишнє життя змінювалося дуже повільно. Можливо, тільки подорож на ярмарки, де зустрічалися культури різних регіонів, вносила якісь незначні зміни в художні смаки того чи іншого села.

Втручання у традиційні види народного мистецтва ззовні не завжди приносило користь. Саме так наприкінці ХІХ століття увійшла в український побут вишивка хрестиком «брокар», яка була більш проста та швидка за технікою виконання і, фактично, витіснила традиційні техніки вишивки у східних та центральних регіонах України. Традиційні орнаменти замінили троянди та виноград, які виконували в натуралістичній манері. На щастя, згодом ці орнаментальні мотиви трансформувалися у більш площинні й декоративні і сприймаються зараз як традиційні українські [4].

Розділення на професійне, народне і самодіяльне мистецтво не є штучним, воно ґрунтується на якісній різниці художньої мови цих мистецтв. Тільки розуміння народних традицій та професійне поєднання їх зі своїм світобаченням, глибоке знання техніки та матеріалу, в яких виконується твір, творчий пошук свого гласного шляху в мистецтві відрізняє професійного художника від аматора, а також від народного майстра, який завжди залишається у межах народних традицій.

Література

1. Полтавська Ю. Володимир Прядка: До 70-річчя від дня народження. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2012. Вип. 4. С. 63–64..
2. Глухенька Н. О. Майстер розпису Тетяна Пата. *Народна творчість та етнографія*. 1977. № 4.
3. Білокур Катерина: мистецтво та образ крізь призму часу : наук. зб. за матер. наук.-практ. конф. до 110-річчя від дня народження К. Білокур / редкол.: А. Ф. Вялець (голова) та ін. Київ : Адеф-Україна, 2012. 220 с.
4. Самойлова Надія. Французьке мило, що зіпсувало українську вишивку. URL: <http://surl.li/mulae> (дата звернення: жовтень 2023).

СТИЛІСТИЧНІ АНАЛОГІЇ РОЗПИСІВ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ 1643–1644 рр.: ДО ПИТАННЯ ДЖЕРЕЛ ХУДОЖНЬОЇ ТРАДИЦІЇ

Монументальний живопис церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. не має прямих аналогій серед українських пам'яток доби Петра Могили. Тим не менше, стилістичні особливості, іконографія сюжетів і особливості самої системи розписів цього храму дають змогу віднайти численні аналогії в мистецтві інших православних країн, насамперед, Балканського ареалу [1, 70].

Відомо, що розписи Спаса на Берестові довго атрибутовували афонським майстрам. Цієї думки дотримувалося кілька відомих дослідників [2, 13–15; 3, 127]. Ми намагалися цю атрибуцію спростувати [4, 62–73]. Однак певні особливості стінопису київського храму все ж таки дають підстави залучити аналогії з розписів храмів Афону. Щойно відвідувач переступає поріг церкви Спаса, він бачить розпис, що обрамовує вхідний отвір із зовнішнього до внутрішнього нартексу: представлено тронні зображення Христа Пантократора й Богородиці Пантанасси. Образ Богородиці Пантанасси – це список шанованої Ватопедської святині. На Афоні цей іконографічний тип з'являється і набуває популярності у XVII ст., в київському храмі він був виконаний в 1644 р. Постає питання: чи не внаслідок італійських впливів (бо ж впливи мистецтва доби Відродження у зображенні ангелів за престолом Діви Марії й різних деталей в цій композиції очевидні) він майже одночасно з'явився на Афоні й у Києві?

Однак, розглядаючи питання синхронності певних мистецьких явищ, слід зауважити, що монументальний ансамбль Спаса на Берестові виглядає архаїчними навіть для консервативного Афону. Порівняння конкретних композицій київського храму з афонськими розписами дає підстави стверджувати, що стінопис церкви Спаса стилістично ближчий до афонських розписів не середини XVII, а середини XVI, попереднього століття. Наведемо деякі приклади.

Так, поясний образ Спаса Пантократора зі склепіння внутрішнього нартексу церкви Спаса (1643–1644 рр.) (іл. 1) має близький аналог в монастирі Дохіар. Це композиція склепіння соборного храму Свв. Архангелів (іл. 2). Розписи виконано 1568 р. за підтримки валаського господаря Олександра Лепушняну і його дружини Роксандри. Виконавцем вважається критський живописець Тзортзи (Зорзис). Композиція «Собор архангелів» з цього ж афонського храму змушує згадати аналогічні за сюжетом розписи «Собор арх. Михаїла» і «Собор арх. Гавріїла» у верхніх регістрах південної і північної стіни внутрішнього нартексу церкви Спаса. Багато спільних рис відзначимо також між ктиторською композицією з фігурою Олександра Лепушняну з аналогічною за змістом композицією над тріумфальною аркою церкви Спаса – «Деїсус із портретом Петра Могили».

Того самого іконографічного типу, що й згадана композиція на склепінні внутрішнього нартексу київської церкви (поясний тип Пантократора), є образ Спасителя у монастирі Ставронікита (1546 р., церква Св. Миколая, виконавці Феофан Критський і Симеон). В цьому афонському храмі представлено також страшний цикл, який можна зіставити з поясами страсних сцен, вміщених у середньому регістрі внутрішнього нартексу церкви Спаса. Композиція «Спас Нерукотворний» з монастиря Ставронікита нагадує аналогічну композицію внутрішнього нартексу київського храму.

Фігура вмч. Феодора Тірона зі стінопису монастиря Діонісіат (1547 р., виконавець – Зорзис) має стилістичний й іконографічний аналог у стінопису церкви Спаса: зображення Св. Феодора Тірона представлено в суміщеному приміщенні церкви й вівтаря). Так само, як і образи Св. отців – засновників чернечого життя з цього самого афонського храму змушують згадати аналогічні композиції із зображеннями Св. ченців у нижньому регістрі внутрішнього нартексу київського храму.

В XVII ст. у розписах афонських храмів з'являється багато нових рис, які ми не

спостерігаємо у стінопису церкви Спаса. На Святій Горі головним напрямком творчих зусиль майстрів в той час стає іконографія. Як зразки залучають гравюри західноєвропейських майстрів, зокрема Дюрера: дуже популярними були його ілюстрації до Апокаліпсису. Виконані за цими зразками грандіозні фрескові цикли прикрасили галереї трапезних у монастирях Діонісіат (1600) і Дохіар (XVII ст.), зовнішній нартекс собору монастиря Ксенофонт (1632–1654). Композиції гравюр буди перекладені на традиційну мову візантійських форм, схематизовану у XVII ст.

Новостворений цикл розписів на теми Апокаліпсису майже одразу отримав статус канону і багаторазово повторювався. Якби виконавцями розписів церкви Спаса були майстри з Афону, ці іконографічні нововведення хоч якимось чином відобразилися б у системі розписів київського храму. Натомість іконографічна програма церкви відзначається граничним консерватизмом і орієнтована на давно апробовані схеми.

Водночас орнаментальні зображення церкви Спаса, що заповнюють простір між сюжетними композиціями, виконані, поза сумнівом, за західноєвропейськими гравійованими зразками. В'юнка гілка з фантастичними квітами й листям, крізь які «проглядають» антропоморфні лики, оперізує по периметру приміщення церкви й вівтаря. У неї «вплетені» медальйони з півфігурними зображеннями святих і мучеників – абсолютно «візантійські» за характером (іл. 3). Вигадливі й різноманітні рослини й маскарони, що є елементами орнаменталізації, свідчать про добре знайомство майстрів-виконавців зі збірками маньєристичних орнаментальних гравюр. Це поєднання візантійської основи і пізньоренесансних мотивів – свідчення орієнтації майстрів-виконавців стінопису церкви Спаса на Берестові на італо-критську традицію середини XVI ст. Саме в цей час у художників Криту виникає інтерес до мистецтва маньєризму.

Інші особливості розписів київського храму також дають підстави зіставляти їх з творами майстрів критської школи XVI ст. Критяни запозичували з живопису італійського Кватроченто окремі образотворчі мотиви, головним чином, форми меблів та архітектури. Це значно підвищувало ефект «матеріальності» ідеального світу, робило його разом із деталями сучасного вбрання, впізнаваним [5, 13].



Іл. 1. Христос Пантократор. Церква Спаса на Берестові. Розписи склепіння внутрішнього нартексу. Фрагмент. 1643–1644 рр.



Іл. 2. Тзортзи (Зорзис). Христос Пантократор. Дохіар. Церква Свв. Архангелів. Розписи склепіння. 1568 р.

Ці самі риси ми спостерігаємо і в ансамблі київського храму. Ренесансні мотиви відчутні у зображеннях інтер'єрів (композиція «Благовіщення» східної стіни – вазон із квітами, спроби перспективного заповнення простору), меблів (престоли Христа й Богородиці у композиціях зовнішнього нартексу), атрибутів (подушки на сидіннях престолів Христа й Богородиці у вище згаданих композиціях зовнішнього нартексу) тощо. Фігури ангелів, що наче запозичені з полотен майстрів Кватроченто, зображені в композиції тріумфальної арки «Воскресіння

Христове». «Ренесансні» ангели представлені й на двох композиціях з ліпленими хрестами під віконними прорізами північно-західної та південно-західної стін.



Іл. 3. Орнаментальні зображення. Церква Спаса на Берестові. Розписи середнього ярусу південно-східної стіни суміщеного приміщення церкви й вівтаря. Фрагмент. 1643–1644 рр.

Характеризуючи манеру художників, що розписали церкву Спаса на Берестові, насамперед відзначимо «багатовекторність» як домінуючу рису. Майстри-виконавці виявили чутливість до західноєвропейських мистецьких «віянь» і, водночас, залишилися вірними традиції мистецтва Візантії різних періодів. Означені риси дають підставу вважати цих художників типовими представниками поствізантійського мистецтва.

Література

1. Кондратюк А. Ю. Розписи церкви Спаса на Берестові в контексті поствізантійського мистецтва: до постановки проблеми. *Церква – наука – суспільство: питання взаємодії* : матеріали XIII Міжнародної наукової конференції (Київ, 27–29 травня 2015 р.). Київ : НКПЗ, 2015. С. 68–70.
2. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1988.
3. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. : монографія. Київ : Мистецтво, 1985.
4. Кондратюк А. Ю. До питання щодо участі афонських іконописців у розписах церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст. *Труди Київської духовної академії*. 2016. № 25. С. 62-73.
5. Поствізантійський живопис: Ікони XV–XVIII ст. ... : каталог виставки. Жовтень 1995. Афіни, 1995.

**РОЛЬ ПРАВОСЛАВ'Я В ЗБЕРЕЖЕННІ ТА РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ XV–XVII СТ.**

На зламі історичних епох, у всіх європейських країнах надзвичайно гостро стояло питання про роль церкви і релігії. Виникнення централізованих держав супроводжувалося формуванням національно-релігійних ідеологій. У результаті католицизм переміг в Італії, Іспанії, Франції, протестантизм – у Швейцарії, Голландії, англіканство – у Британії. На українських землях виникло протистояння двох християнських церков.

У XV–XVI ст., як і за часів Київської Русі, православ'я лишалося синонімом культури. Його роль в українському суспільстві зростала: за відсутністю власної держави, церква слугувала для українців єдиним інститутом вираження їхньої самобутності. Однак саме тоді, коли відчувалася потреба в сильній православній церкві, вона поринула у стан глибокого занепаду.

Не бажаючи лишати своїх численних православних підданих під верховенством московського митрополита, у 1458 р. великі князі литовські відновили митрополію в Києві. Охоплюючи десять єпископств на Україні та в Білорусії, нова митрополія розірвала церковні зв'язки з Москвою, повернувшись під верховенство константинопольського патріарха. Але, дотримуючись тогочасної практики, право світської влади призначати єпископів підірвало авторитет митрополита. А те, що кожний єпископ сам установлював власні закони, швидко розхитувало організаційну дисципліну православної церкви. За таких умов культурний вплив православ'я був вельми обмежений [1, 53].

Незважаючи на свою ослабленість, православ'я змогло прийняти виклик польського католицизму. Борючись з ворогом його ж методами, невелика купка українських магнатів, засновували у своїх володіннях православні школи та друкарні. У 1578 р., не шкодуючи коштів, Костянтин Острозький засновує у своєму маєтку на Волині друкарню, якою керував Іван Федоров. Князь Острозький також заснував школи в Турові, Володимирі, а близько 1580 р. відкрив так звану Острозьку академію. За програмою навчання академія стояла нарівні з найкращими єзуїтськими колегіями. Вона включала грецьку, латинську, церковнослов'янську мови, а також «сім вільних наук». Проте хоч Острозька академія продемонструвала, база, що підтримувала її, була слабкою. Все залежало від князя Костянтина Острозького. І коли у 1608 р. він помер, його внучка Анна, фанатична католичка, не гаючи часу, передала академію єзуїтам.

У 1596 р. в Бресті відбувся собор, який проголосив унію православної і католицької церков. Польський уряд бачив у цьому засіб посилення свого впливу в українському суспільстві. Православні ж єпископи України пішли на цей крок, сподіваючись зміцнити особисту владу. Однак по суті було укладено не союз церков, а створено нову Українську греко-католицьку церкву, православну за обрядовістю, але адміністративно підпорядковану Риму [2, 56].

Всупереч розрахункам польського короля, папи Римського та єзуїтів Брестська унія не спростила, а загострила ситуацію в Україні. Вона викликала гарячі суперечки, чітко виявила позиції, активізувала консолідацію українських культурних сил – православної української шляхти, духовенства, міщан, козацтва. Розгорілася запекла полеміка між найбільш освіченими священиками – противниками і прихильниками унії, склався особливий жанр – полемічна література. Вона дала поштовх до розвитку української культури, та протягом багатьох десятиліть надихала український народ на боротьбу за віру і свободу.

На щастя для православ'я, покровителі його високої культури не обмежувалися лише окремими магнатами старих родів. У містах активну діяльність розгорнули братства – релігійно-національні організації українських православних міщан. Така організація створювалася навколо парафіяльної церкви, зібрані внески йшли на її матеріальну підтримку,

на благодійність. Поступово сфера діяльності братств розширювалася, вони відгукувалися на всі найважливіші події суспільно-політичного життя, посиляли своїх представників у сейми, брали участь у розв'язанні проблем, відкривали школи, друкарні, видавали підручники.

Раніше за все братства виникли у Львові, інших містах Галичини, а згодом і по всій Україні. Зберігся цілий ряд друкованих документів, підготовлених львівськими братствами, в яких вони протестують проти національного гноблення.

Проте братства мали і вади. Діяльність братств характеризується непослідовністю, оскільки навіть провідне Львівське братство залежало від кількох окремих людей. Коли ж ці люди втрачали ентузіазм чи знаходили десь в іншому місці надійну й краще оплачувану посаду, діяльність братства нерідко припинялася на тривалий час. Ще серйознішою була суперечка про те, чи мають право братства втручатися у справи церкви. Як і належало сподіватися, між ними та єпископами спалахували конфлікти за контроль над маєтностями монастирів, або мали місце суперечки між єпископом та міщанами навколо того, як тлумачити Біблію. У результаті замість сприяння відновленню православної церкви, братства нерідко спричинялися до ще більшої анархії в ній [3, 34].

Як і в політичному та соціально-економічному відношенні, центр церковної та культурної діяльності на Україні на початку XVII ст. також переміщується на схід. Безпосереднє сусідство Волині та Галичини з Польщею, де свого апогею сягнула католицька Контрреформація, зумовлювало те, що осередки українського православ'я на цих землях зазнавали її безперервного і згубного впливу. Львівське братство також почало занепадати, терплячи все більші утиски з боку католицької церкви та польського уряду. В той же час східні воєводства, що швидко розвивалися, перебували далеко від тиску польського католицизму. І знову Київ, що все густіше заселявся й багатшав, підносився як центр українського православ'я. Русійною силою православного відродження на землях України була стародавня Києво-Печерська лавра [4, 112].

Важливу роль зіграв Петро Могила об'єднавши засновану ним у Києво-Печерській лаврі школу зі школою Київського братства, він заклав підвалини так званої Могилянської колегії, яка згодом стала одним із найважливіших учбових закладів слов'янського світу. Взнявши за взірць єзуїтські школи, особливу увагу в колегії звертали на вивчення класичних дисциплін, особливо латини та польської мови. Програма школи, заснованої Петром Могилою, свідчила про його прагнення поєднати традиції слов'янського православ'я з латинськими традиціями католицького Заходу. В міру того як братські школи та Могилянська колегія випускали нові сотні студентів, а друкарні – нові книги, грамотність набувала на Україні дедалі відчутнішого поширення [5, 51].

З одного боку, відродження православ'я сприяло послабленню колонізації. З іншого – воно впровадило в українську культуру західні елементи, які в пізніші часи уповільнювали русифікацію. Таким чином, небезпечно наблизившись до цілковитої асиміляції панівним польським суспільством та його культурою, українці водночас розвинули риси, що відрізняли їх від сусідніх народів.

Література

1. Бокань В., Польовий Л. Історія культури України. Київ, 1998.
2. Висоцький О. Ю. Історія української культури : навчальний посібник. Дніпропетровськ : НМетАУ, 2009. 130 с.
3. Луців В. Церковні братства в Україні. Рим, 1976 (= Луців В. Церковні братства в Україні. *Богослов'я*. 1973. № 37.)
4. Субтельний О. Україна: Історія. Київ, 1991
5. Хижняк З. І., Маньківський В. К. Історія Києво-Могилянської академії. Київ : КМ Академія, 2003.

*Боришполь Ганна Іванівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ДО ПИТАННЯ ПРО МЕТАФІЗИКУ КУЛЬТУРИ СУСПІЛЬНОГО ІДЕАЛУ ГРОМАДЯНИНА УКРАЇНИ

Подібно до того, як реалізується низка природних законів в щоденному проживанні людини, знає вона про їхнє існування чи ні, усвідомлення суті концепту «суспільний ідеал громадянина» «народжується» з колективного несвідомого українського суспільства під впливом викликів, створених в екзистенційному протистоянні вісі зла, у війні. Важливими чинниками «незнання» суті концепту «суспільний ідеал громадянина», на нашу думку, є дискредитація стану впевненості у самодостатності потенціалу буття людини та суспільства як таких, а також відсутність у соціокультурному просторі України початку XXI століття традиції життя усвідомленими громадянами переважної кількості мешканців. Запропонована проблематика культурфілософського аналізу може бути розглянута в аспектах: походження поняття «громадянин», культурний парадокс громадянина, проекція поняття «громадянин» в хронотопі культури України першої чверті XXI століття.

Походження поняття «громадянин». Використання поняття «громадянин» автоматично передбачає поняття «громадянин республіки» (з грецької – *πολίτης πολυδία*, з латини – *civis rei publicae*): певна група людей вирішують спільно облаштовувати своє життя. Необхідно зауважити, що республіка – це не форма уряду, це принцип організації, за якої учасники цієї групи перед підпорядкуванням певному рішенню беруть участь у його ухваленні. Важливий акцент: якщо людина підкоряється рішенню, якого не виробляла, така людина є підданим, якщо ж вона була долучена до процесу ухвалення рішення, вона є громадянин. В промові стратега та оратора «золотого століття Афін» Перикла у переказі Фуکیدіда, кін. V ст. до н.е. [1], закладені основи сучасні тези вільного світу: відкритість суспільства, в суспільстві можуть жити представники інших народів, виконання громадянами приписів відбувається не з примусу, а через внутрішню настанову, запорукою процвітання суспільства є мужність громадян, свобода, набута у війні, обертається благами миру. В «Промові» декларовано думку, що вільні громадяни встановлюють свої закони та задають міру їхнього виконання, вони є творцями тих законів, яким підкоряються згідно з духом, який вони заклали в закони. Ця ідея знайшла свій розвиток у неоримській філософській думці Англії XVII століття, представники якої вважали, що високий рівень життя та безпеки, встановлений з волі іншого (суверена), надає статус людині, невідмінний від рабського. Перебування в своєму праві (з латини – *sui juris*), наріжному принципі вільного громадянина та суверенітету – найвища влада, яка є джерелом для себе, є незалежною ні від кого, тому є не рабською. Таке сутнісно інше розуміння влади є способом розв'язання проблеми легітимності, актуальної для соціокультурного простору України початку XXI століття: чим відрізняються влада від бандитизму, сплачення податку від рекету, домагання кримінального ватажка від вимоги правоохоронця? Саме легітимністю. Дослідження протодержавних суспільств культурними антропологами XVIII–XX століть показали, що будь-яке постання влади пов'язане з певною силою міфологічного походження, яка «зупиняється» на комусь, і людина перестає бути одним із людей. Отже, зникає «проблема Паніковського»: «А ти хто такий?» Особливий статус людині надає її легітимність. Щоб відбулося правління, необхідний хтось, відзначений чимось, чого немає в інших людей. В республіці, «в хронотопі спільної справи», ця влада переходить не когось окремого, а на всіх, носіями «помазання» стає вся громада, суверенітет переходить на спільноту людей, де кожна людина перетворюється на істоту, яка частково не належить до людського порядку речей. У цьому проявляється *метафізичність культури влади громадянського суспільства*. Громадянин перевищує окрему приватну особу. Громадяни

долучені не просо до влади вищого рівня, а до її джерела. А джерело утворюється тоді, коли всі частки збираються разом і настає синергія суверенітету. Це є філософський принцип високого рівня узагальнення: люди не можуть бути громадянами, якщо не є носіями суверенітету, і як носії суверенітету громадяни позначаються рисами суверенітету – влада не може бути делегована, відчужена і не має вищої за себе інстанції. Отже, те, що легітимізується в соціокультурному просторі хронотопу суспільства визначає принципи культурної взаємодії та її аксіосферу, а також міру проявлення суспільного блага в щоденне існування людського суспільства – часткову реалізацію суспільного ідеалу.

Парадокс громадянина. Отже, щоби бути носієм суверенітету, необхідно бути людиною іншого культурного виміру. За Ж. Руссо, кожна людина живе своїм приватним життям, має професію, має родину, має джерело доходів, інтереси та уподобання. В статусі приватної особи людина перебуває до моменту прояву необхідності її участі в «республіці», а саме в спільній справі в ім'я спільного блага. В протилежному випадку республіка перетворюється на порожню форму. З точки зору Ж. Руссо, коли громадянин реалізує свою другу частину людської природи, він перестає бути тим, ким він є в приватному житті. Філософія Ж. Руссо вказує на проблематичність розвитку громадянської республіки: від чого вона залежить, якщо над цим колективним сувереном вищої влади немає? Отже, громадяни можуть розраховувати лише на себе та іншого громадянина поряд, а від того, які ми громадяни, як ми можемо переключитись на аспект спільного блага, реалізуючи свою надприродну енергію, залежить успішність та процвітання суспільного простору. Бути носієм такої волі для приватної за своєю природою істоти, насправді, безцінний дар. Суть проблеми полягає в означенні межі свого правозастосування, в тому, наскільки суспільне благо є регулятивом у соціокультурному просторі, у життєвій ситуації. Суверенітет не має межі, але неможливо лишатись виключно приватною особою і виконувати функції громадянина, не спотворюючи їх. Ключовий момент в тому, як у соціокультурному просторі співвіднесені межі прояву волевиявлення та усвідомлення цінності спільного блага. *Метафізична природа суспільного ідеалу існує на кордоні простору свободи та простору дії об'єктивних суспільних настанов, які визначають норми та правила.* Отже, межа вільного правозастосування свободи визначається людиною через цінності та смисли її аксіосфери та оптику бачення спільного блага. Усвідомлений вільний громадянин ціннісно і відповідально приймає свободу у всій її повноті. Готовність окремого громадянина вільно сприйняти свободу та відповідальність за ухвалені рішення саме так виразнює риси аксіосфери всього соціокультурного простору та ціннісно-смысловий контент хронотопу культури. Коли переважна більшість суспільства включається в демократичні культурні практики, не усвідомлюючи природи своєї місії, постає проблема суті громадянського виховання – «призвичаювання до свободи» (за О. Хомою). Громадянського виховання як процес втілення «ідеї особистісного буття потребує метафізичних і концептуальних персонажів. Метафізичними персонажами мають бути філософи, які визначають систему понять, на основі яких має здійснюватися розбудова особистісного суспільства, а психолог, освітянин і митець є концептуальними персонажами, які формують особистісне начало людини та суспільства» [7, 5]. Аксіосфера соціокультурного простору, наповнена ідеями, усвідомленими та сприйнятими громадою легітимізує вільне розрізнення спільного та приватного блага. «Вулицями соціокультурного простору» починають рухатись громадяни та приватні особи як цілісні у своїй повноті прояву свободи істоти. Усвідомлення метафізики суспільного ідеалу громадянина породжує безумовну віру в те, що соціокультурна взаємодія збільшує спільне благо. Без віри в *щось* (за М. Еліаде) існування суспільства в прагненні ідеального стану немає, бо саме це *щось* веде до витоків людської цивілізації і пояснює сьогодення: «*Щось*, що не належить цьому світові, проявилось беззаперечно і, таким чином, вказало орієнтир чи визначило певні дії» [2]. Як досягти цього ідеального стану в суспільстві, коли на рішення впливають найкращі, а переважна більшість це підтримувала? Це ключове питання для знаходження кращого шляху розвитку соціокультурного простору кожного суспільства.

Проекція поняття «громадянин» у хронотопі культури України першої чверті ХХІ століття.

Ідея того, що реальність – це лише видиме навколишнє середовище і керується механістичними законами, – «гра» обмежуючого розуму людини. Саме вільне людське мислення – брама в істинну, абсолютну, сакральну реальність. С. Пролєєв пропонує визначити сучасну реальність не як «кінець історії» людства з «останньою людиною», а ситуацію, в якій жоден народ, жодна людина не може здійснити своє життя в інший спосіб, аніж суспільно-ціннісна взаємодія в смисловому горизонті «планетарного людства» [3].

Сучасні держави загального благоденства виключили елементи самовідданості та служіння з системи ціннісного ставлення до світу. За умови настання суворих часів, як війна РФ проти України в центрі Європи, необхідно доводити своє право на ведення вільного способу життя як аспект демократії, який в мирні часи деактуалізується і поглинається аспектом благоденства.

Висновки. Віра громадянина як впевненість в речах невидимих дає ресурс для стану відданого служіння. Жодна ідея не може бути підтверджена окрім вільного рішення людини, жодний фактичний стан речей не переконає людину без її волі. Цінності і смисли свого існування людина обирає, а не навпаки. Віра людини в надприродність власну та віра в таку ж надприродну сутність іншого спричиняє вільну дискусію про спільне благо, вільна дискусія дозволяє лишитися людині згідною чи не згідною, але в дискусії спільне благо набуває окресленості і це дає можливість суспільству мислити та діяти. Якщо люди над спільним благом не мислять, значить діють як приватні особи, а мислять себе громадянами. Отже, ціннісне поле суспільного ідеалу громадянина виникає в публічному просторі через комунікацію. В наслідок зустрічі різних думок виникає певний рівнодіючий аспект, який породжує осмислену готовність, зрілість (укр. *гідність*) прийняти неприйнятний результат, а також усвідомлення своєї правоти як такої, яка не завжди може бути реалізована. Така людина-громадянин усвідомлено і відповідально приймає рішення і долю спільноти. Люди-громадяни покладають на себе функцію відповідальності за спільне благо. Ідеал шляхетності, «чеснота чеснот» (за Р. Декартом), а по суті своїй – це громадянський ідеал людини, яка завжди схильна до великих справ, але не бере на себе те, на виконання чого вона неспроможна. Межі суспільного ідеалу громадянина можуть визначатись його усвідомленням меж своєї спроможності та простору відповідальності за користь спільного блага. Межі спроможності та відповідальності громадянина можуть розширюватись за рахунок набуття «практичної мудрості» (за Аристотелем), якій неможливо навчити або сприйняти через прочитане. Тобто досвід набувається в наслідок практичних дій за певними принципами і є інтегральним результатом життя людини. Отже, всі метафізичні філософствування знаходять своє часткове втілення в практиці буття людини і створюють джерело для іншого цілепокладання та пошуку шляху до іншого спільного блага – суспільного ідеалу простору буття громадянина.

Література

1. Політичні портрети Стародавнього світу. Кн. І. Антична Греція : навч. посібник / уклад.: А. О. Карасевич, К. М. Левківський, Л. С. Шачковська. Умань : ПП Жовтий О.О., 2011. С. 201–207.
2. Еліаде М. Священний простір і сакралізація світу. URL: <https://spadok.org.ua/biblioteka/mircha-eliade-svyashchennyu-prostir-i-sakralizatsiya-svitu-1957> (дата звернення: 20.09.2023).
3. Huxley. Про філософію, бізнес, мистецтво і науку. Осінній номер №5. 2021. URL: <https://i-capital.com.ua/wp-content/uploads/2022/01/huxle-520211.pdf> (дата звернення: 05.10.2023).
4. Сабадуха В. О. Метафізика суспільного та особистісного буття в контексті європейської та української традиції: історико-філософський аналіз : дис. ... доктора філос. наук: 09.00.05 / Івано-Франківськ. нац. техн. ун-т нафти та газу ; Львівський університет імені Івана Франка: ЛНУ, 2021. 459 с.

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКІ ПРАКТИКИ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Сучасне мистецтво в переважній більшості має масовий характер і однією із суттєвих причин цієї ситуації виступає глобалізація суспільства та культури. Значну роль у розгортанні цих процесів відіграли інформаційні технології, які, по суті, змінили свідомість людини і вплинули на особливості сприйняття та мислення споживачів різноманітних форм інформації. Цифовізацію культури можна простежити практично у всіх видах мистецтва, де будь-який жанр виступає формою та водночас способом художньої комунікації.

Поняття міжкультурної комунікації в концертному виконавстві як феномену культури відповідного культурного часопросторового відрізка (хронотопу) пов'язується насамперед з виконавчо-інтерпретаційним змістом музичного твору. У цьому аспекті варто виокремити такі можливі концепти, як: виконавський зміст музики в цілому, зміст виконавських ідей музичної епохи (культурні традиції); виконавське вираження жанру музики (культурно-історичні типи); традиції національної виконавської школи (національно-культурні особливості); виявлення музичної форми; специфіка індивідуального виконавського стилю (унікальність культур); індивідуальність виконавського задуму конкретного твору (індивідуальна інтеріоризація); виконавська інтерпретація в слухачьому сприйнятті (індивідуальна екстеріоризація) та ін.

Жанрово-стилістичне різноманіття сучасних музичних виконавських практик стає можливе за умов змішання різних стилів та типів музики. Однією з тенденцій розвитку музичної культури на початку XXI ст., на думку В. Тормахової, є «змішання, поєднання та взаємопроникнення різних типів музики, як-от класика та рок, класика та реп, джаз та фольклор тощо. Цей процес, безперечно, сприяє виникненню нових стилів, внутрішньому оновленню вже здавалося б сталих жанрів та еволюції музичної практики» [2, 103].

Як слушно відзначає В. Романчишин, «концерт є однією із сценічних форм існування мистецтва, захід, організований з метою публічного виконання концертної програми. Концертна діяльність забезпечує стабільні умови для творчості і для досягнення комплексу соціально-культурних цілей виконавського мистецтва» [1, 245].

Концертно-виконавські практики є важливою частиною розвитку музичного мистецтва, надаючи музичним творам художньої значимості за рахунок втілення їх змісту специфічними, але доступними для слухача засобами. Музичний твір як втілення різних рівнів світосприйняття (композиторського, виконавського), дійшовши слухача, наповнюється новими змістами. У добу постмодерного мистецтва, на відміну від класичної парадигми, інтерпретація сприймається як наповнення тексту змістом.

Сьогодні також спостерігається відродження раніше забутих форм виконавського мистецтва, що в сучасних умовах веде до появи інноваційних ідей у трактуванні цих творів, до пошуку нових типів фактури, прийомів виконання, нового звучання інструментів. Технологічні досягнення, своєю чергою, сприяли появі нових технічних засобів, що відкрили перед виконавцями великі можливості індивідуальної виконавської інтерпретації творів.

Варто відзначити, що на сучасному етапі концертно-виконавські практики у зв'язку з динамікою розвитку соціокультурних процесів та низки інших чинників зазнають трансформацій, набуваючи інших форм. Так, наприклад, в добу пандемії набули поширення онлайн-трансляції концертів, що не тільки дозволяло ретранслювати концерт на широкий загал, але й так само сприяло збагаченню художньої культури, виступаючи засобом міжкультурної комунікації. Будучи новим самостійним жанром синтетичного мистецтва, такі концертно-виконавські практики значно розширюють аудиторію концерту, одночасно надаючи багатьом глядачам нові можливості сприйняття музики, поєднуючи можливість співучасті в актуальній мистецькій події з можливістю повторного її перегляду-прослуховування.

Література

1. Романчишин В. В. Концертна діяльність як соціокультурна практика: до проблеми організації. *Мистецтвознавчі записки*. 2018. № 33. С. 243–250.
2. Тормахова В. Фольклорні музичні традиції у Worldmusic (на прикладі групи «DAT»). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 102–107.

*Висоцький Олександр Анатолійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЦІННІСНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ФЕСТИВАЛЬНИХ ПРАКТИК В УКРАЇНІ

Існування, розвиток, життя людини, суспільства та країни неможливо без ціннісних орієнтирів. Цінність як значущий елемент людського буття являє собою пріоритетне значення на життєвому шляху людини. Джерелом формування ціннісних орієнтацій людини є її індивідуальна позиція до власного життєвого сенсу.

Цінність як теоретична категорія є активно досліджувана українськими вченими і розглядають її через призму різних міждисциплінарних підходів.

Найбільшої уваги набуває осмислення цінностей з точки зору набуття правових смислі. Вчений О. Павлишин, досліджуючи справедливість як цінність, визначає її як важливу і ключову правову категорію, яка забезпечує життя людини [4, 211].

Цінність держави, її соціальну сутність досліджує Ю. Лобода. Вчений наголошує, що саме у процесі становлення та розвитку сутності держави поступово виявлялися її істотні властивості, в яких і розкривається її ціннісна сторона. На думку Ю. Лободи, одним з етапів розвитку цінності держави є «держави як цінність “для інших” (держави як форма політичної організації суспільства, високо розвиненого у технологічному, соціальному, культурному, політичному відношеннях) – на цій стадії держава створює умови для належного функціонування всієї сукупності соціальних систем і підсистем, гарантує формально рівні можливості для розвитку кожної окремої особи як самодостатньої цінності» [3, 10].

Так, аналізуючи сутність поняття «цінність», А. Сікалюк наголошує, ціннісних теоріях науки про культуру, що стає основою для розробки альтернативних психолого-педагогічних концепцій, духовного і соціального становлення людини [5, 413].

Особлива увага вчених прикута до проблематики ціннісних трансформацій. Так, культуролог О. Копієвська аналізуючи трансформаційні процеси в культурних практиках через призму їх глобально-локальних вимірів, визначає пріоритетність ціннісних трансформацій. На думку вченої, модель ціннісної трансформації формується у свідомості людини шляхом порівняння різних явищ, які відповідають її духовним, матеріальним, соціальним потребам, моральним ідеалам, принципам і настановам. О. Копієвська наголошує на важливості культури і культурних практик в ціннісних трансформаціях, адже «системи культурних цінностей формуються як на основі відбору певних видів поведінки, так і усвідомленому прагненні до консолідації, що забезпечує найкращі умови для виживання етносу» [2]. Особливого значення набувають ціннісні трансформації культурних практик на думку вченої, під час визначення стратегії детравматизації вітчизняного соціуму в умовах російсько-української війни [1].

Факт пливу культурних практик на ціннісні трансформації є очевидним. Актуальним для теоретичного осмислення є вивчення феномену ціннісних орієнтирів різних видів культурних практик, фестивальних зокрема.

Фестиваль як культурна практика характеризується потужним ціннісно-культуротворчим потенціалом, якій дозволяє оживити, відновити і популяризувати найкращі зразки української культури.

Ціннісні трансформації фестивальних практик залежать від ціннісно-орієнтованої місії та цілей, які визначають для себе організатори. Адже цінності становлять основу життєдіяльності як самої фестивальної практики, так і її учасників. І в такому контексті на

перший план виходять культурні цінності.

Сутнісними системоутворювальними ознаками культурних цінностей в фестивальних практиках можуть виступати: унікальність та суспільна значущість тематики фестивалю; історико-культурна значимість та незамінність; ціннісна результативність та сталість.

Отже, фестиваль як культурна практика, беззаперечно, має потужний ціннісний потенціал. Ціннісну трансформацію фестивальної практики можна визначити, як процес створення та реалізації ціннісно-орієнтованих модусів, що забезпечують взаємозалежний зв'язок культурної, мистецької комунікації, збереження та відродження культурних традицій, подій, свідомості організаторів та учасників.

Література

1. Копієвська О. Р. Культурні практики як стратегії детравматизації вітчизняного соціуму в умовах російсько-української війни. *У пошуку нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур* : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. (Київ, 2–3 лютого 2023 р.) / упоряд. В. П. Дячук. Київ : НАКККіМ, 2023. С. 17–19.

2. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) : дис. ... д-ра культурології: 26.00.06. Київ, 2018. 487 с.

3. Лобода Ю. П. Цінність держави як її соціальна сутність (теоретико-методологічні аспекти дослідження) : автореф. ... канд. юрид. наук: 12.00.01 – теорія та історія держави і права; історія політичних і правових учень. Одеса, 2001. С. 10.

4. Павлишин О. В. Справедливість як правова цінність. URL: https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=s7kyEAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA210&dq=%D1%86%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C&ots=XKvTS9MHA&sig=PnRfavOt6MuzczkWoD6TwL25Qbw&redir_esc=y#v=onepage&q=%D1%86%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C&f=false (дата звернення: 05.11.2023).

5. Сікалюк А. І. Аналіз сутності поняття «цінність» у теоретичних наукових джерелах. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2014. № 1 (35). С. 410–416.

Горб Євген Сергійович,

аспірант Маріупольського державного університету

ПРОБЛЕМАТИКА МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ В ПРАЦЯХ ЦВЕТАНА ТОДОРОВА

Французький філософ болгарського походження Цветан Тодоров (1939–2017) широко відомий у світі завдяки своєму внеску у розвиток теорії культури і, перш за все, завдяки своїм студіям з проблематики діалогу культур, які базувалися на більш ранніх літературознавчих працях вченого. В Україні на початку 2000-х рр. публікувалися переклади вибраних есеїв Ц. Тодорова [1–2], проте після цього інтерес до теоретичних напрацювань дослідника згас і не отримав належного розвитку – наразі, вітчизняні науковці оминають своєю увагою наукову спадщину Тодорова. Пропонована публікація покликана хоча б частково заповнити цю лакуну, актуалізувати та намітити вузлові проблеми теорії діалогу культур, якими займався філософ.

Зацікавленість тематикою діалогу культур у Ц. Тодорова пов'язана з інтересом до творчості радянського літературознавця Михайла Бахтіна, доробок якого Тодоров вважав надзвичайно важливим для світової гуманітаристики, хоча й важким для розуміння та перекладу на європейські мови. Сам французький філософ не був до кінця упевнений, чи йому вдалося зрозуміти ідеї М. Бахтіна [4, IX–XIII]. Окремий розділ своєї монографії про Бахтіна Ц. Тодоров присвятив аналізу категорії «діалогізм», яка була засадничою для теоретичних побудов радянського літературознавця і стала такою для самого Тодорова.

Тодоров вважав, що термін «діалогізм», яким користувався М. Бахтін, є недоречним та недостатньо універсальним. Замість нього вчений вживав дефініцію «інтертекстуальність»,

яка була запроваджена сучасницею Цветана Тодорова – його співвітчизницею Юлією Кристивою. Концепт «діалогізму» Тодоров вважав прийнятним лише під час розгляду окремих, конкретних випадків інтертекстуальності, які він розумів як будь-які відношення між двома висловами (дискурсами) [4, 60].

Суто літературознавчі та навіть текстологічні висновки М. Бахтіна Тодоров як дослідник та інтерпретатор його творчості актуалізує у контексті сучасної йому теорії культури. Вчений писав, що будь які слова несуть на собі відбиток попереднього використання, так само як і «речі». Теж саме стосується і дискурсів, які вступають у різні форми комунікації між собою, в залежності від того, який дискурс грає роль «сильного», а який «слабкого». Резюмуючи свою інтерпретацію бахтінської категорії «інтертекстуальність», Ц. Тодоров робить висновок про її придатність лише у гуманітарних науках – тобто сферах знання, що так чи інакше пов'язані з текстами [4, 63].

У студії «Михайло Бахтін. Принцип діалогізму» ми бачимо більше Бахтіна, ніж Тодорова – вчений виступає лише у ролі скромного коментатора ідей радянського літературознавця. Абсолютно інша справа з черговою культурознавчою працею Ц. Тодорова – «Завоювання Америки», яка французькою мовою була видана у 1982 році, всього через рік після дослідження вчення Бахтіна. Якщо зацікавлення творчістю М. Бахтіна було відображенням теоретичних пошуків самого Тодорова, то монографія про відкриття Америки була спробою вписати теорію у конкретний кейс зіткнення культур.

У «Завоюванні Америки» французький філософ звертався до категорій інакшості, як однієї з головних у концепції діалогу культур. Вчений одразу підкреслив багатоаспектність та відносність поняття «інший/інакший». Воно може стосуватися будь чого – чоловіків та жінок, багатих та бідних, європейців та тубільців тощо. Відкриття Америки для Тодорова – це зіткнення двох світів, жоден з яких не здогадувався про існування іншого. У контексті своєї тематики вчений знов вводить до обігу термін «діалог», характеризуючи його як спілкування (боротьбу) протилежностей. У діалог вступали завойовник Кортес та ацтекський лідер Монтесума, священник де лас Касас, який виступив проти поневолення індіанців та Сепульведа, який відстоював ідеали конкістадорів і т. п. [5, 3–8].

Теоретизуючи поняття інакшості у контексті спілкування культур, Тодоров зводить його до трьох основних значень, залишаючи, при цьому, простір для проміжних рівнів, симбіозів двох сусідніх:

1. Аксіологічне – інакшість у дихотоміях люблю/не люблю, добре / погане, вищість / нижчість тощо.
2. Праксеологічне на рівнях – підкорення іншого, підкорення іншим, нейтральність.
3. Епістемічне – знаю / не знаю [5, 185].

В останнє десятиліття свого життя ідеї Ц. Тодорова щодо зіткнення культур були популяризовані численними публікаціями збірок філософських есеїв вченого, які відкрили концепцію діалогу культур Тодорова широким масам читаючої публіки. Зокрема, у нарисі «Оцінка культур», дослідник звертався до внутрішнього змісту таких понять як «культура» та «цивілізація», стверджуючи, що у визначення «цивілізації» вже закладена вищість по відношенню до «інших», яких окреслено терміном «варварство». При цьому, термін «культура», за яким приховується визначення всіх форм колективного існування більш нейтральний за змістом і не породжує оціночних суджень [3, 35].

У цьому невеликому тексті ми торкнулися лише верхівки того айсбергу ідей та концепцій, якими сповнена наукова спадщина Цветана Тодорова як теоретика культури, яка ще чекає на свого вдумливого дослідника. Проблема в тому, що концепція міжкультурного діалогу не була оформлена у концентрованому вигляді за життя вченого, адже він віддавав перевагу *case study*, що не залишали місця для широких теоретичних узагальнень. Лише наприкінці життя Тодоров взявся за «кодифікацію» та популяризацію свого творчого доробку, проте робота ця не була завершена.

Література

1. Тодоров Ц. Обличчям до екстремі. Львів : Літопис, 2000. 415 с.
2. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : КМ Академія, 2006. 161 с.
3. Todorov T. La peur des barbares: Au-delà du choc des civilisations. Paris : Groupe Robert Laffont, 2011. 247 p.
4. Todorov T. Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle. Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1984. 134 p.
5. Todorov T. The conquest of America. New York: Harper & Row, 1985. 276 p.

*Дейнега Олександр Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**СИСТЕМА ЦІННОСТЕЙ ОСОБИСТОСТІ
В КОНТЕКСТІ ЕКОКУЛЬТУРНИХ СПОЖИВЧИХ ПРАКТИК**

Активний технологічний та промисловий розвиток вплинув на якість життя сучасної людини в екологічному контексті. Трансформаційні процеси, що характеризують сучасний період розвитку суспільства засвідчують рівень важливості дослідження проблеми екологічної культури. Наразі вони є одними із найважливіших глобальних світових проблем, що виявляють суперечності між соціумом та природою і зумовлені надмірним антропогенним впливом на довкілля.

Протягом останніх десятиліть екологічна обізнаність споживачів стрімко зросла, що призвело до зміщення критеріїв покупки в бік екологічних та культурних питань [2, 625]. Окремі споживчі практики на сучасному етапі розвитку суспільства спрямовані на задоволення потреб у споживанні органічних та екологічно чистих продуктів та/або наданні послуг, що не мають жодних негативних наслідків для довкілля. Однією з галузей дослідження екокультурних споживчих практик, що останнім часом популяризується серед науковців, є вплив культурних цінностей.

Культура характеризується як «колективне програмування розуму, що відрізняє одну групу людей від іншої» [7, 255] і є важливим фактором культури споживання.

Культура вкорінена в кожній людині, породжуючи різноманітні погляди і моделі поведінки. Навіть всередині однієї культури культурні цінності людей можуть суттєво відрізнятися. Окрім того, ці культурні цінності дійсно впливають на розвиток екокультурних споживчих практик. Культурні ціннісні орієнтації впливають на ставлення до довкілля і екологічних проблем, що стимулюють прагнення споживача купувати екологічно чисті товари та послуги [3, 1325].

На думку дослідників, культура особистості є рушійною силою її проекологічної поведінки, оскільки більшість екоактивістів, які мають високий рівень екологічної культури, більш схильні діяти екологічно безпечним способом, оскільки це приносить користь всьому суспільству. Аналогічним чином, споживач різних продуктів і послуг, думає про довготривалу перспективу, схильний захищати довкілля, створюючи стійке майбутнє для себе і своєї родини.

В закордонному науковому вимірі основними термінами для позначення намірів і дій крізь призму користі для довкілля є екологічний активізм, стійка споживацька поведінка та екологічно свідомою поведінкою. У вітчизняній гуманітаристиці понятійно-категоріальний апарат екокультури перебуває на стадії формування.

Екокультура споживчих практик передбачає щось більше, ніж просто зміну ставлення (використання продуктів, які є екологічно чистими або не шкодять довкіллю, споживання екологічно чистих продуктів), включно з розвитком проекологічної моделі поведінки та критичного дослідження найважливіших структур готовності бути екологічно свідомим споживачем [6, 742]. Проекологічна поведінка складається з суспільної та приватної сфер як двох основних – остання включає в себе весь вплив на довкілля, пов'язаний зі споживчими практиками, споживання та утилізацією товарів приватного користування.

На екологічно безпечну споживчу поведінку впливають культурні переконання кожного учасника споживчих практик, культурні норми та довгострокові перспективи. Що визначає їх наміри купувати екологічно чисті товари [4, 380].

Як приклад впливу колективізму та індивідуалізму на екокультурні споживацькі практики наведемо приклад двох традиційних культур – китайської та української. Китайська культура вважається культурою колективізму - китайські споживачі, які твердо ідентифікують себе з цією культурною цінністю вживають активні дії для збереження природного середовища для свого майбутнього добробуту та добробуту інших [3, 1320]. Як наслідок, наміри споживачів щодо екологічних покупок сприятливо пов'язані з екоцентричною перспективою та довгостроковим поглядом на це питання. Споживачі, які прихильно ставляться до екологічного споживання, з більшою ймовірністю підтримають екокультурні споживчі практики, якщо вірять, що можуть допомогти вирішити екологічну проблему.

Для китайських споживачів колективізм і довготривала перспектива є частиною їхньої традиційної культури та пов'язані з їхніми намірами розвивати екокультурні споживчі практики.

Українську культуру можна розглядати як пограничну – індивідуалістично-колективістичну [5, 298]. Відповідним чином це відображується і на ставленні до екокультурних споживчих практик. Незважаючи на те, що за статистичними даними 93 % українців у цілому схвально ставляться до екокультурних практик, а 87 % вважають, що можуть позитивно впливати на екологію, на практиці «українці не готові платити за екологічність основних послуг (доступ до якісної питаної води, сталого громадського транспорту, належного поводження з відходами): лише половина готові платити більше, а майже половина не готові взагалі» [1, 6].

Вважаємо, що Україна заходиться на початку тривалого процесу формування екологічної культури споживання, розуміння та осмислення кожним членом суспільства найважливіших проявів екокультури та формування власних еколого-культурних цінностей.

Література

1. Як війна змінює українців: опитування думки громадян про війну, довкілля, повоєнну відбудову та вступ до ЄС. Аналітична записка. Лютий 2023. Ресурсно-аналітичний центр «Суспільство і довкілля», 2023. 36 с. URL: <https://www.rac.org.ua/uploads/content/674/files/how-the-war-changed-ukrainiansfinalua.pdf> (дата звернення: 31.10.2023).
2. Hofstede G. Culture's consequences : Comparing values, behaviors, institutions, and organizations across nations. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 2001. 596 p.
3. Leonidou L., Leonidou C., Kvasova O. Antecedents and outcomes of consumer environmentally friendly attitudes and behaviour. J. Mark. Manag. 2010. Vol. 26 (13/14). P. 1319–1344.
4. Nguyen T. N., Lobo A., Greenland S. The influence of cultural values on green purchase behaviour. Mark. Intell. Plan. Food J. Iss Environ. Qual. Int. J. 2017. Vol. 35 (4). P. 377–396.
5. Shafiro M. V., Himelein M. J., Best D. L. Ukrainian and US American females differences in individualism/collectivism and gender attitudes. Journal of cross-cultural Psychology. 2001. Vol. 34. No. 3. P. 297–303.
6. Wang S.-T. Consumer characteristics and social influence factors on green purchasing intentions. Mark. Intell. Plan. 2014. Issue 32 (7). P. 738–753.
7. Zameer H., Yasmeen H. Green innovation and environmental awareness driven green purchase intentions. Mark. Intell. Plan. 2022. Issue 40. P. 624–638.

ОСНОВНІ ПРИЧИНИ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ 2013–2014 РОКІВ В УКРАЇНІ

Дослідження присвячене аналізу причин Революції гідності. У наявних джерелах щодо Революції гідності це явище визначається як політичні та суспільні зміни в Україні з 30 листопада 2013 року до лютого 2014 року, викликані протестом громадян України проти протиправного розгону мирної акції студентів та громадських активістів, яка розпочалася 21 листопада 2013 року як спротив проти відходу політичного керівництва країни від законодавчо закріпленого курсу на європейську інтеграцію та подальшою відмовою від цього курсу [5].

Проте, на нашу думку, причини Революції гідності є значно ширшими ніж вони подані в наведеному визначенні. Тому ми маємо на меті висвітлити основні причини революції, надавши їм стислу характеристику і структуруючи за важливістю впливу на перебіг подій революції.

Отже, причинами, що призвели до Революції гідності, слід вважати:

По-перше, різновекторність зовнішньополітичних орієнтирів в українському суспільстві. Населення східних та південних регіонів традиційно тяжіли до тіснішої співпраці з Росією, тоді як в західних регіонах більше орієнтувалися на ЄС.

По-друге, мала місце розрізненість на східняків і західняків всередині політичної еліти.

По-третє, розбрат поглиблювали політизування питань мови, аж до проголошення окремими областями російської «регіональної» мовою (по суті другою державною), а також спекуляції навколо історичної пам'яті чинило стійкий розкол на електоральній мапі України [1, 67].

По-четверте, концентрація влади в руках Януковича, запровадження режиму клептократії (збагачення наблизеного кола людей відомого як «сім'я»), репресії проти опозиційних діячів – все це штовхало Україну до авторитаризму [1, 78].

Наведені причини призвели до протестів у культурній, економічній, правовій, соціальній та інших складових суспільного життя, що дозволяло стверджувати про виникнення в Україні наприкінці 2013 року класичної революційної ситуації [6].

Відмова режиму Януковича підписати Угоду про асоціацію між Україною та ЄС, заплановану на 28 листопада 2013 року, була спробою зупинення євроінтеграційних процесів [2], що стало головним каталізатором протесту на Майдані Незалежності, рушійною силою якого стали студенти.

У ніч з 29 на 30 листопада 2013 року на Майдані Незалежності спецпідрозділ «Беркут» жорстоко розігнав мітингувальників, десятки людей, серед них багато студентів було жорстоко побито.

Жорстоке побиття студентів стало переломним моментом в протестах, додавши їм масовості. 1 грудня у Києві пройшов один із найвселюдніших мітингів Революції гідності. За різними даними, того дня у Києві мітингували близько півмільйона осіб. Міліція, яка заблокувала напередодні підступи до Майдану Незалежності, відступила. Мітингувальники зайняли будівлю КМДА та Будинок профспілок – там розташувався Штаб національного опору. Частина учасників акції намагалася штурмувати Адміністрацію президента. «Беркут» відбив штурм, застосовавши світлошумові гранати і сльозогінний газ. Потім бійці почали переслідувати нападників. «Беркут» діяв максимально жорстоко і бив усіх, хто траплявся на шляху [4].

Також 1 грудня акції протесту відбулися в багатьох містах країни. Наймасовіший протест був у Львові – близько 40 тисяч осіб. У Луцьку протестували понад 8 тисяч, у Тернополі – понад 5 тисяч, у Чернівцях – близько 5 тис. Акції також відбулися у Рівному, Харкові, Дніпропетровську, Хмельницькому, Одесі, Вінниці, Ужгороді, Кіровограді, Донецьку, Луганську, Житомирі [4].

Революція набирала широкого розмаху.

Висновки. Наведені причини Революції гідності потребують подальшого глибшого осмислення українським суспільством як такі, що підготовлені попереднім суспільно-політичним розвитком. Вони заперечують стереотипи про Євромайдан як подію спонтанну, випадкову та спростовують міфи на кшталт того, що, начебто, Майдан був спровокований НАТО, а українці є жертвами цієї провокації.

Ніколи не кажіть, що ідеали Майдану сплюндровані, що надії не справдилися, а рішення не виправдані. Це не так.

Український народ залишається вірним європейській інтеграції та продовжує збройну боротьбу з російським агресором за свободу і демократію, долає перешкоди на шляху до європейської сім'ї народів чим наближає європейське майбутнє своєї країни, як єдиний шлях до розвитку та процвітання України.

Література

1. Винницький М. Український Майдан, російська війна. Хроніка та аналіз революції Гідності. Львів : Вид-во Старого Лева, 2023. 560 с.
2. Євроінтеграційний портал. Угода про асоціацію. URL: <https://eu-ua.kmu.gov.ua/uhoda-pro-asotsiatsiiu> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
3. ЄС відклав на місяць остаточне рішення про підписання асоціації з Україною. *Дзеркало тижня*. 15.10.2013. URL: http://dt.ua/POLITICS/yes-vidklav-na-misyac-ostatochne-rishennya-pro-pidpisa-nnyaasociaciyi-z-ukrayinoyu-130112_.html (дата звернення: жовтень 2023 р.).
4. Революція гідності. Згадаймо головне. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-polytics/2122489-revolucia-gidnosti-zgadajmo-golovne.html> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
5. Революція Гідності. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%B3%D1%96%D0%B4%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96 (дата звернення: жовтень 2023 р.).
6. Розлуцький Назар. Критичні думки щодо ситуації в Україні. URL: <https://kosivart.if.ua> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
7. Уряд прийняв розпорядження про призупинення процесу підготовки до укладання Угоди про асоціацію з ЄС. Кабінет Міністрів України. URL: http://www.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=246868715&cat_id=244274160 (дата звернення: жовтень 2023 р.).

*Доценко Владислав Євгенійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ДЖЕРЕЛА ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАФІЧНОГО СПАДКУ РОДИНИ ЯКУТОВИЧІВ

Мистецька спадщина Георгія та Сергія Якутовичів зберігаються у багатьох музеях по всій Україні та на зарубіжжі. Найбільші колекції робіт зберігаються у: Національному художньому музеї України (Київ), Музей книги та друкарства України (Київ), Музей літератури (Одеса, Україна) тощо.

У формуванні власної авторської манери, Г. Якутович (1930–2000) значною мірою перебував під впливом творчості Георгія Нарбута, а також школи «бойчуків». Водночас митець надихався фольклорним монументалізмом, захоплювався простотою творчості Дієго Рівєри. У власній графіці від раннього періоду творчості свідомо звернувся до ілюстрування української літературної класики, фольклору та літописних джерел.

Г. Якутович відомий ілюстраціями до творів класичної літератури: «Фата Моргана» Михайла Коцюбинського (1958), «Як Довбуш карав панів» Михайла Білого та Володимира Грабовецького (1960) «Ярослав Мудрий» і «Свіччине весілля» Івана Кочерги (1962), «Козак Голота» Марії Пригари (1966), українські народні казки «Казка про липку і зажерливу бабу» та «Про бідного парубка і Марка багатого» (1967), «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського (1967), «Золоторогий олень» Дмитра Павличка (1970), «Захар Беркут» Івана

Франка (1972), «Кленові листки» Василя Стефаника, «Повість про Ігорів похід» (1977), «Слово минулих літ» (1981) тощо.

У доробку Сергія Якутовича (1952–2017) книжкова ілюстрація також займає помітне місце. Графіком за весь творчий період було проілюстровано близько 160 видань. Найвідомішими з яких є ілюстрації А. Дюма «Три мушкетери» (1980), Ш. де Костера «Тіль Уленшпігель» (1986–1991), О. Гончара «Перекоп» (1987). У розквіті своєї творчості митець звернувся й до станкових серій – «Передчуття сьогодення» (1982), «Час Х» (1983), «Се людина» (1984), «Сьогодні й назавжди» (1986), «Срібло Господа» (1990-1992), М.Гоголя «Тарас Бульба» (2002), до французького епосу «Трістан та Ізольда» (2004); станкова графіка - серії «ТВ» (1979), «Акорди війни» (1980), «Знімається кіно» (1981), «Кияни» (1984), «Це людина» (1984), «Дрезден-меморіал» (1986). Ілюстрації до збірки творів Миколи Гоголя «Вечори на хуторі біля Диканьки – Миргород», авторський проєкт «Мазепіана» (2005), альбом робіт «Абсолютний слух часу» (2008).

Дослідження творчості родини Якутовичів розпочалося в останні десятиліття минулого століття, але і сьогодні залишається об'єктом досліджень. Історіографія теми започаткована багатьма іменами вітчизняних дослідників. Серед першочергово згадаємо мистецтвознавців Юрія Белічко [1], Роман Корогодський [2], Ольга Лагутенко [3], Ольга Чорнобівцева, Вікторія Олійник, Наталія Орач, Галина Скляренко [4], Оксана Ламонов, вели дослідження творчості Георгія і Сергія Якутовичів, надаючи увагу різним аспектам їхньої творчості, від ілюстрацій та книжкової графіки до станкової графіки.

Важливою складовою процесу дослідження творчості митців і джерельною базою, є виставки. Вони, як поле для збирання різної інформації, де існує можливість безпосереднього спілкування з творами, участі в обговореннях, інтерв'ювання. Серед виставкових проєктів, що комплексно презентували графічний спадок родини Якутовичів, чільне місце належить «Сергій Якутович. Гоголь народився...» та «Сергій Якутович. Гомін» (2009), «Тіні забутих предків. Виставка» та «Георгій Якутович і Карпати» (2016), «Сергій Якутович. Ідоли» (2018), «Георгій Якутович. До 90-річчя від дня народження» (2020).

Сьогодні в ІТ просторі існує постійний проєкт Yakutovich Academy – просвітницький портал про життя та творчість цілої династії родини Якутовичів. Тут розміщено архів робіт родини Якутовичів. Мета проєкту просвітницька діяльність і збереження творчого спадку видатної родини. Проєкт створило видавництво Артбук і ГО «Культурний код» за підтримки Українського культурного фонду.

Навіть стислий огляд графічних проєктів батька і сина Якутовичів засвідчує, що важливе місце тут належить дослідженню засобами графічного мистецтва знакових постатям української історії, культури, суспільства.

Література

1. Белічко Ю. В. Георгій Вячеславович Якутович. Київ : Мистецтво, 1968. 88 с.
2. Корогодський Р. Брама світла: Шістдесятники. Львів: Вид-во Українського католицького університету, 2009. 656 с.
3. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ : Грані-Т, 2011. 184 с.
4. Скляренко Г. Високі критерії Сергія Якутовича. Мистецькі обрії 2004 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіцистика / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва: Київ : Компас, 2005. С. 52–55.

*Дюкарєв Тимофій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЗВИТОК АРТРИНКУ У ЄВРОПІ В XVI–XVII СТОЛІТТЯХ: ЛОКАЛЬНІ ЦЕНТРИ

Розвиток артринку у XVI-XVII століттях відбувався завдяки формуванню локальних центрів мистецтва та їх подальшої інтеграції. Проте дотепер недостатньо дослідженими залишаються чинники, що зумовили становлення провідних європейських осередків артринку

в зазначений період. Цьому сприяє низка факторів економічного, соціального та культурного характеру. Провідну роль у цьому процесі відіграли два нідерландські міста – Антверпен та Амстердам. Метою дослідження є виявити ключові чинники, що забезпечили перетворення Антверпена та Амстердама на провідні центри формування європейського артринку у XVI-XVII століттях.

Основними завданнями є: дослідити економічні, соціальні та культурні передумови розвитку артринку в зазначених містах. З'ясувати роль даних міст у формуванні європейського артринку.

У XVII столітті Голландська республіка переживала період економічного та культурного процвітання, який часто називають Золотим століттям. На той час країна була одна з найбагатших та найбільш урбанізованих в Європі, з розвинутою місцевою промисловістю та домінуванням Голландської Ост-Індійської компанії у світовій торгівлі.

Антверпен у XVI столітті перетворився на один з найбільших мистецьких осередків. Цьому сприяло кілька визначальних чинників.

Вигідне географічне положення. Антверпен розташований у гирлі річки Шельди, що впадає в Північне море. Завдяки цьому місто мало зручний морський порт і було важливим транспортним вузлом. У XVI столітті Антверпен стає найбільшим портом Північної Європи. Через нього проходили основні торгові шляхи між південними і північними регіонами континенту. Місто було важливим центром експорту товарів з Нідерландів та імпорту товарів з інших країн. Така розвинена інфраструктура сприяла зростанню попиту на живопис в Антверпені. Вигідне розташування також полегшувало експорт великих обсягів картин до інших країн Європи морськими шляхами.

Відкриття цеху художників. У 1441 році в Антверпені було засновано цех художників під назвою Гільдія Святого Луки [1]. До цеху входило понад 20 ремесел, таких як живописці, майстри золоті справ, гравери, скульптори. Така різноманітність сприяла спеціалізації та кооперації між майстрами. Відкриття цеху стимулювало розвиток мистецького виробництва в Антверпені.

Велика кількість митців. У середині XVI століття в Антверпені налічувалося близько 200 художників. Серед них були як місцеві живописці, так і ті, що приїжджали з інших регіонів. Зокрема, сюди переїхали провідні нідерландські майстри живопису, такі як Ян ван Скорел, Франс Флорис, Франс Пурбус Старший. Пізніше до них приєдналися й іноземні майстри, зокрема німці Ганс Гольбейн Молодший та Альбрехт Дюрер [3]. Наявність такої великої кількості обдарованих митців сприяла розквіту антверпенської школи живопису та забезпечувала високу продуктивність, необхідну для задоволення попиту як на локальному, так і на міжнародному ринках.

Масштабне виробництво і експорт живопису. Завдяки сприятливим умовам Антверпен перетворився на потужний виробничий осередок живопису. Місцеві майстерні виготовляли величезну кількість картин на експорт. Згідно з архівними даними, лише в період з 1568 по 1571 роки з Антверпена було експортовано в середньому близько 29 000 картин на рік [1]. Основними ринками збуту були Іспанія, Португалія, Італія, Німеччина. Такі масштаби виробництва і експорту живопису не мали аналогів в інших європейських країнах того часу. Це заклало основу для перетворення Антверпена на основний осередок формування міжнародного артринку.

Вплив на формування європейського артринку. Завдяки масштабам виробництва та експорту живопису Антверпен фактично започаткував формування єдиного європейського ринку мистецтва. Антверпенські дилери активно просувалися на зовнішні ринки, використовуючи різноманітні маркетингові стратегії. Вони організовували аукціони, залишали непродані картини для подальшого збуту, намагалися осісти у містах постійно. Досвід Антверпена став моделлю для формування інших регіональних центрів артринку, зокрема Амстердама.

Амстердам у XVII столітті перетворився на один з провідних центрів мистецтва в Європі. На відміну від Антверпена, він був переважно імпортером живопису, оскільки локального попиту не вистачало для підтримки великої кількості місцевих художників

Існувало кілька причин, чому саме Амстердам зміг перетворитися на значний артцентр. Розвинена транспортна інфраструктура. Завдяки мережі каналів та річкових шляхів Амстердам мав зручне сполучення з іншими містами Нідерландів. Це дозволяло ефективно транспортувати картини з різних регіонів.

Наявність спеціалізованих артдилерів, які перепродували надлишки з інших міст. Спочатку цех живописців чинив їм опір, але згодом почав сам організовувати публічні аукціони. Діяльність дилерів сприяла задоволенню попиту через імпорт.

Значний внутрішній попит на твори мистецтва з боку заможних верств населення Амстердама. Завдяки розвитку торгівлі та промисловості в місті формувався численний середній клас, який цікавився живописом [4]. Амстердам виконував функції посередництва, інтегруючи локальні ринки Нідерландів. Він був місцем збуту надлишків виробництва з інших міст, а також ринком для експорту голландських та фламандських творів до інших країн.

Завдяки поєднанню цих чинників Амстердам зміг утвердитися як провідний європейський артцентр. Його успіх визначався не стільки власним виробництвом, скільки вдалим поєднанням імпорту, внутрішнього попиту та розвиненої інфраструктури. Амстердам став моделлю успішного локального артринку, що інтегрувався у загальноєвропейський простір. Так Амстердам зумів закріпити статус провідного центру мистецтва у XVII столітті та дав поштовх подальшому розвитку таких центрів артринку, як Париж і Лондон.

У результаті дослідження ми дізналися та проаналізували головні причини, чому Антверпен і Амстердам стали провідними центрами мистецького ринку в Європі у XVI–XVII ст. Ми розглянули роль Антверпена у становленні цього ринку та фактори успіху Амстердама. Приклади Антверпена та Амстердама показують важливість сприятливих економічних, географічних та культурних умов, а також активної участі артдилерів.

Література

1. Гук Ф. Галерея пройдисвітів: Історія мистецтва й арт-дилерів. Київ : ArtHuss, 2019. 328 с., іл. Серія UkrainianArtBook.
2. Carpreau, Peter (2017), *The Value of Taste. Auction Prices and the Evolution of Taste in Dutch and Flemish Golden Age Paintings 1642- 2011*, Turnhout:Brepols.
3. De Marchi, Neil, and Hans J. Van Miegroet (2006b), “The History of Art Markets”, In *The Handbook of the Economics of Art and Culture*, Vol. 1., ed. by Victor Ginsburgh and David Throsby, 69–122. Amsterdam/New York: North Holland.
4. Álvarez de Toledo López Herrera, Felipe, and Anne-Sophie Radermecker. 2023. “The History of Art Markets: Methodological Considerations from Art History and Cultural Economics”. *International Journal for Digital Art History*, no. 5 (February):3.36-3.59.

Коржук Ігор Олександрович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК АГРЕГАТОРИ СУЧАСНОЇ МЕДІАКУЛЬТУРИ

Сучасна медіакультура – це комплексне поняття, що охоплює всі аспекти взаємодії людей з різноманітними медійними формами, включаючи телебачення, радіо, Інтернет, соціальні мережі, мобільні додатки та багато інших.

Мета роботи – це розкрити важливі аспекти сучасної медіакультури, її вплив на суспільство і індивідуальних осіб, а також підкреслити значення медійної грамотності та критичного мислення у цьому контексті.

Науковець Ороховська Л. визначає сучасну медіакультуру як особливий тип культури інформаційної доби, яка є посередником між суспільством і державою, особистістю та

соціумом, різними країнами і континентами [1, с. 50].

Н. Зражевська вказує, що сучасна медіакультура – «це особлива нова форма медіакommунікації, яка проникає в усі сфери життя людини: бізнес, освіту, політику, культуру. Віртуалізація, ігрофікація, неієрархічність, блицкомунікація, персоналізація зумовлюють процес сучасних культурних змін» [2, 74].

Сучасна медіакультура формує наше мислення та світогляд через надання платформи для різноманітних поглядів, інформації та думок. Швидкий розвиток технологій призвів до переходу від традиційних медійних форматів до цифрових платформ.

Платформи, такі як Facebook, Instagram, Twitter, TikTok та ін., стали важливими засобами спілкування, публікації власного контенту та споживання інформації.

Розвиток медіакультури вимагає розвитку критичного мислення серед користувачів для здатності аналізувати, оцінювати та розрізняти інформацію.

Соціальні мережі також сприяють культурній розмаїтості та зіткненню ідей завдяки своєму глобальному характеру. Люди з різних культур можуть взаємодіяти та обмінюватися своїми цінностями, ідеями та досвідом, що сприяє розширенню світогляду та підвищенню культурної освіченості.

О. Коневщинська у своїй роботі визначає, що «соціальні мережі можна розглядати як технологічні комплекси організації й управління обмінами електронними даними між суб'єктами навчально-виховного процесу, соціальних відносин, призначені для забезпечення горизонтального спілкування зацікавлених у ньому суб'єктів, об'єднаних спільними інтересами, інформаційними потребами і навичками спілкування» [3, 39].

Отже, соціальні мережі відіграють важливу роль у формуванні сучасної медіакультури, розширюючи можливості спілкування, самовираження та інформаційного обміну.

Подальші дослідження в галузі медіакультури можуть спрямовуватися на декілька напрямків, зокрема, дослідники можуть дослідити, як розвиток медіакультури впливає на суспільну свідомість, формування цінностей та сприйняття важливих суспільних питань.

Конфлікт інтересів у контексті досліджень медіакультури може виникати в різних сферах і мати різні прояви. Зокрема, деякі дослідники, особливо ті, які отримують фінансування від медіакомпаній або корпорацій, можуть стикатися з конфліктом інтересів. Це може впливати на об'єктивність їхніх досліджень і результати.

Література

1. Ороховська Л. А. Роль ідей космізму для сучасної медіакультури. *Вісник національного авіаційного університету*. 2013. № 18. С. 50–54.
2. Зражевська Н. Нові медіа і нові форми комунікації в медіакультурі. *Current Issues of Mass Communication*. Київ : КНУ ім. Тараса Шевченка. 2013. № 14. С. 70–75.
3. Коневщинська О. Е. Розвиток медіаосвіти і медіакультури в умовах сучасного інформаційного суспільства. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2016. № 54(4). С. 32–41.

*Литвин Олександр Сергійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РІД КНЯЗІВ ОСТРОЗЬКИХ: ВІСІМ ПОКОЛІНЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІЇ

Останнім часом українською історичною наукою приділяється увага дослідженню українських родів, які своїми справами і вчинками зробили помітний внесок в творення української державності, в боротьбу за державу та в розвиток української культури.

Одним з найвідоміших в українській історії є аристократичний рід князів Острозьких. Він оповитий багатьма таємницями і славиться історіями про здобутки та звитягу. Вісім поколінь, упродовж двох з половиною століть князі Острозькі відігравали одну з ключових ролей в історії руських земель Великого князівства Литовсько-Руського та Речі Посполитої, дали світу визначних політичних, військових та просвітницьких постатей, що і нині слугують

нащадкам взірцем патріотизму й любові до України.

У нашій розвідці ми намагаємося на підставі наявних історіографічних джерел систематизувати у хронологічному порядку перелік найвідоміших представників роду Острозьких.

Український історик, мовознавець та громадський діяч Іван Огієнко порівняв долю та трагізм династії Острозьких із долею України: «Історія роду князів Острозьких – це найтрагічніша історія. Це й символічна історія, – це вся історія України» [9].

Походження роду князів Острозьких остаточно не встановлене. Князівський титул це яскраве свідчення на користь давності та шляхетності, адже його не можна було отримати інакше аніж за правом народження. За однією версією, Острозькі пішли від короля Данила Галицького, а за іншою – від Гедиміновичів. Український учений М. Максимович виводив Острозьких від князів Турівських і Пінських. Самі представники цього роду, зокрема Василь-Костянтин, вважали себе нащадками Рюриковичів, правителів Київської Русі, а саме – великого князя Володимира Святого. В усіх випадках йдеться про правлячі роди Київської Русі та Великого князівства Литовського. Поза тим, якою б не була історична правда, достеменно відомо, що пізніше Острозькі споріднилися із Гедиміновичами. Князь Костянтин Іванович Острозький був правнуком великого литовського князя Ольгерта Гедиміновича.

Родоначальником роду князів Острозьких вважають князя Данила Острозького (назву перебрав від назви свого головного удільного міста, як це було зазвичай у давнину, пом. 1346 р.) [4].

Серед славних представників роду Острозьких слід згадати князя Волинського і Сіверського Федора Острозького (1386–1441) – політика і полководця, який мав велике військо і вів успішні війни з Польщею та татарами. В похилому віці він пішов у монахи Києво-Печерської лаври, де під іменем Феодосій закінчив свій славний земний шлях. У 1490 р. церква канонізувала його, проголосивши святим чудотворцем. Нетлінні моці преподобного Федора-Феодосія почивають у дальніх печерах [2].

Сини Федора – Данило (пом. 1410 р.) та Василь (Красний – пом. 1453 р.), продовжували справу батька, укріплюючи свої володіння по Волині і особливо Острог, будували церкви та монастирі.

Син Василя (Красного) Іван (1427–1465), князь Острозький намісник турівський. Відстоюючи незалежність України і Литви, воював на боці Свидригайла проти Польщі [2].

Князь Костянтин Іванович Острозький (1460 – 1530) – відомий в українській історії як славний полководець, який, обіймаючи посаду гетьмана Великого князівства Литовського, провів безліч успішних походів проти волохів, татар, московитів. В битві під Оршею 8 вересня 1514 року князь здобув блискучу перемогу над втричі чисельно переважаючим московським військом. Велику увагу приділяв князь Костянтин Острозький будівництву укріплень і церков, давав пожертви на розвиток церков по всіх своїх володіннях, був похований в Києво-Печерській лаврі [7].

Найславетнішим представником могутнього роду князів Острозьких був Василь-Костянтин Острозький (1526–1608), київський воєвода, маршалок волинський, який увійшов в українську історію передусім як культурно-освітній діяч, невтомний подвижник і великий меценат для безліч культурних проєктів, був організатором освіти і книгодрукування та провідником духовності в Україні, брав активну участь практично в усіх важливих подіях свого часу, що стосувалися політичного, церковного і культурно-освітнього життя держави. У хрещенні названий Василем, він у дорослому віці став уживати і друге – славне батьківське ім'я – Костянтин, тому в літературі фігурує під подвійним ім'ям Василь-Костянтин або Костянтин-Василь. В спогадах І. Огієнка використано Костянтин Костянтинович.

Князь Василь-Костянтин Острозький все своє життя вкладав значні кошти в будівництво, відновлення та опорядження церков і монастирів Острога, Києва, Львова, Вільно, Дубно та інших міст і сіл. Також він заснував школи, зокрема в Турові (1572), Володимирі-Волинському (1577) та інших містах. У 1576 році з ініціативи і коштом князя Василя-Костянтина Острозького було засновано Острозьку греко-слов'яно-латинську колегію

(академію) – перший вищий навчальний заклад України, заснує Острозьку друкарню – одну з перших друкарень України, де було видруковано понад 20 високовартісних перекладних та оригінальних богословських і світських книжок, в тому числі славнозвісну Острозьку Біблію [8].

Останнім з представників роду став Януш Острозький (1554–1620), староста білоцерківський, богуславський, черкаський, канівський, переяславський, воєвода волинський, каштелян краківський [6].

Отже, висновок: славний рід князів Острозьких і через віки подає чудовий приклад великого меценатства, піднесення української культури, любові й безкорисливого служіння Україні.

Література

1. Білінський В. Україна-Русь. Князі галицькі-острозькі. Книга 2. Тернопіль : Богдан, 2015. 376 с.
2. Бондарчук Я. Князі Василь Федорович та Іван Васильович Острозькі. *Історична Волинь*.
3. Войтович Л. Князівські династії Східної Європи (кінець IX- початок XVI ст.): склад, суспільна і політична роль. Історико-генеалогічне дослідження. Львів, 2002. Розділ: 3.15..
4. Войтович Л. Данило Василькович. *Княжа доба: портрети еліти*. Біла Церква : Олександр Пшонківський, 2006. 782 с.
5. Волинь в легендах і переказах / упор. П. Андрухов. Остріг, 1995.
6. Ворончук І. Острозькі князі. *Політична енциклопедія / редкол. : Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. С. 526.*
7. Князі Острозькі / П. Кралюк, Я. Хаврук. Х. : Фоліо, 2012. 126 с.
8. Князі Острозькі: науково-популярне видання / колектив авторів. Київ : Балтія-Друк, 2014. 280 с., іл.
9. Огієнко І. Князь Костянтин Острозький і його культурна праця. Вінніпег, 1958; Київ : Либідь, 1999.
10. Українська мала енциклопедія : 16 кн. : у 8 т. / проф. Є. Онацький. Буенос-Айрес, 1962. Т. 5, кн. X : Літери Ол - Пер. С. 1256.

Полешук Руслан Андрійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДО РОЗУМІННЯ МОДЕРНІЗАЦІЙНОЇ ІДЕОЛОГІЇ КУЛЬТУРНОЇ ЕКСПАНСІЇ У ТВОРЧОСТІ О. ДОВЖЕНКА

Сучасна закордонна наука з культурних досліджень сфокусована на прикладних цілях до яких відноситься визначення антропологічних особливостей і суспільно-поведінкових рис окремих народних культур та дослідження міжкультурних взаємин в мультикультуральному суспільстві. Українська культурологія, за словами О. В. Кравченко, залишає собі «перспективу конституювання на її основі «постдисциплінарності» як відкритого гносеологічного простору, відповідного сучасним культурним процесам» [1, 20].

Тим не менше, генеза української культурології від радянських ідеологічних наук дозволяє поширити поле її практичних досліджень на проблеми державного ідеологічного апарату, який, проводячи роботи із протидії ворожій пропаганді та з інтеграції тимчасово окупованих територій, потребує наукового обґрунтування культурної експансії української культури, або її заперечення.

Поняття ідеології сучасними дослідниками культури і медіа розуміється як дихотомія комплексу ідей та засобів поширення цих ідей в суспільстві. Ідеологія представляє собою синтагматично інтегровану єдність, до складу якої входять пропаганда, медійна міфологія, релігія, езотерика (або соціальна містика), ЗМІ, культура взагалі (адже марксистки розглядають культуру, виключно як засіб поширення ідеології), як головний продукт діяльності державного апарату та ін.

В той же час, як зрозуміло з робіт французького філософа і дослідника ідеології Л Альтюссера (1918–1990), ідеологія, що продукована державним ідеологічним апаратом може бути виключно консервативною [2,9]: експансивною, тобто, колонізацією теренів за межами контролю державного апарату, або репродуктивною, тобто, автоколонізацією теренів, підконтрольних державному апаратові.

Відповідно, якщо ідеологія як продукт державного апарату є виключно консервативною, або реакційною, то її діалектична протилежність – модернізаційна ідеологія буває, виключно, контркультурною, або опортуністичною до державного апарату.

Зі сказаного вище слідує наступний висновок, щодо розвитку культури. Зміна політичних сил влади і опозиції в демократичній країні веде до безперервної модернізації суспільства і розвитку культури, а диктатура або імітаційна, чи «ротаційна» демократія – термін який появився в 1906 р в Португалії – веде до деградації культури через її архаїзацію, за механізмом саморуйнування «дисциплінарного суспільства», описаним М. Фуко.

Винятком із цього правила, яке його підтверджує, є нетривалий період радянської історії 1933–1938 років, коли державний апарат СРСР ще продукував ідеологію модернізації, під тиском партнерів з США. Цей період історії СРСР завершився перемогою в апаратній боротьбі за владу консервативних сил та ізоляцією прихильників модернізації від суспільства

На нашу думку, ідеологія модернізації 30-х років ХХ ст знайшла своє відображення в медійній міфології стрічки українського режисера О. Довженка «Аероград» (1935), звідки вона може бути реконструйована.

Ця дуже проста, з точки зору драматургії і кіномистецтва, стрічка була розрахована на глядача низького рівня освіти. В той же час, медійна міфологія, яка міститься в фільмі, значно складніша за драматургію. Вона становить неабиякий культурологічний інтерес в рамках дискурсу української етнокультурології, як приклад модернізаційної ідеології культурної експансії, дослідження якої ніколи не проводились.

Треба зазначити, що філософське питання модернізації суспільства в сучасній світовій думці, на відміну до філософів XVII–XVIII ст., до яких можна віднести Ж-Ж. Руссо, Т. Гоббса, І. Канта, розроблене недостатньо. Навпаки, марксизм вважається консервативною філософією, через його заперечення буржуазного розвитку суспільства, а сучасна Західна філософія наслідує традицію «консервативної революції» в думці 20–30-х років і тому принципово заперечує будь яку модернізацію суспільства, пропонуючи варіанти консервативних ідеологій, створених на базі різновидів екзистенціалізму, як це робить Франкфуртська школа. Адже вона прямо заперечує «образ майбутнього» в медійній риториці для неелітаріїв [3, 977], який ми знаходимо, зокрема, в стрічках О. Довженка.

Причини такого стану філософської думки зрозумілі, адже розвинуті країни не потребують суспільних змін. Тим більше, їм не потрібні конкуренти на сталому життєвому просторі. Але відсутність сучасної філософії модернізації суспільства унеможливорює іншу, ніж, консервативну культурну як автоколонізацію, де факто, мультикультурального суспільства країн Європи, так і культурну експансію назовні. Крім того, модернізація потрібна країнам які досягли відповідного рівня прогресивного розвитку або, навпаки, архаїзації культури, до яких відноситься Україна.

Наша цікавість до теми зумовлена безуспішними спробами поширити українську культуру на російськомовні регіони України, які можна вважати консервативною експансією.

Причиною невдач ми вважаємо те, що консервативна експансія базується на подвійній моралі Ф. Ніцше та полягає в тому, що створює рабський стан інтегрованої культури, представники якої отримують статус пригноблених, експлуатованих і невольних неелітаріїв бінарно-елітарного суспільства, що завжди викликає спротив до такої експансії.

На відміну від консервативної, ідеологія модернізаційної експансії побудована на інших філософських поглядах які потребують додаткового дослідження. Одним із способів реконструкції згаданої філософії є культурологічний аналіз медійної міфології відповідних культурних артефактів, зокрема, кіно О. Довженка, яке побудоване навколо раціонального образу майбутнього, ідеї свободи, рівноправної інтеграції культур, ідеї загальної рівності, що

втілені в окремих культурних архетипах української і світової культур, як, наприклад «бог-пересічна людина за майбутнього».

Безперечно, багатий пласт медійної міфології українського режисера створений в найдраматичніші часи розвитку української культури містить багато доробків корисних до практичної культурології сучасності, адже Україна після лютого 2022 р переживає не менш драматичні часи.

Сучасна актуальність тем порушених українським режисером створює необхідність культурологічного переосмислення його творів, адже, з метою власного збереження, суспільство України потребує глибокої культурної модернізації, до якої потрібно готувати наукове підґрунтя.

Література

1. Кравченко О. В. Наукова культурологія в Україні. *Культура України*. Вип. 41. 2013. С. 13–21
2. Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses. *La Pensée*. 1970. 52 с. URL: <https://my.vanderbilt.edu/f2015/files/2015/12/Ideology-and-Ideological-State-Apparatuses-by-Louis-Althusser-1969-70.pdf> (дата звертання: 03.11.2023).
3. Best B. під ред. "The SAGE handbook of Frankfurt school critical theory" колективна монографія. Т 2. SAGE. Лондон. 2018. 1472 с.

Стаценко Микита Олегович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МАСОВА ВИДОВИЩНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ МЕДІАТИЗАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Посилення тенденцій глобалізації, розвиток інформаційно-комунікаційних технологій спонукали до нарощування потенціалу в галузі культурних індустрій і культурного виробництва. Масова видовищна культура в цілому і видовищність як феномен завжди займали важливе місце у культурно-практичній діяльності. Але на сьогодні «візуальне» стає чи не головною складовою у будь-яких соціокультурних практиках – культурно-дозвіллевих, мистецьких, розважальних тощо. Видовищно-ігрові елементи були присутні в різних формах культури ще задовго до формування явища масової культури на основі індустріального виробництва та масового культурного споживання. Феномен видовищності набуває особливого значення сьогодні, коли такі базові форми екранної культури, як кіно та телебачення зазнають масштабних змін під впливом нових технічних досягнень, а нові технології віртуальної реальності, доповненої реальності та численних медіа формують новий соціокультурний простір на основі технічних і медіа засобів та засад їх функціонування, ретрансляції і продукування культурних форм.

Спируючись на систему нових виражальних засобів, масова культура відкриває інші шляхи реалізації видовищності. Доволі високі науково-технічні темпи розвитку медіатехнологій надають масовим формам культури безпрецедентних можливостей впливу на суспільство та особистість. Традиційні види мистецтва, зокрема й хореографія, виявляються включеними до загального процесу візуалізації культури, де головне місце посідає феномен шоу як масового видовища. Як слушно зазначає О. Кириченко, «в шоу швидше, ніж в інших видах мистецтва, можна простежити актуальні тенденції та зміни культурних парадигм сучасного суспільства. Підтвердженням цієї тези є застосування в шоу досягнень сучасної науки: зі сфери штучного інтелекту, робототехніки, технологій віртуальної і доповненої реальності та ін. Ці технології є вкрай складними, і «вплести» їх у тканину сценічного простору інколи буває доволі проблематично, та все ж режисерів приваблює ця ідея, бо мистецтво шоу мусить бути сучасним й інноваційним, аби задовольнити вибагливого глядача» [1, 208].

Слід також зазначити, що медіакультура посилює роль візуального, що породжує відповідні характеристики сучасних культурно-мистецьких проєктів, де в межах засад

видовищності створюються нові образи, що транслюються каналами засобів масової комунікації. Відповідно фактично всі видовищні шоу, серед яких значну частку складають танцювальні шоу, орієнтовані на формати масового виробництва.

Серед характерних рис масової видовищної культури можна назвати такі, як інтерактивність, презентаційність, карнавальність, гедоністичність, присутність «зірок», відповідність певному «формату» та ін. Наприклад, танцювальні телевізійні проєкти в повній мірі відповідають цим характеристикам. У цьому контексті сучасний танець у всіх його напрямках можна розглядати як феномен медіакультури, що знаходить прояви у танцювальних постановках, що спеціально створюються для фільмів, реклами, модних показів, музичних відеокліпів та різноманітних телевізійних шоу. Відповідно танцювальні шоу як форми масової видовищної культури є відбиттям сучасної культури як індикатор тенденцій її розвитку. Танцювальне мистецтво здатне передавати інформацію про сучасний культурний простір, відображаючи основні характеристики епохи постмодерну й медіакультури. Залежно від них виразні засоби танцювальних шоу-програм та їх функції зазнають вагомих змін [2, 161].

Сучасний танець загалом орієнтований на медіасередовище – на те, щоб бути більш видовищним, цікавим у візуальному плані. І в той же час, його масовокультурна спрямованість знаходить прояв насамперед у більш спрощеному, адаптивному сприйнятті більшістю глядачів (техніка, жести, виконавство й ін.). Популяризація сучасного танцю в масовій видовищній культурі націлена на досягнення значного успіху, який залежить від використання популярних мелодій, відомих образів і сюжетів, тощо, що забезпечує доступність цього мистецтва, розширюючи цільову аудиторію та підвищуючи популярність.

Таким чином, можемо зазначити, що сучасна масова видовищна культура є одним з найпопулярніших форматів розважального сегменту культури, що ґрунтується на використанні візуальних елементів культури та опосередковується медійним середовищем трансляції та функціонування.

Література

1. Кириченко А. О. Використання технологій віртуальної реальності в сучасних концертних шоу. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 206–218.
2. Наконечна О. В. Проблеми та перспективи танцювальних шоу-програм в Україні. *Вісник НАКККіМ*. 2017. №2. С. 159–163.

Тарасенко Юлія Миколаївна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВНУТРІШНЯ МОТИВАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ ДО ПІЗНАННЯ МИСТЕЦТВА

Однією з найбільш недосліджених тем у мистецтвознавстві залишається проблематика, що стосується мотивації людини до пізнання мистецтва, та яким чином можливо заохочувати чи викликати бажання долучатись до пізнання мистецтва широкій аудиторії слухачів.

Сьогоднішнє інформаційне суспільство дає можливість проаналізувати, наскільки потужно розвинена система у сфері пізнання мистецтвознавства за межами академічних стін. Так, тенденція до розвитку мистецтвознавчих структур чи поодиноких спеціалістів, як культуротворчого чинника, простежується, проте кількість зацікавлених людей залишається незначною. Серед головних питань низького попиту та зацікавленості в пізнанні історії образотворчого мистецтва стоїть питання споживача: «Яким чином мистецтво може покращити моє життя?» Це свідчить про недостатню освітленість теми та недостатню кількість практичних досліджень. Важливим також залишається і питання стосовно складу мистецтвознавчих практик та їх впливу на розвиток емоційного, інтелектуального та творчого

потенціалу особистості. Заявлена наукова проблематика є також актуальною з точки зору впровадження мистецтва, як в глобальний так і локальний простір.

Досліджень заявленої проблематики стосовно внутрішньої мотивації сучасної людини до пізнання мистецтва в науковому полі висвітлено не достатньо. Здебільшого це стосується досліджень, які мають відношення до мотивації в педагогічній галузі при навчанні школярів чи студентів: В. Азаренко [2], С. Канюк [3], А. Колот [1], О. Сидоренко [2], І. Павленко [2], С, Цимбалюк [1] та ін.

Зазначену проблематику щодо мотивації при вивченні мистецтва важливо починати з питань, які оновлюються сучасністю, а саме: «Для чого мистецтво і в чому його наочна користь?», «Як фактично воно допомагає в житті?», «Для чого витратити час та сили?», «Яким чином воно розвиває людину?».

Термін «мотивація» (від лат. «moveo» дослівно – рухати) – спонукати до дії, керувати поведінкою людини, здатність людини діяльно задовольняти свої потреби.

Перше враження людини зі світом мистецтва має значну роль у подальшій взаємодії з мистецтвом. Імпринт складає конкретно психологічну основу, що локалізується завдяки певній рефлексії та має у подальшому вплив на мотивацію. Також до переліку важливо додати такі чинники як: соціальне оточення, здобуття особистісного досвіду, психологічного і емоційного складу людини та вплив попередніх поколінь.

Однак при дослідженнях мотивації, що стосується залучення особистості до пізнання мистецтва, визначити суттєві механізми досить складно. Оскільки це «чуттєва річ», яка розгорнута у часі та має неоднозначні категорії. Зміст того, що в загалі здатне мотивувати людину, буквально безмежно. Проте в нашому дослідженні ми спираємось на один із мотиваційних елементів, а саме - мотивація «до». Це акт, що спрямований на отримання певного задоволення від тієї чи іншої форми взаємодії з мистецтвом.

Авторкою було організовано та проведено освітній захід, на якому учасники отримали запитання: яке внутрішнє бажання чи мотивація спонукає долучатись до пізнання історії образотворчого мистецтва? Узагальнюючи висновки, маємо такі відповіді учасників:

1. Заповнити освітні прогалини.
2. Глибше зрозуміти багатомірність мистецького твору.
3. Збагачення та гармонізація внутрішнього стану.
4. Можливість здобути знання та передати їх дітям.
5. Пробудження сплячих емоцій. Бажання пізнати цікаве, нове.
6. Дослідження внутрішнього стану та реакції на мистецтво.
7. Вихід з навколишнього світу для отримання натхнення та заспокоєння.
8. Можливість підтримання світської бесіди завдяки отриманим знанням.
9. Підсилення власного іміджу.

Тож, узагальнюючи вище викладене можемо дійти таких висновки, що формування внутрішньої мотивації до пізнання мистецтва залежить від різних чинників, серед головних це наявність передумови у формуванні інтересу до пізнання мистецтвом. Аналіз проведеного дослідження вказує на необхідність у детальному визначенні чинників, які розкривають ціннісний рівень мистецьких знань для сучасної людини, а саме розгорнутого переліку користі та практичної широкої реалізації знань незалежно від виду діяльності людини. Усвідомлення значущості від пізнання мистецьких знань формує засади у подоланні стереотипного відношенні того, що мистецькі знання стосуються не лише людей творчо направлених. Слід також зазначити, що важливість формування мотивації до вивчення мистецтва визначається запитом часу, серед яких є сучасний ринок праці, як додатковий мотиваційний елемент. Оскільки художня та естетична свідомість помітно трансформується під впливом нових ідей, освітніх процесів, наростання інформаційного валу та впливом інших сучасних тенденцій. Це в свою чергу обумовлює потребу в інтеграції мистецьких знань до загальних освітніх процесів та подальших досліджень зазначеної проблематики.

Література

1. Колот А.М., Цимбалюк С.О.. Мотивація персоналу : підручник. Київ : КНЕУ, 2011. 397 с.
2. Сидоренко О., Павленко І., Азаренко В. Формування мотивації до занять фізичною культурою у студентів факультету мистецтв. *Нова педагогічна думка*. 2013. №. 4. С. 199–201.
3. Канюк С. Психологія мотивацій. Київ : Либідь, 2002. 304 с.

*Тишук Сергій Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВИШГОРОДСЬКИЙ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНИЙ ЗАПОВІДНИК ЯК МІСЬКИЙ ОСЕРЕДОК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Історико-культурні заповідники відіграють велику роль у збереженні і передачі культурної спадщини людства. Актуальність вивчення цих закладів обумовлена низкою причин. По перше, історико-культурні заповідники є унікальними об'єктами, вони важливі для розуміння історії і культури певної епохи та народу і це дозволяє зберегти пам'ять про минуле і передати її наступним поколінням. По-друге, ці заклади є осередками освіти і культурного просвітництва, вони стають площадкою для проведення лекцій, виставок, майстер-класів та інших освітніх заходів. По-третє, вони приваблюють туристів, і це сприяє розвитку туристичної інфраструктури регіону. По четверте, історико-культурні заповідники стають містком для міжнародного культурного обміну і співробітництва. Вони привертають увагу до культурного багатства народу і сприяють культурному обміну.

В зазначеному контексті зразком може слугувати Вишгородський державний історико-культурний заповідник. Заклад було створено 1994 р., відповідно до Указу Президента України, в якому зокрема зазначалася особлива цінність пам'яток історії, культури, археології, що розташовувались в історичній частині міста Вишгород [7]. На сьогодні в структурі установи функціонують такі підрозділи: Вишгородський історичний музей, музей давньоруського гончарства, відділи: охорони пам'яток історії, археології та культури, фондів, тематичних експозицій, археології, а також науково-методична рада.

Відповідно до Положення установи, затвердженого ще 2016 року і чинного досі, одним із основних задач визначено: «культурно-освітню роботу з метою популяризації культурної спадщини, духовного збагачення громадян, а також вивчення історико-культурної спадщини Вишгородського району» [6].

Реалізація цього завдання передбачає: проведення експозиційної роботи, створення стаціонарних та пересувних виставок, проведення лекцій та бесід, екскурсійної діяльності тощо.

Варто зазначити, що колектив заповідника невеликий. Згідно даних офіційного сайту установи кількість співробітників становить одинадцять осіб. З них сім осіб визначено як адміністрація: директор заповідника, завідувач музею давньоруського гончарства, два завідувача відділами, головний бухгалтер, провідний юристконсульт, завідувач господарством [1]. До штату входять два наукових співробітника, старший науковий співробітник по музейним експозиціям, провідний зберігач фондів [5].

В межах можливості даного дослідження зупинимося на окремих видах діяльності установи. Так, екскурсійний напрям представлений трьома темами: «Археологічними стежками Вишгорода», «Межигір'я: минуле і сучасне», «Вишгород: минуле і сучасне» [3]. До кола уваги співробітників належить організація та проведення виставок. Так, 2018 р. відвідувачам пропонувалося 11 заходів: «Вишгород на оригінальних картах 16-19 століть як джерело вивчення історії Київської землі», «Традиція і стиль. До 220-річчя заснування Києво-

Межигірської фаянсової фабрики», «Київські мотиви. Адреси і адресати», (колекція рідкісних листівок), «Вишгород: зв'язок часів» (живопис творчої династії митців Генрі та Тетяни Ягодкиних) тощо. Протягом 2019-2021 років в межах заповідника щорічно проходило по п'ять виставок. Так, 2021р. в музеї гончарства можна було ознайомитися з картинами і вишивками майстрині з Вишгороду Ніни Гордієнко. Проходили виставки: «Старовинні мотиви Київського Полісся» (відеоролик вишивки Київського Полісся), виставка майстрині Марії Назаренко (одночасно проходили майстер-класи по ліпленню з глини і лекції з традиції давнього гончарства), онлайн виставка Лідії Солодар, майстрині народного мистецтва – писанкарства, виставка, присвячена трагедії на Чернобильській АЕС (унікальні світлини про тогочасні події) [2].

Заповідник проводить і майстер класи, як з гончарства на гончарному крузі для дітей і дорослих, ліплення з глини, карбування середньовічної монети, виготовлення рукописних грамот за традицією Давньої Русі, а також пропонуються заняття в «Школі археолога» тощо.

Не припиняється діяльність заповідника і під час російсько-української війни. Так, в жовтні 2023 р. відбувся музично-етнографічний проєкт під назвою «Скарби скрині Київського Полісся», на якому були представлені зразки традиційного українського національного одягу. Співробітники заповіднику організують різноманітні творчі майстер-класи: виготовлення ляльок-мотанок, декоративних свічок із натурального воску, навчання основним елементам петриківського розпису, основам колористики, створення самчиківського розпису, вироблення квіткових аплікацій з тканини тощо [4].

Отже, Вишгородський державний історико-культурний заповідник демонструє активну культурно-освітню діяльність, пропоновані ним заходи мають пізнавальний, навчальний, розважальний, дослідницький характер, розраховані на різні вікові групи населення і загалом на широку аудиторію.

Література

1. Вишгородський історико-культурний заповідник. Адміністрація. URL: <https://vikz.org.ua/administratsiya.html> (дата звернення: жовтень 2023).
2. Вишгородський історико-культурний заповідник. Виставки. URL: <https://vikz.org.ua/vystavky.html> (дата звернення: жовтень 2023).
3. Вишгородський історико-культурний заповідник. Екскурсії URL: <https://vikz.org.ua/ekskursii.html> (дата звернення: жовтень 2023).
4. Вишгородський історико-культурний заповідник. Майстер-класи. URL: <https://vikz.org.ua/11-10-23-1.html> (дата звернення: жовтень 2023).
5. Вишгородський історико-культурний заповідник. Співробітники. URL: <https://vikz.org.ua/employees.html> (дата звернення: жовтень 2023).
6. Положення Комунального закладу Київської обласної ради «Вишгородський історико-культурний заповідник». URL: [https://vikz.org.ua/images/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%92%D0%86%D0%9A%D0%97%20\(%D0%B4%D1%96%D1%8E%D1%87%D0%B5\).pdf](https://vikz.org.ua/images/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F%20%D0%92%D0%86%D0%9A%D0%97%20(%D0%B4%D1%96%D1%8E%D1%87%D0%B5).pdf) (дата звернення: жовтень 2023).
7. Указ Президента України «Про створення історико-культурного заповідника у місті Вишгороді Київської області м. Київ» від 06.07 1994 року № 379/94. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/379/94#Text> (дата звернення: жовтень 2023).

*Шмандровський Андрій Степанович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ІНСТИТУТІВ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В АКТУАЛІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Проблематика національно-культурної ідентичності в будь-якому суспільстві завжди набуває загострення в часи суспільних криз і трансформацій, що зумовлюються як внутрішніми, так і зовнішніми чинниками. Періоди нестабільності і біфуркацій актуалізують питання самовизначення, ідентифікації і пошуки стабілізації суспільно-політичної і соціокультурної ситуації. Саме питання національної і культурної приналежності або самовизначення-ідентифікації – як світоглядної, так і культурної та суспільно-політичної, як на рівні індивідуальному, так і колективному, становлять маркер ціннісного визначення. Для українського суспільства це стало особливо відчутним в періоди піднесення суспільно-протестних рухів, пов'язаних із національно-державним, демократичним і проєвропейським самовизначенням часів Помаранчевої революції, Революції Гідності та початками російсько-української війни, що особливо актуалізувала питання національної консолідації та національно-культурної ідентичності.

Варто зазначити, що поняття «національно-культурна ідентичність» є доволі складним та багатоаспектним. Воно стосується, перш за все, життєдіяльності індивідів у певній культурі тієї чи іншої держави та відображає глибинні духовні тенденції розвитку суспільства. Формування національно-культурної ідентичності ґрунтується на національному світогляді, національній культурі, мові, національній ідеї, історичній правді, історичній пам'яті, національних ідеалах, національній гідності, національній самосвідомості, національних цінностях та патріотизмі [1, 34]. Як слушно відзначають дослідники, у «попередні роки війни, з 2014 р., і навіть раніше, за часів Незалежності, великій частині українського суспільства була притаманна розмита, неоплачена або відстрочена ідентичність. Лише після повномасштабного вторгнення українці усвідомлено переходять до «досягнутої ідентичності», з рефлексією над своїми фундаментальними цінностями» [2, 110]. Відповідно ми можемо стверджувати, що з початком повномасштабної російсько-української війни питання національної, мовно-культурної приналежності постало не лише своєрідним маркером визначення «свій-чужий», але й стало зачіпати набагато глибші проблеми за своїм екзистенційним і ціннісним визначенням – буття нації, держави, боротьби за волю і європейські цінності.

Вагому роль в процесі національно-культурного самовизначення починають відгравати інститути громадянського суспільства, які власне, почали активно про себе заявляти саме в часи суспільних потрясінь – тут варто наголосити на феноменах волонтерського руху, благодійницької діяльності, різноманітних культурно-мистецьких ініціатив, які реалізуються недержавним громадським сектором, репрезентуючи при цьому суспільні цінності, які пов'язані саме з питаннями національно-культурного самовизначення.

Відтак можемо стверджувати, що суспільно-трансформаційні процеси, що відбуваються на сучасному етапі, у тому числі і повномасштабна війна, значною мірою посилюють активізацію розвитку структур громадського суспільства, які сприяють ціннісному самовизначенню і ставленню до власної нації і її культури, формуючи нові проукраїнські суспільні наративи та актуалізуючи національно-культурну складову ідентичності.

Література

1. Бойко С. Формування національно-культурної ідентичності українського суспільства: сучасні виклики і загрози. *Українознавчий альманах*. 2021. Вип. 29. С. 32–38.
2. Яремчук С., Дияк В., Тушко К. Проблеми формування української культурної ідентичності в умовах війни. *Грані*. 2023. № 26 (1). С. 105–111.

ОБРЯДОВІ ВЕСІЛЬНІ ПРАКТИКИ В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КИЇВЩИНИ

Весільна обрядовість є одним із найбільш стійких і складних компонентів традиційної побутової та духовної культури, яскравим показником етнічної самосвідомості. Це унікальна художньо-обрядова система.

Українське весілля — багатожанровий народний художній витвір (пісенний, музичний, театральний, ігровий, танок, усний), який повною мірою відображає національну традиційну культуру [1, с. 29].

Культурологи та етнографи відносять походження сімейної обрядовості до первісних часів. Його першоосновою була трудова діяльність первісної людини, обрядові та ігрові дії мисливців, рибалок, збирачів дарів природи (що мали магічний характер), освоєння людиною навколишнього світу, розвиток самої людини та її соціалізація.

Весільна обрядовість є продуктом розвитку культури, її синтетичною моделлю і, разом з тим, активізатором інновацій у культурі.

Наша мета — дослідити обрядову весільну практику в контексті модернізації дозвільної діяльності закладів культури Київщини.

Весільний обряд вирізняється складною парадигмальною структурою. У ньому бере участь широке коло осіб (весільні чини), які виконують різноманітні обрядові функції, інколи дуже спеціалізовані, використовуються різноманітні предмети, у тому числі й особливі ритуальні атрибути. Церемонія поєднує в собі багатий і різноманітний фольклор. Варіанти обряду різних регіональних слов'янських традицій можуть істотно відрізнятися парадигматично, мати різний набір ритуальних дій, персонажів і предметів, різну композицію поетичних текстів, з часом відбулася значна модернізація весільних обрядів, на даний момент якщо взяти за приклад обрядові весільних практики в контексті модернізації дозвільної діяльності культурних закладів Київщини, то там ніякий обрядів і не відбувається, а проходить просто весільна вечірка.

Обрядові весільних практики в контексті модернізації дозвільної діяльності культурних закладів Київщини максимально функціональної конструкції видається досить вагомим. Наше завдання дещо інше, хоча воно також пов'язане зі створенням структури усередненого національного традиційного обряду, так званої інваріантної основи, під яку підпадала б більшість записаних етнографічних записів, незалежно від регіону та за умови, що структура для дослідження дозволяє використовувати структурно-функціональний аналіз [2, 96].

Останній запропонований поділ має включати підрівні чітко визначених етапів ритуальних сакральних дій. Клод Леві-Строс назвав їх мітемами, оскільки пов'язував структуру з міфологічним мисленням і світоглядом. Але, оскільки це дослідження не ставить перед собою такого завдання, то складові елементи обрядів доцільніше називати епізодами. Таким чином, кожен обряд весільного ритуального циклу має складатися з певної послідовності епізодів, а це означає, що завданням дослідження є детальніший структурний аналіз виділених дослідниками етапів сакрального дійства. Поглиблення загальноприйнятої диференціації призводить до тлумачення відомих із наукової літератури складових сакрального дійства — формотворчих елементів, наявність яких дає змогу трактувати кожен складову як малий ритуальний цикл, а їх сукупність робить до загального весільного дійства, яке постає як своєрідний цикл циклів і утворює систему чи метасистему обрядів (етапів сакрального дійства), які слід називати великим обрядовим циклом і під якими слід розуміти все весілля.

Початком побудови новітньої структури весільної практики в контексті модернізації дозвільної діяльності культурних закладів Київщини та поширення обрядів має стати узгодження вже існуючих поділів на цикли — передвесільний, весільний і післявесільний, а

також на окремі обряди. Поєднання вказаних підрозділів не містить жодних труднощів, оскільки вони легко узгоджуються між собою навіть при детальному виділенні кожного наступного обряду в кожному з трьох циклів. Для отримання результату необхідно розділити весільну обрядовість на три групи ритуальних циклів, після чого вона матиме такий вигляд: передвесільний цикл обрядів – сватання, заручини, оглядини [3, 12].

Визначивши, які обряди входять до кожного з трьох циклів, необхідно цей поділ представити схематично у вигляді структури. Отже, основою для подальшої побудови структури є поділ великого весільного циклу (циклу циклів) на малі цикли та окремі обряди. У результаті отримуємо 14 обрядів, які поділяються на три невеликі цикли: передвесільний – 6 (1–6), весільний – 5 (7–11), післявесільний – 3 (12–14).

Єдиним способом використання структурно-функціонального методу є поділ його на епізоди. Тому в наведеній новітній структурі обрядового циклу, крім урахування згаданих поділів, кожен обряд має складатися з певної послідовності епізодів. Структура традиційного українського весільного обряду Київщини, як великого циклу, так і малого циклу, є багатоеlementною, тобто багатоепізодною. Це означає, що завданням дослідження має стати детальніший структурний аналіз окремих епізодів (етапів, елементів) сакрального дійства.

Ієрархічна структура має виглядати так: великий цикл (цикл циклів) – малі цикли (передвесільний, весільний, післявесільний) – окремі обряди – епізоди (складові частини обряду). Так, загальний весільний цикл обрядів (цикл циклів) поділяється на три малі цикли; наступний, значно менший поділ — на окремі обряди, яких 14. Поділ на епізоди є остаточним, і саме результати такого поділу визначають значний простір для структурних досліджень; тому основним завданням побудови структури є розкладання кожного обряду на епізоди. При цьому шлях дослідження циклу весільних обрядів може бути як індуктивним — від епізодів, через обряди та малі цикли до повного циклу циклів, що було продемонстровано вище; а також дедуктивний – від великого циклу, через малі цикли та окремі обряди до конкретних епізодів. При використанні дедуктивного методу дослідження одиниці аналізу скорочуються, а індуктивного – збільшуються і узагальнюються [4, 20].

Підсумовуючи можна сказати, що обрядові весільних практики в контексті модернізації дозволевої діяльності культурних закладів Київщини залишаються в минулому. Наразі все менше пар, які хочуть одружитися виконують якісь обряди чи зберігають традиції весілля.

Література

1. Антонова Є. І. На весілля з рушниками (традиції і сучасність). Донецьк : Донбас, 2011. 144 с.
2. Борисенко В. К. Сімейна обрядовість українців ХХ – початку ХІХ століття. Київ : ІМФЕ, 2016. 337 с.
3. Боряк О. О. Барвінковий обряд ("вінкоплетини"). *Енциклопедія історії України* : Україна – Українці. Кн. 1 / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ : Наукова думка, 2018. С. 344.
4. Весільна обрядовість у часі і просторі. Одеські етнографічні читання : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Одеса : КП ОМД, 2010. 384 с.

*Коротєєва Анастасія Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФЕНОМЕН ПОСТАТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД

Постать Лесі Українки та її культурна спадщина потребує нового культурологічного переосмислення на основі сучасних наукових досліджень. Сучасне тлумачення творчого доробку поетеси посприяє роз'ясненню засад і етапів формування української ментальності в контексті сучасного дискурсу. Видається надзвичайно важливою розробка концепції збереження, поширення та актуалізації культурного спадку Лесі Українки. І це не тільки поезія, проза, драматургія.

За визначенням культурна спадщина – сукупність матеріальних та нематеріальних культурних цінностей, успадкованих сучасниками від попередніх поколінь. Важливим є визначення громадсько-політичних, історичних, наукових поглядів поетеси. Біографічний фактор є одним із пріоритетних напрямків досліджень, що сприяє науковому осмисленню ролі особистості в культурно-історичному процесі. Це дозволяє зануритися у минуле, проаналізувати події у культуротворчому контексті, створити підґрунтя для створення історичної пам'яті, відтворивши історію і культуру України в постаті видатної української письменниці, перекладачки та громадської діячки Лесі Українки (Лариси Петрівни Косач), ім'я якої входить до переліку найвідоміших жінок давньої та сучасної України.

Особистість поетеси може бути досліджена і розкрита через мікрокультурні локуси поетеси, такі як: сім'я та оточення; виховання та освіта; саморозвиток; професійна діяльність. Адже саме вони формують певний тип обдарованої особистості та її світосприйняття, впливають на життєві мотивації, стимулюють розвиток творчого процесу й творчу самореалізацію та, передусім, впливають на саму культуротворчість як на результат продуктивної праці.

Відобразити істинну картину життя родини дворян Косачів та їх долі стало можливим лише з набуттям Україною незалежності. Лише в 2019 році вперше опубліковане родинне листування Косачів, зокрема близько 150 його листів до дружини і дітей. З тих листів образ батька Лесі Українки постає вперше. Саме він забезпечував і утримував родину та фінансував її потреби, невтомно працюючи не тільки на державній службі, а й займаючись підприємництвом. І в тому, що його діти мали змогу займатися творчою діяльністю, велика заслуга Петра Косача[3, С55].

Вивчена поверхнево фольклористична діяльність Лариси Косач - Квітки, хоча записані нею народні пісні, складені у збірки, доносять їхню неповторну первозданність до наступних поколінь. Поетеса продовжила розпочату Лисенком велику справу збереження для нащадків українських народних дум. Та найцікавіший і найзнаменніший той факт, що Леся Українка і Климент Квітка особисто взяли участь у записуванні кобзарських дум [5, 125с].

Чималий перекладацький доробок літераторки. А через переклади наукових та публіцистичних текстів Леся Українка глибоко орієнтувалася в найновіших тенденціях розвитку наукових та суспільних ідей того часу. Українська літераторка мала відвагу полемізувати і критикувати визнаних авторитетів, проте за однієї важливої умови – попереднього глибокого вивчення певного питання[4, С 60].

Окремий пласт культури творчої спадщини Лесі Українки складають її статті та листування. В її листах і публікаціях головною думкою звучить тема української автономії, відокремлення від Російської імперії, духовного звільнення людини і нації, які вже зможуть будувати новий світ суспільної гармонії.

Як особистість Леся Українка сформувалась у час переходу від патріархального суспільства до модерного, тобто на зламі століть. Не випадково, що сьогодні, теж на межі зміни культурної парадигми відбувається переосмислення творчої та життєвої біографії поетеси, тому збереження, тлумачення її творчої спадщини вкрай необхідне для усвідомлення і формування нової парадигми української культури та літератури[1, 304с].

Література

- 1 Гундорова Т. Леся Українка. Книги Сивілли. Харків : Віват, 2023, 304с.
- 2 Леся Українка. Листи: 1876-1897. Київ : Комора, 2020. 512 с.
- 3 Кононенко Є. Героїні та герої : статті та есеї. Київ : Граніт-Т, 2010. 200с.
- 4 Полюхович О. Світова класика в перекладах і творчості Лесі Українки. Київ 2021. С 59–63.
URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/d0152388-2d79-43ff-aa6e-ba9672304084/content>
- 5 Яросевич Л. В. Леся Українка і музика. Київ : Музична Україна, 1978. 125 с.

ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ХІРУРГА МИКОЛИ СКЛІФОСОВСЬКОГО В ПОЛТАВІ

Період середини XIX – початку XX століття характеризується поживленням та піднесенням наукового та культурно-мистецького життя Полтавщини. Соціально-політичні умови, які виникли в регіоні, сприяли оселенню в Полтаві та на теренах Полтавської губернії відомих особистостей не полтавців за походженням. Цьому, зокрема, сприяли земельна реформа та відміна кріпосного права, яку апробували саме на теренах Полтавщини – поміщицьких землях поблизу сучасного міста Карлівки [1]. Як наслідок, самі поміщики без використання праці кріпаків вже не могли утримувати власні маєтності та обробляти землі, тому часто їх розпродавали.

В цей період з різних причин до Полтави переїхали художник Григорій Мясоедов з малолітнім сином, теж майбутнім художником Іваном, майбутній нобелівський лауреат, а тоді скромний бібліотекар Іван Бунін, журналіст, адвокат та письменник Володимир Короленко. Майном на околиці Полтави, в селі Яківцях збагатився й відомий військовий та цивільний хірург, вчений-новатор в галузі медицини, уродженець хутору Карантин поблизу містечка Дубоссари на тодішній Херсонщині (нині Молдова), Микола Васильович Скліфосовський (1836–1904). Вже будучи всесвітньо-знаним хірургом, автором-новатором використання антисептиків та наркозу під час оперативних втручань, у 1880-х роках він придбав 600 десятин землі та великий маєток із кількома господарськими спорудами у родини місцевого поміщика, Василя Васильовича Черниша. Очевидно, після напруженої роботи, постійних переїздів та гамору міст, хірургові потрібна була місцина для спокійного плавного життя та відпочинку [2].

Микола Скліфосовський був учнем знаного військового та цивільного лікаря-новатора свого часу Миколи Івановича Пирогова (1810–1881). З великою любов'ю та шаную ставився він до свого вчителя, був одним з ініціаторів святкування 50-річного ювілею лікарської діяльності Пирогова і сам приїжджав запрошувати вчителя на це дійство до його садиби «Вишня» поблизу Вінниці (зараз там розташований Музей-садиба Миколи Пирогова). Дуже тепло згадує Скліфосовський той візит, можливо саме він і надихнув його завести власне господарство, яке Микола Васильович в підсумку вивів на дуже високий рівень. Залишається відкритим питання чому хірург обрав для власної економії саме ці землі поблизу Полтави [3].

Микола Скліфосовський разом із другою дружиною Софією високими темпами почали розвивати власне господарство в Яківцях. За короткий проміжок часу на незабудованій місцевості з'явилися цегляні споруди: гостьовий будинок, господарські приміщення, ферми, свердловина з водою, яку вдалося пробити з великими труднощами. Всього станом на початок XX століття у володінні Скліфосовських було понад 40 цегляних споруд. За споминами молодого колеги, який кілька разів гостював у Миколи Васильовича, у селі, в своєму обійсті, лікар ставав зовсім іншою людиною: носив просту сорочку, капелюха, переходив на українську мову, яку дуже добре знав, загалом ставав ближчим до людей і природи та отримував від цього задоволення. Микола Васильович, щоліта приїжджаючи до свого маєтку, який називав «Відрода», активно займався садівництвом: розводив бузок, вирощував шовковицю, абрикоси, яблуні, груші, персики та інші плодові дерева, плекав хміль для власної пивоварні, за його ініціативи схили високого берега Ворскли поблизу економії були засаджені виноградом, що було досить нетипово для тодішньої Полтавщини. Зважаючи на клімат, мало хто наважувався вирощувати тут таку сонцелюбну рослину, проте, у Скліфосовських вийшло виплекати власний сортовий виноград, а сам лікар любив обрізати лозу та навчав цьому місцевих дітлахів. Микола Васильович ґрунтовно підходив до усього, чим займався, зокрема й до садівництва – виїжджав навчатись хмелеводству до Чехії та Баварії, залучав до організації власного господарства іноземних спеціалістів та завозив закордонні сорти рослин [4]. На

території «Відради» станом на останні роки XIX століття велось дуже сучасне та налагоджене господарство: використовували сівозміну, вирощували велику рогату худобу, птицю, свиней, розвивали власну пасіку. Також був парк та вольєр з екзотичними тваринами, зокрема, газелями, яких у листах з «Відради» згадує донька Миколи Васильовича, Ольга [5]. Слава про зразкову економію Миколи Скліфосовського розлетілась далеко за межі Полтави й губернії. У тогочасній періодиці зустрічаються дані, мовби на одній з виставок його економія отримала звання «Полтавська Швейцарія лікаря Скліфосовського».

Микола Васильович активно долучався до громадського життя. Його було обрано гласним Полтавського губернського земства, засідання якого часто згадані в листах лікаря до колег. Він описує порядок денний засідань та обговорення питань і рішень, до яких був дотичний. Зокрема, можна стверджувати, що хірург причетний до побудови залізниці на теренах Полтавщини наприкінці XIX століття, адже гілка, яка поєднує Полтаву з Харковом проходить, серед інших, й через землі, що були в його власності [6]. Та все ж, Микола Васильович не був у захваті від спорудження комунікацій для нового прогресивного виду транспорту на його землі, адже йому довелось прибрати частину виноградників, саме будівництво принесло багато бруду та галасу, а залізничні колії та насип під ними фактично розрізали його володіння на дві частини.

Крім цього, Микола та Софія Скліфосовські були членами Полтавського сільськогосподарського товариства, яке разом із заснованим при ньому Дослідним полем та пізніше школою садівництва та городництва, було потужним центром розвитку агрономії в регіоні. Його членами були майбутній нобелівський лауреат Ілля Мечников, вчений ґрунтознавець Василь Докучаєв та багато інших. Варто додати, що садівництво й городництво в ті часи були дуже популярними серед інтелігенції, а виведення нових сортів рослин та вирощування екзотів на власних землях вважалось дуже модним заняттям. Також Миколу Скліфосовського було обрано почесним мировим суддею Полтавського повіту та почесним членом Полтавського товариства лікарів [7].

Звичайно, займався Микола Скліфосовський в Полтаві й лікарською практикою: оперував хворих, консультував колег у Земській лікарні (сьогодні Полтавська обласна клінічна лікарня імені Миколи Скліфосовського) та побудував в кількох метрах від власної садиби свою амбулаторію зі стаціонаром, де лікував місцевих мешканців, які з'їжджались до «Відради», щойно дізнавшись про приїзд хірурга. Її приміщення збереглося донині.

Варто акцентувати увагу й на благодійній діяльності Миколи Васильовича. Після смерті свого маленького сина Бориса він започаткував при власній маєтності школу та шкільний сад, де селянські діти мали змогу навчатись грамоті та опановувати землеробство. У листі до доньки Ольги сам Скліфосовський описує цю подію: «Мила моя Олю! Школа в Яківцях збудована в пам'ять про померлого сина Бориса. Це звичайна дерев'яна будівля, яка розрахована на 45 учнів. Приймають туди хлопчиків та дівчаток. При цьому я керуюся тим, що грамотна мати, швидше за все, буде вносити у сім'ю ті моральні засади, які сама вона винесла зі школи. Шкільне приміщення споруджено на вигоні, спільному для селян і моєї садиби. Під школою півдесятини землі, на якій росте сад. У цьому саду діти навчаються сільського господарства, городництва і садівництва. Річ у тім, що в школі займається викладанням учителька, яка здобула освіту в жіночій гімназії. Вона дуже добросовісно веде викладання, і за це її люблять у селі й сусідніх селах та хуторах. У нас в Полтавській губернії мало води. В цьому році я став копати артезіанський колодязь, якщо справа увінчається успіхом, планую забезпечити водою і садок біля школи. Нехай береже тебе Господь, моя рідна! Вклонися чоловікові, поцілуй діток, люблячий тебе Микола Скліфосовський» [8].

У господарстві «Відради» велику роль відігравала дружина Миколи Васильовича, яка уміло керувала виробництвом. Продукції, яку виготовляли у «Відраді» вистачало не тільки для їхньої родини, гостей та місцевих мешканців, тому певну частину городини, садовини, молочної та м'ясної продукції продавали містянам.

По завершенню лікарської практики через хворобу з 1900 року Микола Скліфосовський постійно мешкав у своєму маєтку в Яківцях, проте після трагічної смерті сина Володимира,

«Відрадою» для нього він вже не був. Розбираючи епістолярію можна чітко прослідкувати, що в останні роки життя лікар вже не підписував свої листи «Відрада при селі Яківцях», а писав просто «Яківці». Помер Микола Васильович 30 листопада 1904 року від інсульту та був похований поблизу своєї садиби [9].

Після смерті чоловіка, дружина хірурга, Софія Олександрівна, надалі мешкала в їхньому маєтку в Яківцях, продовжила активне соціальне життя: керувала економією, брала участь у громадському житті, зокрема була членом Полтавського дамського комітету та в 1905-1909 роках надала кілька десятин власної землі під будівлю госпіталю для інвалідів війни й сиротинця на полі Полтавської битви. Пізніше до цього будинку переїхав Музей історії Полтавської битви і функціонує там донині [10]. У періодиці збереглися багато оголошень щодо здачі майна Скліфосовського в оренду та найму працівників на роботу до «Відради». Софія Олександрівна мала неабиякий хист до управління таким великим господарством, показовим є випадок, коли вона залучила до сільськогосподарських робіт в'язнів з місцевої буцегарні.

У революційні роки господарство занепало, а 1919 року вже прикуту до ліжка Софію Скліфосовську та її доньку Тамару Терську, яка доглядала за хворою матір'ю та вела справи у економії, було вбито в цьому ж маєтку. За переказами, бандитам не сподобався портрет Миколи Скліфосовського у військовому мундирі, що висів на стіні, вони вчинили розправу та грабунок. Місцеві стверджують, що Софію Олександрівну та Тамару Миколаївну після відходу бандитів, поховали під дубом, що росте прямо перед входом до маєтку, проте могили віднайдені не були.

З приходом радянської влади частина земель «Відради» була віддана під забудову, частина відійшла Полтавському науково-дослідному інституту свиноводства, який до початку ХХІ століття використовував для своїх потреб господарські приміщення та амбулаторію хірурга. Маєток розділили на комунальні квартири, де і на сьогодні мешкають кілька родин. Автентичною лишилась тільки невелика частина, інше зазнало перепланувань та значних видозмін. У колишньому гостьовому будинку сьогодні функціонує місцева бібліотека, одна із ферм використовується за прямим призначенням. Зберігся й дачний будинок Миколи Васильовича на території нинішнього Дендропарку в Полтаві. Місцеві й сьогодні називають лісок біля нього «Тамарин ліс», або «Тамарин гай», бо його начебто висаджував Микола Васильович для доньки Тамари. Інші споруди втрачено [11].

Про могилу Миколи Скліфосовського згадали лише 1966 року, коли в Полтаві проходив міжнародний форум хірургів, який у свій час ініціював Микола Васильович [12]. За переказами місцевих старожилів, тоді не місцеві лікарі шукали по Яківцях, які вже на той час стали частиною Полтави, могилу Миколи Васильовича і люди, які жили поблизу старого цвинтаря та зруйнованої церкви по пам'яті показали приблизне місце поховання Миколи Васильовича і його сина Володимира. Незабаром там встановили надгробні пам'ятники та висадили парк, які були оновлені в 2010-х роках. З того ж 1966 року Полтавська обласна клінічна лікарня носить ім'я Миколи Скліфосовського.

В центральному архіві Полтавської області зберігається фонд Миколи Скліфосовського з кількох справ: особистих листів, фото, статей тощо. Їх в 1970-х роках, після смерті матері, передала до Полтави онука хірурга, Єлизавета Яковлева, донька найстаршої та єдиної доньки Миколи Васильовича, яка дожила до старості, Ольги Яковлевої [13]. Цей епістолярний спадок – унікальне джерело інформації про життя вченого та «Відради», адже за змістом листів можна відновити хронологію життєвих подій хірурга та його родини: участь у тих чи інших заходах, народження та смерті дітей, побудови тих чи інших споруд у економії та взагалі відчутти характер видатного лікаря, його емоції, душевний стан тощо. Безумовно, ці унікальні та єдині в Україні архівні дані, яких торкалась рука Скліфосовського мають бути оцифровані та оприлюднені для вивчення.

Микола Васильович Скліфосовський прожив цікаве, плідне, проте досить трагічне життя. Він залишився яскравою особистістю в історії полтавського краю. Пам'ять про його «Відраду» й через кілька поколінь живе в споминах місцевих мешканців, які можуть лише уявити яке життя було на цих сьогодні щільно забудованих вулицях понад 100 років тому.

Література

1. Коробка Л., Скобельський В. Перших звільнили карлівських кріпаків. URL: <http://www.golos.com.ua/article/141209> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
2. Зав'ялова Л., Корбіна Л. Формування медичних знань в Україні. *Велика українська енциклопедія*. 2022. URL: [https://vue.gov.ua/Формування медичних знань в Україні](https://vue.gov.ua/Формування_медичних_знань_в_Україні) (дата звернення: жовтень 2023 р.).
3. Собчук Г., Кланца О. Хвороба, смерть і поховання Миколи Пирогова. 2017. URL: https://pirogov.com.ua/hvoroba_smert_i_pohovannya_m_i_pirogova_ua.htm (дата звернення: жовтень 2023 р.).
4. Жадан В., Скрипніков М., Лігоненко О. Видатний вітчизняний хірург М. В. Скліфосовський. *Актуальні проблеми сучасної медицини. Вісник Української медичної стоматологічної академії*. 2009. №1. С. 7–10.
5. Окара О. Й. Із Полтавою Скліфосовського пов'язував його маєток у Яківцях. *Вечірня Полтава*. 2020. № 25. С. 11–12.
6. Кудрицький А. Скліфосовських садиба. *Полтавщина* : енциклопедичний довідник, 1992. URL: <http://histpol.pl.ua/ru/poltava-istoricheskie-ocherki/ulitsy-i-istoricheskie-rajony/ulitsy-istoricheskie-ocherki?id=863> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
7. Чайкіна Д. Скліфосовський і Полтава: великі справи для маленького містечка. *Полтавщина*. 2011. URL: <https://poltava.to/news/8723/> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
8. Якименко М. Журнали Полтавського сільськогосподарського товариства як джерело вивчення модернізаційних процесів в аграрному секторі економіки Полтавщини на рубежі XIX–XX ст. *Історична пам'ять*. 2018. №1. С. 70–77.
9. Данилець О. Полтавська втіха Миколи Скліфосовського. *Урядовий кур'єр*. 2018. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/poltavska-vtiha-mikoli-sklifosovskogo/> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
10. Гужва Ю. Госпіталь та інвалідний будинок на Шведській Могилі. *Офіційний сайт Управління культури Департаменту культури, молоді та сім'ї Полтавської міської ради*. 2020. URL: <https://kultura-poltava.gov.ua/novyny/muzejnikiivdyachnimedikam> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
11. Данилець О. Полтавщина : енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : УЕ, 1992. С. 871–872. *Урядовий кур'єр*. 2022. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/devyate-chudo-poltavi/> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
12. Рихтік А. Усе життя – служіння справі. *Дати і події*. 2016. Перше півріччя : календар знамен. дат / Нац. парлам. б-ка України. 2015. №1. С. 84–88.
13. Лист Миколи Скліфосовського до доньки Ольги 1887 р. Державний архів Полтавської області. Ф. 1058. Оп. 1. Спр. 32. Оригінал. Рукопис.

*Маринич Олександра Дмитрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЕДІАКУЛЬТУРА В ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНИХ АСПЕКТАХ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ

Закономірним наслідком інформаційної революції та розвитку технологій стала поява і розвиток медійної культури в сучасному суспільстві. На початку 80-х років ХХ століття телебачення заявило про себе як потужний комунікативний засіб, що поєднав інформаційну силу слова і зображення, можливості візуальних, аудіальних та аудіовізуальних текстів, нових текстів, які сьогодні ми називаємо медійними.

На сьогодні мультимедіа та інтернет є домінуючими засобами комунікації та інформаційної взаємодії. Медійна культура поєднує різноманітні медійні формати і сприяє розвитку інтердисциплінарної культури та створенню інноваційних жанрів. Інтернет, зі свого боку, дав можливість споживати та обмінюватися контентом, що раніше було неможливо. Через це сучасна медійна культура є транснаціональною, її вплив поширюється на різні країни та культури, сприяючи глобалізації і культурному обміну.

Глобальний розвиток цифрових медіа, які проникають у різні сфери сучасного життя, призводить до широкого розповсюдження медіакультури в суспільстві та її вагомому впливу

на ціннісні орієнтири людини через аудіовізуальний формат. Динаміка соціокультурних змін наштовхує на думку, що існує тенденція поступового поглинання медійною культурою традиційних форм культури. Фактично, сьогодні неможливо чітко відокремити культурний простір за критеріями його «автономності» або «приналежності» до медіакультури, оскільки йдеться не лише про інформаційно-комунікативні технології медіасфери, але і про спосіб життя сучасної людини, її мислення, норми спілкування, естетичні уподобання тощо.

Лазарева Л.М. в своєму дослідженні визначає, що «медіа (від латинського *media, medium* – засіб, посередник) – це термін ХХ століття, спочатку введений для позначення феномена масової культури, масової комунікації (*mass culture, mass media, mass communication*)» [1, 141]. Щодо поняття «медіакультура», то воно позначає особливий тип культури інформаційного суспільства, яке виступає посередником між державою та суспільством.

І. К. Покуліта, М. О. Колотило у своїй роботі стверджують, що «медіакультура – система інформаційно-комунікативної діяльності суспільства через структуру цифрових медіа (цифрові технології, технічні пристрої, програмне забезпечення тощо), яка формує відповідні до способів соціальної взаємодії смислові, ціннісні та нормативні критерії, специфічну аудіовізуальну мову комунікації та семіосферу (знаково-символічну організацію передачі інформації), і змістовно трансформує онтологічні характеристики реальності (час, простір, ідентичність суб'єкта діяльності)» [2, 42].

М. В. Лисинюк у своєму дослідженні акцентує на тому, що як соціокультурний феномен медійну культуру можна тлумачити як в широкому розумінні, так і у вузькому. У широкому розумінні – це соціальне середовище, яке комунікує та взаємодіє через символічний обмін між різними підсистемами суспільства. У вузькому – медіакультура – це «механізм культурної діяльності, що актуально виявляється в кожному когнітивному акті, за допомогою медіальних і символічних форм реалізує внутрішні образні репрезентації, які відтворюють на сенсорному рівні об'єкти зовнішнього світу, і формує ті взаємозв'язки, в яких одиничне стає елементом цілісної системи, знаходячи форму впорядкованості в процесі духовного осягнення і тлумачення буття, формує сполучну тканину соціуму» [3, 41].

Для розуміння складної системи медійної культури авторка виділяє кілька ключових положень, на яких базується її концепція:

По-перше, медіакультура є головною культурою інформаційного суспільства, яка формує соціокультурне уявлення за допомогою різноманітних образів, що генеруються засобами масової інформації, як традиційними, так і електронними.

По-друге, медійна культура є універсальною, об'єднуючи народну, масову і елітарну культури та їх різновиди. Вона відображає стан світогляду суспільства на різних етапах розвитку.

По-третє, медійна культура може служити як інструмент маніпуляції суспільною свідомістю, так і сприяти розвитку людини та її залученню до наукових, культурних та творчих досягнень.

Та останнє, четверте, положення свідчить, що медіакультура представляє собою специфічний спосіб сприйняття дійсності, використовуючи різні знакові коди для найбільш адекватного відображення реальності [див. 3].

Дослідниця М. В. Лисинюк наголошує на тому, що важливо розрізнати медійну культуру від аудіовізуальної. Аудіовізуальна культура обмежується сферою культури, пов'язаною з зображенням і звуком: кіно, телебачення, відео та інші системи мультимедіа. Медіакультура, з іншого боку, є більш широким поняттям, яке охоплює різні інформаційно-комунікативні засоби, включаючи друковані, візуальні, аудійні та аудіовізуальні формати, а також сучасні текстові ресурси. Автор виділяє такі особливості функціонування медіакультури:

- інформативна (культура, яка вже є носієм інформації; тобто стає можливим її накопичування та поширення);
- комунікативна (дана функція тісно пов'язана з попередньою; за допомогою комунікативної функції відбувається обмін інформацією в різних контекстах);

- нормативна, ідеологічна (медійна культура несе відповідальність за процес становлення та соціалізації особистості, засвоєння нею соціальних норм, цінностей, досвіду, знань та ідеалів, які відповідають певному суспільству);
- розважальна або ж релаксаційна (функція, пов'язана з потребою відпочинку; медіакультура пропонує різні види розслаблення: від комп'ютерних ігор до інтерактивних програм телебачення);
- креативна (допомагає освоювати та змінювати світ і життя навколо; задовольняє власну допитливість в будь-якій сфері; людина отримує нову інформацію, а з нею і знання, які потім осмислює);
- інтеграційна (медійна культура об'єднує суспільство; вона зберігає все, що накопичено державою, і створює зв'язок між поколіннями);
- посередницька (культура виконує роль соціального посередника, який встановлює та налагоджує зв'язок між різними структурами суспільства) [див. 3].

Отже, медіакультура – це важливий феномен соціокультурного простору, який є невід'ємною частиною культурно-комунікаційної системи. Цій культурі властиве використання медійних продуктів, які торкаються будь-якої сфери життєдіяльності, а також інтеграція різних сенсорних вражень людини, що безпосередньо впливає на формування світогляду та визначає тип мислення. Такий вплив на суспільні процеси може бути як позитивним, так і негативним.

Через це, вкрай важливо здійснювати цілеспрямовані заходи щодо впровадження медіаосвіти в суспільстві задля його майбутнього розвитку. Це допоможе сформувати аналітичний підхід до сприйняття інформації або явищ, які відображають сучасну реальність, їх критичне оцінювання, і також розвинути творчий потенціал особистості. Медіакультура викликає значний інтерес для вивчення і подальших досліджень серед фахівців у галузях культурології ментальності, соціології та аксіософії культури.

Література

1. Лазарева Л.М. Медіакультура та її функції. *Культура і сучасність* : альманах. 2010. № 2. С. 140–145. URL: <http://surl.li/nnjmo> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
2. Покулита І. К., Колотило М. О. Медіапрактики у соціальній роботі: підручник. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, Вид-во «Політехніка», 2020. 192 с.
3. Лисинюк М. В. Медіакультура: сутнісні особливості і функції. *Питання культурології*. 2020. Вип. 36. С. 38–48. URL: <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/221042/221508> (дата звернення: жовтень 2023 р.).

Марценюк Микола Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МАНІПУЛЯЦІЯ ЯК ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНА КАТЕГОРІЯ

Одним з негативних результатів трансформацій людського буття є формування стереотипів масової свідомості, яка породжує зміни ціннісних орієнтирів, поглядів на життя своє та інших. Такі процеси відбуваються під посиленням впливом маніпуляційних методів та засобів і сприймається як певна форма духовного впливу, прихованого панування, дезінформації тощо.

Проблематика впливу маніпуляції на буття людини є активно обговорюваною серед представників різних наукових течій.

Так, у роботах українських дослідників (Н. Гребінь) маніпулювання сприймається як різновид прихованого психологічного впливу, якій характеризується наступними ознаками, а саме: «ставленням до об'єкта маніпулювання як до засобу досягнення власних цілей; прагненням отримати односторонній виграв; прихованим характером впливу; використанням психологічної вразливості; формуванням “штучних” потреб і мотивів для зміни поведінки в

інтересах ініціатора маніпуляції; прагненням ввести партнера по взаємодії у певну залежність; створенням ілюзії самостійності прийняття рішень та дій адресата маніпуляції» [3, 90].

Маніпуляція розглядається вченими через призму міжособистісної взаємодії. І. Левицька, аналізуючи теоретичні підходи до розуміння феномену міжособистісної маніпуляції констатує, що трансформація маніпуляційних впливів залежить від ситуації взаємодії всіх учасників. Вчена наголошує на негативних характеристиках маніпуляції, які обумовлені у першу чергу моральною позицією ініціатора прихованого психологічного впливу [4, с. 316].

Особливого значення маніпуляційні впливи на свідомість людей набувають в умовах інформаційної та гібридної війни. Вчені Д. Арабаджиев, Т. Сергієнко, акцентують на особливостях маніпулювання свідомістю людини, які викликані інформаційно-дестабілізаційною комунікацією, що призводить до ураження ментальних шаблонів індивіда, соціуму та нації в цілому [1, 12].

Особливої уваги заслуговують дослідження, які розкривають проблему маніпулювання масовою свідомістю засобами культури. Так, З. Атаманюк, А. Торгашина розглядаючи методи та найпопулярніші техніки маніпуляції, наголошують на особливому значенні і можливостях різних засобів культури, які в своєму функціоналі можуть маніпулювати свідомістю людини, групи людей. Вчені наводять приклад так званого ефекту доктора Фокса. Розкриваючи сутність такого методу маніпуляції, вчені наголошують на ефекті особливого впливу артистичності та харизматичності доповідача, що призводить до викривлення інформації, і де остання стає цікавою та пізнавальною [2].

Маніпуляційні техніки, методи, які використовують у культурних практиках, мають потужний прихований ефект впливу на людину. Маніпуляція як особливий вид психологічного впливу при відповідній майстерності професійного маніпулятора є тим інструментом, який дозволяє впливати на психіку, уяву, поведінку, комунікацію та прийняття рішень людини. Основна мета маніпуляційних технік – насадження іншого світосприйняття, зміна пріоритетів та хибний шлях розвитку. Люди з низкою культурою, освітою, самооцінкою є потенційними жертвами професійних маніпуляторів.

Отже, маніпуляція як теоретико-практична категорія є активно обговорюваним об'єктом науковців. Теоретичне осмислення поняття, змісту та впливових характеристик різних видів маніпуляції характеризується міждисциплінарним підходом. Але науковці одностайні в ствердженні про негативний вплив маніпуляційних технік на становлення свідомого громадянина з чіткою життєвою позицією.

Маніпуляція як форма навмисного впливу може бути застосована в будь яких видах людської діяльності. Особливим маніпуляційним потенціалом наділені культурні послуги, де людина через різні практики та види діяльності, при професійному застосуванні спеціальних технік може стати жертвою маніпуляції.

Перед українцями постає питання щодо створення ефективних інформаційно-освітніх практик, які дозволять підготувати людину до викликів протидії маніпулятивним впливам. Саме тому є на часі професійна активізація всіх зацікавлених сторін з теоретико-практичного осмислення рекомендацій з забезпечення маніпуляційного захисту.

Тези підготовлені в межах реалізації проєкту 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. Арабаджиев Д. Ю., Сергієнко Т. І. Маніпулювання свідомістю суспільства в умовах інформаційної та гібридної війни в Україні. *Гілея* : науковий вісник. 2019. Вип. 146(3). С. 12–15. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2019_146\(3\)_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2019_146(3)_4) (дата звернення: 12.10.2023).

2. Атаманюк З. М. Маніпулювання масовою свідомістю засобами культури. *Наукове пізнання: методологія та технології*. 2019. №1. С. 6–13.

3. Гребінь Н. В. Зміст маніпуляції як різновиду прихованого психологічного впливу. *Проблеми сучасної психології*. 2013. Вип. 21. С. 80–93. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pspl_2013_21_9 (дата звернення: 21.10.2023).

4. Левицька І. М. Маніпуляція у міжособистісній взаємодії: поняття та зміст. *Вісник Національного університету оборони України*. 2014. № 6 (43). С. 312–316.

*Цапков Дмитро Володимирович,
магістрант Харківської державної академії культури*

ПОТЕНЦІАЛ DANCE FEST ЯК ФЕНОМЕНУ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ: КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЗНАЧЕННЯ

Пропонована робота викликана наявною недостатньою науковою розробленістю теорії DANCE FEST у контексті формування його концептуального бачення, що й зумовлює актуальність дослідницьких інтерпретацій.

Танцювальний фестиваль у мистецькому значенні, головним чином, є принципово орієнтованим на професійну взаємодію, заперечення фахової псевдомайстерності, опору на художню змістовність в емоційно-експресивній формі подачі чітко структурованого танцювального контенту, в культурологічному – є уможливленням ефективної міжкультурної комунікації, що розсуває горизонти міжкультурного діалогу.

Як структурний елемент культурно-мистецької сфери DANCE FEST створює свою особливу систему цінностей, особливу галузь значень та життєстверджуючих сенсів. DANCE FEST транслює інформаційні структури у формі видовищного ігрового відтворення «хореографічного мислення» у смисловій наповненості елементів мови мистецтва танцю. Відповідно, у мистецтвознавчо-культурологічному контексті культурний зміст DANCE FEST, де танець – головна одиниця мистецької мови, вбачаємо в продукуванні і ретрансляції культурної спадщини від покоління до покоління й поширення елементів культури, що сприяє культурній дифузії. DANCE FEST відіграє важливу роль не тільки у розкритті культурних смислів, а й у відтворенні в діалозі культур загальнолюдських цінностей і світоглядних установок. Отже, DANCE FEST сприяє мистецькому і культуротворчому діалогу та поступу міжкультурної взаємодії.

Варто підкреслити, що основний перетворювальний інструмент DANCE FEST (який створює власний культурний світ) – культуротворення.

DANCE FEST слід визначити культурно-мистецьким феноменом, що являє єдиний складноструктурований простір з динамічною взаємодією складових в руслі генерації нової танцювальної культури як такої, здатної відповідати запитам часу і з наявним потужним культуротворчим потенціалом.

Для розробки теоретичних основ DANCE FEST актуальним вважаємо поліаспектне вивчення з конструктивним, на наш погляд, уклоном у бік міждисциплінарного кута зору, що обумовлює синтез методів інтерпретації культурно-мистецької суті і значення танцювального фестивалю (що, у свою чергу, передбачає звернення до науково-теоретичних розробок у сферах: культурології, мистецтвознавства, соціології, психології, філософії, естетики тощо). Тож конструктивно-евристичним інструментом аналізу DANCE FEST можна вважати його полідискурсивне наукове вивчення із пріоритетом мистецтвознавчого та культурологічного підходів.

Культурологічний підхід уможливорює реалізацію ґрунтового поглибленого аналізу досліджуваного предмету з урахуванням динаміки та специфіки розвитку – DANCE FEST аналізується у всій багатогранності, всій повноті розгортання сутнісних аспектів. А мистецтвознавчий підхід реалізує аналіз художнього контексту його існування, змістовність та єдність художніх складових.

Культурні і креативні індустрії: міжнародний досвід та українські реалії

**КУЛЬТУРНІ І КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ:
МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ**

*Гавеля Оксана Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри культурології та
міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**НОВІТНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ АРТТЕРАПІЇ:
НЕЙРОГРАФІКА**

Актуальність розвитку сучасного напрямку арттерапії, що має назву нейрографіка, обумовлена необхідністю послаблювати вплив негативної інформації, подій та вражень на психіку людини. Нейронні зв'язки у мозку людини утворюються, коли один нейрон, за допомогою аксона, передає необхідну інформацію іншому нейрону, а далі вона приймається дендритами. Метою нашого дослідження було вивчення можливостей нейрографіки зменшувати вплив травмуючих подій на психіку людини, знімати стрес та змінювати в учасників арттерапевтичних практик негативні емоційні стани на позитивні. Зважаючи на зростання популярності нейрографіки, виникають нові тенденції в розвитку культурних практик арттерапії, що викликає потребу впроваджувати сучасні засоби та форми роботи в установи і заклади культури України, з метою покращення ментального здоров'я нації.

Процес формування знань та навичок є важливою складовою людського інтелекту. Цей процес, насамперед, пов'язаний з утворенням нейронних зв'язків, які допомагають різним ділянкам головного мозку передавати один одному дані, що забезпечують життєво важливі психічні процеси: формування пам'яті, продукування і розуміння мови, управління рухами власного тіла, тощо. Наприклад, коли ми вчимося кататись на велосипеді, наш головний мозок отримує інформацію від усіх органів відчуття і формує зв'язки між нейронами. Коли ми сідаємо знову на велосипед, ці зв'язки зберігаються, і тоді ми вже автоматично починаємо їхати. Такі зв'язки закодовують наші знання та навички, тому ми не вчимося кожного разу заново водити велосипед чи автівку, грати на інструменті, друкувати, а робимо це автоматично.

В середині ХХ ст. американський радіоведучий, письменник та оратор Е. Найтінгейл звертався до теми розвитку людського характеру, мотивації, знань і осмисленого існування. Ось його найбільш відомі тези: «Ми стаємо тими, про що ми думаємо»; «Ваше завдання – перекинути міст через прірву між вами і бажаними цілями». З цього можна зробити висновок, що людина повинна плекати позитивні думки, а для цього навчитися «переналаштовувати» свій мозок на позитивне мислення і таким чином досягати поставленої мети.

Є навички, які закарбовуються в нашої довготривалій пам'яті назавжди. Але коли нейронні зв'язки щойно утворились, їх набагато легше виправити або зруйнувати, на чому і побудована техніка нейрографіка, яка дозволяє впливати на новоутворені нейронні зв'язки і послаблювати вплив травмуючих спогадів, переживань, негативних емоцій на людську психіку. Відомо два основні способи утворення нейронних зв'язків: перший - шляхом багатократного повторення; другий - прискореним темпом, під впливом сильних емоцій.

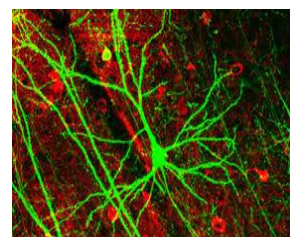
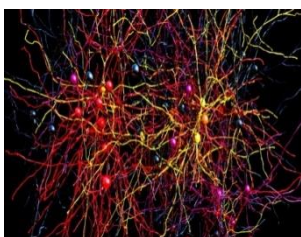


Фото 1–3. Нейронні зв'язки (<https://www.google.com>)

Нейрографіка є сучасним графічним методом арттерапії, що дозволяє нам замінити старі, неактуальні схеми нейронних зв'язків на нові. Суть нейрографіки – у малюванні нейрографічної лінії, яка є спонтанною і не повторює себе на кожній ділянці свого шляху, а також дозволяє її «заміни» новою «ресурсною» лінією.

Під час проведення он-лайн занять з культурних практик арттерапії, які проводилися мною в травні, червні та вересні 2023 року на базі Центру неперервної культурно-мистецької освіти НАКККІМ, слухачі курсів вчилися знімати емоційну напругу та стрес, формувати позитивне мислення. До роботи залучалися три групи фахівців закладів культури, які працюють з різних регіонів України. Кожна група складалася з 30 чоловік. Я використала дві методики з нейрографіки, і переконалася, що їх можна застосовувати як достатньо ресурсні атр-терапевтичні практики.

Культурна практика нейрографіки № 1.

Перед учасниками ставиться завдання: взяти аркуш паперу, на якому потрібно записати сім негативних емоційних станів, в яких вони перебували впродовж минулих десяти днів. Кожний стан потрібно пронумерувати. Далі, внизу листка, потрібно поставити номери цих станів і від них тонким стрижнем олівця або ручки довільно провести знизу вгору декілька ліній. Вийде сплетіння хвилястих ліній. На стику цих ліній потрібно все закруглити, використавши різнокольорові фломастери.

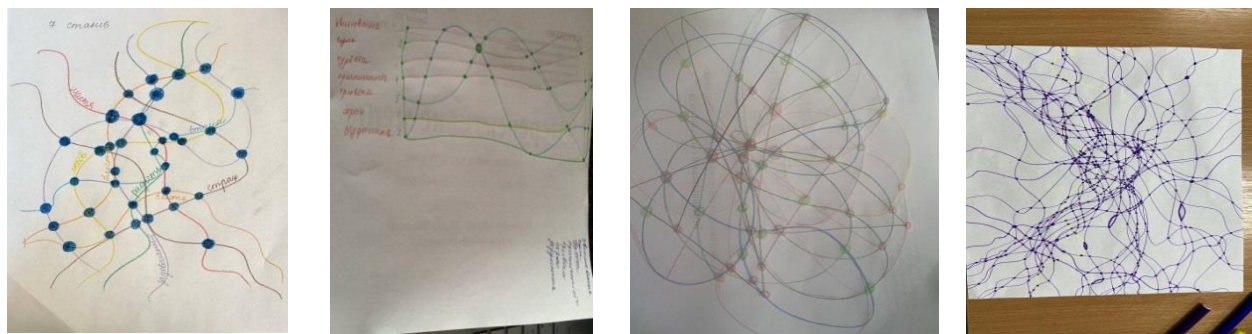


Рис. 1-4. Культурна практика нейрографіки № 2

Перед учасниками ставиться завдання взяти аркуш паперу, розділивши його на дві частини. З однієї сторони листка потрібно записати сім негативних емоційних станів, в яких вони перебували впродовж минулих десяти днів. З іншої сторони листка – навпроти, потрібно записати сім позитивних емоційних станів, в яких вони перебували впродовж минулих десяти днів. Нумерацію потрібно використовувати загальну – від позитивних до негативних емоцій. Негативні емоційні стани потрібно малювати темними кольорами, позитивні – різними кольорами. Далі, внизу листка, потрібно поставити номери негативних та позитивних станів, і від кожного з них тонким стрижнем олівця або ручки довільно провести знизу вгору лінії. Вийде сплетіння хвилястих ліній. На стику цих ліній потрібно все закруглити, використавши різнокольорові фломастери або гелеві ручки з товстим стрижнем. Якщо в учасника арттерапевтичної практики не з'явився стан емоційної рівноваги та задоволення від виконаної ним роботи, можна запропонувати йому доповнити свій малюнок, намалювавши різнокольорові кола над стикуми ліній нейрографічного малюнку. Це допомагає людині відчувати, що можна використовувати додаткові ресурси, ще більш потужні, щоб позбавитися від негативних емоційних станів, які викликають у них почуття тривоги, неспокою, тощо.

Приклад:



Рис. 5–7

Після виконання нейрографічних малюнків важливо обговорити з учасниками, наскільки змінився їх загальний емоційний стан. Далі потрібно запитати, що вони відчувають, коли дивляться на свої роботи? Можливо ці малюнки стимулюють їх життєву активність, або організують свідомість таким чином, щоб в їх житті був присутній драйв, мотивація та ентузіазм? Нехай вони розкажуть присутнім про свої емоції та почуття.

Арттерапія спрямована на роботу з нашої правою півкулею, яка відповідає за образне мислення та емоції. Завдяки цьому, описані методики нейрографіки досить позитивно зарекомендували себе на он-лайн заняттях. Після сеансів нейрографіки учасники культурних арттерапевтичних практик побачили як можна «втягувати» з свого несвідомого, на поверхню свідомого, яскраві образи, емоції та враження. Загальний емоційний стан слухачі курсів на он-лайн заняттях з нейрографіки значно покращився. Вони обмінялися один з одним своїми малюнками, історіями та позитивними враженнями від виконаної ними роботи, намітили нові цілі власного особистісного розвитку, що в подальшому позитивно позначилося на їх роботі та сприяло розвитку їх креативних здібностей.

*Гавеля Олександра Русланівна,
кандидат філософських наук, викладач кафедри культурології
Національного університету біоресурсів і природокористування України*

МЕНТАЛЬНЕ ЗДОРОВ'Я: ОЗДОРОВЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК

Актуальним питанням розвитку креативних індустрій є створення нових методик та розширення переліку реабілітаційних культурних практик, які дозволяють покращити ментальне здоров'я нації, сприяють примноженню людського капіталу та творчих здібностей молодого покоління українців.

За визначенням Всесвітньої організації охорони здоров'я (ВООЗ), психічне здоров'я (ментальне здоров'я) - це стан благополуччя, при якому кожна людина може реалізувати свій власний потенціал, впоратися із життєвими стресами, продуктивно та плідно працювати, а також робити внесок у життя своєї спільноти [2].

Глобальний план заходів ВООЗ із охорони психічного здоров'я 2013–2020 містить такий пункт: «Надання комплексних, інтегрованих послуг з охорони психічного здоров'я та соціальної допомоги в громадах» [1].

Значна робота щодо реалізації «Концепції розвитку охорони психічного здоров'я в Україні на період до 2030 року» проводиться Управліннями культури Департаменту культури та туризму обласних державних адміністрацій, Обласними та районними відділами культури, Обласними навчально-методичними центрами культури, Центрами культури та дозвілля селищних громад, Центрами культури, туризму та спорту, *будинками культури*, публічними бібліотеками громад, тощо.

Підтримка ментального здоров'я на належному рівні включає: розвиток емоційного інтелекту в дітей, організацію здорової атмосфери в родині, на виробництві, в офісі, соціальну

підтримку незахищених верств населення, створення локальних програм з підтримки ментального здоров'я у закладах освіти і культури, в робочих колективах, тощо. Такі програми зазвичай включають: епіднадгляд та оцінювання стану здоров'я та добробуту населення, моніторинг і реагування на небезпеки, захист здоров'я, гарантування безпеки довкілля, безпечність харчових продуктів, забезпечення сфери громадського здоров'я кваліфікованими кадрами в достатній кількості, тощо.

Працівники культури значну увагу приділяють роботі з внутрішньо переміщеними особами або вимушеними переселенцями, які є громадянами України і користуються захистом своєї держави. З дітьми та дорослими проводяться спортивні ігри на свіжому повітрі, різноманітні розвиваючі ігри. Для них влаштовують концерти, майстер-класи, залучають до різноманітних гуртків за інтересами. Фахівці закладів культури особливо дбають про емоційний стан вимушених переселенців, прагнуть, щоб діти не забували про своє дитинство. До проведення культурних заходів працівники культури часто залучають добровільні організації, фахівців-психологів, уважно досліджують, що хвилює їх гостей. На таких заходах бувають присутні авторитетні люди, військові ЗСУ, які власним прикладом показують як боротися зі стресом і вміти себе мотивувати.

З позицій психології, творчий продукт клієнта розглядається як вираження його переживань. З цим пов'язаний діагностичний та оздоровчий потенціал культурних практик. Метод інтроспекції передбачає поглиблене дослідження і пізнання людиною моментів власної активності, аналіз результатів своєї творчої діяльності. Учасник культурних практик звертається до окремих, емоцій, почуттів, переживань, образів, знаків, символів, думок, спостерігає за змістом і актами власної свідомості, здійснює самоаналіз. Інтроспективне сприйняття вважається більш інформативним, ніж зовнішні ознаки закінченого твору.

У діагностиці ментального здоров'я керівники культурних практик спираються на систему значень і асоціацій, які вкладає в свою роботу їх автор, використовує різноманітні мовні стратегії, відстежує особливості рухів, міміки, невербальної звукової експресії людини. Арттерапевтична інтерпретація, на відміну від проєктивних графічних методів, супроводжується зворотнім вербальним зв'язком, заснованим на рефлексії самого клієнта. Застосування діагностичного методу інтроспективного аналізу спонукає учасника культурних практик до самостійного тлумачення змістів його емоційних переживань, змушує зосереджуватися на образах, які неусвідомлено з'являються в його роботах.

Серед спеціальних прийомів і засобів, які використовуються з метою психічного оздоровлення людини та знання стресу, може бути дихальна гімнастика, релаксація, комплекс спеціальних психомоторних розрядок, заняття гімнастикою та спеціальними вправами, пошук партнерів за інтересами, відвідування гуртків, клубів за інтересами, культурно-мистецьких заходів, тощо.

Зважаючи на те, що психічне здоров'я кожної людини є унікальним продуктом соціальних та екологічних впливів, важливою є організація здорової атмосфери на робочому місці. Цьому сприяє створення нестандартних «ігрових» та «зелених» офісів та кімнат. Такий підхід відомий під назвою *workplace design for mental health*, що перекладається як «дизайн робочого місця на користь ментального здоров'я». Він передбачає підбір кімнатних рослин та приємних кольорів (з переважанням зеленого), забезпечення приміщення достатньою кількістю світла. Це створює особливу атмосферу, де людина не відчуває себе відірваною від природи, від денного світла, що позитивно впливає на її самопочуття. Крім цього, окремими елементами «*workplace design for mental health*» є творчість і креативність. З цією метою в офісі розміщують багато плакатів, картин, дизайнерських меблів. Також обов'язковим предметом інтер'єру є дошки, на яких можна малювати і включати свою творчу уяву.

Екологічний фактор також впливає на ментальне здоров'я. Чисте повітря, вода, збережена природа, все це дуже важливо для покращення самопочуття кожної людини. Культурні установи активно долучаються до програм по зменшенню кількості відходів та покращення екології. Вони проводять різноманітні екокультурні заходи.

Зокрема, за ініціативою Premium Club SPA CUBBY HOTEL (м. Львів), готельного

комплексу «Фортеця» та Dzendzik.Coffee було проведено онлайн круглий стіл «Зелена відбудова України: роль HoReCa» (2023 р.) до якого долучилося більше 300 учасників.

Також важливий вклад в покращення екології робить рух Zero Waste, який об'єднує муніципалітети, міжнародні організації, місцеві ініціативи та окремих активістів з метою поступового зменшення кількості відходів та сприяння покращенню ментального здоров'я нації. У межах проекту ZeroWaste&ClimateFriendly у Нореца екоактивісти ознайомились з роботою двох закладів: Готельного комплексу Premium Club SPA, який розташований в Буковелі (в місці інтенсивного туризму з високим навантаженням на довкілля) та навчально-відпочинкового комплексу «Зефір» (м. Дрогобич), в роботу яких впроваджуються різноманітні культурні практики для дозвілля та відпочинку дорослих та дітей різного віку та для підтримки ментального здоров'я їх відвідувачів.

Члени альянсу Zero Waste Lviv на базі Львівської обласної бібліотеки (2023) провели зустріч-обговорення про систему управління відходами у Швеції. І. Миронова – виконавча директорка ГО «Нуль відходів. Львів», яка брала участь у груповій поїздки екоактивістів з України до Швеції, поділилася з присутніми здобутим досвідом. Вона відвідала п'ять міст Швеції, зустрілась разом з іншими членами групи українських екоактивістів з шведськими урядовими інституціями, місцевими представниками екологічних, громадських, муніципальних організацій з управління відходами, познайомились з роботою Університетського центру сталого розвитку [3]. Такі заходи містять у собі значний оздоровчий потенціал ментального здоров'я нації.

Література

1. Всесвітня організація охорони здоров'я. Всеосяжний план дій з психічного здоров'я на 2013–2020 рр. від 27 травня 2013/BOO3, WHA66.8.
2. Концепція розвитку охорони психічного здоров'я в Україні на період до 2030 року. Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 27.12.2017 № 1018-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1018-2017-%D1%80#n8> (дата звернення: 10.10.2023).
3. Рух Zero Waste. URL: <https://www.facebook.com/zwau.ukraine/posts/pfbid0vMc6ZgqYRi8BSju7DjPYcDam2L69wMZ2RDHiz7ZedVvG1XrGGCq3A79D6HQNyYMul> (дата звернення: 10.10.2023).

Гайдукевич Катерина Анатоліївна,

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

АРТТЕРАПІЯ ЯК МЕТОД РОЗВИТКУ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Сьогодні, перебуваючи у мінливому інформаційно-технологічному світі, особистісний простір здобувачів вищої освіти зазнає швидких трансформацій, що позначаються не лише на психологічному та фізичному здоров'ї, але й на їх навчальній діяльності та майбутньому професійному становленні. У зв'язку з цим, не втрачати мотивацію до навчання, набувати професійних компетентностей, вибудовувати здорові стосунки та уникати стресових ситуацій стає дедалі важче без розвинутого емоційного інтелекту (ЕІ).

У випадку, коли процес формування та розвитку ЕІ є одним із аспектів підготовки здобувачів вищої освіти (психологічні центри, тренінги, наявність відповідних освітніх компонент у навчальних планах), учасники навчального процесу розвивають та опановують набір необхідних компонентів ЕІ, які суттєво підвищують шанси здобувачів досягнути успіхів у всіх сферах життєдіяльності.

Незважаючи на існування різних підходів щодо визначення сутності емоційного інтелекту та неоднозначності трактувань його дефініцій, українські та зарубіжні дослідники сходяться на думці, що емоційний інтелект можна і потрібно розвивати у різні періоди життя людини.

Одним із найважливіших і найінтенсивніших періодів становлення людини як особистості та професіонала є період раннього дорослішання або студентський вік. Розвиток ЕІ у цей період є особливо ефективним, оскільки свого максимального розвитку досягають фізичні й психічні процеси особистості, активно формуються морально-етична сфера, система ціннісних орієнтацій, міжособистісні стосунки, завершується формування характеру, підвищується відчуття обов'язку, а також відбувається зміцнення професійної самостійності та готовності до майбутньої практичної діяльності.

Окрім цього, поринаючи у освітнє середовище здобувачі вищої освіти у перший рік навчання зіштовхуються з багатьма проблемами та викликами, які перешкоджають ефективній адаптації до умов закладу вищої освіти, навчально-виховного процесу, призводять до погіршення здоров'я та апатії. Саме тому розвиток і вдосконалення ЕІ дозволить молодим людям легше адаптуватися в студентській спільноті, швидше справлятися зі стресом та створювати фундаментальну емоційну платформу для професійного зростання та гармонійного особистого життя.

У переліку різних технологій для розвитку ЕІ особливе місце займає арттерапія. Проблеми арттерапії досліджуються багатьма зарубіжними (Е. Адамсон, М. Бетенскі, Д. Едварс, Е. Крамер, Г. Лендрет, К. Малкіоді, М. Наумбург, А. Хілл) та українськими науковцями (О. Вознесенська, Н. Волкова, В. Газолишин, Г. Побережна, Л. Подкоритова, А. Старовойтова, Л. Фірсова, Т. Яценко).

Під арттерапією сьогодні схильні вважати «напрямок у психотерапії та психологічному консультуванні, що заснований на використанні мистецтва та творчості; метод зцілення особистості (досягнення цілісності) за допомогою мистецтва та творчого самовираження» [1]; «метод розвитку і змін свідомих і несвідомих сторін психіки особистості за допомогою різних форм та видів мистецтва» [4, 46]; «комплекс теоретичних і практичних ідей, нових технологій, різноманіття зв'язків із соціальними, психологічними й педагогічними явищами» [2, 7]. Можна з упевненістю сказати, арттерапія в науковій інтерпретації означає певний напрям або метод, що дозволяє турбуватися про емоційний стан людини, її психічне здоров'я засобами образотворчого мистецтва та творчої діяльності.

Варто зазначити, що теоретичні та практичні засади арт-терапії були закладені у 30-роках ХХ ст. Спочатку арттерапія розглядалася в контексті психоаналітичних ідей З. Фрейда, який вважав символи втраченими спогадами, що проявляються у снах і художній творчості та К. Юнга, який був переконаний, що творчість – це один із основних елементів терапії, а малювання є підтвердження ідеї існування персональних і універсальних символів.

Як самостійна галузь арттерапія почала формуватися на початку ХХ ст. У 20-х роках у США розпочалося вивчення арттерапії (Х. Прінцхорн, Н. Льовіс), а у 30-х роках були зроблені перші спроби використання арттерапії для корекції особистісного розвитку у роботі з дітьми, які пережили стрес перебуваючи у фашистських таборах [5].

Термін арттерапія, дослівно терапія мистецтвом, ввів у вживання британський митець і арттерапевт А. Хілл («Мистецтво проти хвороби», 1945) описуючи свою роботу з туберкульозними хворими під час курсу їх лікування у санаторіях. Уже у 70-х роках почали виникати арттерапевтичні асоціації у Англії, Голландії, Японії. Арт-терапія набула неабиякої популярності. Нині корисність даного методу у лікувальних цілях підтверджується сотнями арт-терапевтами в усьому світі не лише у психіатричних клініках і лікарнях, але й у освітньо-виховних центрах, школах та закладах вищої освіти.

Залежно від характеру творчої діяльності виокремлюються такі види арттерапії: музикотерапія, пісочна терапія, казкотерапія, данс-терапія, ізотерапія, драмотерапія, кольоротерапія, маскотерапія, лялькотерапія, терапія водою, бібліотерапія, кінезітерапія та інші. Доречними та популярними арттерапевтичними практиками серед студентської молоді можна вважати музикотерапію, драмотерапію, кольоротерапію та ізотерапію.

Музикотерапія полягає в контрольованому використанні музики для лікування та реабілітації. Вона може бути пасивною (прослуховування різних музичних композицій, що відповідають психічному стану людини) й активною (безпосередня участь людини у виконанні

музики, зокрема гра на музичних інструментах, відбивання темпо-ритму, спів) [3]. Музикотерапевтичні засоби досить швидко поліпшують самопочуття людини, додають бадьорості та впевненості, поліпшують настрій, коригують дисгармонійні стани.

Драмотерапія ґрунтується на використанні технічного прийому драматизації для розігрування різноманітних уявних сюжетів або вигаданих інсинуацій з використанням танцю, музики, гриму, а для поєднання духовного й тілесного часто використовується імпровізація, маски та рольові ігри.

Кольоротерапія має цілеспрямований вплив конкретним кольором на нервову систему людини, її почуття, активізацію діяльності певних органів і систем з метою відновлення життєдіяльності.

Ізотерапія полягає в спонтанному або тематичному малюванні на всіх можливих поверхнях з використанням найрізноманітніших засобів. Завдяки малюнку людина може вільно висловлювати свої негативні емоції та переживання через мову кольорів та образів.

Із зазначеного вище випливає, що сутність арттерапії полягає в тому, що особистість за допомогою різних технік і засобів отримує можливість виплеснути негативні емоції, самовиразитися та покращити свій емоційний стан. Невербальні способи спілкування, що використовуються в арттерапії, дозволяють задіювати в роботу праву півкулю мозку, що відповідає за інтуїцію, виховання дітей, творчість та освіту. У повсякденному житті ця частина мозку людиною використовується нечасто.

Таким чином, участь здобувачів вищої освіти у арттерапевтичних практиках має позитивну динаміку у розвитку мотивації навчальної діяльності, покращує концентрацію, сприяє підтриманню міжкультурної комунікації, розвитку емоційного інтелекту та формуванню особистісних компетенцій без яких не можливе життя майбутнього фахівця в мультикультурному суспільстві.

Література

1. Арттерапія. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Арт-терапія> (дата звернення: 31.10.2023).
2. Ільченко І. С. Арт-терапія : навчальний посібник. Умань : Видавничо-поліграфічний центр «Візаві», 2013. 150 с.
3. Калька Н., Ковальчук З. Практикум з арт-терапії : навч.-метод. посібник. Ч. 1. Львів : ЛьвДУВС, 2020. 232 с.
4. Карпенко Є. Методи сучасної психотерапії : навч. посібник. Дрогобич : Посвіт, 2015. С. 116. URL : <http://surl.li/kpkis> (дата звертання: 30.10.2023).
5. Мушкевич М. І., Чагарна С. Є. Основи психотерапії : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 420 с.

Головач Наталія Миколаївна,

*кандидат філософських наук, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В ОБ'ЄДНАНИХ ГРОМАДАХ

Нині здійснюється реформа у сфері культури, зокрема Міністерство культури та інформаційної політики розробило проєкт стандартів забезпечення населення культурними послугами, а результатом стала оновлена редакція Закону України «Про культуру» (2021 рік) із законодавчо закріпленими визначенням «культурної послуги», «базового набору культурних послуг» та «центру культурних послуг» [4].

У свою чергу, було ухвалено Концепцію реформи забезпечення населення культурними послугами, основними завданнями якої стали:

– затвердження мінімальних стандартів забезпечення громадян культурними послугами;

- реформування фінансового забезпечення системи надання культурних послуг;
- модернізація наявної інфраструктури;
- створення умов для кваліфікованого кадрового забезпечення;
- розробка моніторингу й оцінки якості надання культурних послуг [4].

У концепції представлено як буде відбуватися об'єднання закладів, а саме бібліотек, музеїв, клубів громади в одну систему, для залучення максимальної кількості населення до відвідування центру культурних послуг. Були відібрані громади для участі у конкурсі «Децентралізація та реформа культурних послуг», який був спрямований на те, щоб у пілотних громадах продемонструвати показові, успішні кейси. Цей пілотний проєкт виник як реакція на закриття міських і сільських клубів та будинків культури у громадах, які важко утримувати, внаслідок їх низької відвідуваності, не ефективного менеджменту [1].

Між тим, нині є потреба у створенні комфортних умов для перебування відвідувачів у закладах культури, що включає:

- візуальну привабливість закладів;
- сучасне матеріальне-технічне забезпечення;
- клієнтоорієнтованість та інклюзивність тощо.

У свою чергу, комп'ютеризація закладів культури та впровадження електронного каталогу в бібліотеки є передумовою для опанування сучасних методів роботи працівниками та отримання затребуваних послуг відвідувачами [2].

Процес перетворення закладів у центри культурних послуг здійснюватиметься поступово, тим самим в громадах будуть зберігатися будинки культури, але на успішних прикладах пілотного проєкту громади зможуть побачити вигідні сторони такої трансформації. Адже будинки культури є найдотаційнішими об'єктами на території громади, а діяльність центру культурних послуг передбачає зменшення видатків на фінансування шляхом надання додаткових послуг [1]. На інноваційному форматі клубної справи в умовах децентралізації наголошує О. Копієвська [3].

Проте, виникають питання, так як центр культурних послуг має бути створений на базі наявного закладу культури, який може бути реконструйований або, за потреби, переміщений у нову будівлю, але відсутня інформація про інші заклади, наприклад бібліотеки, які знаходяться у громаді, адже центр має бути розташований лише в одній будівлі. Разом з тим Міністерство культури та інформаційної політики виступає проти ліквідації закладів культури, якщо для цього немає легальних підстав, тим самим інші заклади можуть занепадати, адже не в усіх громадах можуть бути гроші на підтримку більш ніж одного закладу культури, а багатофункціональний заклад може потребувати більше ресурсів. Хоча вже існують приклади створення центрів культури в об'єднаних громадах, які мали не один заклад культури, зокрема в Іллінській об'єднаній громаді Вінницької області всі будинки культури та бібліотеки об'єднали під координацію Центру культури, мистецтва та естетичного виховання [2].

Фахівці рекомендують, для альтернативного фінансування розвитку закладів культури, активніше впроваджувати проєктну діяльність та розвивати партнерства на місцевому, національному та міжнародному рівнях, так як в умовах дефіциту бюджету як державного, так і громад, під час війни та післявоєнної відбудови, актуальною може стати: допомога міжнародних організацій через гранти та цільове фінансування, підтримка міст-побратимів та міжмуніципальне партнерство через пошук партнерських установ тощо. Міжмуніципальне співробітництво може допомогти розвитку закладів культури у громадах, так як, на підставі договору, одна громада може надавати населенню іншої культурні послуги, зокрема певний сформований колектив може проводити відповідну кількість заходів, навчати дітей у місцевій художній чи музичній школі тощо, тобто громади можуть спільно утримувати заклад культури та ділитися своїм ресурсом. У свою чергу, співробітництво громад є можливостями, які не використовуються, хоча Закон України «Про співробітництво територіальних громад» надає громадам можливість вирішувати спільні проблеми, реалізовувати проєкти через формалізоване співробітництво на основі договору [2].

Це буде актуальним і для відбудови зруйнованих закладів культури, так як під час бойових дій, в окремих регіонах України, значна частина інфраструктури закладів культури була пошкоджена частково або повністю зруйнована, а найбільше пошкоджень зазнали Київська, Донецька, Луганська, Сумська, Житомирська, Чернігівська та Харківська області. [2].

Відповідно, в сучасних умовах, заклади культури мають бути гнучкими та орієнтуватися на задоволення потреб громад. В умовах великої кількості внутрішньо переміщених осіб деякі бібліотеки перетворюються на гуманітарні та волонтерські центри, надають консультаційну та психологічну допомогу. А тому, наприклад бібліотеки можуть стати додатковими закладами для надання інформації про здоровий спосіб життя та профілактику захворювань, підбираючи відповідну літературу з цих напрямків, організовувати спортивні гуртки тощо та виконувати роль просвітницьких центрів щодо питань охорони довкілля, наприклад закордоном розвинута мережа «зелених» бібліотек, яка через книги та просвітницькі заходи навчає дітей та дорослих берегти навколишнє середовище [2].

Отже, відбувається поступова трансформація закладів культури об'єднаних громад у центри надання культурних послуг, що посприяє більш ефективному задоволенню культурних потреб населення, зокрема через співробітництво громад та міжмуніципальне співробітництво та створенню якісних культурних послуг.

Література

1. Будинок культури у Василівці стане Центром культурних послуг. URL: <https://suspilne.media/177851-budinok-kulturi-u-vasilivci-stane-centrom-kulturnih-poslug-v-comu-riznica-rozprovidaut-eksperti/>. (дата звернення: 20.10.2023).
2. Галузеві рекомендації з відновлення громад: культура. URL: <https://livelibrary.com.ua/news/recommendations-for-communities/> (дата звернення: 20.10.2023).
3. Копієвська О. Р. Інноваційний формат клубної справи в Україні: виклики децентралізації. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. Вип. 39 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов., Рівне : РДГУ, 2021. С. 108–113.
4. Назаренко Ю. Децентралізація культури: проблеми та виклики реформи. URL: <https://misto.site.org.ua/articles/detsentralizatsiia-kultury-problemy-ta-vyklyky-reformy?locale=en>. (дата звернення: 20.10.2023).

Овчарек Володимир Євгенович,

*кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Бойко В'ячеслав Іванович,

*кандидат філософських наук, доцент, в.о. завідувача кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВИСТАВКОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Сучасна професійна освіта зорієнтована, зокрема, на створення умов для посилення співпраці закладів вищої освіти з бізнесом, на поєднання освіти з наукою та виробництвом з метою забезпечення потреб суспільства у кваліфікованих фахівцях.

Мистецькі заклади знаходяться у постійному пошуку підходів, які б змогли забезпечити набуття здобувачами вищої освіти необхідних компетентностей для успішної професійної діяльності, соціалізації, подальшого розвитку та самовдосконалення.

Одним із напрямів такої інноваційної діяльності могло б стати впровадження в мистецьку освіту виставкових технологій, як засобу дослідження стану та трендів розвитку певних видів мистецтва, демонстрації кращих зразків творчих доробок, освоєння прийомів популяризації та просування на вітчизняний та зарубіжні ринки досягнень української

культури та мистецтва.

Існуючий досвід роботи зі студентами мистецтвознавчих, дизайнерських та інших спеціальностей дозволяє сформулювати рекомендації щодо застосування основних аспектів виставкової справи у мистецькій освіті.

На першому етапі відбувається ознайомлення студентів з багатовіковою історією виставкової діяльності, з її основними властивостями, термінологією, структурою, чинними правовими та етичними нормами.

На другому етапі майбутні фахівці відповідних мистецьких спеціальностей знайомляться з можливостями участі у виставковій діяльності.

Логічним заключним етапом навчання стає проектування виставкових заходів, спрямованих на просування власних творчих розробок: картин, фотографій, майстер-класів мистецтвознавчого змісту та інше.

У рамках практичних занять студенти відвідують не тільки художні, але й торгово-промислові виставки. Слід відзначити, що виставкова діяльність в Україні здійснюється на високопрофесійному рівні, заслуговуючи визнання зарубіжних колег та професійних міжнародних організацій: вітчизняні виставкові компанії постійно підтверджують право бути членами найавторитетнішого у світі професійного об'єднання виробників виставкових послуг - Всесвітньої асоціації виставкової індустрії (UFI). Ознайомлення викладачів і студентів з експозиціями виставок з таких тематик, як дизайн інтер'єру, індустрія моди, реклама та інших, сприяють обізнаності з інноваційними творчими рішеннями та з реальними потребами суспільства, дозволяють встановити ділові контакти із потенційними партнерами, замовниками, працевлаштувачами.

Студенти старших курсів, аспіранти, викладачі, а також заклади вищої освіти мають змогу брати участь у виставках різного рівня із власними здобутками в якості учасників. Така форма використання виставкових технологій дозволяє найбільш повно й ефективно вирішити поставлені задачі просування на ринок мистецьких досягнень, дизайнерських, технологічних та інших рішень. Крім того, участь у виставці з експозицією сприяє повноцінному ознайомленню учасників і відвідувачів виставки із закладом, і, як наслідок, дозволяє вирішувати питання працевлаштування студентів, проходження ним практик, стажувань, тощо.

Найбільш складною і відповідальною формою використання виставкових технологій є організація та проведення виставкових заходів як самостійно, так і у партнерському співробітництві з органами влади, виставковими компаніями, зацікавленими у співпраці підприємствами та іншими партнерами.

Ще однією формою взаємодії закладів вищої освіти з виставковими компаніями (організаторами виставок, виставковими центрами, творчими спілками) є співробітництво з виробництва виставкових послуг, яке передбачає застосування знань з мистецтвознавства, дизайну, менеджменту соціокультурної діяльності, експертної оціночної діяльності, психології тощо.

Таким чином, уміле використання виставкових технологій в освітянській діяльності є актуальним, перспективним та ефективним. Запропоновані напрями співробітництва можуть бути застосовані при професійній підготовці фахівців різних мистецьких спеціальностей.

Святненко Анна Василівна,

*кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФЕСТИВАЛЬ ЯК ФОРМА СУЧАСНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Сьогодні в справі гуманітарної та культурної взаємодії підвищена увага приділяється вибору форм співробітництва, які б не тільки об'єднували учасників з різних країн, але і могли б вирішити різні актуальні проблеми. До подібних форм, без перебільшення належать фестивалі, які в XXI столітті успішно проводяться практично в усіх країнах світу. Можна навіть говорити про процес «фестивалізації» культурного життя і культурного співробітництва, який сприймається, перш за все, в контексті розвитку фестивалів та їх впливу на різні сфери життя людини.

Зазначимо, що культурні процеси, що відбувалися впродовж всієї історії людства, включали в себе і розвиток фестивалів, поряд з іншими сферами діяльності. Фестивалі завжди були одними з важливих компонентів людської культури, які нерозривно пов'язані з релігійними віруваннями, починаючи від самих примітивних (шаманізм, анімізм), закріплюючи найбільш поширені релігії в сучасному світі (християнство, буддизм тощо). Фестивалі є частиною нематеріальної культури, так як вони представляють мистецтво, традиції та культурний символізм. Вони можуть бути відображенням не тільки місцевої чи регіональної культури, а й відображенням глобальної культури, як міжнародні фестивалі музики та кіно. Фестивалі демонструють не тільки досягнення високої культури, як наприклад, у сфері класичної музики чи балету, але представлені в інших жанрах, як у сфері поп-культури.

Фестивальний рух є важливим елементом багатьох аспектів культури. Отже, буде правильно стверджувати, що розвиток і зростаюча роль культури є наслідком посилення і ролі фестивалів у сучасному світі.

Більшість дослідників при визначенні терміну «фестиваль» розпочинають з пояснення слова «подія» (захід), подія святкового характеру. Існує багато видів заходів, які класифіковані за тематикою, за масштабом проведення, способом організації тощо. Само слово «event» походить від латинського і можна запропонувати наступні висловлювання, пов'язані з ним: *eventus* у значенні ефект, успіх; *eventum* - відбуватися, оприлюднювати; *evenire* – проявлятися.

Існують інші значення цього слова, що ближче до культури, і означають зібрання чи громадську активність, будь що, що відбувається в певному місті і у визначений час, змагання, пригоди [2].

Існує й типологія, заснована на тематиці певних заходів: культурні: карнавали, фестивалі, релігійні події; політичні і державні: саміти, візити голів держав тощо; освітні: семінари, конференції, форуми; комерційні: ярмарки, виставки, зустрічі.

У наведених прикладах фестивалі можуть бути включені практично в кожен тип заходів. Характерною ознакою фестивалю є їх здатність притягувати людей зі всієї країни, за кордону, як у випадку з всесвітньо відомими фестивалі, наприклад кінофестиваль в Каннах, чи «Свробачення».

Безумовно, фестивалі пов'язані з поняттям «event» і можуть стати формою проведення окремих подій, але, безумовно, фестивалі – це і самостійне явище, якому відповідають практично всі визнання «event».

Єдиного визначення поняття фестивалю до сьогодні не існує. Але для заходів, які заявляють про себе як міжнародні фестивалі, характерні наступні риси: окреслені часові межі, міжнародний склад учасників, святковий характер заходу; конкурсний елемент і наявність конкурсної комісії.

Отже, ми можемо говорити, що міжнародний фестиваль – це унікальна форма артистичного обміну, демонстрація кращих досягнень національної культури, державного престижу, а також можливість формування нової загальної культури сучасного тисячоліття.

Польський дослідник В. Кадні дає таке визначення фестивалю: «фестиваль –

організований соціально-просторовий феномен, що відбувається в особливий час, виходить за межі щоденної рутини, формуючий соціальний капітал і присвячений вибраним елементам матеріальної і нематеріальної культури людства» [1]. Це визначення підкреслює унікальний характер фестивалів, їх роль в культурі свят, вони є місцем зустрічі людей з певними культурними традиціями, спільними інтересами.

Щодо організації фестивальних заходів, то вони відбуваються в спеціальних місця, в яких створюється особлива атмосфера. Фестивалі також мають свою основну тему. Фестиваль – захід, який базується на екстраординарному, винятковому досвіді, наприклад культурному. Фестивалі можуть проходити як один раз, так і регулярно, вони можуть містити змагальні елементи.

Важливо сказати і про оточення, в якому функціонує захід фестивального типу, оскільки він відбувається в особливій, соціально-економічній обстановці. Всі складові фестивалю, як то організаційна структура, бюджет, вплив на середовище, в якому він проходить, визначаються елементами самого середовища такими як: організаторами, артистами, що беруть безпосередню участь, спонсорами, публікою. На проведення фестивалю також впливають: його економічна складова, інфраструктура, медіа, місцева чи регіональна культура, географічні чинники тощо.

Можна окреслити елементи, які є складовою фестивального заходу: організатори, медіа, аудиторія заходу, місцева та регіональна культура, географічна складова, місцева економіка, інфраструктура, спонсори, артисти-учасники заходу, міжнародні організації.

Кожний складовий елемент фестивального середовища доводить, що фестиваль – це складне явище з культурологічним, соціологічним, економічним, політичним підтекстом.

Фестиваль є важливим чинником соціально-культурної комунікації. Сучасні фестивалі взаємопов'язані соціально-культурними процесами і відображають всі сторони соціальних взаємовідносин, їх специфіку і багатогранність. Спілкування й обмін інформацією у формах художньої творчості яскраво відображаються у фестивалях, які ґрунтуються на міжособистісному, міжнаціональному і міжкультурному стосунках. В сучасних умовах цінність фестивалю очевидна, він активно використовується в якості способу ведення культурного діалогу.

Отже, фестиваль це унікальна подія сучасного життя, оригінальна форма міжнародного обміну, яка об'єднує велику аудиторію і відіграє важливу роль в соціокультурному житті міста, регіону, всього світового співтовариства.

Література

1. 1.Cudny W. Festivalisation of Urban Spaces Factors. Basel: Springer Geography, 2021.
2. 2.Davies W. K. D. Festive cities: multi-dimensional perspectives. Dordrecht: Springer Netherlands, 2019.

*Шумакова Світлана Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури*

ПОСТДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР: КАТАРСИЧНО-РЕФЛЕКСІЙНІ ПЕРЕЖИВАННЯ ЯК ВІБРАЦІЇ ЖИВОЇ ЕКЗИСТЕНЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

У сучасній театральній культурі актуалізується естетика, що відповідає маркуванню нового мистецького простору і відвойовує всеохоплюючу особливу напругу, яка, на перший погляд, може здаватися хаософормуєчими сполохами асоціацій і фактур, в полі яких драматичний театр відступає, змінюючи виміри існування. У театральній культурі тотально панує бажання відобразити позачасову реальність, з якою театральні практики полемізують, інвентаризуючи сьогодення, нівелюючи модус існування драматичного, – принципу цілісної фігуративності й наративу логічних зв'язків, зворушливих почуттів і змістової психології.

Театральна культура сьогодення експериментує з радикальними стратегіями оновлень театральної мови, кардинальними трансформаціями традиційних драматичних категорій, відмовою від сталих форм, родо-жанровим синкретизмом і гібридизацією, інноваціями мистецького креативу.

Театральна культура проголошує традиційні пошуки смислових цілісностей і сенсів прерогативою «відживаючого старого» як атавізм, вичерпання драми, актуалізуючи і загострюючи почуття неоднозначності реальності в усій множині «парадоксальностей» нинішнього існування з інтенцією розгляду проблемно-змістових координат. Нові виклики в площині театрального мислення сьогодення, що відбивається в постмодерністському «розпаді часу» і прогресуючому конфлікті з драматичним, «запакованим у соціокультурні сюжети дійсності», являє постдраматичний театр з втіленням самодавлюючих смислових конструкцій і смисломодулюючих форм, зміщенням ціннісного балансу та підміною сурогатами, зведенням сакрального до профанного, зміною кардинальним чином самої сутності мистецтва.

Постдраматичний театр в сьогodнішній колажній культурі перетворює навіть виміри колишнього розуміння мистецтва, проголошуючи нову театральну епоху і відмову від характерних для класичної метафізики презумпцій: визначеності та структурності – тобто енергообміну як мистецько провокативної онтології, радикальної дискретності, втрати смислів звичних конструкцій в репрезентації канонічних ігнорувань, нарощування занурення в безмежну мистецьку поліморфність.

Постдраматичний театр вбачає у власній парадигмальній конструкції логіку нової культури ХХІ ст., формування нової ідентичності, мови нового глядача, що залишається в просторі «між». Відштовхуючись від ідеї відкритості мистецтва, постдраматичний театр тотально естетизує всі сфери життя, естетизує саму партиципативність як умову комунікації, можливості співприсутнього її переживання в посмодерністських принципах об'єктності, сингулярності, мережовості. Тяжючи як до вершин філософської думки в аксіології сенсожиттєвого, екзистенційного, так і до естетичного маргінесу, постдраматичний театр виявляє незаангажовану вільну художньо-естетичну лексику, в наративах якої поліфонічність всіх барв буття і мистецькі заклики до замислення, напруженої нервової роботи душі.

Екзистенції постдраматичної театральної моделі сьогодення в різновалентних особливостях художнього є каталізатором глибинних перетворень людського світу в полюсах поля впливів с жаданим декларуванням відчуття причетності-залученості, катарсично-рефлексійних переживань як вібрацій живої екзистенції соціокультурного середовища.

Отже, постдраматичний театр в переосмисленнях пріоритизації творчого матеріалу створює нове мистецтво і новий погляд на сенс мистецького в новій естетичній оптиці, виявляючи власну сутність як продуцент сьогodенних мистецьких змістів і сенсів, актуалізації траєкторії руху в бік європейських сценічних практик.

*Гаврилович Сергій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

УКРАЇНСЬКІ ТВОРЧІ БРЕНДИ В СУЧАСНІЙ МІЖНАРОДНІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Творчий бренд – оригінальна манера виконання кожного мистецького продукту у художніх практиках одного митця або творчого колективу, завдяки чому його/їхнє авторське виконання є впізнаваним та ціннісним об'єктом артринку. Індивідуальність художника означається як аналізом особливостей зображення світоглядних тем, стилістики виконання, жанрового репертуару, так і впливу середовища, у якому визріла ця індивідуальність: творчими школами (локальним мистецьким середовищем, педагогічним впливом знаменитого майстра чи осередку), спроможністю брати участь у виставках, оцінкою широкої публіки, а особливо рецензіями арткритиків, що разом формують ім'я майстра – творчий бренд з його

конкурентним товаром [1, 52]. Відтак іменитість митця завдяки художній цінності його творів набуває особливого рекламного значення як для самого автора, так і для середовища, звідки він походить. Творчість індивідуума на цьому важливому і єдиному з можливих шляхів змушена долати нові виклики у гостро конкурентному середовищі й зазвичай комодифікується [5, 157].

У руслі сучасних глобалізаційних процесів культурні обміни стали невід'ємною частиною міжнародного діалогу, в наслідок чого постають нові можливості для розуміння різних культур та конструктивної взаємодії між ними. Образотворче мистецтво, як виразна складова культурної ідентичності кожної нації, відіграє одну із ключових ролей у цьому процесі, уможливаючи репрезентувати міжнародній спільноті унікальні давні й сучасні культурні цінності. Невичерпний творчий потенціал українського малярства, графіки, скульптури щораз активніше шириться світовими галереями, музейними залами, високо позиціонуючи художню культуру держави з численними творчими брендами. Тому вивчення процесів репрезентації образотворчого мистецтва як форми культурного діалогу є актуальним.

Мета дослідження – з'ясування ролі та важливості українських брендів образотворчого мистецтва у сучасному міжнародному культурному діалозі на прикладі експозиційних практик. Завдяки використанню культурологічних методів спостереження, аналізу, синтезу, а також генетичного, компаративного, системного підходів вже на емпіричному рівні дослідження вдалося виявити і спробувати систематизувати виразні українські бренди образотворчого мистецтва, їх активізацію як культурного феномену та рефлексію щодо світових, насамперед політичних подій. Особливий акцент зроблено на представленні українського образотворчого мистецтва на міжнародних виставках в останні роки. Ретельний аналіз цього процесу допоможе у майбутньому визначити стратегічні напрямки розвитку та покращення міжнародної культурної комунікації у царині художньої культури.

Творчі бренди можна умовно класифікувати відносно *авторської приналежності* (анонім, митець, творча майстерня, художня школа, локальна етнотрадиція, національний спадок); *формування покликання* (аматор, фахівець); *манери виконання твору* (академічна, наївна, народна); *тематики, жанру, техніки твору*. Важливим аспектом творчих брендів є їхня участь у виставках, які також мають свої закономірні ознаки культури представлення: *масштабу* (локальна, регіональна, національна, міжнародна); *авторства* (персональна, колективна); *хронології* (постійна, тимчасова, періодична) та *способу демонстрації* (одноразова, пересувна). Такі культурно-репрезентативні форми спрямовані на висвітлення не тільки *ідеї виставки*, а й *ідеології артівенту* – виховати глядача, спопуляризувати творчий світогляд, визначити дискурс. Для ефективного виконання комплексу функцій виставки використовують такі типи просторів для експонування: музейний зал з класичним експонуванням; white cube; open space; workshop space; free place; віртуальні артпроекти [4]. Останній тип експонування – віртуальний щоразу активніше інтегрується у суспільний побут та набуває ширшого попиту [2].

Міжнародні експозиції 2020–2023 рр., на яких представлено образотворче мистецтво України, умовно поділяємо на артівенти *воєнної тематики*, яка внаслідок повномасштабного вторгнення росії на територію нашої країни спричинила гострі рефлексії митців з усього світу, а особливо українських художників (зазвичай нові твори); *ретроспективні огляди*, на яких вкотре представлена творчість знаних митців минулого (Й. Пінзель, М. Приймаченко, Н. Дровняк, А. Куїнджі, Д. Бурлюк, З. Серебрякова тощо); *циклічно-тематичні виставки*, які популяризують сучасну художню культуру загалом (салони, бієнале, трієнале, постпленери, артрезиденції) [6; 7; 9; 10].

Особливо важливим внеском українських культурних діячів і митців у сучасний світовий творчий дискурс є тема про війну та мир [3; 8].

Висновки. Початкові результати дослідження підтверджують, що творчі бренди образотворчого мистецтва України є важливим чинником у розвитку культурного діалогу та міжнародної артіндустрії. Інтерес світової спільноти до українських художників, їхньої участі у культурно-мистецьких подіях постійно зростає. Тому вивчення українських творчих брендів

у сучасній міжнародній репрезентації образотворчого мистецтва є одним із пріоритетних завдань у культурології.

Література

1. Безугла Р. Бренд митця та артринок: Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2021. № 17(2). С. 49–53. DOI: 10.31500/1992-5514.17(2).2021.247960.
2. Вовк Н., Лісна С. Репрезентація культурної спадщини України через електронні виставки. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 156–161. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2019.177382.
3. Інститут Стратегії Культури. Культура в часі війни: дипломатичний фронт. *Інститут Стратегії Культури*. URL: <https://isc.lviv.ua/dyplomatiia-v-chasi-vijny/> (дата звернення: 01.11.2023).
4. Міронова Т. Художні експозиційні практики: традиційність і сучасність. Проблеми існування сучасного мистецтва в експозиційних просторах. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (Напрям: Мистецтвознавство)*. 2021. № 37. С. 86–92. DOI: 10.35619/ucrm.vi37.444.
5. Олійник О. Комодифікація як інструмент культурного виробництва. *Культурологічна думка*. 2020. № 18. С. 156–164. DOI: 10.37627/2311-9489-18-2020-2.156-164.
6. Поляк А. Галереї, мистецькі центри та міжнародні виставки: де українські митці представляють свої роботи у Європі. *L'Officiel Україна*. URL: <https://officiel-online.com/lifestyle-2/art/exhibitions-in-europe-where-ukrainian-artists-showed-their-works> (дата звернення: 03.11.2023).
7. Степанюк І. Мадрид, Нью-Йорк, Краків: 7 виставок українських митців закордоном. *[esthete] газета*. URL: <https://www.esthetegazeta.com/post/7-vystavok-ykrayinskyh-mytsiv-zakordonom> (дата звернення: 01.11.2023).
8. Dodman B. Evacuation of Kyiv icons takes fight for Ukraine's heritage to Louvre in Paris. *France 24*. URL: <https://www.france24.com/en/culture/20230616-evacuation-of-kyiv-icons-takes-fight-for-ukraines-heritage-to-louvre-in-paris> (дата звернення: 01.11.2023).
9. Kaunas 2022. UKRAINE! UNMUTED. *Kaunas 2022*. URL: <https://kaunas2022.eu/en/ukraine-unmuted/> (дата звернення: 01.11.2023).
10. The Aspen Institute. Beast of War, Bird of Hope Art Gallery. *Aspen Institute Store*. URL: <https://aspeninstitutestore.com/collections/ukraine-art> (дата звернення: 01.11.2023).

Леонтьєва Олена Валеріївна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЄКТАХ ВЕНЕЦІЙСЬКОЇ БІЕНАЛЕ

У сучасному світі набувають особливої ваги проєкти, де головною стає тема глобалізації. Міжнародні мегавиставки мистецтва, що проходять один раз на два роки, надають можливість представити себе на всесвітній арені як окремим художникам, так і цілим державам. Бієнале стали провідною виставковою моделлю в глобалізованому світі. Вони створюють умови для обміну досвідом між представниками різних культур та носіями різних ідей. Окрім суто виставкової, програми бієнале включають дослідницьку та навчальну діяльність, присвячену мистецтву, що сприяє налагодженню міжкультурного діалогу.

Найпрестижнішою подією в світі сучасного мистецтва є Венеційська бієнале, яка привертає увагу художників, кураторів та поціновувачів мистецтва звідусіль. Тут визначаються новітні тренди, демонструються інтелектуальні, творчі, організаційні ресурси цілих держав. Участь у Венеційській бієнале є важливою складовою культурної діяльності країни, що сприяє просуванню її мистецтва за кордоном. Україна як незалежна держава стала постійною учасницею Венеційської бієнале з 2001 року. З того моменту й по теперішній час український павільйон був представлений у Венеції 11 разів. Протягом цього періоду Україна пережила низку подій, починаючи з Помаранчевої революції та закінчуючи повномасштабною збройною російською агресією. Ці події, безсумнівно, вплинули на колективну свідомість українського народу і стали джерелом натхнення для багатьох художників.

В національному павільйоні та на інших виставках в рамках Венеційської бієнале українські художники та куратори презентують твори мистецтва, які звертаються до тем ідентичності, пам'яті, війни, деколонізації та інших. Ці роботи здатні змусити глядачів замислитися над тими питаннями, що стоять перед Україною, та порушити дискусії щодо її місця у культурній картині світу. На останній бієнале 2022 року сучасне українське мистецтво набуло особливої актуальності на тлі тих викликів, з якими стикається наша держава в зв'язку з російською агресією.

Проблематика Венеційської бієнале активно розробляється зарубіжними мистецтвознавцями. Автори важливих праць з її історії – Лоуренс Алловей, Брюс Альтшулер, Анджела Веттезе, Вітторія Мартіні, Енцо ді Мартіно, Уго Оетті, Джаспер Шарп – торкаються окремих історичних періодів або аспектів теми.

Питання специфіки виставкового доробку України різних років в рамках Венеційської бієнале знайшло своє відображення у вітчизняній публіцистиці та окремих фахових дослідженнях останніх десятиліть (Олеся Авраменко, Гліб Вишеславський, Марина Дроботюк, Ніна Івановська, Олена Кашуба-Вольвач, Тарас Кузьменко, Ольга Петрова, Олексій Роготченко, Олег Сидор, Віктор Сидоренко, Олександр Соловійов, Олексій Титаренко, Леся Турчак, Олександр Федорук, Оксана Чепелик та ін.).

В українському мистецтвознавстві є лише одне комплексне історичне дослідження з цієї проблематики – кандидатська дисертація Олега Сидора «Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок XXI століття)». В ній розглянуто виставкові тенденції Венеційської бієнале та особливості участі в ній української сторони від першої міжнародної мистецької виставки до 2011 року [1]. Крім того, Єлизавета Герман в кандидатській дисертації «Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст» торкається бієнальської тематики з точки зору ролі куратора в реалізації мистецьких проєктів [2]. Ніна Івановська в кандидатській дисертації «Проект “Мистецький арсенал” у часопросторі культури України початку XXI століття» згадує досвід Венеційської бієнале в контексті підготовки до Київської міжнародної бієнале «Arsenale 2012» [3].

Дослідники сучасного українського мистецтва на Венеційській бієнале зосереджуються насамперед на участі українських митців та кураторів в цій міжнародній мистецькій виставці. Процедура відбору куратора та мистецького проєкту, роль кураторів та біографії митців, кураторська та художня стратегії, характеристика експонованих творів, організація експозиційного простору – це традиційно ключові моменти досліджень в цій галузі, яким і ми слідуємо в своїй роботі.

Утім питання презентації сучасного українського мистецтва на цьому міжнародному мистецькому форумі в контексті міжкультурної та глобалізаційної проблематики поки не отримали розгляду. Тому вважаємо важливим висвітлення наступних аспектів, яким до цього не приділялося належної уваги в українському мистецтвознавстві:

- 1) теми та концепції, до яких звертаються українські художники, що відображають їхній унікальний досвід і перспективи;
- 2) культурний контекст, тобто те, як сучасне українське мистецтво вписується в більш широкий європейський та світовий культурний контексти;
- 3) взаємовпливи сучасного українського та світового мистецтва, а також роль національних мистецьких проєктів у сприянні міжкультурному діалогу;
- 4) сприйняття та критика, тобто реакція мистецтвознавців, науковців, громадськості на українські мистецькі проєкти в рамках Венеційської бієнале;
- 5) порівняння різних моделей української присутності на бієнале, а також зіставлення їх з проєктами інших держав з метою усвідомлення місця українського мистецтва в глобальному контексті.

На завершення зазначимо, що українські виставкові практики в рамках Венеційської бієнале початку XXI ст. поки не отримали належного вивчення. Відповідно залишаються обмеженими можливості використання цього досвіду представниками українського сучасного

мистецтва при підготовці нових мистецьких проєктів для різноманітних міжнародних культурних подій. Крім того, будучи маловивченим та недостатньо популяризованим художнім явищем, Венеційська бієнале має низьку цінність в очах суспільства, що є абсолютно незаслуженим і потребує виправлення. Адже Венеційська бієнале є важливим форумом, який дозволяє українським художникам та кураторам донести свої ідеї та візуальні концепції до світової аудиторії, співпрацювати з провідними професіоналами мистецтва та оцінювати свій рівень професіоналізму на міжнародній сцені. Участь у Венеційській бієнале є важливим інструментом культурної політики держави для просування її мистецтва та культури за кордоном.

Література

1. Сидор О. В. Венеційська бієнале як форма реалізації українських культурних стратегій (кінець XIX – початок XXI століття) : дис. ... канд. мист.: 26.00.01 / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМУ. Київ, 2015. 224 с.
2. Герман Є. С. Кураторська практика в сучасному мистецтві. Світовий досвід та український контекст : дис. ... канд. мист. : 17.00.05 / Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Київ, 2016. 309 с.
3. Івановська Н. В. Проєкт «Мистецький Арсенал» у часопросторі культури України початку XXI століття : дис. ... канд. мист. : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 200 с.

*Охримович Вікторія Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ПЛАТФОРМИ ТА ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ: КРЕАТИВНІСТЬ ЧИ ЗАГРОЗА?

Аналізуючи культурно-історичну ситуацію сьогодення варто зазначити, що з огляду на пандемічну кризу, наростання гібридних загроз, триваючі війни та воєнні конфлікти (в т.ч. в європейському просторі), дозвілліє практики стають одним з інструментів антистресової «терапії» суспільства. З одного боку, вони допомагають споживачам розслабитися і розважитися, з іншого – можуть слугувати розвитку нових навичок, зокрема, сприяти соціалізації та протидіяти деградації. Беручи до уваги те, що штучний інтелект(далі – ШІ) та його інструменти тісно взаємодіють з нашим повсякденним життям, актуальність дослідження його впливу на зміни в комунікативному просторі культури важко переоцінити.

На думку науковиці О. Петренко, «для покоління сучасної молоді соціальні мережі виступають повноцінним ЗМІ, де через призму новинних пабліків з декількасоттисячними аудиторіями та сукупність акаунтів друзів та лідерів думок, на яких вони підписані, формується уявлення людини про поточне життя суспільства, новини тощо» [3, 113]. Подібні міркування також висловлюють дослідники Манчестерського університету, які почали розглядати мережі як конкретну форму соціальної структури [4, 27]. У своїх розвідках вони також констатують, що сьогодні соціальні мережі сприймаються ЗМІ для користувачів Інтернету.

Зважаючи на зростаючу роль соціально-комунікаційних платформ, варто розглянути специфіку застосування інструментів ШІ в цьому середовищі. Одразу зауважимо, що попри креативний та культурно-просвітницький потенціал, їх комерційне використання часто піддає сумніву присутність етичного чиннику. Маркетологи за допомогою інструментів ШІ аналізують дані пропонують релевантні для споживача товари та послуги, бот в месенджерах асистує користувача при прийнятті важливих рішень.

Крім того, навіть у сучасних культурно-дозвіллевих практиках, що орієнтовані на дитячу аудиторію, користувачі також покладаються на ШІ. Так, приміром, соціальна мережа TikTok розширила свої функції та надала можливість створити дитячу казку, наголосивши, що це

сприяє розвитку дитячої креативності. Разом з тим треба зазначити, що функціонал застосування надає певні «готові» форми і темплейти для компонування такої казки. Відтак, абсолютно логічно постає питання, чи не обмежує цей застосунок розвиток креативності у дитини і чи не несе загрози, збираючи їхні дані? Цю думку підтверджує дослідження якісних та кількісних показників використання дітьми інтернет-ресурсів, яке проводилося Інститутом соціології НАН України. Отримані дані доводять: переважна більшість вчителів, дітей і їхніх батьків не поінформовані про потенційні ризики для дітей в Інтернеті та про те, як їх уникнути [1, 9]. Водночас, якщо звернутися до досвіду країн ЄС та США, то в місцевих школах на серверах стоять спеціальні програми (фільтри), які не пропускають небажану інформацію [2, 15].

Серед інших прикладів наведемо безпрецедентний і, навіть, скандальний випадок колаборації функцій ШІ та креативності. Так, в алгоритми ШІ були завантажені обличчя зниклих та вбитих дітей, і ці «діти» розповідали, за яких обставин вони зникли та у який спосіб їх вбили. Після суспільного розголосу, в т.ч. заяв реальних батьків цих дітей, керівництво TikTok наголосило на тому, що стає дедалі важче відрізнити фейк від реальності, що в свою чергу несе загрозу суспільству, і попросило користувачів, які поширюють штучностворені медіа, розмішувати позначку, що контент несправжній. Хоча TikTok і прибрав відео, але багато з них ще залишились на платформі YouTube. Тож, у контексті зазначеного стає зрозумілим, що «доки технічний прогрес ШІ несе креативні можливості, також існує ризик презентувати дезінформацію та зробити боляче рідним жертв» [див.: 5]. Хоча, з іншого боку, варто вказати на протилежні позиції, що були висловлені у ході суспільної дискусії, адже «деякі творці захищали свої пости, говорячи, що це новий спосіб підвищення обізнаності» [див.: 5].

Відтак, з огляду на появу численних культурних, креативних, дозвілєвих практик, пов'язаних з використанням цифрових інструментів ШІ, треба відмітити формування нової комунікативної парадигми культури XXI століття, яка постала на ґрунті технологічного прогресу, естетичних та соціокультурних запитів суспільства. Очевидно, що ця проблематика не може залишатися поза увагою культурології. Зокрема, й через апелювання до категорії «симулякрів», що моделюються за допомоги технологій ШІ та циркулюють у дигітальному просторі культури. Викликаючи неоднозначну реакцію – як осуд, так і захоплення, вони створюють прецеденти культурного впливу на оточуюче середовище і саму людину, що на нашу думку потребує усебічного дослідження.

Література

1. «Виховання культури користувача Інтернету. Безпека у всесвітній мережі»: навчально-методичний посібник / А.Б. Кочарян, Н.І. Гущина. Київ, 2011. 100 с.
2. Вукіна Н. В. Критичне мислення: як цьому навчати : [науково-методичний посібник] / Вукіна Н. В., Дементієвська Н. П., Сущенко І. М. ; за наук. ред. О. І. Пометун. Харків, 2007. 190 с.
3. Петренко О.С. «Інтернет як субпростір суспільства: структури та процеси», Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 2017, 218 с.
4. Cavanagh A. Sociology in the age of the Internet. Maidenhead, Open University Press, 2007. 224 p.
5. Hassan J. AI is being used to give dead, missing kids a voice they didn't ask for. The Washington post. August 9, 2023.

ФЕСТИВАЛЬ КОВАЛЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ЧЕРНІВЦЯХ ЯК СПОСІБ ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО МІСЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Період відродження ковальської справи наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. створив ковальську галузь як «одну з найпотужніших культурно-мистецьких індустрій» України [1, 89]. Це проявилось, насамперед, у сучасній архітектурі та фестивальному ковальському русі, що охопив практично усі регіони нашої держави. На базі головних фестивальних осередків вибух колективної творчості закарбували «сотні видатних колективних творів, що стали окрасою вулиць, площ і парків українських міст» [1, 89].

Першою спробою об'єднати ковалів спільною мистецькою акцією в західноукраїнських областях став фестиваль «Галицька імпреза» (1996), що привернув увагу митців зі Львова, Івано-Франківська, Чернівців, Криму, а в подальшому спроби розвинути і пропагувати ковальське ремесло перебрав на себе міський фестиваль ковальства в Івано-Франківську (2003–2020), який спричинився до виникнення об'єднання митців-ковалів «Спілка майстрів ковальського мистецтва України» (2006). Зусилля цієї всеукраїнської організації спрямовані на покращення естетичного вигляду міст. Цього ж року ковальський фестиваль «Свято ковалів» в Івано-Франківську набув статусу міжнародного. Цей і подальші фестивалі «Свята ковалів» як головне завдання визначили, що основним елементом дійства є виконання учасниками колективного ковальського твору для встановлення його у міському середовищі.

Згодом подібні фестивалі ковальства було започатковано і у Чернівцях. Тут вони проходять щорічно на початку жовтня, коли святкують «День міста». Гарною традицією цих святкувань, яку започаткували буковинські майстри кованого металу, є дарунки місту. Першим з них стала «Бруківка», закладена на Центральній площі перед міською радою Чернівців (2006).

В 2008 р. у тісній співпраці мерії Чернівців з буковинськими і запрошеними в гості майстрами-ковачами з Івано-Франківська, Львова, Тернополя, Кам'янця-Подільського та інших міст України, в рамках III Всеукраїнського фестивалю ковальства, народився кований пам'ятник «Коло друзів» (2008), встановлений на вул. Головній. Проект цієї декоративної скульптури був розроблений місцевим ковалем Олегом Жебчуком, а втілили її основну конструкцію у майстерні Андрія Хорта. На великому колі композиції своє місце знайшли численні ковані елементи, виконані різними майстрами.

У 2009 р. неподалік від Турецького мосту, де зазвичай проходять фестивалі ковалів, на площі Пресвятої Діви Марії було встановлено триметровий кований «Ровер», виготовлений чернівецькими майстрами за зразком велосипеда австрійської доби, зображеного на архівних фото з колекції Чернівецького краєзнавчого музею.

Протягом наступного десятиліття фестивального руху буковинські ковалі виконали цілу низку творів малої архітектурної пластики для міського середовища. Ці композиції не тільки стали виразником творчих тенденцій розвитку ковальства, а й мали символічний підтекст: «Місток закоханих» (2010), «Лавка закоханих» (2013) та «Гойдалка» (2014) у Центральному парку відпочинку ім. Т. Г. Шевченка; «Знак ЮНЕСКО, присвячений Чернівецькому національному університету» (2012) на вул. Турецькій; «Мольберт. Карта Чернівецької області» (2015) на вул. Л. Українки; декоративна скульптура «Двірник» (2016) на вул. О. Кобилянської; кована скульптура «Лелеченя» (2017) у с. Ленківці Кіцманського району Чернівецької області; декоративна решітка «Віденська сецесія» для мерії Чернівців (2018) на Центральній площі.

Протягом всіх років існування фестивалю ковалів у Чернівцях його постійними учасниками ставали майстри, художники-ковалі, студенти навчальних закладів краю, майстри з різних регіонів України – Львівської, Івано-Франківської, Хмельницької, Закарпатської, Київської, Рівненської, Волинської та інших областей. Ковалі діляться техніками виконання

авторських робіт, демонструють власне вміння та різноманітність творчих підходів, проводять майстер-класи та виконують елементи загальної скульптурної композиції.

Серед встановлених творів – авторські роботи буковинських ковалів А. Хорта, О. Жебчука, О. Дідика, І. Веренька, ковальських фірм «Стиль-Люкс», «Кришталева купель» та інших, які практично змінили міське середовище Чернівців, зробили його більш естетичним та своєрідним. Аналізуючи твори буковинських майстрів, що були виконані на фестивалях в Чернівцях впродовж дванадцяти років, перш за все варто виокремити їхню пластичну впізнаваність, стилістичну виразність, що не суперечить утилітарності речей, національний характер використаних візерунків та орнаментів, довершеність художньо-технічних прийомів, адже художники-ковалі, виконуючи елементи твору, прагнуть якнайширшого використання пластичних можливостей металу.

Більшість з цих майстрів своєю творчою працею долучилися і до інших мистецьких форумів, симпозіумів та конкурсів ковальської майстерності в Україні (Івано-Франківськ, Львів, Київ, Чернівці, Донецьк, Луцьк, Рівне, с. Гомора на Закарпатті). Високий рівень підготовки українських фахівців з художнього кованого металу був визнаний і під час проведення спеціалізованих міжнародних симпозіумів у Чехії («Гефайстон»), Німеччині, Австрії («Ферракулум»), Польщі, Бельгії, Італії, Нідерландах тощо, де здобутки цих авторів були неодноразово відзначені призами та дипломами.

З огляду на це, ковальські компанії та підприємства, навчальні заклади також не стоять осторонь творчих фестивальних процесів та виставок. Серед активних учасників фестивалів у Чернівцях – студенти і випускники Вижницького коледжу прикладного мистецтва ім. В. Ю. Шкрібляка, Чернівецького професійно-технічного училища залізничного транспорту № 14, факультету декоративно-прикладного мистецтва Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

Саме такі всеукраїнські та міжнародні конкурси і фестивалі мають непересічне значення для розвитку ковальського мистецтва Буковини. Різноманітні форми демонстрування ковальської майстерності в системі періодичних практикумів, пленерів, обмін практичним досвідом, майстер-класи, конкурси визначили принципово новий етап спілкування майстрів, що призводить до розуміння сутності глобальних культурних явищ в Україні та світі. Досягнення буковинських майстрів свідчать про високий рівень професійності, авторитет на всеукраїнському та міжнародному рівнях, що дає потужний поштовх розвитку нового етапу у ковальському мистецтві, який намітився в кінці ХХ – на початку ХХІ ст.

На Буковині є реальні підстави сподіватись на активізацію практичних і теоретичних пошуків у царині художнього металу, дбайливе збереження народних традицій, які будуть використані в авангардних творах, та освіту майбутніх майстрів ковальства, спрямовану на опрацювання нових творчих ідей.

Література

1. Шмагало Р. Художній метал України ХХ – поч. ХХІ ст. Енциклопедія художнього металу. Львів Априорі, 2015. Т. II. 668 с.

Фесенко Віталій Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АРТРИНОК УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

В силу історичних обставин артринок України почав формуватися відносно недавно, його історія налічує лише тридцять два роки. У глобальному вимірі це дуже мало. Український ринок предметів мистецтва та культурних цінностей – молоде явище, яке досі продовжує поступово розвиватися, хоч умови для цього не дуже сприятливі.

Історія розвитку артринку в Україні почалася наприкінці 1980-х рр., ще до проголошення Незалежності. Тоді з'явилися перші приватні артгалереї [2]. Найпершою була галерея

«Совіарт» у Києві на Андріївському узвозі, яка була заснована ще у 1987 р. Через рік у 1988 р. кілька українських художників-керамістів створили другу приватну галерею в Києві, «ТриптихАрт». На початку 90-х рр. були засновані відомі «КарасьГалерея», галерея «РА». Всі згадані заклади досі працюють.

Розвиток галерейної справи в Україні був тісно пов'язаний із середовищем художників так званої «Нової української хвилі», або просто «Нової хвилі». Цьому напряму присвячена ґрунтовна праця Гліба Вишеславського [1]. «Нова хвиля» – це збірне поняття, під яким розуміють творчість українських художників, які сформувалися протягом 1980-1990-х рр. і відійшли від радянського канону соцреалізму. Вони почали експериментувати у найрізноманітніших стилістичних течіях (абстракціонізм, експресіонізм, поп-арт, сюрреалізм та інших). Творчість цих художників була дуже різноманітною. Ось декілька найвідоміших імен: Анатолій Криволап, Владислав Шерешевський, Матвій Вайсберг, Андрій Блудов, Микола Бабак, Микола Журавель, Олександр Животков, Олександр Ройтбурд, Олег Тістол. Крім них, до «Нової української хвилі» входять декілька сотень художників з усіх куточків України. Чимало з цих художників створювали неформальні творчі об'єднання. Найвідомішими з них стали київські сквоти (поселення) художників. На початку 90-х на вулиці Паризької комуни (зараз Михайлівська) існував сквот з однойменною назвою «Паркомунa». На Великій Житомирській був «БЖ-АРТ». Анатолій Криволап і ще кілька відомих художників були членами об'єднання «Живописний заповідник». В Одесі «Нова хвиля» згуртувалася довкола художника Олександра Ройтбурда. Багато новостворених галерей 90-х і початку 2000-х рр. займалися популяризацією цих представників «Нової української хвилі».

Музей сучасного мистецтва в Одесі фірми «Тірс» існував протягом 1990-1999 рр. Його заснував підприємець і колекціонер Фелікс Кохріхт. Музей зосередився на виставках певного кола одеських художників (Леоніда Войцехова, Олександра Ройтбурда, Юрія Лейдермана, групи «Перці» – творчий дует Людмили Скрипкиної і Олега Петренка, та інших). Найвпливовішими лідерами одеського осередку художників стали Олександр Ройтбурд та Михайло Рашковецький. Вони провели ряд виставок, більше зосередивши увагу не на творах художників, а на власній кураторській інтерпретації.

Нові галереї, які з'явилися у 2000-х рр., продовжили роботу із відомими художниками, які вже здобули популярність у 90-х рр. Наприклад, найуспішніший артдилер України Ігор Абрамович, який створив у 2009 р. свою платформу «Abramovych.art», почав працювати з Анатолієм Криволапом, Олегом Тістолом, Віктором Сидоренком та з багатьма іншими відомими живописцями і скульпторами [4]. «Abramovych.art» із самого початку заснування сприяв появі українських художників на провідних світових аукціонах.

У 2006 р. у Києві був створений «PinchukArtCentre». Він став одним з найбільших артцентрів в усій Центральній та Східній Європі.

Іншим великим центром сучасного мистецтва у Києві є «M17». Його заснував у 2010 р. підприємець, колекціонер і меценат Андрій Адамовський. Місія Центру – підтримка і розвиток сучасного мистецтва в Україні [5]. В артцентрі проводять виставки як молодих українських художників, так і предметів мистецтва видатних художників минулого з колекції А. Адамовського.

В Україні також досить добре відома премія для молодих художників від «Щербенко Арт Центру» під назвою «МУХі» («Молоді українські художники»). Цю премію власниця і кураторка артцентру Марина Щербенко заснувала ще у 2009 р. у своїй «Боттега Галереї» (у 2012 р. на основі галереї був створений «Щербенко Арт Центр») [3].

Важливим елементом артринку є артярмарки. Це інструмент для збільшення продажів артдилерами і залучення великої кількості відвідувачів і покупців. Зараз в Україні вони практично відсутні. Після пандемії і початку повномасштабного вторгнення продовжив роботу міжнародний ярмарок фотографії «Photo Kyiv» (існує з 2017 р.). Інші припинили свою діяльність. Після 2020 р. в Україні більше не проводився щорічний артярмарок сучасного мистецтва «Kyiv Art Fair». Кожного року він збирав приблизно 30 тис. відвідувачів і десятки галерей з України і з-за кордону [6]. «Kyiv Art Fair» був частиною фестивалю «Kyiv Art Week»,

заснованого галеристом Євгеном Березницьким у 2016 р.

Перспективи розвитку артринку України розвивається шляхом слідування найкращих практик світового артринку.

Українські учасники артринку впроваджують світову практику надання премій і грантів для молодих художників, яких куратори вважають перспективними. Це поширена у всьому світі діяльність, яка дозволяє виводити на артринок певну кількість нових імен, які працюють у напрямку «contemporary art» і з точки зору кураторів мають великі шанси інтегруватися у світовий культурний контекст.

Найбільші приватні підприємці на артринку стали впливовими учасниками українського культурного життя. Артринок став чинником, який значною мірою формує смаки публіки і вибір художніх практик молодими художниками. Найбільші колекціонери та куратори, які з ними працюють, мають вплив також на державну культурну політику, на вибір митців, які представляють українське мистецтво на світовому рівні. Співпрацюючи з науковим середовищем, представники артбізнесу опосередковано впливають на створення історії сучасного мистецтва України.

Література

1. Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ : Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України, 2020. 256 с.
2. Гончар К. Галерейна справа в Україні: як все починалось. АРТКУРСИВ. 2021. № 6 С. 4-5. Інститут проблем сучасного мистецтва : вебсайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf> (дата звернення: 24.10.2023).
3. Місія. Щербенко Арт Центр : вебсайт. URL: <https://www.shcherbenkoartcentre.com/uk/misiya/> (дата звернення: 24.10.2023).
4. Abramovych.art. Abramovych.art : вебсайт. URL: <https://abramovych.art> (дата звернення: 24.10.2023).
5. M17 Contemporary Art Center. M17 Contemporary Art Center : вебсайт. URL: <https://m17.kiev.ua> (дата звернення: 24.10.2023).
6. Welcoming more than 30 000 visitors each year. Kyiv Art Week : вебсайт. URL: <https://kyivartweek.com> (дата звернення: 24.10.2023).

Андросович Марія Анатоліївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦЬКІ ПОДІЇ У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ГРОМАДИ

Локальна культура є важливою складовою культурної картини суспільства, втілюючи в собі унікальні традиції, мистецтво та спосіб життя громади. Мистецькі івенти, які відбуваються на рівні міст, сіл або районів, стають не лише майданчиком для виявлення творчих потенціалів, але і каталізатором для зміцнення соціального об'єднання та формування культурної ідентичності. Вони створюють можливість для спільної творчості та обміну ідеями, сприяючи розвитку культурного потенціалу місцевої громади.

Локальна культура – це культурна спадщина, яка відображає унікальність місцевої культури та її відмінності від інших культур. Вона включає в себе аспекти, характерні для певної місцевості, такі як традиції, звичаї, мова та мистецтво. Ця культура відіграє важливу роль у формуванні ідентичності місцевого населення і слугує сполучною ланкою між мистецтвом і суспільством.

Особливість локальної культури полягає в її унікальності та відмінності від інших культур. Це знаходить своє відображення у мистецьких заходах, які є важливим засобом збереження та популяризації культурної спадщини. Організація мистецьких заходів, які враховують особливості місцевої культури, сприяє популяризації мистецтва, залученню нових аудиторій та підвищенню інтересу до культурної спадщини.

Культурна спадщина країни відіграє важливу роль у формуванні національної та

культурної ідентичності, що має вирішальне значення для розвитку країни.

На формування соціокультурної ідентичності впливають глобалізація, інформаційне суспільство та криза національної ідентичності. Місцевий менталітет є одним з основних компонентів місцевої ідентичності. Культура відіграє важливу роль у формуванні нації, оскільки сприяє відродженню історичної пам'яті та формуванню демократичного способу життя.

Мистецькі івенти відіграють важливу роль у збереженні та промоції місцевої культури. Сюди відносяться заходи, які демонструють місцеву культурну спадщину, наприклад, *виставки місцевого декоративно-прикладного мистецтва та музичні виступи місцевих артистів*. Організація таких заходів привертає увагу до місцевої культури та зберігає її унікальність і відмінність від інших культур. *Організація тематичних екскурсій*, які дозволяють відвідувачам дізнатися більше про місцеву культуру та історію. Це екскурсії до музеїв, історичних пам'яток, майстерень та інших місць, пов'язаних з місцевою культурою. *Організувати майстер-класи* та інші освітні заходи, де люди можуть дізнатися про місцеві традиції та ремесла.

Крім того, ці події є привабливим ресурсом для туризму та інших галузей, які значно впливають на економіку.

Історичне коріння мистецьких івентів давнє: в античності релігійні свята вважалися попередниками мистецьких ярмарків. У ХХ столітті фестивалі та ярмарки стали важливими подіями для мистецького та культурного розвитку, виховання нових аудиторій та поколінь митців.

Івент – це конкретна подія, основними характеристиками якої є ретельне планування та чітко визначені часові рамки, або довгострокове планування, має творчі характеристики, здійснюється командою експертів, має підтримку певних ресурсів, відбувається у сфері маркетингу, культури або політики та допомагає вирішити чітко визначену мету.

Мистецькі події різноманітні і можуть приймати різні форми, зокрема фестивалі, художні виставки, перформанси та паблік-арт.

Фестивалі – це масштабні заходи, присвячені певному виду мистецтва або культурній традиції. Часто на них відбуваються вистави, виставки, майстер-класи та інші заходи, пов'язані з темою фестивалю. Прикладами мистецьких фестивалів є музичні фестивалі, кінофестивалі та літературні фестивалі.

Мистецькі виставки – це заходи, які демонструють роботи одного або кількох художників. Перформанси можуть відбуватися в галереях, музеях та інших публічних місцях і можуть включати різноманітні медіа, такі як живопис, скульптура, фотографія та відео

Перформанси – це мистецькі вистави, включаючи театр, танці та музику. Вони можуть відбуватися на різних майданчиках, від маленьких театрів до великих концертних залів, і можуть залучати як професійних, так і аматорських виконавців.

Публічне мистецтво – це мистецтво, створене для публічних просторів, таких як парки, площі та вулиці. Воно може мати різні форми, включаючи скульптури, мурали та інсталяції.

Сучасні події все частіше використовують технології, співпрацюють зі спонсорами, стають важливими для розвитку культурного туризму, використовують місцеві ресурси та створюють інтерактивні події.

Організація мистецьких івентів з урахуванням феномену локальної культури має свої особливості, оскільки вони створюють можливість вираження та підтримки місцевого мистецтва та культурних традицій. Ось деякі аспекти, які важливо враховувати: Елементи місцевої культури і традицій мають бути включені в захід, щоб зробити його актуальним і значущим для суспільства. Залучати місцевих митців та виконавців до планування та проведення заходу. Організувати семінари та заходи, пов'язані з основними цілями, щоб стимулювати зацікавленість та участь. Надавати можливість долучитися до заходів у якості волонтерів. Співпрацювати з місцевим бізнесом та організаціями для забезпечення спонсорства та підтримки. Використовувати соціальні мережі та інші цифрові платформи для просування заходу та взаємодії з місцевою громадою. Запропонувати безкоштовний або

пільговий вхід для місцевих мешканців. Надавати освітні можливості, щоб дізнатися більше про вид мистецтва та культурні традиції, наприклад, лекції та воркшопи.

Культурна ідентичність впливає на тематику та зміст мистецьких подій, а мистецькі події сприяють розвитку локальних культурних індустрій, приваблюють туристів, сприяють соціальній згуртованості та захищають місцеву культурну спадщину.

Врахування цих аспектів допоможе створити мистецький івент, який не лише надихає і розважає, а й відображає та підтримує місцеву культуру.

Практичний досвід організації мистецьких заходів у контексті локальної культури показує, що залучення місцевих митців та культурних діячів, вибір майданчиків, які враховують специфіку місцевої культури, використання місцевих традицій та культурних елементів, співпраця з місцевим бізнесом та зацікавленими сторонами, сприяють соціальній згуртованості та участі громади.

Дослідження показують, що включення більшої кількості локальних культурних елементів і традицій у мистецькі події може сприяти просуванню та підтримці місцевої культурної ідентичності.

Мистецька діяльність може мати значний вплив на місцевий культурний та громадський розвиток. Це може сприяти залученню громади, просувати місцеву культурну ідентичність, залучати нову аудиторію та сприяти соціальній згуртованості й добробуту громади. Ефективне планування, співпраця з місцевими підприємствами та організаціями, а також використання технологій і соціальних мереж можуть допомогти збільшити участь і залученість у мистецьких заходах. Включення мистецьких заходів до стратегій місцевого розвитку також може сприяти формуванню місцевої ідентичності та стати основою для розвитку.

Козачок Іван Андрійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТУРИЗМ ЯК ФЕНОМЕН МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

Починаючи з другої половини ХХ – початку ХХІ століття, туризм є органічною складовою суспільного життя, однією з найприбутковіших і динамічно прогресуючих галузей економіки. Завдяки змінам, які відбулися в суспільстві під впливом туризму, він став соціокультурним феноменом ХХ століття.

У сфері соціальних відносин туризм може відігравати роль структуроутворюючого чинника, оскільки кожна 15 людина у світі так чи інакше пов'язана з індустрією туризму. Туризм є політикою глобального рівня, завдяки якій можна вирішити певні міжнародні проблеми за допомогою «народної дипломатії». В ідеологічному аспекті він сприяє зміні існуючих соціокультурних стереотипів і формуванню нових світоглядних орієнтирів. Завдяки туризму в сучасному світі міжкультурна комунікація стає можливою вже в планетарному масштабі. Загалом туризм репрезентує життя в усьому його різноманітті, концентруючись на короткому проміжку часу, що характеризується певними цілями і способом їх досягнення.

Протягом ХХ століття західні дослідники докладали зусиль до з'ясування сутності суспільства індустріального типу, аналізуючи при цьому і феномен масової культури. Ідеться про загальнотеоретичні і філософські праці Т. Адорно, Р. Арона, Ж. Еллюля, Г. Лебона, А. Моля. Розгляду туризму як феномена масової культури присвячені дослідження З. Баумана, Д. Белла, Е. Гідденса, К. Каплана, Дж. Кліффорда, Д. МакКеннела, Г. Маркузе. Деякі аспекти туризму як соціокультурного явища в контексті масової культури досліджували Г. Афонін, А. Галіздра, Б. Єрасов. А та українські дослідники – Г. Мавріна, Л. Карпова.

Аналіз літературних джерел з розвитку сучасного туризму переконує, що найбільшу увагу дослідників привертають питання щодо формування понятійного апарату, закономірностей функціонування туристичного ринку як елемента світового ринку торгівлі послугами, менеджменту і маркетингу туризму.

Одним з найбільш дискусійних є поняття туризму. Перше і найточніше його визначення 1954 року надали професори Бернського університету В. Хунзікер і К. Крапф. З часом його ухвалила Міжнародна асоціація наукових експертів туризму. Згідно з цим визначенням, туризм – це сукупність відносин, зв'язків і явищ, які супроводжують поїздку і перебування людей у місцях, які не є місцями їх постійного або тривалого проживання і не пов'язані з їх трудовою діяльністю. Це визначення, не містить нових елементів, а вводить новий підхід: виняток. В. Хунзікер і К. Крапф обрали визначення, відповідно до якого вважали туризмом усе, що хоч якоюсь мірою пов'язане з подорожуванням, за винятком зміни постійного місця проживання, а також поїздок, мотивованих трудовою діяльністю. Нині вже відомо, що міграція пенсіонерів та економічний туризм спростовують таке розуміння туризму [1].

Важливе значення для дослідження феномена туризму мають публікації ООН, Всесвітньої Туристичної Організації (ВТО), Міжнародного Союзу туристичних організацій (МСОТО) та інших міжнародних організацій. Головне їх досягнення – розробка понятійного апарату. Нині найбільш поширеним є визначення туризму, схвалене на спільній конференції Всесвітньої асоціації туризму і Міжпарламентського союзу року (Гаага, 1989). У ньому йдеться про добровільність подорожування і значення сектора послуг. Критично розглядаючи таке визначення, можна зауважити, що у XXI ст. поняття Гаазької декларації стосовно виключення місця проживання і трудової діяльності не визначає повноцінного пересування, яке характеризує всіх учасників туризму. У документах Гаазької декларації (1989) туризм розглядається як будь-яке вільне пересування осіб, не враховуючи пересувань між місцем роботи і місцем проживання, а також весь комплекс послуг для задоволення потреб людей під час такого пересування [2, с. 63].

1980 року на Філіппінах було ухвалено Манільську декларацію зі світового туризму, у якій проголошувалось: «Туризм розуміється як діяльність, що має важливе значення в житті народів завдяки безпосередньому впливу на соціальну, культурну, освітню й економічну сфери життя держав та їх міжнародні відносини» [3]. У матеріалах Всесвітньої конференції з туризму, проведеної Всесвітньою туристською організацією (ВТО) 1981 року в Мадриді, туризм визначається як один із видів активного відпочинку, що являє собою подорожування з метою пізнання певних районів, нових країн, яке поєднується в окремих країнах з елементами спорту. 1993 року статистична комісія ООН ухвалила більш повне визначення туризму: «Туризм – це діяльність осіб, які подорожують і перебувають у місцях за межами їх звичайного середовища протягом періоду, який не перевищує одного року поспіль, з метою відпочинку, діловими й іншими цілями» [1].

У науковій літературі є багато інших визначень туризму. Зокрема, П. Бернекер визначає туризм як сукупність взаємовідносин і послуг, пов'язаних з тимчасовою і добровільною зміною мандрівником місця проживання з некомерційних або непрофесійних причин.

До проблеми інтерпретації туризму як феномена масової культури протягом другої половини XX – першої половини XXI століть зверталися відомі вчені Заходу, зокрема філософи, соціологи, антропологи, психологи. Соціологічні концепції, створені у цей час, спираються на філософський аналіз процесів, пов'язаних з феноменом туризму та мандрівок. Проблемне поле досліджень соціологів передбачає різноманітні інтерпретації впливу феномена туризму в соціокультурному просторі на всіх рівнях: регіональному, національному і глобальному. Антропологи вважають туризм сучасним інструментом пізнання культур. Психологи дослідили коло питань, що стосуються мотивацій туристів, ранжування соціальних ролей у процесі мандрівок, зв'язку туризму зі способом життя, дозвіллям, повсякденністю.

Сучасні наукові дослідження туризму відрізняються від попередніх більш практичним їх спрямуванням, на відміну від тих, які мали переважно теоретико-пізнавальні завдання. Такі зміни в методології сучасних досліджень потребують окремого аналізу.

Література

1. Божко Л. Д. Генезис та еволюція наукового туристського дискурсу. *Вісник Харківської державної академії культури* : зб. наук. пр. Харків, 2012. Вип. 37. С. 56–66.

2. Гагская декларация по туризму, Гаага, 14 апреля 1989 года. *Правове регулювання туристичної діяльності в Україні* : зб. нормат.- правових актів / Київ. ун-т туризму, економіки і права. Київ, 2002. С. 63–68.

3. Манильская декларация по мировому туризму : принята Всемир. конф. по туризму, проходившей в Маниле (Филлипины) с 27 сент. по 10 окт. 1980 г. *Правове регулювання туристичної діяльності в Україні* / за ред. В. К. Федорченка. Київ, 2002. С. 53–57.

Котенко Катерина Юрївна,
*завідувачка бібліотеки Середньої загальноосвітньої школи №235 імені Вячеслава Чорновола,
здобувачка Київського університету імені Бориса Грінченка*

ВІЗУАЛЬНІ НОВЕЛИ ТА ПРОМОЦІЯ ЧИТАННЯ СЕРЕД МОЛОДІ

Упродовж останніх років стала досить помітною проблема кризи читання, що спричиняє вторинну неграмотність. Вторинна неграмотність є загрозовою для будь-якого суспільства, оскільки породжує зниження культурного та освітнього рівня громадян. Особливо гостро проблема постає у випадку із поколіннями, які розвивалися у добу інтенсивного розвитку інформаційних технологій.

Питання досліджується за різними напрямками: інтерактивна література в українському контексті досліджується у роботах А. Гребенюка, питання вторинної неграмотності та кризи читання розкриває Л. Мильченко, гейміфікацію та її сприйняття сучасним поколінням висвітлено у працях Є. Ромата та В. Білявської. Подальшого вивчення потребує тема застосування візуальних новел у бібліотечній діяльності, зокрема й у промоції читання через даний жанр відеоігор.

У відповідь на виклик кризи читання держава здійснює певні заходи: проведення всеукраїнського соціологічного дослідження в межах проекту «Підтримка промоції читання в Україні», схвалення Стратегії розвитку читання на період до 2032 року «Читання як життєва стратегія» та затвердження операційного плану її реалізації на 2023–2025 роки [3], традиційно у промоцію читання залучені бібліотеки різних видів та рівнів, крім цього, певний внесок у стимулювання читання здійснюють українські видавництва та книгарні.

Під час визначення найефективніших засобів у підвищенні популярності читання мають враховуватися схильності та особливості сприйняття сучасних молоді та юнацтва, що належать здебільшого до покоління зумерів. Якщо представники попередніх поколінь краще сприймали текст, то «Z» взаємодіють з графічною візуалізацією: фото і відео [4].

Візуальна новела — жанр відеоігор, у якому історія подається гравцю через статичні зображення, текстові блоки і звуки [1]. Аналіз особливостей сприйняття інформації представниками молодого покоління дозволяє зробити висновок, що візуальні новели мають потенціал застосування у промоції читання за рахунок переважання візуальної інформації, залученості користувача в ігровий процес із виконанням практичних завдань як елементів сюжету візуальної новели, обмеженості текстового матеріалу дозволяє утримати увагу та концентрацію гравця.

Варто враховувати й рентабельність візуальних новел для розробки неприбутковими установами, оскільки популярність самого продукту є прямопропорційною ефективності даної візуальної новели у популяризації читання. Як зазначає Л. Мильченко, лише масовий продукт є рентабельним; якщо йдеться про культурний продукт, то він має насамперед відповідати масовому смаку [2].

Задля створення такої візуальної новели, що відповідала б масовому смаку, необхідно вивчити найбільш вподобаний, трендовий контент у соціальних мережах (найпоширеніших серед молоді TikTok, YouTube, Instagram), на момент її створення. Включення деталей, що користуються популярністю цільової аудиторії проекту дозволить привабити додаткову увагу та сформуванню у користувача довіру до такого інформаційного продукту.

Суттєвою перевагою використання візуальних новел у цьому контексті є відносна

простота реалізації, відсутність потреби у великій команді розробників, наявність безкоштовних, доступних ігрових рушіїв та платформ для їх створення: GameMaker: Studio, Novelty, Ren'Py, Twine, Unity, Visual Novel Maker тощо. Окремо слід зазначити, що найоптимальнішими операційними системами у цьому випадку є Android та IOS за рахунок своєї популярності та можливості охопити більшу кількість користувачів.

Для більш глибокого розуміння можливого вигляду продукту слід описати загальну концепцію, що може бути адаптована під умови зовнішнього середовища. Наприклад, сюжет візуальної новели являтиме собою дослідження ігрового світу, своєрідної подорожі. На кожному з етапів користувач матиме можливість взаємодіяти із різними персонажами, кожен з яких представлятиме певний набір книг за жанровим та тематичним спрямуванням. У процесі проходження візуальної новели користувач матиме орієнтуватися у сюжеті представлених персонажем книг, що у свою чергу спонукатиме його до прочитання чи базового ознайомлення із текстом даних літературних творів. Візуальна новела матиме необмежену кількість сюжетних гілок, що змінюватимуться залежно від виборів гравця. Крім цього, передбачені певні ігрові нагороди, що стимулюватимуть знайомство користувача з більшою кількістю персонажів, а отже й книг.

Окреме місце посідає безпосереднє просування візуальної новели серед цільової аудиторії проєкту. Враховуючи доступність прийомів інтернет-маркетингу для соціальних проєктів, що зазвичай не передбачають наявність великого бюджету. Важливим є стимулювання користувачів до створення та поширення користувацького контенту, що може слугувати не лише рекламним інструментом, але й джерелом вдосконалення вже існуючого проєкту.

Отже, візуальні новели є перспективним засобом стимуляції читання серед молоді за рахунок відповідності особливостям цього жанру відеоігор особливостям сприйняття інформації представниками мережевого покоління, що полягають у домінуванні візуального подання інформації за рахунок формату, виконанні практичних завдань користувачем як елементів сюжету візуальної новели, обмеженості текстового матеріалу не розсіює увагу та дозволяє довше утримувати інтерес гравця. Візуальні новели потребують мінімальної кількості ресурсів для реалізації, оскільки існує достатня кількість безкоштовних платформ для створення ігор такого формату. Ключовим є просування готового проєкту засобами інтернет-маркетингу як важливої умови представлення продукту кінцевому споживачу.

Література

1. Гребенюк А. Інтерактивна література як новий феномен української культури. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки*. 2014. № 18. С. 55-59. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufn_2014_18_11 (дата звернення: 01.11.2023).
2. Мильченко Л. Вторинна неграмотність — наслідок кризи читання. *Вісник Книжкової палати*. 2022. № 1. С. 7-16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkr_2022_1_4 (дата звернення: 01.11.2023).
3. Про схвалення Стратегії розвитку читання на період до 2032 року “Читання як життєва стратегія” та затвердження операційного плану її реалізації на 2023-2025 роки : Розпорядж. Каб. Міністрів України від 03.03.2023 р. № 190-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/190-2023-p#Text> (дата звернення: 01.11.2023).
4. Ромат Є., Білявська В. Гейміфікація та її сприйняття поколінням «Z». Наукові записки Національного університету "Острозька академія". Серія : Економіка. 2020. № 17. С. 23-28. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoa_2020_17_6 (дата звернення: 01.11.2023).

ТЕХНОЛОГІЇ У СФЕРІ ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ: ПЕРСПЕКТИВИ, СУЧАСНІСТЬ ТА СТВОРЕННЯ НОВОГО ВЖЕ ЗАРАЗ

Завдяки бурхливому розвитку технологій багато сфер людської діяльності зазнали змін та перетворень. Поява нових технологій веде за собою не тільки створення нових професій, сфер діяльності та напрямків розвитку, ще з'являється можливість підвищувати ефективність роботи людини у вже наявних галузях. Не винятком є і діяльність режисерів, постановників та митців. Наприклад, з появою електричного освітлення сцени сфера мистецтва зробила крок від свічкового або природного освітлення сцени до контрольованого освітлення прожекторами та «гри» з кольорами. З часом прибори освітлення перестали грітися з появою технології LED, з'явилося віддалене керування, як дротове так і бездротове. Програмування та технології проєкції, у свою чергу, вже вивели засоби освітлення на принципово новий рівень. Нині можна спостерігати використання технології проєкції на рівні з основними дієвими персонажами постановки. Іноді спроектовані на сцену персонажі повністю замінюють живих акторів.

Так, на прикладі освітлення можна відзначити, що сучасність дає митцям надширокі можливості для роботи. Обов'язок науковців-теоретиків досліджувати сучасні технологічні досягнення та шукати можливості залучення у сферу оформлення сценічного простору новітніх засобів та інструментів, які щодня з'являються з появою нових технологій.

Вистава The Last Fish від тетру Östgötateatern є яскравим примірником трансформаційних процесів сучасності. Це театральна вистава, в якій можна побачити не тільки цікаве поєднання цирку з театром, але й промислового робота, якого постановники зробили повноцінним персонажем. Промисловий робот-маніпулятор використовується як частина синтезу нового режисерського бачення, нового мистецтва, нового циркового жанру. Акробати, які приймають участь у спектаклі є частиною шведської театральної групи Östgötateatern, а сам спектакль The Last Fish зародився як логічний розвиток циркового номера, в якому було залучено робота в якості реквізиту та циркового знаряддя.

У досліджуваному контексті слід окремо розглянути і питання, яке загострилось під час роботи команди над постановкою цього спектаклю. А саме: проблему безпеки. Шведське управління з питань робочого середовища заборонило використовувати промислового робота у спектаклі. Мотивацією такого рішення послугував факт того, що за правилами техніки безпеки такі механізми не можуть працювати в умовах театрального простору, а підходити та контактувати з ним можуть лише кваліфіковані фахівці. Театр, у свою чергу, стверджував, що на сцені будуть застосовуватися ті самі заходи безпеки, які застосовуються на заводі. Робот повинен був працювати всередині захисної клітки, і глядачі не могли з ним фізично взаємодіяти. Театр вирішив це питання в судовому порядку. Суд постановив, що заходи безпеки, вжиті театром, були достатніми. Група працювала з місцевою компанією Dupo Robotics, щоб запрограмувати маніпулятор і навчитися взаємодіяти з ним максимально безпечно. Роботу, який за словами акробатів є восьмим членом їхньої трупи, тепер буде дозволено повернутися. Цей випадок потрібно розглядати як підтвердження факту того, що новітні технології такого порядку (при їх залученні у творчі проєкти) несуть не тільки нові можливості, а і певні ризики. Здійснення розробки, постановки, репетиції та випуску такої вистави вимагає залучення фахівців, в даному випадку, сфери робототехніки які зможуть кваліфіковано налаштувати техніку та унеможливити ризик травмування актора або глядача.

У контексті досліджуваної теми також розглянемо новаторство в оформленні сцени під час туру Simulation Theory World Tour музичної групи MUSE. Успішне використання гігантської надувної конструкції, яка в дрібних деталях відтворює образ з популярного кліпу гурту, дозволяє констатувати факт наявності значних можливостей для роботи митців у сфері

використання сучасних надувних конструкцій для оформлення сценічного простору.

Мерф (ім'я робота, модель якого створили для туру) — це фактично надувна лялька-маріонетка з легкою внутрішньою конструкцією. Використання сучасних композитних та полімерних матеріалів дозволило оптимізувати конструкцію. Було виготовлено дві моделі: меншу – для вистав на арені та фестивалях, більшу – для вистав на стадіонах. «Мерф» кріпиться тросами до спеціальної конструкції, яка дозволяє роботу виконувати певний набір рухів. Наприклад, ворухити руками та змінювати положення щелепи. У «голові» робота розміщено прожектор, який освітлює аудиторію навколо середини композиції. Маріонеткою керують кілька людей. Використання надувної конструкції при створенні «Мерфа» дозволило скоротити тривалість його встановлення на сценічному майданчику до лічених хвилин. Також значно спрощено процес транспортування цієї частини декорацій. Відповідно зменшується і необхідний обсяг фінансування шоу. Але слід зазначити, що успішність даного прикладу пов'язана ще і з тим, що було проведено велику медійну кампанію, яка була спрямована на персоніфікацію та пізнаваність образу робота «Мерфа». В умовному тандемі з кліпом це добре «зіграло» на двосторонній популяризації кліпу та сценічного образу персонажа.

Тож сучасні митці все частіше схиляються у процесі творчих пошуків до використання наявного потенціалу технологічного та технічного розвитку людства. Цей процес синтезу або генерації нового в мистецтві є неминучим та доволі стрімким в XXI столітті.

Таким чином, залучення технічного устаткування, як це зробив театр Östgötateatern виконало також важливу функцію популяризації театру. Отже, інтегрування новітнього в мистецькі сфери – це позитивний процес, але потребує значного обсягу науково-дослідної роботи від науковців України та всього світу.

Література

1. <https://www.ostgotateatern.se/pa-scen/akrobatik-och-robotik>
2. <https://www.ostgotateatern.se/pa-scen/the-last-fish2>
3. https://www.musewiki.org/Murph_the_Robothttps://www.instagram.com/murph_the_robot/
4. <https://lira-k.com.ua/preview/12728.pdf>

Олійник Станіслав Олегович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНІ ПРОМОУШЕН-ТЕХНОЛОГІЇ У ФОРМУВАННІ ІМІДЖУ АРТИСТА

Актуальність маркетингу мистецтва пов'язана з попитом на культурний продукт у сфері шоу-бізнесу. Просування культурного продукту, як і художнього твору, відбувається за допомогою системи маркетингових комунікацій. На сучасному етапі сфера шоу-бізнесу стрімко розвивається. З кожним роком естрада поповнюється новими «зірками», які мають можливість проявляти свою творчість в різних музичних напрямках, створювати відео-кліпи та вести активне публічне життя.

Важливою складовою позитивного іміджу виконавця є цікавий музичний матеріал та довіра публіки. Адже сфера шоу-бізнесу вже давно перетворилася на прибуткову індустрію, де основним товаром, окрім власне музики, є людський ресурс. А щоб постійно підтримувати популярність, потрібно докласти значну кількість організаційно-творчих зусиль та фінансових ресурсів.

Сучасні імідж-технології вивчали такі дослідники, як: Н. Барна, Р. Горчакова, С. Денисюк, О. Капустюк, В. Маценко, Г. Почепцов та ін. Але на сьогодні відчувається нестача фахової наукової літератури з проблематики промоушен-технологій у формуванні іміджу артиста. А потреба у ній значна, адже динаміка розвитку шоу-бізнесу спонукає до дослідження його як явища масової, розважальної та бізнесової культури.

Шоу-бізнес, в першу чергу, вважається бізнесом тому, що в ньому діють торгово-ринкові відносини. Об'єкт культури є товаром, а той, хто сприймає даний об'єкт – це споживач. Таким

чином, мистецтво сприймається як товарно-грошовий обмін, де головним стимулом служить реклама та PR.

Зв'язки з громадськістю в шоу-бізнесі набули наукового значення та увійшли до програм вищих навчальних закладів лише після того, як поширився соціальний вплив інформації та зросла роль комунікативного життя суспільства. PR, з точки зору науки, займається організацією комунікативного простору в сучасному суспільстві у сфері шоу-бізнесу. Предметом зв'язків з громадськістю у цій сфері є комунікація будь-яких організацій чи установ (PR-агенства, продюсерського центру) з громадськістю.

Побудова правильної комунікації виконавця з аудиторією – є невід'ємною частиною PR-кампанії, адже безпосередньо через комунікацію музиканта і слухача йде передача головного послугу, змісту та головної думки соціальної або музичної діяльності.

Іншою складовою PR-засобів в шоу-бізнесі є імідж. У тлумачному словнику Вебстера, імідж трактується, як штучна імітація або вручення зовнішньої форми певного об'єкту і, особливо, особи [1]. Імідж потребує постійної підтримки. Як наголошує О. Копієвська саме PR-засоби є ефективним інструментарієм у бізнес-проектах з просування національного продукту, музичного зокрема [2]. Корегується за допомогою вчинків, діяльності та заяв виконавця.

Наука «іміджологія» займається проблемою створення іміджу виконавця, організації, підтримки та керування іміджем. Імідж розглядають як в вузькому, так і в широкому значенні. Розглядаючи імідж у вузькому значенні, мають на увазі зовнішній вигляд артиста на відміну від розгляду іміджу в широкому значенні, коли до уваги беруть не лише зовнішність, але й характер, манери, стиль поведінки, спосіб спілкування й думку громадськості про артиста.

Важливо не лише побудувати вдалий імідж але й постійно його підтримувати. В шоу-бізнесі сформований імідж має бути щирим та чесним, тому що він зорієнтований на велику кількість людей і будь-яка нещирість одразу вплине на поверхню. Звісно, можуть бути присутні елементи фантазування, такі як: сторітелінг, вигадані й правдиві історії. Вони повинні бути цікавими і відрізнитись від повсякденності. Люди прагнуть чогось нового та дивного, їх вабить блиск, світло, яскраві образи, красиві кольори, казка. Артист повинен не просто грати свою роль відповідно до іміджу, він має жити ним. Якщо сценічний образ не відповідає природним складовим артиста, то він дуже швидко стане не цікавим широкій аудиторії шанувальників та потенційних слухачів. Саме тоді всі спроби продюсера зробити артиста популярним та відомим можуть стати безуспішними.

Імідж – не є сталим, він постійно змінюється відповідно до тенденцій моди, зміни часу та світогляду публіки. Важливо вчасно сформувати вдалий імідж, щоб він не відбувся стихійно. Зазвичай стихійно сформований імідж несе за собою лише негативні емоції та враження від артиста [3].

Сучасна шоу-бізнесова індустрія України швидко поповнюється новими іменами, але це, перш за все, стосується популярної музики. У рок-жанрі та інших альтернативних напрямках динаміка дещо менша. Це пов'язано з певною культурою рок-музики, що створюється або ж для клубного формату, або ж для тематичних рок-фестивалів альтернативної музики, адже масова частка аудиторії рок-музики в Україні поки що поступається поп-музиці.

Література

1. Верещака А.О. Формування іміджу естрадного виконавця. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 283–289.
2. Копієвська О.Р. Бізнес-проект як засіб популяризації національного культурного продукту // *Культурологічний альманах. Інноваційні технології в сфері культури* : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф., 7 квітня 2016 р. Вип. 2: Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 56–58.
3. Манько С. Б. Створення стилі-іміджу артиста в контексті сучасної масової культури (на прикладі українських естрадних виконавців). *Культура України* : зб. наук. праць. Харків: ХДАК, 2017. Вип. 56. С. 170-180.

Гончарук Олег Петрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ PR-МЕНЕДЖМЕНТУ В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

Досліджуючи PR-менеджмент у соціокультурній сфері, визначимо такі її особливості: структура соціокультурної сфери, її основні інституції та особливості їх діяльності, об'єкти PR-діяльності в соціокультурній сфері, напрями, форми, методи та інструменти PR у соціокультурній сфері, особливості планування PR у соціокультурній сфері, діагностика та моніторинг PR-підтримки соціокультурної практики, прикладні аспекти PR-діяльності в соціокультурній сфері, включаючи освіту, індустрію культури та дозвілля, шоу-бізнес, соціальну сферу та діяльність органів державної влади.

PR-менеджмент у соціокультурній сфері спрямований на формування іміджу суб'єктів соціокультурної діяльності та привернення уваги громадськості до конкретних подій, проєктів та ініціатив.

Для досягнення цих цілей використовуються різні PR-інструменти, такі як організація заходів, проведення прес-конференцій та розробка PR-кампаній. PR-менеджмент полягає в особливостях соціокультурної сфери, так як вимагає врахування специфіки культурного продукту та цільової аудиторії.

PR-менеджмент у соціокультурній сфері може бути застосований для формування іміджу соціокультурного суб'єкта та привернення уваги громадськості до певної події, проєкту чи ініціативи. Для досягнення цих цілей можуть використовуватися різні PR-інструменти, такі як організація заходів, проведення прес-конференцій та розробка PR-кампаній [2, 53]. Основні моменти, що впроваджуються в рамках PR в соціокультурній сфері – це структура соціокультурної сфери, цільова аудиторія PR-діяльності, напрями, форми, методи та інструменти PR в соціокультурній сфері, конкретний зміст PR-планів в соціокультурній сфері, діагностика та моніторинг PR-супроводу в соціокультурній практиці, прикладні аспекти PR-діяльності в тому числі прикладні аспекти PR-діяльності (освіта, індустрія культури та дозвілля, шоу-бізнес, соціокультурна сфера, діяльність органів державної влади) [5].

Особливості PR-менеджменту полягають у специфіці соціокультурної сфери та необхідності враховувати особливості культурного продукту і цільової аудиторії. Тому для того, щоб застосовувати PR-менеджмент у соціокультурній сфері, необхідно враховувати специфіку використання різних інструментів та привертати увагу цільових аудиторій до конкретних подій, проєктів, ініціатив тощо.

У соціокультурній сфері для досягнення цілей PR-діяльності можуть використовуватися різні PR-інструменти. О. Копієвська визначає особливе значення PR-інструментів у бізнес-проєктах з просування національного культурного продукту [3]. До основних інструментів віднесемо організацію заходів, таких як концерти, виставки, фестивалі та презентації. Це дозволяє привернути увагу людей до конкретних об'єктів соціокультурної сфери та покращити їхній імідж. Також організацію прес-конференцій та інтерв'ю з представниками соціокультурного об'єкта для привернення уваги ЗМІ та забезпечення висвітлення у ЗМІ [1, 7]. Ще розробку піар-кампаній та використання комплексу піар-інструментів для досягнення цілей. Використання соціальних мереж та інтернет-ресурсів для просування соціокультурного об'єкта та привернення уваги людей. Створення взаємодії з громадськістю, бути відкритими до суспільства, відповідати на їх питання та коментарі. Використання реклами та маркетингу для просування об'єктів соціокультурної сфери та заохочення суспільства [4, 210].

Організація культурних заходів є одним з найважливіших інструментів PR-менеджменту у сфері культури та дозвілля. Такі заходи допомагають привернути увагу людей до певного культурного суб'єкта та покращити його імідж. Успішна організація культурних заходів вимагає врахування певних аспектів. Чітке визначення мети та цільової аудиторії заходу. Мета

та цільова аудиторія заходу повинні бути чітко визначені. Вибір формату заходу. Формат заходу повинен відповідати меті та цільовій аудиторії. Наприклад, концерт може бути доречним для молоді, а виставка – для дорослих. Планування програми заходу. Програма повинна бути цікавою та різноманітною, щоб привабити та задовольнити гостей. Вибір місця проведення. Місце проведення має відповідати формату та меті заходу і бути зручним для гостей. Продумати деталі заходу. Декорації, звукове та світлове обладнання, кейтеринг, безпека тощо. При просуванні події, для привернення уваги гостей слід використовувати ряд PR-інструментів, включаючи рекламу, соціальні мережі та прес-релізи. Оцінка результатів, після проведення заходу необхідно оцінити його результати, щоб визначити, чи були досягнуті поставлені цілі [2, 55].

Важливо зазначити, організація культурних заходів є важливим інструментом PR-менеджменту у сфері культури та дозвілля. Для того, щоб успішно організувати захід, необхідно врахувати різні аспекти, такі як визначення цілей та цільової аудиторії, вибір формату та місця проведення, планування програми, розробка деталей заходу, просування заходу та оцінка результатів.

Отже, PR-менеджмент у соціокультурній сфері може використовувати різноманітні PR-інструменти, такі як організація заходів, проведення прес-конференцій, розробка PR-кампаній, використання соціальних мереж та інтернет-ресурсів, взаємодія з широкою громадськістю та використання реклами і маркетингу.

Застосування PR-менеджменту в культурно-дозвіллевій сфері включає організацію культурних заходів, організацію прес-конференцій, розробку PR-кампаній, використання соціальних мереж та інтернет-ресурсів, взаємодію з громадськістю, використання реклами та маркетингу, використання PR-технологій тощо.

Література

1. Бессонова А. Р. Реклама в сучасній системі маркетингових комунікацій. *Молодь: освіта, наука, духовність* : тези доповідей XX Всеукраїнської науково-практичної конференції студентів і молодих вчених, 24–26 квіт. 2023 р. Університет «Україна», Київ. 2023. С. 7-8.
2. Грушина А. І. Особливості організації системи менеджменту сфери культури та мистецтв. *Менеджмент соціокультурної діяльності*. Київ, 2018. Вип. 1. С. 53-63
3. Копієвська О.Р. Бізнес-проект як засіб популяризації національного культурного продукту. *Культурологічний альманах. Інноваційні технології в сфері культури* : зб. матеріалів Міжнар. наук. конф., 7 квітня 2016 р. Вип. 2: Інноваційні технології в культурній галузі. Вінниця : ТОВ Нілан-ЛТД, 2016. С. 56–58.
4. Курбан О. В. PR у маркетингових комунікаціях: навч. посіб. Київ : Кондор-Видавництво, 2014. 246 с.
5. Масові комунікації в системі PR-менеджменту підприємств соціокультурного сервісу. *Менеджмент і трудові відносини*. 2022. URL: https://otherreferats.allbest.ru/management/01372720_0.html, вільний (дата звернення: 18.11.2023).

Світлічна Анна Олегівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ У XXI СТОЛІТТІ

Актуальність теми полягає у тому, що в сучасному світі, де глобалізація впливає на культурну ідентичність країни, Україна має свою унікальну спадщину та особливу історію. Вивчення та розуміння розвитку соціокультурного простору в XXI ст. допоможе не тільки підтримати традиції і цінності України, а й розвинути інноваційні підходи, сприятиме популяризації нашої культури закордоном та допоможе нам пережити війну.

Мета дослідження полягає у визначенні основних елементів культури, схематизація шляхів впливу соціокультурних чинників на суспільство України в XXI ст.; визначення пріоритетів в розвитку соціокультурного простору в подальшому.

Культура – це сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії [1]. Загальновідомо, що складовою будь-якого народу є культура. Вона презентує основу життєвої сили суспільства. Поєднує у собі історію, традиції, мистецтво, самобутність народу. Чим вищий рівень культури країни, тим краща якість життя. Її система являє собою живий процес, який постійно розвивається, видозмінюється та рухається.

Також я б хотіла зазначити, що культура є важливою частиною життя кожної людини і суспільства в цілому. Саме вона робить людину особистістю. Громадянин стає членом суспільства в міру засвоєння знань, норм, звичаїв, мови, цінностей, традицій свого народу, своєї соціальної групи і всього людства. Для людей культура може бути засобом вираження творчості, формування індивідуальної самобутності та зміцнення відчуття себе в суспільстві. Культурний досвід дає можливість для дозвілля, розваг, навчання й обміну досвідом з іншими. Музеї, театри, виставки, концерти, кіно – все це об'єднує людей в один механізм – суспільство [2].

Отже, з цього випиває, що мистецтво та культура є частинами самобутності та виховання нації. Під час культурних заходів люди об'єднуються незалежно від їхніх статків та національності. Проте мистецтво допомагає не тільки самовираженню та єднанню людей, воно може зцілити ціле покоління людей, особливо тих які пережили війну. Через фантазії, вигадані світи, картини, скульптури, поезію ми можемо відірватись від реальності, хоч і на деякий час. І культура допомагає нам не втратити віру у мирне майбутнє [3]. Зважаючи на те що в Україні зараз триває війна, оперуючи даним твердженням, можна зробити висновок, що в XXI столітті, соціокультурний простір нашої держави нагально потребує розвитку та уваги.

На мою думку по завершенні повномасштабної війни культура має стати однією з головних ланок на основі, якої буде відбуватись відновлення нашої держави. І саме розвиток соціокультурного простору має стати одним з основних напрямків світового впливу. Та для того, щоб визначати шлях розвитку потрібно глибше пізнати, що саме ховає під собою твердження «соціокультурний простір».

Під «соціокультурним простором» розуміється суспільство як єдність культури та соціальності, що виникають у процесі діяльності людини. При цьому ключовим елементом виступає особистість, що пов'язана з суспільством системою відносин і культурою як сукупністю цінностей і норм.

Анжеліка Савченко дає нам найзрозуміліше визначення поняттю «соціокультурний простір». Вона включає сюди рівень розвитку суспільства, ідеологічні складові, що підтримуються та визнані суспільством, його соціальні структури. Соціокультурний простір є індикатором розвитку суспільства. Він являє собою рушійну силу розвитку цивілізації та народів.

Загалом, розвиток соціокультурного простору України у XXI столітті включає в себе багато факторів, які взаємодіють між собою і сприяють розширенню культурних можливостей, взаєморозумінню та вдосконаленню українського суспільства [4].

У XXI ст. в Україні не тільки активно вивчають сучасне і минуле нашої культури, а й намагаються осмислити подальші перспективи її розвитку (Інститут мистецтвознавства, етнології і фольклористики, Інститут літератури, Інститут української мови, Інститут історії, Інститут археології та ін.).

Дані інститути популяризують соціокультурний простір у межах держави, а на світовому рівні ми можемо з'являтися у різноманітних проєктах, конкурсах, соціальних мережах. Проте важливо, щоб висвітлений культурний продукт був якісним, актуальним та презентував найкращі сторони соціокультурного простору України XXI століття. Тільки розвиток культури може долучити нашу державу до загальноєвропейської спільноти, сприятиме демократизації суспільства і всебічному розвитку особистості [5].

У підсумку можемо сказати, що під «соціокультурним простором» розуміється суспільство як єдність культури та соціальності, що виникають у процесі діяльності людини. При цьому головним елементом виступає особистість, що пов'язана з суспільством системою відносин і культурою як сукупністю цінностей, прав і норм, та культура. А також попри всі

перипетії соціокультурний простір потребує розвитку, адже тоді по завершенню війни ми будемо активно збирати плоди своєї праці.

Література

1. Вікіпедія//Електронний ресурс. URL <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0> (дата звернення: 25.10.2023).
2. ДіалогUA. Вплив мистецтва та культури на сучасне суспільство. URL: https://www.google.com/amp/s/www.dialog.ua/press-release/283564_1698244069/amp (дата звернення 31.10.2023).
3. Культура під час війни. 30.06.2023. URL: <https://ukrainer.net/kultura-i-viyna-pivnich/> (дата звернення: 11.10.2023).
4. Соціокультурний розвиток регіонального соціуму в контексті національної безпеки. Міждисциплінарний вимір : колективна монографія. С. 240–241 (дата звернення: 05.07.2023).
5. Історія української культури. Сучасний стан розвитку культури. URL: https://pidru4niki.com/14200327/kulturologiya/suchasniy_stan_rozvitku_kulturi (дата звернення: 20.10.2023).

Serhiichyk Kateryna,

applicant of the National Academy of Culture and Art Management

PROMOTION OF READING IN EUROPEAN COUNTRIES

Reading is one of the types of speech activity, the process of perceiving and understanding written text. It is an important development factor, raises the intellectual level, forms life orientations, norms and values, contributes to the development of creativity, cognitive skills and the expansion of worldview, helps integration into the social and cultural environment.

Reading is now seen as an important part of the lifelong learning process, and therefore as a changing set of knowledge, skills and strategies that a person develops through interaction with others and society in general.

With the development of technologies, reading paper publications recedes into the background, but the significance of the influence of reading does not disappear, so it is worth promoting its popularization. The promotion of reading is important for the development of culture and education, it is implemented using such methods as the promotion of books and literary works, organization of literary events, including book clubs, literary festivals and evenings, reading in public places, access to libraries and bookstores, use of the latest technologies, promotion of reading in mass media and social networks, etc.

European countries are conducting activities aimed at creating incentives for reading, supporting book culture and promoting the development of the literary community in the EU. This includes book fairs and festivals that attract authors, publishers and readers, as well as the organization of forums, exhibitions and cooperation between publishers and bookstores with readers, as well as the creation of library hubs.

In Italy, a book support institute was established under the Ministry of Cultural Heritage and Cultural Activities, which made it possible to develop the exhibition and fair direction and promote Italian books abroad. In addition, literary festival activities are popular in the country, almost every province has its own literary festival: The International Book Fair in Turin, the Fair of Small and Medium Publishers “More Books - More Freedom” in Rome, Festival of Literature in Mantua, Festival in the city of Lucca, The International Festival of Poetry in Genoa and the International Festival in the city of Ferrara. These events contribute to popularization of the book and creating a platform for discussing literature.

Many European countries focus on educating young readers, hoping to develop and consolidate a love of reading from an early age and to have readers with a lifelong interest in literature. For example, the British “Book Start” program has national status and is financed from the state budget with the support of commercial partners. It brings together various institutions, such as libraries, medical facilities, government bodies, publishers, local education authorities, and covers more than

90% of families with young children: now every child between the ages of one and three years receives three sets of books with recommendations for parents.

Croatian campaign “Read to me!” involves librarians and pediatricians in popularizing reading among children. As part of this campaign, its participants inform adults about the importance and benefits of reading to children. They also help to select literature according to the age of the children and involve Croatian celebrities. In addition, the initiative delivers books to young readers in remote places with the help of special transport.

Every year in the Czech Republic and Germany, an action is held, which is aimed at popularizing reading aloud for children and young people with the aim of forming a love for books from childhood, and reading is popularized as a source of pleasure. In French schools, there is an educational program that aims to get children reading and away from the Internet. In addition, book festivals are regularly held in the country, such as the Festival du Livre de Paris – the largest book festival that brings together authors, publishers and readers from all over the world.

In Poland, it is planned to turn libraries into cultural hubs, provide kindergartens with modern literature, regularly conduct campaigns to promote reading and organize large-scale literary events.

Denmark has focused on electronic book publishing, because it is cheap and convenient. This has resulted in a number of free educational publications, such as e-textbooks from Bookboon, published in many languages: English, German, Dutch, Danish, French, Swedish, Norwegian, Finnish, Spanish and Czech.

Norway focuses on creating conditions for comfortable reading, the country's libraries are as popular as cinemas, playgrounds and pubs. The state program “Cultural backpack” is aimed at introducing elementary and secondary school students to all kinds of arts, including literature.

So, we can conclude that European countries are successfully implementing measures, campaigns and programs aimed at popularizing reading and supporting book culture. Book fairs and festivals help develop book culture and create a platform for the dissemination and discussion of literature. The organization of various national book events stimulates the spread of reading, contributing to the education of educated civic consciousness. Reading programs for children and youth are an important priority in many countries, and it is worth learning from their experience in implementing new forms of reading promotion.

Література

1. Дордюк А. Національні книжкові акції. Світовий досвід 2021. Інформація. URL: <https://chytomo.com/natsionalni-knyzhkovi-aktsii-svitovuj-dosvid-2021/> (дата звернення: 28.10.2023).
2. Круглов В. Більшість українців не читають книжок. *Що з цим робити?* NV. 28.03.2021. URL: <https://nv.ua/ukr/biz/experts/v-ukrajini-ne-chitayut-knizhok-yak-zmynitsiuvaciji-novini-ukrajini-50150524.html> (дата звернення: 28.10.2023).
3. Осмоловська О., Півовар О., Гончаренко А., Ачкасова Д., Пилипів К., Доман А., Бут Б., Лопушинська В. Популяризація читання в різних регіонах світу на початку ХХІ століття. *Інтегровані комунікації*. 2018. № 6. URL: <https://intcom.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/129> (дата звернення: 28.10.2023).
4. Як читати стало модно? Досвід США, Бразилії, Хорватії, Польщі та Канади. NV. 16.09.2021. URL: <https://nv.ua/ukr/ukraine/navishcho-ukrajincyamchitati-knizhki/yak-prishcherpiti-lyubov-do-chitannya-ditini-ta-doroslim-dosvidinshih-krajin-navishcho-chitati-knigi-50182585.html> (дата звернення: 28.10.2023).
5. PISA: читацька грамотність / уклад. Т. С. Вакуленко, С. В. Ломакович, В. М. Терещенко. Київ : УЦОЯО, 2017. 123 с. URL: https://kristti.com.ua/wp-content/uploads/2018/04/PISA_Reading.pdf (дата звернення: 28.10.2023).

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО ІМІДЖУ ОРГАНІЗАЦІЇ

Внутрішній імідж організації, є стійким, яскраво і емоційно забарвленим образом установи, що формується у співробітників, він містить в собі оціночні компоненти і виконує низку найважливіших функцій в соціальному управлінні організацією та управлінні персоналом. Внутрішній імідж організації не тільки безпосередньо впливає на формування зовнішнього іміджу організації, але і служить дієвим мотиватором роботи та організаційної поведінки співробітників, їх організаційної прихильності. Він здебільшого зумовлює ділову репутацію і соціальну ефективність організації та в цілому – успішність її діяльності в зовнішньому середовищі.

Питання побудови іміджу організацій розглянуті в працях Костюк Г.В., Сторожук В.В. [1], Лаврентій А.С. [2], Семенчук Т.Б., Гера О.Г. [3], Строцюк Ю.В. [4], Хомуленко Т.Б. [5].

Поняття іміджу організації широко використовується як в практиці управління, так і в сучасних наукових дослідженнях, але єдине його тлумачення поки що відсутнє. Понад тридцять років, не зважаючи на безліч публікацій з тематики управління іміджем організацій, зберігається значна кількість трактувань цього поняття. Імідж був наділений функцією ідентифікації та самопрезентації. Він був необхідний для позначення приналежності індивіда до даного товариства або для маркування статусу, заняття перших позицій в спільноті тощо.

Поступово імідж став інструментом управління. Використовуючи дану навичку, вожді, імператори та полководці формували необхідну думку про себе та державу. Одним з перших теоретиків іміджу вважають італійського філософа Н. Макіавеллі, який розглянув феномен іміджу, розробивши теоретичні аспекти іміджу та надав аргументовані докази застосування даного феномена з практичної точки зору.

На формування внутрішнього іміджу впливає безліч чинників, зокрема: профіль діяльності організації, склад персоналу, репутація керівників організації, стилі управління та інші соціально-управлінські чинники. Цим зумовлені складність дослідження внутрішнього іміджу та розробки технологій його формування і необхідність комплексного підходу. Тому успішна розробка цілісної, придатної для практичного застосування технології формування внутрішнього іміджу організації можлива лише як інтеграція результатів полідисциплінарних наукових досліджень на підґрунті теорії та практики соціології управління і менеджменту соціокультурної діяльності.

На сьогоднішній день розроблено дуже багато методів, методик і практик формування іміджу компанії, серед них є оригінальні та унікальні прийоми впливу на персонал та інших учасників організації. Труднощі з їх дослідження пов'язані здебільшого з небажанням менеджерів і керівників організацій обмінюватися своїми унікальними ПР-знахідками і успішними технологіями внутрішніх комунікацій. З іншого боку, навряд чи існує універсальна форма діалогу керівників і персоналу, оскільки кожна конкретна організація, до того ж – кожна конкретна організаційна ситуація вимагають пошуку ПР-фахівцями і менеджерами інструментів, які найбільше підходять для спілкування та впливу на персонал організації [1].

У сучасній науковій літературі наведено достатньо багато найменувань методів, методик, прийомів і технік, які позиціонуються як методи формування внутрішнього іміджу організації.

Взагалі багато дослідників звертають увагу на певну методологічну плутанину і необхідність чіткого вибудовування методології управління процесами формування іміджу організацій. Дійсно, застосування методів має бути теоретично і концептуально забезпечене і методологічно обґрунтоване – такі вимоги сучасної соціології управління. Водночас важливо визначити базові підходи і чітко сформулювати принципи формування та управління внутрішнім іміджем організації.

Концептуальна забезпеченість формування і подальшого управління внутрішнім іміджем організації може бути підготовлена попередньою розробкою в організації: базових стратегій

управління організацією (бізнес-стратегія, стратегія управління персоналом, стратегія комунікаційної політики та ін.); «базових припущень» та інших концептів організаційної культури.

У науковій літературі є чимало описів принципів управління організацією, управління персоналом, формування іміджу. Варто виділити загальні управлінські та специфічні принципи формування внутрішнього іміджу організації:

Загальні управлінські принципи, що застосовуються в процесі формування внутрішнього іміджу організації: історичність; цілісність; економічність; несуперечність; розвиток; гнучкість; комплексність; системність; поетапність; раціональність; соціальна затребуваність; конструктивність; соціальна адресність; конкретність; практична доцільність; варіативність.

Специфічні принципи формування внутрішнього іміджу організації: чесність; відповідність правилам і реальним можливостям організації; відповідність стратегіям, кадровій політиці; відповідність зовнішньому іміджу організації; використання EGS-технологій.

Широко застосовуються для підвищення внутрішнього іміджу організації як інструменти оперативного впливу на персонал підготовка і проведення одиничних дозвілєвих корпоративних заходів, а також довгострокові і різноманітні методики управління традиціями, звичаями і обрядами організації.

Вибір етапів і визначення стратегії дуже важливі для забезпечення успішності формування технології внутрішнього іміджу організації.

Література

1. Костюк Г.В., Сторожук В.В. Формування позитивного іміджу підприємства. *Вісник КНУТД*. 2014. № 1. С. 176–181.
2. Лаврентій А. С. Імідж як предмет наукового аналізу. *Вісник Національної академії державного управління при Президентові України*. Серія: Державне управління. 2019. № 3. С. 30–38.
3. Семенчук Т.Б., Гера О.Г. Сучасна модель формування іміджу організації. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Сер.: Економічні науки, 2014. № 7(3). С. 178-181.
4. Строцок Ю. В. Процес формування іміджу підприємства. *Моделювання регіональної економіки*. 2011. № 2. С. 95–101.
5. Хомуленко Т.Б. Теоретичні та практичні аспекти дослідження іміджу. Харків : ВД «Інжек», 2005. 272 с.

ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ, ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА.

КРУГЛИЙ СТІЛ «МЕДІАОСВІТА - МЕДІАПРАКТИКА»

Биркович Тетяна Іванівна,

*доктор наук з державного управління, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв*

ІНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГ У БІБЛІОТЕЧНІЙ СПРАВІ

В даний час успішна робота бібліотеки багато в чому залежить від застосування сучасних інформаційних та комунікаційних технологій, поширення Інтернету забезпечує можливість активно впроваджувати нові форми обслуговування читачів відповідаючи вимогам часу.

Інтернет-маркетинг є важливим компонентом світового мережевого простору та позитивно впливає на розвиток та удосконалення діяльності бібліотек в Україні.

Інтернет-маркетинг в бібліотечній справі дозволяє будь-якій бібліотеці, незалежно від форм власності та місця розташування, бути представленою у світовій мережі, користуватися можливостями пошуку і доступу до інформації і, в той же час, рекламувати власні можливості.

Зокрема, Т. Гранчак зазначає, що «сьогодні бібліотеками України використовуються лише деякі інструменти інтернет-маркетингу в рамках реалізації окремих напрямів маркетингової діяльності. Основними онлайн-маркетинговими комунікаціями, які сьогодні використовуються бібліотеками України, є бібліотечні сайти, представництва бібліотек в соціальних мережах, меншою мірою он-лайн і традиційні ЗМІ. За допомогою мас-медіа бібліотеками проводяться кампанії з ребрендингу, оновлення іміджу установ, донесення до користувачів інформації стосовно модернізації бібліотечно-інформаційного сервісу – надання поряд із традиційними для бібліотек продуктами і послугами доступу до он-лайн сервісу та інноваційних інтерактивних заходів» [2, 49].

За допомогою інтернет-маркетингу відбувається залучення читачів на сторінку бібліотеки, формується лояльність аудиторії та включення читачів в комунікацію за допомогою дописів.

Головна відмінність інтернет-маркетингу в бібліотечній справі від застосування його в бізнесі – це його некомерційна направленість.

Некомерційний інтернет-маркетинг у бібліотечній справі спрямований на відтворення основних норм та цінностей, ідеології суспільства і забезпечує залучення та підтримку у наданні послуг читацької аудиторії які б відповідаючи вимогам часу.

На думку Агамірзаєв Аліш і Сеїдлі Нігярв в останні роки створені передумови для формування основ концепції бібліотечного маркетингу як філософії сучасного бібліотечного менеджменту. У цьому сенсі бібліотечний маркетинг поєднує в собі досягнення загальної теорії маркетингу і практичний досвід вирішення багатьох завдань. Це, перш за все, використання в управлінні бібліотечною діяльністю принципів соціальної спрямованості, комплексності та сталості, на яких базується загальний маркетинг. Також саме використання розроблених у маркетингу сучасних методів і прийомів дає змогу забезпечити належне задоволення попиту на бібліотечні послуги затребуваних, цільових груп населення та суспільства в цілому, забезпечує раціональне використання ресурсів [1, 50].

Однак, «сучасні можливості бібліотеки надають переваги у розширенні спектру додаткових платних послуг. Відчутною статтею прибутку може бути:

- публікація інтелектуальних продуктів бібліотеки (бюлетенів, брошур, листівок, буклетів, друкованих каталогів, списків літератури, календарів, довідників тощо);
- виробництво аудіовізуальної продукції (аудіозаписів, фільмів, відео, слайдів, презентацій тощо);
- виробництво інформаційних продуктів (фактографічних баз даних, повнотекстових баз

даних на CD-ROM і т. д.);

- безпосереднє спілкування (презентації / доповіді, тренінги, заняття та особисті контакти);

- благодійна діяльність – адресна допомога, культурні події та заходи, участь у соціальних програмах;

- участь у виставках і ярмарках (розробка експозиції, презентації діяльності, зворотній зв'язок з користувачами і т. д.);

- форми роботи щодо зв'язків з громадськістю (PR) в обслуговуванні відвідувачів бібліотеки;

- персоналізація комунікації між бібліотекарем і користувачем;

- робота щодо запитів та відмов» [3, 9–10].

Отже, інтернет-маркетинг у бібліотечній справі є більш складним поняттям, яке передбачає формування високого рівня комунікації, включає в себе весь механізм організації всієї бібліотечної роботи – інформаційні бібліотечні продукти, довідково-бібліографічне обслуговування віддалених користувачів, наукові конференції, соціальні мережі, мобільні додатки, електронна доставка документів тощо. Все це може бути ефективним при високому іміджу та розвиненій системі зв'язків з громадськістю, де бібліотека, завдяки ефективному менеджменту, отримує широку громадську підтримку з боку місцевої адміністрації, «благодійників» та спонсорів, використовуючи можливості залучення фінансових ресурсів для покращення її діяльності.

Література

1. Агамірзаев А., Сеїдлі Н. Маркетингова концепція сучасних бібліотек (джерела маркетингової діяльності бібліотек. *Грані*. 2023. № 26(2). С. 47–50. DOI: <https://doi.org/10.15421/172325>.

2. Hrachak T., Skiter T. Інтернет-маркетинг у діяльності бібліотек України. *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук*. 2019. № 4. С. 36–55. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7654.4.2019.187817>.

3. Маркетинговий підхід до організації сучасного обслуговування в бібліотеці : метод. рек. / Департамент культури та взаємозв'язків з громадськістю Черкас. облдержадмін., Комунал. закл. « Обл. універс. наук. б-ка ім. Тараса Шевченка» Черкас. облради; уклад. Т.В. Горда. Черкаси: 2018. 16 с.

Григоревська Олена Вікторівна,

доктор наук із соціальних комунікацій, старший науковий співробітник, професор кафедри інформаційних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка

Копанєва Вікторія Олександрівна,

кандидат історичних наук, доцент кафедри інформаційних комунікацій Київського університету імені Бориса Грінченка

МЕТОДОЛОГІЯ СОЦІОГУМАНІТАРИСТИКИ В ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ІНФОРМАЦІЙНОЇ СФЕРИ

Комплексний аналіз соціуму в умовах цифрової трансформації та інтенсифікація робіт у сфері гуманітаристики спонукають до визначення новітніх теоретико-методологічних підходів у гуманітарних дослідженнях.

Відбувається стрімке зростання обсягів цифрових ресурсів та урізноманітнення форм їх представлення. Поширюється рух за відкритий доступ до наукових знань, з'являються нові моделі розповсюдження публікацій. Розвиваються когнітивні підходи до зменшення інформаційної ентропії в процесі наукових комунікацій, які орієнтуються на перехід від формалізованого передавання даних до сприяння в отриманні користувачем нових знань. Розробляються нові форми представлення інформаційно-аналітичних продуктів, створюються системи оцінювання наукової інформації та дослідницької діяльності. Для фахівців інформаційної сфери нової генерації обов'язковою умовою успішної діяльності стає

оволодіння навичками організації, проведення та підтримки наукових досліджень в умовах цифрових трансформацій, засвоєння методик та вироблення методології як галузевих, так і міждисциплінарних досліджень.

Методологія – це вчення про організацію теоретичної та практичної діяльності людини. Стосовно відношенню до різних видів людської діяльності поняття «методологія» розглядається у двох основних аспектах – теоретичному і практичному. У першому з них методологія розуміється як теорія методів дослідження, філософське вчення про методи пізнання та способи перетворення дійсності. У рамках практичного аспекту методологія розглядається як сукупність систематизованих прийомів і способів організації діяльності, що застосовуються в якій-небудь сфері наукового або практичного знання. Організувати діяльність означає впорядкувати її в цілісну систему з чітко визначеними характеристиками, логічною структурою і процесом її реалізації. Наявність цих аспектів – свідчення дуалізму методології наукового дослідження, необхідності її розгляду як у теоретичному плані, так і в практичній площині.

При проведенні дослідження методологія має забезпечити насамперед установлення ключового конструкта (концепції, підходу), що виступатиме стрижнем, який має забезпечити досягнення поставленої мети. Основою методологічного базису сучасних соціогуманітарних досліджень слід вважати ядро шостого технологічного укладу, який ґрунтується на синергетичному об'єднанні нано-, біо-, інформаційних, когнітивних і соціальних технологій. При розробленні соціогуманітарних проблем основну увагу приділяють економічним, освітнім, управлінським, правовим та іншим аспектам. У цьому проявляється трансгуманістичний характер конвергенцій. Такий підхід є якісно новою формою міждисциплінарних наукових досліджень, який визначатиме подальший розвиток науки і технологій. Інформаційні технології мають забезпечити накопичення, зберігання й опрацювання великих масивів інформації, моделювання нано-, біоструктур, систем і процесів тощо, отже і майбутні фахівці інформаційної сфери мають володіти відповідними навичками синергетичного підходу до моделювання дослідницьких та практико-орієнтованих процесів.

Ознайомлення з новим поглядом на методологію сучасних соціогуманітарних досліджень для магістрів спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» [1] відбувається в межах оновленої у 2022 р. навчальної дисципліни «Методологія бібліотекознавства, архівознавства та інформаційної діяльності» (розробник – О. В. Григоревська). З відкриттям у Київському університеті імені Бориса Грінченка у 2023 р. нової магістерської міждисциплінарної освітньо-наукової програми 035/029.00.02 «Біографістика і текстологія» [2], що реалізується Факультетом української філології, культури і мистецтва, відповідні знання та вміння опановуються здобувачам у межах навчальної дисципліни «Інформологічні теорії і концепції» (розробники – В. О. Копанєва, О. В. Григоревська, І. І. Стамбол). Дисципліна «Інформологічні теорії і концепції» спрямована на формування у здобувачів інтегральної компетентності, що полягає у здатності розв'язувати складні задачі та проблеми в галузі біографістики і текстології під час професійної діяльності або навчання, що передбачає проведення досліджень, здійснення інновацій, залучення знань з інформаційної, бібліотечної, архівної справи, лінгвістики, літературознавства. Окрім іншого, дисципліна сприяє формуванню у студентів загальних і спеціальних компетентностей, зокрема здатності до пошуку, опрацювання й аналізу інформації з різних джерел; вміння забезпечувати відбір, аналіз, оцінку, систематизацію, моніторинг, організацію, зберігання, розповсюдження та надання в користування інформації й знань у будь-яких форматах.

Участь інформаційних установ (бібліотек, архівів, музеїв, інформаційних центрів) у розбудові цифрових гуманітарних наук доцільно зосередити на формуванні інформаційних систем соціогуманітарної спрямованості з цифровим представленням об'єктів і можливістю їх комп'ютерного з аналізу та на підготовці фахівців нової генерації, які поряд з традиційними гуманітарними дисциплінами опановуватимуть методи й інструментарій інфометричних досліджень і виявлятимуть у цифрових ресурсах нові знання.

Література

1. Освітньо-професійна програма 029.00.02 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» другого (магістерського) рівня вищої освіти (2022). *Київський університет імені Бориса Грінченка*. URL: https://fufkm.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/fufkm/Navchalni_plany_22-23/kik/iba_opp_2022_mag_new.pdf (дата звернення: 17.10.2023).

2. Міждисциплінарна освітньо-наукова програма 035/029.00.02 «Біографістика і текстологія» другого (магістерського) рівня вищої освіти (2023). *Київський університет імені Бориса Грінченка*. URL: https://fufkm.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/fufkm/documents/%D0%9E%D0%9D%D0%9F_%D0%91%D0%86%D0%A2_%D0%BC%D0%B0%D0%B3_23.pdf (дата звернення: 17.10.2023).

Хімч Ярослава Олегівна,

*кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**«МЕДІАКОМПЕТЕНТНІСТЬ ТА МЕДІАГРАМОТНІСТЬ»
ЯК ОBOB'ЯЗKOBA OCBITHHA KOHΠOHEHTA OΠ
«ІНΦOPIAЦІЙHA ДІЯЛHНІCTЬ TA MEДІAKOMYHІKAЦІЇ»
ДЛЯ ЗДОBYAЧІB БAKAЛABPCЬKOГO PІBHA BИЩOЇ OCBITI CΠEЦІAЛHHOCTI
029 «ІНΦOPIAЦІЙHA, БІБЛІOTEЧHA TA APXІBHA CΠPABA» HAKKKiM**

«Медіакомпетентність та медіаграмотність», відповідно до ОП «Інформаційна діяльність та медіакомунікації» для здобувачів бакалаврського рівня вищої освіти спеціальності 029 Інформаційна, бібліотечна та архівна справа НАКККіМ, є обов'язковою навчальною дисципліною, що забезпечує формування спеціальних (фахових, предметних) компетентностей. Дисципліна вивчається на четвертому курсі, у 7 семестрі [1].

У цьому (2023–2024) навчальному році дисципліна викладається вперше, тож, можна говорити, про її апробацію та аналізувати наявний практичний досвід.

При вивченні навчальної дисципліни розглядаються такі питання як: сутність поняття «медіа», «медіакомунікації» та «медіакомпетентність»; основні підходи до класифікації медіа; правові основи функціонування медіа у суспільстві (окремо відзначимо, що у 2022 році було прийнято Закон України «Про медіа», що актуалізує цю тему); вплив медіа на суспільство та особистість; формування критичного мислення як важливої складової медіакомпетентності, медіакомпетентність та створення медіапродукції; медіаосвіта та медіаграмотність.

Мета дисципліни – шляхом формування медіакомпетентності та медіаграмотності здобувачів вищої освіти спеціальності 029, сприяти підготовці сучасного, кваліфікованого та конкурентоспроможного інформаційного працівника, який вміє ефективно працювати з медіа (верифікувати, аналізувати, покращувати, просувати, створювати та комунікувати).

Завдання дисципліни, компетентності та програмні результати навчання, на формування яких вона спрямована, її структура та зміст, описані у робочій програмі дисципліни [2], тому ми зупинимось лише на формах і методах викладання.

Почнемо з того, що, ще з часів карантинних обмежень 2020 року, в НАКККіМ, дистанційною платформою для навчання було обрано сервіс Google Classroom (гугл клас). Онлайнві заняття в гугл класі відбуваються за допомогою відеоконференцій Meet (міт), крім того, лекційні заняття можуть доповнюватись навчально-методичними матеріалами у вигляді конспекту лекції або її мультимедійною презентацією. Створення «матеріалу» в гугл класі ще передбачає можливість доєднати посилання на електронні джерела з мережі Інтернет, окремо, навіть виділено – відео з YouTube (ютубу), можна додати файл з власного гугл диску чи завантажити його з іншого електронного пристрою, або безпосередньо створити. Це зручний формат не лише для онлайнного (дистанційного) навчання, але й для інформаційного супроводу викладання. Тож створення, наповнення і використання гугл класів відбувається незалежно від форми навчання (онлайн, офлайн, змішана).

Гугл клас з відповідної навчальної дисципліни, при його правильній організації, може стати для викладача та здобувачів вищої освіти й певним комунікаційним простором. Клас дозволяє не лише надавати – отримувати більше теоретичної інформації, але й обмінюватися повідомленнями та коментарями (загальні – поле «Стрічка», особисті – через листування – поле «Люди», або – «приватні повідомлення» у «Завдання»).

Що ж до особливостей викладання навчальної дисципліни «Медіакомпетентність та медіаграмотність», то насамперед це інтерактивність, спонування до рефлексій та критичного мислення (аналізу) не лише на темах про критичне мислення або на семінарських заняттях, а й під час лекцій, при презентації результатів власної навчальної діяльності та навчальної діяльності одногрупників.

Серед матеріалу, що вже був вивчений, хотілося б відзначити такі теми як «Медіа як інструмент впливу на політичні процеси», «Вплив медіа на світогляд та поведінку особистості», «Етичні аспекти використання медіа в життєдіяльності суспільства та особистості», «Критичний аналіз медіаінформації», «Медіаторчість та сучасні підходи до створення медіапродукції». Я вдячна 4 курсу спеціальності 029 НАКККіМ (група БІС-51-20), за те, що вони виявляли (виявляють, бо навчання триває) зацікавленість у предметі, творчо підходять до виконання завдань. активно дискутують та відшукують актуальні приклади.

Досвід викладання навчальної дисципліни «Медіакомпетентність та медіаграмотність» свідчить, що вона є актуальною та затребуваною. Здобувачі вищої освіти бачать реальні практичні приклади її теоретичних напрацювань, а також розуміють важливість тих компетентностей, які вона формує.

Література

1. 029 Інформаційна, бібліотечна та архівна справа. Освітньо-професійна програма першого (бакалаврського) рівня вищої освіти «Інформаційна діяльність та медіакомунікації». Київ. НАКККіМ 2023. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/abituriientam/OPNn/029_OP_Inform_diialn_ta_med_b_nova_2023.pdf (дата звернення: 27.10.2023).

2. Медіакомпетентність та медіаграмотність: робоча програма навчальної дисципліни. Хімич Я.О. Київ. НАКККіМ 2023. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/in_prakt_kulturolohii/K_art-menedzhment/RP/mediakompetentnist_ta_mediahramotnist.pdf (дата звернення: 27.10.2023).

Кудлай В'ячеслав Олегович,

*кандидат наук із соціальних комунікацій, завідувач кафедри інформаційної діяльності
Маріупольського державного університету*

МЕДІАПРАКТИКА В ПРОВЕДЕННІ АУДИТОРНИХ ЗАНЯТЬ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ МАРІУПОЛЬСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ

Повномасштабна війна, вимушене переміщення Маріупольського державного університету (надалі – МДУ) вимагають від науково-педагогічних працівників адаптації до нових технологій та методів навчання в онлайн-середовищі. Медіапрактика у проведенні аудиторних занять здобувачів вищої освіти – це сучасний підхід до навчання, який використовує різні медіа-ресурси для підвищення ефективності та якості освітнього процесу. Однією з ключових технік навчання є медіапрактика, що включає в себе використання різних медійних засобів у освітньому процесі.

Медіапрактика може включати такі види діяльності, як:

- створення та використання мультимедійних презентацій, відео, аудіо, інтерактивних елементів тощо для ілюстрації та пояснення навчального матеріалу;
- використання онлайн-платформ, соціальних мереж, блогів, подкастів тощо для спілкування, обміну інформацією, залучення до дискусії та співпраці з викладачами та одногрупниками;

- розробка та реалізація медіа-проектів, які демонструють засвоєння навчального матеріалу та розвиток креативних та критичних навичок.
- аналіз та оцінка медіа-текстів, які стосуються предметної галузі або актуальних проблем суспільства.

Розглянемо значення медіапрактики у проведенні аудиторних занять для здобувачів вищої освіти МДУ та її вплив на якість освіти.

Медіапрактика дозволяє зробити онлайн-навчання більш цікавим та залучити увагу студентів через використання відео, аудіо, інтерактивних вправ під час проведення аудиторних занять. Медійні ресурси допомагають здобувачам здійснювати аналіз та обговорення реальних подій, що розвиває критичне мислення та аналітичні здібності. Використання відеоматеріалів розміщених на онлайн-платформах допомагають наочно пояснювати теоретичний матеріал, сприяють кращому засвоєнню нових знань, зокрема, студенти можуть періодично повертатися до перегляду тих частин матеріалу, які викликають складнощі у сприйнятті.

Медіапрактика у проведенні аудиторних занять здобувачів вищої освіти прямо впливає на розвиток медіаграмотності здобувачів. Медіаграмотність означає здатність доступу, розуміння, аналізу, створення та критичного використання різноманітних медіа-ресурсів для особистого та професійного розвитку

Для організації медіапрактики у проведенні аудиторних занять здобувачам вищої освіти необхідно: визначити цілі, завдання, зміст і методи навчання з урахуванням можливостей і потреб студентів та вимог освітньої програми; обрати або створити відповідні медіа-ресурси для підтримки навчального процесу та заохочення активності і зацікавленості студентів; забезпечити наявність необхідного обладнання, програмного забезпечення, інтернет-з'єднання тощо для реалізації медіапрактики; створити комфортне і безпечне навчальне середовище, яке сприятиме взаємодії і співпраці між учасниками навчання; застосувати ефективні форми і методи контролю і оцінювання навчальних досягнень студентів, які враховують їх медіа-продукти та рефлексію.

Інтерес до вивчення матеріалу зростає завдяки застосуванню медіапрактики, що призводить до покращення активності та результативності навчання. Студенти МДУ в умовах дистанційного навчання мають можливість вдосконалити свої медіанавички через використання навчального порталу МДУ <https://moodle.mu.edu.ua/>.

Медіапрактика є важливим компонентом навчального процесу, що допомагає зробити заняття більш ефективними та зацікавлюючими для студентів. Використання різноманітних медійних засобів сприяє розвитку критичного мислення, активності студентів та покращенню якості освіти в цілому. Успішне впровадження медіапрактики в аудиторні заняття допомагає готувати студентів до викликів сучасного світу, де медіаграмотність стає необхідною навичкою.

Karpenko Olena,

PhD (in Pedagogy), Associate Professor, Associate Professor of Documentation Science and Information Activity Department, State University of Information and Communication Technologies

FOUNDATIONS OF INTERNATIONAL COMMUNICATION AS AN ELECTIVE COURSE IN TRAINING MASTER'S DEGREE STUDENTS MAJORING IN INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL STUDIES

Contemporary processes of globalization require training higher-qualified specialists for fruitful interoperability in all spheres of people's activity, particularly in information, library and archival studies. To realize this task it is necessary to implement special relevant courses into the curriculum and teach them in English as an international language of global communication. In this context, the necessity of teaching the course «Foundations of International Communications» as an

elective course is of great importance at higher education institutions geared toward training master's degree students majoring in information, library and archival studies.

The course «Foundations of International Communications» (<https://dn.dut.edu.ua/course/view.php?id=552>) is one of the optional subjects developed at the Documentation Science and the Information Activity Department. The course is delivered in English for 1st-year master's degree students majoring in information, library and archival studies at the State University of Information and Communication Technologies. Thus, this course is taught in English Medium Instruction, which stands for the practice of teaching subjects in English, which is not the first language of students learning in the country when the majority of the population does not speak it. It is important for masters in the context of forming their communicative competencies to ensure their effective realization in the academic and professional environment.

The aim of the course «Foundations of International Communication» is to form a system of theoretical knowledge and applied skills of students to obtain professionally significant general and special cultural, and professional competencies to solve a certain range of problems tasks in their work connected with realizing international communications and achieve personal and professional success in life.

The course is geared toward forming hard and soft skills in the indicated field of knowledge. Students need to know all the possibilities of international communication on a professional level. Hard (job-specific) skills within the course are concentrated on the specifics of realizing international communication in the professional area, in particular issues concerning international scientific communication, business correspondence, cultural diplomacy, etc. Soft skills (people's abilities to interact in their personal and professional lives) within this optional subject include communication skills, time management, leadership qualities, empathy, critical thinking, problem-solving, creativity, and other interpersonal skills.

There are two modules in the course devoted to theoretical and applied aspects of international communication correspondingly. In each module, there are four themes. In the first module «Foundations of International Communication as a Scientific and Study Discipline», students get theoretical knowledge within the following themes: Basic concepts of the discipline, Business correspondence as a component of international communication, Specifics of organising diplomatic events in social and cultural activity, Diplomacy documentation in the professional activity.

The second module «Applied Aspects of International Communication» includes such themes as Specifics of international scientific communication in information, library and archival studies; Scientometric databases as a component of international scientific communication and specifics of abstracting the qualification work; Text analysis of printed, audio, video, and Internet materials in international communication; Specifics of verbal and non-verbal means of international communication, kinesics. The final control of the course is credit.

After taking the course students acquire competencies as the following abilities: motivating people and realizing a common goal; generating new ideas (creativity); identifying, posing and solving problems; working in a team; seizing opportunities for scientific communications for the publication of results innovative activity worldwide, etc. Expected learning outcomes for students include their knowledge and skills concerning using applied socio-communicative technologies for effective organization communication on professional, scientific and social levels based on tolerance, dialogue and cooperation culture of thinking; forming strategies for system organization, modernization, and improving the management effectiveness of professional activities in Information, Library and Archival Studies, etc.

The experience of teaching the course «Foundations of International Communication» shows positive dynamics of students' developing international communication skills and mastering English. All the course materials students can find in Moodle, which is a comfortable platform for realizing tasks and Modules.

Thus, it can be concluded that the academic subject «Foundations of International Communication» is an effective elective course in English for developing students' hard and soft skills, which are in employers' demands and obligatory for realizing students' professional ambitions

in information, library and archival studies for Ukraine's prosperity.

References

1. Karpenko O. O. English as a Medium of Instruction in improving the quality of students' training in the specialty «Information, Library and Archival Studies» // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матеріали міжнар. наук. конф., 17–18 листопада 2022 р. Харків, 2022. С. 424–425.

2. Karpenko O. O. Educational program as an indicator of quality in training students in the field of information, library and archival studies // *Сучасна бібліотечно-інформаційна безперервна освіта: метаморфози навчального дизайну* : матеріали XI Міжнародної конференції, 3–4 березня 2021. Київ, 2021. С. 17–20.

Бугайова Оксана Іванівна,

кандидат філологічних наук,

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

МАНІПУЛЯТИВНІ ПРИЙОМИ В РЕКЛАМНИХ ТЕКСТАХ

*Якщо ви думаєте, що вами не маніпулюють,
ви – у руках професіонала [1].*

Рекламний текст призначений для того, щоб привернути увагу аудиторії до певного продукту та спонукати придбати його. Нині ринок перенасичений різного роду товарами, послугами – і виробники та реалізатори ведуть свою діяльність у середовищі з високим рівнем конкуренції. Тож реклама – можливість заявити про себе, виділитися серед численних конкурентів.

Реклама (з лат. *reclamare* – викрикувати) відома з найдавніших часів. У формі орнаментів, малюнків та скульптур вона існувала вже в епоху палеоліту. З еволюцією людства реклама як технологія представлення товарів і послуг теж трансформувалася. Що технічно досконалішим ставало суспільство, то більш вишуканих форм потребувала реклама, аби зацікавити вибагливу аудиторію, яка на сьогодні має необмежений доступ до інформації про будь-що та будь-кого. Пряма, агресивна реклама може відштовхнути потенційного споживача, спрацювати діаметрально протилежно. Тож рекламники переважно обирають приховані, маніпулятивні прийоми. Ці прийоми полягають у тому, що коли людина сприймає рекламну інформацію, то підпадає під прихований її вплив, спрямований на те, щоб спонукати індивіда до потрібних дій. При цьому він вважатиме свій вибір правильним, оскільки він був зроблений нібито самостійно та свідомо. Тож які прийоми в мові реклами свідчать про маніпулювання?

Потреб у людини не так багато – безпека фізіологічна та психологічна. Усе інше робить для нас цінним маркетинг, який спрямований на те, щоб ідентифікувати певні товари, послуги з емоціями, які можуть / хочуть переживати люди й так ці переживання зробити важливими, бажаними для них. Джозеф Палмер вважає, що емоції сильніші за когнітивну складову свідомість: людина краще запам'ятовує відчуття, а не факти. Тож завдання реклами – міцно засісти споживачеві в пам'яті, сформувавши в нього емоційний зв'язок з продуктом [3]. Розглянемо конкретні приклади. Coco-Cola продає не просто газований напій, а свято, домашній затишок, рівні можливості для всіх: *Зроби настрій Coco-Cola. #Будь Сантою; Є Coco-Cola для кожного* (рис. 1); Rolls-Royce – не просто автомобілі, а статус, унікальність:

Серія привидів 2. Незвичайна сила (Gnost series 2. No ordinary power), Чиста розкіш (Pure luxury), На швидкості 60 миль на годину найгучніший звук у салоні – цокання годинника; Apple – не електроніку, а насамперед відчуття свободи: *Думай інакше (Think Different)*: італійський бренд одягу Diesel – не просто вбрання, а право сприймати й любити себе таким, яким ти є: *Иди за недоліками (Go with the flaw)*; Nike – не спортивне взуття, а вихід за межі упереджень: *Просто зроби це (Just do it)*; французька компанія L’Oreal – не косметику, а піклування жінки про себе, свою красу та здоров’я: *Адже ти цього варта (Because you worth it)*.

Розуміння вразливих точок у споживачів і гра на них дає змогу маркетологам долати психологічний опір в потенційних покупців тиску рекламної інформації і сформувати пріоритети в їх потребах. Порівняймо рекламу прального порошку різних виробників: Gala робить ставку на бажання людей зекономити, пропонуючи *відмінний результат без переплат: Прання в більш холодній воді. Економить до 60% електроенергії*; Agiel, крім логічного мислення (економія – це про розсудливість), активізує відчуття, у цьому випадку зорові: *Очищає навіть у холодній воді та захищає кольори*; Losk апелює до нюхових відчуттів: *Відкрийте для себе наш унікальний світ ароматів*; Persil посилює тактильні відчуття: *Ще глибше проникає у волокна*.

Реклама – це потужна технологія, яка програмує людину на певні дії. У її арсеналі такі прийоми, як: апелювання до фізіологічних і психологічних потреб індивіда (наприклад почуття безпеки, бажання проживати позитивні емоції), соціальних (потреби в повазі, визнанні, самореалізації, успішності). Для цього маркетологи в текстах реклами застосовують шаблони нашого сприйняття, стереотипи, асоціативні зв'язки. Позитивна сторона реклами полягає в тому, що споживач дізнається про певний новий для нього товар чи послугу, а негативна – у тому, що це знання може його спонукати до дій, що призведуть до соціального, фізичного або матеріального збитку. Знання маніпулятивних технологій дасть змогу виявляти їх у рекламній інформації та критично її оцінювати.

Література

1. Бурило Н. Медіапсихологія – як працюють маніпуляції у медіасередовищі на прикладах реклами. *Nachasi*. 05.07.2018. URL: <https://nachasi.com/creative/2018/07/05/mediapsychologiya-1/> (дата звернення: 05.11.2023).
2. Петренко Л. Від Hurts до Apple. 20 зарубіжних кліпів і реклам, знятих в Україні. *Український тиждень*. 25.09.2017. URL: <https://tyzhden.ua/vid-hurts-do-apple-20-zarubizhnykh-klipiv-i-reklam-zniatykh-v-ukraini/> (дата звернення: 05.11.2023).
3. Що ефективніше: продавати мрії або продукти? *Slaidik*. 23.04.2020. URL: <http://slaidik.com.ua/shho-efektivnishe-prodavati-mriyi-abo-produkti/> (дата звернення: 05.11.2023).
4. Яким був слоган компанії Apple в період між 1997 і 2002 роками? URL: <https://uk.quizzclub.com/trivia/y-akim-buv-slogan-kompani-apple-v-period-mizh-1997-i-2002-rokami/answer/1278914/> (дата звернення: 05.11.2023).
5. Apple Advertising – From 1984 to Think Different to ‘I’m a Mac’. *Beloved-brands*. URL: <https://beloved-brands.com/apple-advertising/> (дата звернення: 05.11.2023).
6. “At 60 Miles An Hour” Rolls-Royce Ad by David Ogilvy. URL: <https://swiped.co/file/rolls-royce-ad-by-david-ogilvy/> (дата звернення: 05.11.2023).



Рис. 1. Реклама Сосо-

ОСНОВНІ СКЛАДОВІ ВИБОРУ СТРАТЕГІЇ ПРОСУВАННЯ МЕДІАПРОДУКЦІЇ В СУЧАСНІЙ БІБЛІОТЕЦІ

Сучасні бібліотеки вже давно вийшли за межі традиційного зберігання та надання доступу до друкованих книг. Вони стали справжніми центрами культури та освіти, а пошук, колекціонування, створення та розповсюдження медіапродукції стали необхідними складовими їхньої діяльності.

Стрімкий розвиток інформаційно-комунікаційних технологій та якісне і кількісне збільшення інтернет ресурсів, кардинально змінило і трансформувало спосіб та манеру пропонувати бібліотечні продукти і послуг, а також поставило бібліотеки у центр інформаційної гіперконкуренції.

Сьогоднішні бібліотеки, що прагнуть бути корисними для своїх користувачів та затребуваними суспільством, все частіше використовують «бізнес моделі» та маркетингові принципи і методи дослідження своєї цільової аудиторії.

Отже, стратегія просування медіапродукції в бібліотеці вимагає розгляду різних аспектів, включаючи ресурси, цільову аудиторію, технологічні засоби та специфіку медіапродукції.

Визначення мети та аудиторії є першочерговим етапом у розробці стратегії просування медіапродукції в бібліотеці. Бібліотекарі повинні вивчити потреби та інтереси користувачів, визначити, які медіапродукти були б для них найбільш корисними та привабливими, і як це відповідає загальній місії бібліотеки. Сюди входить проведення опитувань, аналіз статистики відвідуваності бібліотеки та спостереження за попитом на різні типи медіа. Також має значення, як медіапродукція підтримує та відображає основні завдання та цілі бібліотеки. Також необхідно пам'ятати про сегментацію груп користувачів, оскільки один медіапродукт не може закрити потреби всіх користувачів, та і канали поширення будуть різними.

Важливо орієнтуватися на передовий та вдалий досвід колег: які медіапродукти та цифрові ресурси надають інші бібліотеки, які види контенту вони пропонують, які технології та платформи вони використовують? При цьому, варто продумати як зробити власну діяльність та медіа продукцію унікальною та популярною

На основі розуміння аудиторії та мети просування, бібліотекарі можуть розробити колекцію медіапродукції, яка задовольняє потреби користувачів. Варіативний ряд медіапродуктів досить широкий: електронні книги, аудіокниги, відеоматеріали, електронні газети та журнали, електронні ресурси для навчання, медіа-контент для дітей, електронні архіви та спеціалізовані колекції, відеоігри та інші медіаформати. Ці типи медіапродуктів варіюються в залежності від бібліотеки, її ресурсів та спрямування. Важливо пам'ятати, що колекція повинна бути різноманітною та відповідати різним смакам та інтересам користувачів.

Наступним важливим кроком є вибір каналів розповсюдження медіапродукції в бібліотеці залежить від її можливостей, бюджету та потреб користувачів. Головна мета полягає в тому, щоб надати доступ до різноманітної медіапродукції, а це можуть бути:

- Фізичні носії: DVD-диски, аудіокасети, вінілові платівки та інші носії. Користувачі можуть брати ці матеріали додому або використовувати їх на місці в бібліотеці.

- Електронні ресурси: безкоштовний доступ до електронних каталогів чи колекцій бібліотек світу.

- Інтернет-ресурси: вебсайти з доступом до музики, відео, аудіокниг та інших матеріалів.

- Мультимедійні приміщення: спеціально облаштовані кімнати, де користувачі можуть створювати власну медіапродукцію, редагувати відео, записувати аудіо та інше. Ці приміщення можуть мати спеціальне обладнання та програми для редагування медіаматеріалів.

Інформаційна діяльність, ... «медіаосвіта - медіапрактика»

– Мобільні додатки, які дозволяють користувачам отримувати доступ до медіапродукції на своїх смартфонах та планшетах. Це зручний спосіб отримання медіаматеріалів у будь-якому місці.

Важливим завданням для забезпечення розвитку та популяризації медіапродукції є залучення користувачів до її активного використання в бібліотеці. Існує кілька стратегій та підходів, які можна використовувати для мобілізації читачів, наприклад через освіту, навчання чи консультування. Бібліотека може організовувати різноманітні навчальні заходи, семінари, майстер-класи та тренінги з використання медіапродукції.

Співпраця з іншими організаціями, школами, культурними центрами та медіафірмами може розширити аудиторію бібліотеки та залучити нових користувачів до медіапродукції.

Оцінка просування медіапродуктів повинна бути системною і регулярно. Важливо встановити конкретні метрики успішності та збирати дані для подальшого аналізу. На основі цих даних бібліотека може коригувати свою стратегію та вдосконалювати свої послуги для кращого задоволення потреб користувачів і досягнення успіху в роботі з медіапродукцією. Один з очевидних показників успішності – це кількість відвідувань бібліотеки та користувачів медіаресурсами як фізично в бібліотеці так і онлайн.

Важливо вимірювати рівень задоволеності та враховувати коментарі та пропозиції користувачів.

Вибір стратегії просування медіапродукції в бібліотеці є важливим завданням, яке вимагає уважної підготовки та аналізу. Розуміння потреб аудиторії, розробка колекції, створення відповідної технічної інфраструктури та ефективне просування – всі ці кроки допоможуть бібліотекам надавати якісну медіапродукцію та залучати більше користувачів. Важливо пам'ятати, що медіапродукція в бібліотеці може стати потужним інструментом для освіти та розвитку спільноти.

Погребнюк Яна Валеріївна,

*заступник директора Інституту сучасного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ: ЛІТЕРАТУРНА ТА ВИДАВНИЧА СПРАВА

На сьогодні Український культурний фонд (УКФ) та його програми відіграють ключову роль у підтримці та розвитку культурного сектору в Україні.

Необхідно відзначити, що УКФ шукає свої стратегічні напрямки через взаємодію з Міністерством культури та інформаційної політики (МКІП) та Кабінетом Міністрів України. Впроваджує програми діяльності, які спрямовані на підтримку культурного розмаїття та творчості в країні. Ціль програм - збереження та промоція культурної спадщини України.

Слід зазначити, що УКФ впроваджує грантові програми за напрямками: Індивідуальні проєкти, Проєкти міжнародного співробітництва, Проєкти національної співпраці. Індивідуальні проєкти, які стали лідером за конкурсним показником, що може свідчити про великий інтерес та активність індивідуальних творчих осіб та груп [1, 8].

Загалом, така взаємодія між державними та громадськими інституціями важлива для досягнення спільних цілей у розвитку культури та для національної самоідентифікації. Це дозволяє об'єднати ресурси та знання для досягнення спільної мети та покращення добробуту культурної сфери в Україні [2].

Аналіз культурно-мистецьких проєктів Українського культурного фонду засвідчив, що особливої уваги заслуговує сектор «Література та видавнича справа», котрий є прикладом підтримки та розвитку сучасних українських письменників не лише в Україні, а й за її межами, крім того розвиває кроссекторальні літературні проєкти [3].

Зокрема, «Література та видавнича справа», виділяється як успішний конкурсний відбір сектору, який взяв участь у програмі. Інновації, такі як, впровадження платформи Dotcrossing

для замовлення та надсилання книг у форматі Брайля, а також використання застосунків для розширення доступу до культурної спадщини, що є свідченням про важливість технологій у підтримці літературних ініціатив.

Особливо варто відзначити розвиток освітніх ініціатив у секторі літератури та видавничої справи - це розвиток інтересу до освіти в цій галузі та створення унікальних можливостей для обміну досвідом та отримання нових знань для письменників та видавців. такі ініціативи сприяють розвитку спільнот та мережі у літературній сфері.

З 2019 р. Фонд пропрацював програмний підхід. У межах конкурсних програм підтримано більше чотирьохсот культурно-мистецьких проєкти, серед них були реалізовані грантові проєкти та створено історії успіху заявників, котрі успішно реалізували проєкти.

Література

1. Культура та креативність для порозуміння та розвитку Стратегія Українського культурного фонду на 2019-2021 роки. URL: [hrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ucf.in.ua/storage/docs/12022019/Стратегія%20Українського%20культурного%20фонду.pdf](https://ucf.in.ua/storage/docs/12022019/Стратегія%20Українського%20культурного%20фонду.pdf) (дата звернення: 06.11.2023).

2. Дмитренко О. Співпраця третього сектору та Українського культурного фонду як приклад моделі фінансового партнерства між державою і неурядовими організаціями. *Вісник Львівського університету*. Серія філос.-політолог. студії. 2021. Випуск 36. С. 190–195. URL: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/36_2021/25.pdf](http://www.fps-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/36_2021/25.pdf) (дата звернення: 06.11.2023).

3. Український культурний фонд. *Культурна спадщина*. URL: https://ucf.in.ua/m_programs/63c3dfd7552896132a37c376 (дата звернення: 06.11.2023).

Загуменна Віра Вікторівна,

кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри артменеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України

НАПРЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ БІБЛІОТЕК В УМОВАХ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ ТА ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ

Діяльність бібліотек увібрала в себе багаторічні духовні та культурні бібліотечні традиції. Вимоги сучасного інформаційного суспільства потребують від бібліотек забезпечення обміну інформацією та знаннями, виконання функцій центрів соціокультурних комунікацій, освітніх хабів, а також оперативного реагування на виклики, що виникають на сучасному етапі в умовах гібридних загроз.

Тотальна цифровізація всіх сфер суспільного життя та розвиток інформаційно-комунікаційних технологій роблять діяльність бібліотек більш динамічною, доступною для значної кількості користувачів, як реальних, так і потенційних, відкривають можливості для подальшого розвитку.

Надаючи доступ до політичної, соціальної, наукової, економічної, культурної та правової інформації, бібліотеки допомагають людині здійснювати усвідомлений вибір у політичному і громадському житті. Бібліотеки відіграють ключову роль щодо надання кожному можливості підвищувати свій освітній рівень та навчатися упродовж усього життя, а також сприяють розвитку місцевої культури та популяризації історії за допомогою виставок, презентацій та інших соціокультурних заходів, надають інформацію про місцеві спільноти тощо [3].

Особливої значущості в діяльності бібліотек в умовах воєнного стану та гібридних загроз набуває соціальний вплив, який здійснюють бібліотеки щодо майбутніх поколінь, зберігаючи документальну та культурну спадщину. Бібліотеки допомагають соціальній інтеграції та соціальній згуртованості, а саме: сприяють адаптації маргінальних груп та особам з особливими потребами; зміцнюють зв'язки між людьми і групами та підтримують

міжкультурну комунікацію і розуміння між генераціями. Саме в бібліотеках кожен може отримати нові знання, уміння та навички, які допоможуть подолати життєві труднощі та розвиватися професійно і різносторонньо.

З початку повномасштабного вторгнення росії в Україну бібліотеки одними з перших включились у допомогу біженцям, внутрішньо переміщеним особам, переселенцям. Саме на базі бібліотек у центральних та західних областях України відкривались перші логістичні центри для біженців та переселенців. Для цих категорій користувачів бібліотеки надають спеціальні послуги, такі як допомога у пошуку житла, роботи, копіювання документів, консультації психологів та юристів тощо. В бібліотеках також діють постійні курси з вивчення української мови та розмовні клуби.

Особливої актуальності в умовах інтенсивного розвитку інформаційних технологій, штучного інтелекту та війни набуває інформаційна, медійна та цифрова грамотність. Не вірити фейкам, не вестися на маніпуляції, вирізняти авторитетні джерела, запобігати кібершахрайству в сучасному світі важливо для кожної людини, особливо в умовах гібридної війни, яку багато років провадить росія проти України [1].

В цьому контексті ефективним є партнерство Української бібліотечної асоціації та Міністерства цифрової трансформації України. У межах національного проєкту з цифрової грамотності Дія.Цифрова освіта реалізується проєкт Міністерства цифрової трансформації та FAVBET «Цифровізація бібліотек» (Проєкт Мінцифри та FAVBET «Цифровізація бібліотек», 2021), що стало реальним кроком до масштабного перетворення бібліотек по всій країні на сучасні хаби цифрової освіти, де навчання відбувається впродовж життя. Саме бібліотеки стали основними у створенні мережі Хабів цифрової освіти та зростанні рівня цифрової грамотності українців [4].

У партнерстві Мінцифри, УБА та міжнародних й українських партнерів реалізовано кілька проєктів з оснащення бібліотек технікою та навчання бібліотекарів. Один з них, спільно з ПРООН за підтримки уряду Швеції, здійснюється й у 2023 році.

Бібліотека як соціальний інститут включена в будь-яку сферу суспільного життя й діяльності окремої людини, громади або спільноти тощо. Бібліотеки є дієвим інструментом у досягненні цілей і завдань, які ставить перед собою суспільство загалом та окремі громади, зокрема.

Одна з проблем полягає у необізнаності громади, уряду, суспільства загалом та окремих громадян про можливості сучасної бібліотеки, про ті продукти й послуги, які вона може сьогодні надати, можливості створення комфортного для користувачів бібліотечного середовища та багато ін.. У вирішенні цілого ряду проблемних питань може допомогти саме комплекс дій з адвокації [2].

Головне – показати іншим, що бібліотеки здатні допомогти людині досягти своєї мети в житті та допомогти у вирішенні проблем у будь-якій складній ситуації, особливо, в умовах воєнної агресії та гібридних загроз.

Отже, попри всі складнощі воєнного стану, сьогодні українські бібліотеки здійснюють активну освітню діяльність, проводячі різноманітні заходи, підвищують рівень інформаційної, медійної та цифрової грамотності, сприяють покращенню рівня володіння українською мовою, допомагають біженцям, внутрішньо переміщеним особам, переселенцям та іншим громадянам тощо.

Бібліотеки також створюють та тримають зв'язок між минулим, сьогоденням й майбутнім. У бібліотеці гуртуються спільноти й зростають люди майбутнього, а бібліотекарі роблять усе можливе й неможливе, щоб це майбутнє настало.

Література

1. Бруй О. Тримаємо стрій. Бібліотеки для досягнення стратегічних цілей держави. *Бібліотека*. 2023. № 2. С. 1-2.
2. Загуменна В.В. Адвокація як важливий напрям діяльності сучасної бібліотеки. *Вісн. Книжк. палати*. 2019. № 4. С. 25–28.

3. Кузьменко О. І., Загуменна В. В. Трансформація та розширення функцій бібліотек у сучасному цифровому просторі. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 38–44.

4. Хрущ С. С. Інноваційний медіапростір сучасної бібліотеки. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2021. № 2. С. 187–194.

*Своровський Андрій Романович,
бібліограф Публічної бібліотеки ім. Лесі Українки для дорослих м. Києва,
здобувач Київського університету імені Бориса Грінченка*

СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ ПУБЛІЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Публічна бібліотека імені Лесі Українки м. Києва активно включена в інформаційне та соціокомунікаційне життя столиці України. У складних умовах воєнного стану бібліотека продовжує традиційну діяльність та пропонує користувачам нові заходи. Бібліотека швидко реагує на зміни у житті міста та країни. Так, відділ соціальних комунікацій одразу включилися у боротьбу в інформаційному просторі, започаткувавши 27 лютого 2022 р., на фейсбук-сторінці бібліотеки цикл онлайн-лекцій «Інформаційний спротив». Серед них: «Як українці придумали Росію» [14], «Втікав як москаль з-під Конотопу. З історії походження приказки» [2] та інші. На вебсайті бібліотеки одразу були створені нові рубрики «Російсько-українська війна: інформаційне протистояння» [9], «Ресурси, помічні в умовах війни» [8], де зібрано важливу інформацію на допомогу інформаційному протистоянню у війні. В соціальних мережах проводилося щоденне інформування киян з важливих питань життєдіяльності міста.

Відділ довідково-бібліографічного обслуговування користувачів продовжував оперативно надавати довідки в режимі «Запит-відповідь», а також довідки за попередніми замовленнями. Протягом року бібліографами всіх відділів бібліотеки зафіксовано понад 10 тис. звернень. Фахівцями інтернет-центру надано майже 250 вебліографічних довідок, зареєстровано 25 тис. звернень до електронного каталога. На сайті бібліотеки постійно працює служба «Віртуальна довідка». Впродовж року віртуальним користувачам бібліотеки було надано понад 100 складних тематичних довідок. Протягом року видано різноманітну інформаційно-бібліографічну продукцію: бібліографічні покажчики, списки літератури, вебліографічні анотовані списки. Використовуючи бібліотечний фонд, інформаційні технології та інтернет-сервіси, представлено різноманітні віртуальні виставки [3].

Продовжувалась активна співпраця з громадськими організаціями: Шевченківським районним центром соціальних служб для сім'ї, дітей та молоді, Радою ветеранів війни та праці, Спільною жінок м. Києва, Центром по роботі з жінками Шевченківського району та іншими, об'єднанням осіб з інвалідністю «Джерело натхнення». Партнерами бібліотеки у популяризації творів літератури і мистецтва залишаються Національна спілка письменників України, Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України, Державний музей книги та друкарства, Національний музей літератури України, Музей Лесі Українки [3].

Бібліотека активно реалізовує проєктну діяльність. Одним із найактуальніших бібліотечних проєктів став проєкт «Книжки вслід». Мета цього проєкту – задоволення потреб наших співгромадян – вимушених біженців, які наразі перебувають за кордоном в українській книзі. За даними на початок грудня 2022 р. бібліотекою зібрано, придбано за підтримки благодійного фонду та доправлено українцям у 22 європейських міста понад 6 тис. книжок, а на серпень 2023 р. українські книжки бібліотека відправила вже у 35 міст світу, включаючи Тель-Авів і Токіо, а їхня загальна кількість сягнула майже 8 тис. примірників [4].

Разом з проєктною діяльністю активно реалізується соціокультурна діяльність. Так, впродовж року відділами бібліотеки організовано майже 400 заходів (у тому числі 149 – онлайн), учасниками яких було понад 11000 користувачів. У рамках соціокультурної діяльності бібліотекарі проводять прямі етери онлайн на фейсбук-сторінці і офлайн у

бібліотеці. Мусимо зазначити, що особливо актуальною минулого року була популяризація і пропагування серед населення основ надання першої домедичної допомоги. У зв'язку з чим у бібліотеці було проведено тренінг з першої медичної допомоги [3].

Формами активної бібліотечної соціальної комунікації стали проведення різноманітних культурно-мистецьких заходів, особливо історичного і патріотичного спрямування («Українська душа. Марія Примаченко» [12], «Максим Залізняк та Іван Гонта. Особистості в історії» [5], «Микола Міхновський. Ідеологія брошури «Самостійна Україна»» [6], «Степан Бандера. Московський жах» [10], «Андрей Шептицький – митрополит, меценат, патріот» [1], «Юрій Горліс-Горський. Вояк та письменник» [13], «Окупанти і культура» [7], «Угода з росією: підписувати – не можна – відмовитися» [11] та ін.). Бібліотека була майданчиком для художніх виставок, проводилися презентації книжок, творчі зустрічі з авторами.

Література

1. Андрей Шептицький – митрополит, меценат, патріот : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzuo> (дата звернення: 07.04.2022).
2. Втівав як москаль з-під Конотопу. З історії походження приказки : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки URL: <http://surl.li/mbtwy>. (дата звернення: 01.03.2022).
3. Звіт про роботу Публічної бібліотеки імені Лесі Українки за 2022 рік. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mbubk>. (дата публікації : 01.03.2022).
4. Книжки всід: акція. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mkvrp> (дата звернення: 23.10.2023).
5. Максим Залізняк та Іван Гонта. Особистості в історії : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzmn> (дата звернення: 17.03.2022).
6. Микола Міхновський. Ідеологія брошури «Самостійна Україна» : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzod> (дата звернення: 24.03.2022).
7. Окупанти і культура. Лекція-дискусія. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzyo> (дата звернення: 13.06.2022).
8. Ресурси, помічні в умовах війни. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mbtyz> (дата звернення: 12.10.2023).
9. Російсько-українська війна: інформаційне протистояння. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mbtkz> (дата звернення: 12.10.2023).
10. Степан Бандера. Московський жах : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzsk> (дата звернення: 29.03.2022).
11. Угода з росією: підписувати – не можна – відмовитися : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mhaba> (дата звернення: 20.06.2022).
12. Українська душа. Марія Примаченко : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzie> (дата звернення: 11.03.2022).
13. Юрій Горліс-Горський. Вояк та письменник : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mgzwu> (дата звернення: 26.04.2022).
14. Як українці придумали Росію : [лекція]. Facebook. Публічна бібліотека імені Лесі Українки. URL: <http://surl.li/mbtru> (дата звернення: 27.02.2022).

Пугач Любов Юрївна,

асистентка кафедри бібліотекознавства і бібліографії

Львівського національного університету імені Івана Франка,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІРТУАЛЬНА ДОВІДКА – ОНЛАЙН-ПОСЛУГА ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРВІСУ БІБЛІОТЕКИ

У час стрімкого розвитку інтернет-технологій та впровадження інноваційних форм в обслуговування користувачів бібліотек, важливим є забезпечення їх інформаційних потреб і запитів. Локальні користувачі (відвідувачі) бібліотеки мають можливість отримати інформацію від бібліографа-консультанта, натомість – віддалені користувачі можуть потрапити в ситуацію, де досить важко зорієнтуватись в інформаційних продуктах, які пропонує бібліотека або здійснювати самостійний пошук інформації в мережі Інтернет. Відповідно до того, широкого розповсюдження набула нова форма довідкового обслуговування – «Віртуальна довідкова служба».

«Віртуальна довідка» допомагає розширити межі обслуговування за рахунок віддалених користувачів, що створює можливість за допомогою фахівця-консультанта скоротити час на самостійний пошук, й отримати кваліфіковану відповідь провідних фахівців бібліотек.

За кордоном, віртуальна служба, успішно розвивається у різних типах бібліотек. В Україні впровадження нового сервісу – віртуальне довідкове обслуговування датується 2003 роком.

На Всеукраїнській науково-практичній конференції «Електронні ресурси бібліотек», яку проводило Міністерство культури і мистецтв України (2003 р.) розглядалося питання, що стосувалося проблем автоматизації державних бібліотек, створення та збереження електронних ресурсів й організації електронних каталогів. Учасники конференції обмінялися досвідом у створенні на сайтах бібліотек колекцій «електронна» або «віртуальна» бібліотека. У підсумку – ухвалена рекомендація «Обласним універсальним науковим бібліотекам... протягом 2004 р. розпочати обслуговування користувачів через Інтернет, з цією метою відкрити на сайтах бібліотек розділ «віртуальна довідка» [1, 16].

За способом надання виокремлюють такі види віртуальної бібліотечної довідки:

- за допомогою електронної пошти;

- консультування в режимі чат;

- організація послуги «Віртуальна довідка» за допомогою спеціального програмного забезпечення [4].

На практиці спостерігаємо, що найдоступнішою та найпопулярнішою формою обслуговування серед користувачів бібліотек є послуга «Віртуальна довідка», куди може звернутися із запитом будь-який користувач мережі, зайшовши на сайт бібліотеки. Натомість, послуги електронної пошти (доступні для будь-якої бібліотеки) не отримали широкого розповсюдження як самостійна форма довідково-бібліографічного обслуговування. Також консультування в режимі чат (бібліографа з користувачем) потребує значних і невиправданих затрат часу, а також використання можливості цілодобового доступу до мережі Інтернет.

Відзначимо, що важливою складовою довідково-бібліографічного обслуговування (ДБО) є оформлення довідки. Оскільки, усі відповіді на запити є у письмовій формі, особливу увагу слід приділяти правильності й повноті бібліографічного опису документів, що пропонується користувачеві. Бібліографічний опис видань обов'язково супроводжується відомостями про кількість і місцезнаходження документів, його шифр [2].

Для прикладу, активно працює у напрямі організації ДБО Херсонська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Олесья Гончара. На сайті бібліотеки окремим розділом представлено послугу «Віртуальна довідкова служба». Перед тим, як користувач створить запит, спершу потрібно ознайомитися з Правилами роботи Служби. У витязі з Правил зазначається, зокрема:

Інформаційна діяльність, ... «медіаосвіта - медіапрактика»

- послуги віртуальної довідкової служби надаються безкоштовно;
- подано графік роботи та термін виконання довідки (від 1 до 3 днів);
- можливий разовий запит на день;
- мова запиту визначає мову відповіді (українською або російською мовами, англійською приймаються запити стосовно Херсонщини);
- питання можна формувати у довільній формі.

Окремо зазначаються обмеження у виконанні запиту, це: некоректні запитання видаляються; не розглядаються питання пов'язані з написанням творів, рефератів, наукових, дипломних, курсових та контрольних робіт;

не виконуються довідки, що потребують складного наукового та професійного пошуку та ін. З повним переліком можна ознайомитися на сайті бібліотеки [3]. Обов'язковим для користувача є уточнення мети запиту та обсяг необхідної інформації.

Бібліотекарі-бібліографи виконують тематичні; тематичні довідки краєзнавчого змісту; фактографічні; уточнювальні; адресні; довідки орієнтовного класу.

Слід підкреслити, що у процесі віртуального довідково-бібліографічного обслуговування виникає проблема повторності та подібності запитів. Тому, характерним показником сервісу є наявність або відсутність електронного архіву виконаних довідок. Він забезпечує дворівневу організацію електронного ДБО, зокрема: користувач може сам шукати необхідну інформацію в архіві, або доручити це – бібліографу. Тому, на сайті бібліотеки у Правилах роботи Віртуальної довідкової служби зазначено, що перш ніж задавати питання, рекомендують звернутися до «Архіву довідок». До вашої уваги представляємо поодинокі скріни сайту з його великого масиву.

Архів довідок

ID: 2939, 21.08.2023 14:19

Доброго дня чи наявний збірник Херсонського земства за 1905 рік?

Шановний користувачу, до окупації у фондах бібліотеки зберігалися такі випуски збірника: Сборник Херсонского земства / Херсонская губернская земская управа; Херсон. губ. зем. управа- Херсон : Тип. Н. О. Ващенко, 1868. - 1905, № 1 (янв.) - № 4 (апр.)

1905, № 2, февр.

1905, № 5, май

1905, № 7, июль

1905, № 8, авг.

1905, № 10, окт.

1905, № 11, ноябрь.

1905, № 12, дек.

На даний час ми не знаємо, чи залишилися вони в книгозбірні. Всі фонди законсервовані, бо будівля бібліотеки постраждала. Радимо звернутися до [Одеської національної бібліотеки](#).

ID: 2940, 27.09.2023 01:27

Допоможіть, будь ласка, знайти літературу по темі "аскетизм у християнстві". Можна українською, англійською, польською (очевидно, що не російською). Цікавлять лише наукові джерела (для написання дисертаційного дослідження). Дякую заздалегдь.

Шановний користувачу! Пропонуємо опрацювати такі джерела:

1. Васильєв О. Християнський аскетизм: досвід лаврських подвижників : [в т.ч. про ієросхимонаха Самуїла (в миру С. Я. Жесан, 1837-1907 рр.), уродженця Херсон. губ.] / О. Васильєв // Історія в школі. - 2008. - № 9. - С. 7-13 - Бібліогр. у кінці ст.
2. Гурик М. Макс Вебер: проблема багатства і бідності / М. Гурик, В. Баран // Мандрівець. - 2008. - №4. - С. 41-44 - Бібліогр. у кінці ст.
3. Васильєв О. Ісахизм преподобних Печерських / О. Васильєв // Історія в школі. - 2013. - № 4/5. - С. 21-31 - Бібліогр. наприкінці ст.
4. Бричка А.В. Аскетизм і старецтво як явища духовної культури України XVIII століття / А. В. Бричка // Вчені записки Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського. Сер. Історичні науки. - 2019. - Т. 30, № 3. - С. 206-211 - Бібліогр. наприкінці ст.

Якщо користувач не знаходить «готову відповідь», він повинен зареєструватися на сайті та отримати можливість скористатися послугами служби.

Взірець реєстраційної форми

Як підсумок, слід наголосити на перевагах електронних довідкових служб, адже з'явилася можливість звернутися будь-кому, з будь-якого місця локації, у зручний час доби та оперативно упродовж від одного до трьох днів у залежності від складності запиту користувача, отримати письмову кваліфіковану відповідь бібліотечного працівника.

Література

1. Добко Т. Довідково-бібліографічне обслуговування в електронному середовищі: віртуальне чи реальне. *Бібліотечний вісник*. 2011. № 4. С. 11–23.

2. Романська С. Й. Віртуальна довідка – як одна з форм обслуговування віддалених користувачів. Сучасні проблеми діяльності бібліотеки в умовах інформаційного суспільства : матеріали п'ятої наук.-практ. конф. (м. Львів, 11–12 вересня 2013 р.) Львів, 2013. – С. 204–212.

3. Сайт Херсонської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Олесь Гончара. URL:<https://www.lib.kherson.ua> (дата звернення: 31.10.2023).

4. Чуканова С. Довідкова служба: шлях від традиційного до віртуального. *Бібліотечний форум України*. 2012. № 4. С. 8–11.

Тишкевич Катерина Іванівна,

*завідувачка науково-методичного відділу Державної бібліотеки України для юнацтва;
старша викладачка кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну
Національного транспортного університету*

МЕДІАСЕРЕДОВИЩЕ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ ДЛЯ ЮНАЦТВА, МОЛОДІ: ПРИНЦИПИ МЕРЕЖЕВОЇ СПІЛЬНОТИ

На сьогодні вплив медіасередовища на молодь є важливою та гострою проблемою. Сучасне інформаційне суспільство має великий вплив на формування поглядів, цінностей та переконань у молодіжному середовищі. За таких умов саме молодь є вразливою щодо негативного впливу фейкової інформації та неперевірених джерел.

Медіаграмотність характеризується як результат медіаосвіти. В Україні медіаосвіта спирається на Концепцію впровадження медіаосвіти, схвалену Президією Національної академії педагогічних наук України у 2016 році [1, 7–8].

Медіаосвіта спрямована на розвиток медіакультури особистості, що дозволяє критично мислити про медіа, розуміти їх вплив на суспільство і власну поведінку, а також активно і творчо використовувати медіа для самовдосконалення.

Формування медіакультури в середовищі спільноти, зокрема у бібліотеках для юнацтва, дозволяє індивідам навчатися разом, обмінюватися думками та поглядами, а також розвивати спільну критичну обізнаність щодо медіа. У малих групах, сім'ях, навчальних закладах і на робочих місцях люди можуть спільно аналізувати інформацію, обговорювати медійні продукти, виробляти власні медійні контенти тощо. Це сприяє підвищенню медійної грамотності та відповідного використання медіа [1, 12–13].

Медіаосвіта також допоможе особистості розуміти різні аспекти медіа, включаючи етику, публічну політику, різноманітність культурних поглядів і стереотипів. Це сприяє створенню обізнаних і критично мислячих громадян, які можуть бути обізнаними споживачами медійного контенту та активними учасниками суспільно-політичного життя.

Бібліотеки України для юнацтва, молоді активно долучилися до реалізації програми з медіаосвіти, формування медіаграмотності молоді та інших верств населення.

Основні форми заходів за 2020-2022 роки, зокрема: проведення тренінгів з медіаграмотності, медіаосвітні уроки, вебінари, онлайн-ігри, майстер-класи, інтерактивні воркшопи, челенджі, виставки плакатів, проєктна діяльність.

Крім того, бібліотеки для юнацтва, молоді підтримали проєкт Міністерства цифрової політики України «Дія. Цифрова освіта», що надає можливість самоосвіти та самоконтролю, а за умови успішного проходження тестування, можливість отримання кваліфікаційного сертифікату для подальшого кар'єрного зростання.

Фахівцями Миколаївської обласної бібліотеки для юнацтва з метою ознайомлення молодих користувачів з медіагігієною та безпечним використанням соціальних мереж проведено тренінг «Основи медіаграмотності для молоді». З популярними графічними редакторами, їх можливостями та перевагами відвідувачі ознайомилися, взявши участь у воркшопі «Опануй графічні редактори».

Продовжувались уроки в Школі інформаційної культури КЗ «Рівненська обласна бібліотека для молоді» Рівненської облради, які включали теми: «Віртуальна бібліографічна

довідка – твій інформаційний помічник» і «Послуги та електронні ресурси Рівненської обласної бібліотеки для молоді».

Тернопільська обласна бібліотека для молоді організувала освітні івенти з цифрової грамотності, інформаційної та кібербезпеки, користування сучасними гаджетами.

КЗ Сумської обласної ради «Сумська обласна універсальна наукова бібліотека ОУНБ» в рамках реалізації проекту «Дія. Цифрова освіта» забезпечувала науково-методичний супровід діяльності бібліотек регіону. Так, для бібліотекарів області у 2022 році було продовжено навчання з основ комп'ютерної грамотності. Підвищили медійну та цифрову грамотність фахівці відділу Інформаційних комунікацій та баз даних за темами дистанційних навчань: «Розвиток спроможності бібліотек-хабів цифрової освіти», «Ефективні рішення при роботі з Google формами», «Організація опитувань та моніторингу за допомогою цифрових інструментів Google», «Мультиплатформа: бібліотечна журналістика. Інстаграм: базові навички», «Смартфон для батьків від Київстар».

Фахівцями КЗ «Харківська обласна бібліотека для дітей та юнацтва» Харківської облради з метою розвитку медіаграмотності населення розроблено відеопорадники з актуальних тем: «Як виявити дезінформацію та маніпуляції» та «Як боротися з російською видачею в Google».

У рамках проекту «Дія. Цифрова освіта» фахівці Хмельницької обласна бібліотека для юнацтва продовжувала надавати послуги населенню у навчанні основ цифрової грамотності.

Державна бібліотека України для юнацтва є місцем доступу до мережі Інтернет, пошуку актуальної інформації, дистанційної роботи та навчання, доступу до адміністративних послуг та цифрової освіти. На початку 2023 року у ДБУ для юнацтва розпочато навчання за оновленою програмою, яка спрямована на формування впевнених навичок використання цифрового простору для вирішення життєвих ситуацій. Програма більш гнучка та персоналізована. Тренери - фахівці відділу роботи з електронними ресурсами, які пройшли сертифікацію за програмами «Веб 2.0 для бібліотекарів та користувачів. Нові можливості розвитку професійного середовища», «Розвиток спроможності бібліотек-Хабів цифрової освіти», «Жінка-лідерка в цифровому просторі» [2].

У рамках Глобального тижня медіаграмотності в Державній бібліотеці України для юнацтва відбувся методичний консультаріум для шкільних бібліотекарів та педагогів-організаторів шкіл м. Києва на тему: «Медіаграмотність як сучасна потреба інформаційного суспільства». Координували захід фахівці ДБУ для юнацтва та Інституту післядипломної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка [3].

Отже, медіаграмотність повинна стати необхідним і обов'язковим елементом повсякденного життя кожного свідомого громадянина, тому бібліотеки України для юнацтва, молоді намагаються активно допомагати інтеграції користувачів у національну медіаосвітню систему та формувати відповідне медіасередовище бібліотечними засобами.

Література

1. Концепція впровадження медіаосвіти в Україні (нова редакція) / за ред. Л. А. Найдюнової, М. М. Слюсаревського. Київ, 2016. 16 с.

2. Питання цифрової грамотності зараз, – це не лише про вміння «працювати з комп'ютером». *Державна бібліотека України для юнацтва* : сайт. URL: <http://4uth.gov.ua/hub-action-digital-education-february-24-2023/> (дата звернення: 26.10.2023).

3. Медіаграмотність як сучасна потреба інформаційного суспільства: науково-практичний консультаріум для шкільних бібліотекарів. *Державна бібліотека України для юнацтва* : сайт. URL: <http://4uth.gov.ua/a-seminar-for-school-librarians-media-literacy-as-a-modern-need-of-the-information-society-was-held/> (дата звернення: 27.10.2023).

ТЕХНОЛОГІЧНІ ІННОВАЦІЇ В ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕКАХ УКРАЇНИ: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Розвиток технологічних інновацій в публічних бібліотеках є важливим процесом, спрямованим на вдосконалення доступу до інформації, покращення обслуговування користувачів та розширення функцій бібліотек у сучасному світі. Технології дозволяють бібліотекам ефективно виконувати свої завдання та відповідати на потреби сучасного суспільства.

Серед основних напрямів розвитку технологічних інновацій у публічних бібліотеках можна виділити наступні:

Цифрові ресурси та електронні бібліотеки. Публічні бібліотеки розширюють свою електронну колекцію, включаючи електронні книги, журнали, аудіокниги, відеоматеріали та інші цифрові ресурси. Це робиться для забезпечення доступу користувачів до інформації в будь-який зручний для них час та не залежно від територіального місця перебування.

Електронний каталог та автоматизація процесів. Впровадження електронних каталогів, систем управління бібліотекою та автоматизація інших процесів сприяють поліпшенню обслуговування та ефективнішому керуванню ресурсами бібліотеки.

Соціальні медіа та відкриті платформи. Використання соціальних медіа та відкритих платформ дозволяє публічним бібліотекам взаємодіяти зі спільнотою, просувати свої послуги та події, а також залучати нових користувачів.

Інтерактивні технології та мультимедіа а також віртуальні та розширені реальності. Використання технологій віртуальної реальності, мультимедійних пристроїв та інших інтерактивних засобів дозволяє створювати цікаві та змістовні навчальні програми та заходи для користувачів, розробляти інтерактивні віртуальні тури по бібліотеках тощо.

Штучний інтелект та аналітика. Впровадження штучного інтелекту та аналітичних інструментів дозволяє бібліотекам аналізувати дані про користувачів та їхні потреби для оптимізації обслуговування та пропозиції належних ресурсів.

Ці технологічні інновації сприяють покращенню обслуговування користувачів, забезпечують більший доступ до знань та сприяють розвитку бібліотек у сучасному цифровому світі та активно запроваджуються у вітчизняних бібліотеках.

Однак, в Україні ще не було проведено комплексного дослідження, яке могло б охарактеризувати сучасний стан впровадження описаних вище технологічних інновацій у публічних бібліотеках України. Таке дослідження можна було б проводити на загальнонаціональному рівні, як, свого часу, проводилось дослідження «Публічні бібліотеки України як місце доступу громадян до інформаційних технологій та Інтернету» [1], однак, реалії, пов'язані з військовою агресією РФ проти України, його зараз, або унеможливорює, або ставлять питання про поділ територій, на яких функціонують публічні бібліотеки, не лише за областями та об'єднаними територіальними громадами, а й на бібліотеки, що знаходяться в окупації, звільнені після окупації, ті, що знаходяться на лінії зіткнення та в тилу. Крім того, на жаль, ми маємо динамічну статистику бібліотек, постраждалих від війни.

Певним орієнтиром, для розуміння сучасного стану публічних бібліотек в Україні можуть бути результати дослідження «Публічні бібліотеки України в умовах російської збройної агресії», що здійснює Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого (НБУ ім. Ярослава Мудрого). У оприлюднених на блозі НБУ ім. Ярослава Мудрого «Публічна бібліотека територіальної громади» матеріалах «ПБ України в умовах російської збройної агресії: результати V етапу дослідження» від 15 серпня 2023 р. [2], вказується, що «інформація для дослідження збиралась від публічних бібліотек усіх областей, що перебувають на територіях, підконтрольних Україні. Не збиралась інформація у т. о. Автономній Республіці Крим, м. Севастополі, Луганській області, т. о. районів Донецької і Запорізької областей. З

об'єктивних причин (регулярні обстріли, заміновані території, відсутність зв'язку, неможливість потрапити до бібліотек) виникали складнощі зі збором достовірної інформації про стан публічних бібліотек у Миколаївській, Харківській, Сумській, Запорізькій областях. Дані, отримані від деяких інших областей, також не є вичерпними через складнощі в комунікації з бібліотеками територіальних громад (працівники перебувають у простої / відпустках за власний рахунок; діяльність окремих бібліотек «тимчасово призупинена» тощо)» [2].

Таким чином, ми виходимо з того, що дослідження технологічних інновацій в публічних бібліотеках України вимагає комплексного та систематичного підходу для вивчення та аналізу впровадження сучасних технологій у бібліотечну сферу. Проте, враховуючи сучасні вітчизняні реалії, наразі таке дослідження може носити пілотний характер і спиратися на практику діяльності обласних універсальних наукових бібліотек (ОУНБ), а також, обласних бібліотек для дітей, обласних бібліотек для молоді (юнацтва). Серед основних методів збору даних пропонується аналіз бібліотечних сайтів та офіційних сторінок бібліотек у соціальних мережах, аналіз документів та статистичних даних загальноукраїнських досліджень стану публічних бібліотек України в умовах російської збройної агресії. При аналізі основну увагу буде приділено визначенню того, які технологічні інновації запроваджені в бібліотеці, коли, їх специфіка. Для цього, розроблено підхід до класифікації технологічних інновацій в бібліотеках за певними аспектами, наприклад, за типом технологій, сферами застосування, цільовою аудиторією та етапами впровадження.

Література

1. Публічні бібліотеки України як місце доступу громадян до інформаційних технологій та Інтернету: Матеріали дослідження / Українська бібліотечна асоціація; В. С. Пашкова, І. О. Шевченко, Я. О. Хіміч. Київ : Міленіум, 2008. 122 с.

2. Здановська В. ПБ України в умовах російської збройної агресії: результати V етапу дослідження. Блог НБУ ім. Ярослава Мудрого «Публічна бібліотека територіальної громади». 15.08.2023. URL: <https://oth.nlu.org.ua/?p=8081> (дата звернення 16.10.2023).

Філоненко Олександр Євгенійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

ІНФОРМАЦІЙНО-ПРОГРАМНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ БІБЛІОТЕК В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

В умовах сучасних тенденцій розвитку інформаційних технологій, що міцно закріпилися в суспільстві та на підприємствах, постає питання щодо удосконалення програмного забезпечення бібліотек України. Впровадження новітнього програмного забезпечення сприяє полегшенню робочих процесів, підвищенню продуктивності праці ефективності адміністративної діяльності, обліку та контролю, а також підвищенню зв'язків бібліотек з партнерами та владними структурами аби не обмежувати інформаційні процеси в межах однієї організації.

Дослідивши програмне та технологічне забезпечення бібліотек в умовах трансформаційних змін, ми можемо помітити тенденцію стрімкого переходу до хмарних та інтернет технологій, що збільшує їх гнучкість до змін зовнішнього середовища та не потребують встановлення додаткового програмного забезпечення, що певною мірою підвищує мобільність робочого середовища працівників бібліотек.

Бібліотеки України мають свої електронні ресурси в мережі інтернет з базою даних цифрових копій видань, що зберігаються в їх бібліотечному фонді. Такі електронні ресурси надають вільний доступ до інформації ззовні, для реальних та потенційних користувачів. Для роботи працівників бібліотек потрібне програмне забезпечення для виконання завдань, пов'язаних з замовленням і закупівлею, каталогізуванням, розповсюдженням книг та інших

фондів, резервуванням матеріалів та відслідковуванням їх повернення.

Задля покращення бібліотечного простору України необхідно розробити централізовану систему каталогізації для міжбібліотечного обміну виданнями та бібліотечними фондами. З цього випливає проблема, щодо недостатнього ступеня цифровізації та забезпечення комп'ютерною технікою бібліотек. До того ж для забезпечення зв'язку між бібліотеками, партнерами та владними структурами потрібне забезпечення мережевого обладнання для доступу в мережу інтернет, без якого швидкий обмін пакетами даних неможливий. Надважливо визначити одну з автоматизованих бібліотечних інформаційних систем, що буде відповідати всім Європейським стандартам, та впроваджувати дане програмне забезпечення в усі нині існуючі бібліотеки України. Це сприятиме створенню єдиної бази знань та пошукових можливостей користувачів.

Література

1. Клепікова О. А. Сучасний стан і роль інформаційних технологій в управлінні підприємством. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Економіка і менеджмент*. Одеса : МГУ, 2013. № 5. С. 74–77.
2. Єдинак В. С. Розвиток інформаційних технологій в Україні. *Наукові доробки молоді – вирішенню проблем європейської інтеграції* : зб. наук. статей : в 2 т. Т. 1. Харків : Континент, 2008. С. 289–290.
3. Воротіна Л. І., Пятигін А. С. Раціональні управлінські рішення як ресурс підвищення ефективності операційної діяльності підприємства. *Актуальні проблеми економіки*. 2015. № 10. С. 90–94.
4. Щербина В. М. Інформаційне забезпечення економічної безпеки підприємств та установ. *Актуальні проблеми економіки*. 2006. № 10. С. 220–225.

*Бабенко Анастасія Романівна,
здобувачка Київського університету імені Бориса Грінченка*

БІБЛЮКЛАСТІЯ, СТИХІЙНІ ЛИХА, ВТРАТИ ПІД ЧАС ВОЄННИХ ДІЙ БІБЛЮТЕК ТА АРХІВІВ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД

Протягом історії всього людства відбувалась велика кількість катаклізмів, спричинених природою, випадковим збігом обставин чи діями самих людей. В результаті, крім шкоди населенню, культурній спадщині завдавалась величезна шкода, в результаті чого багато що залишилось без письмових згадок, без графічних відтворень і без інших об'єктів, які можна було б вважати джерелами знань та досліджень.

Метою нашої роботи є демонстрація та висвітлення конкретних епізодів того, як внаслідок надзвичайних ситуацій, природних катастроф, воєнних конфліктів людство втрачало бібліотеки та архіви разом з всім своїм фондовим наповненням. Така інформація, зібрана для висвітлення теоретичної складової дослідження, має служити підґрунтям для розуміння того, що бібліотеки та архіви залежні від зовнішніх та внутрішніх факторів, від свого географічного, територіального розміщення і політичної ситуації в цілому.

Серед завдань нашої роботи є збір та висвітлення конкретної задокументованої інформації про втрати бібліотечного та архівного сегменту в історичній ретроспективі. Як зразок ми наводимо реальні історичні приклади факту знищення та руйнації бібліотек та архівів за різних умов.

При вивченні даної теми варто знати, що умисна шкода книжковому пласту чи бібліотекам також має свою відповідну назву та термінологію. Біблюкластия – це усвідомлене знищення книжок і бібліотек, здебільшого шляхом спалення, здійснюване окремими особами, воєнними формуваннями, релігійними фанатиками, воєвничими атеїстами, політичними радикалами або державними та недержавними організаціями [1].

Варто розуміти, що бібліотеки та архівні установи у всі часи слугували місцем зібрання

праць людства, знань цілих націй та поколінь. Це робило їх майже що першочерговими мішенями під час узурпації влади, знищення держав, міст, народів тощо. В давні часи написані праці цінувались досить високо і нерідко існували лише в одному екземплярі.

Одна з найвідоміших втрат в історії бібліотек – це Олександрійська бібліотека. За певними даними робились припущення, що в Олександрійській бібліотеці зберігалось більше півмільйона різноманітних документів, пов'язаних з Ассирією, Персією, Єгиптом, Індією, Грецією та іншими країнами світу [2]. Існує декілька теорій того, як саме була знищена велична Олександрійська бібліотека, проте більшість дослідників сходяться на тому, що її було спалено і ті праці, які в ній зберігались, насправді втрачені.

В ті часи було зруйновано досить багато бібліотек, про які згадок майже й не залишилось: Бібліотека Антіохії, Бібліотека Серапеума, Бібліотека Ктесифону, Бібліотека Газні, Бібліотека Нішапура тощо.

В історичних джерелах є згадки про Імператорську бібліотеку в Константинополі. Відомо, що вона зазнала значних пошкоджень та втрат під час Четвертого хрестового походу 1204 року, коли нормандські хрестоносці розграбували Константинополь та майже повністю зруйнували місто. В результаті цього бібліотека була спалена разом з фондами [6].

Свого часу руйнувань зазнала навіть одна з найвідоміших бібліотек нашого часу – Бібліотека Конгресу США. Її перша будівля згоріла під час пожежі, під час якої було знищено й Капітолій 24 серпня 1814 року. На той час бібліотека являла собою лише невелике зібрання з 3000 книг [7]. Це одна з відомих втрат, котрі були під час війни 1812 року, яку спричинили британські війська.

У червні 1922 року під час першої битви в результаті громадянської війни в Ірландії було знищено один із найбільших архівів Європи. Ця історична катастрофа перетворила безліч документів і рукописів на попіл і пил, які несли в собі історію, що нараховувала сімсот років [5].

Бібліокластія під час війни в Боснії та Герцеговині – це також помітна подія, яка відзначилась знищенням книг і бібліотек. Спеціалістами було підраховано, що протягом війни виявилось пошкоджено та знищено близько 180 бібліотек на тих територіях [3].

25 квітня 2015 року в Непалі стався потужний землетрус силою близько 7,8 бали за шкалою Ріхтера. Національна бібліотека Непалу, Бібліотека Кайзеру та центральна бібліотека Університету Трібхуван зазнали значних пошкоджень: будівлі зруйновані, стелажі та полиці знищені. Національна бібліотека Непалу втратила більшу частину своїх фондів. Будівля Бібліотеки Кайзеру перебувала в аварійному стані і відвідувачі не могли користуватись приміщеннями. Бібліотека Університету Трібхуван зазнала значних пошкоджень внутрішніх приміщень [4].

Отже, зрозуміло, що під час будь-якої війни уникнути руйнації бібліотечних, архівних будівель було майже неможливо, як і знищення фондів, які збирались роками. Не все це знищувалось умисно і цілеспрямовано, нерідко бібліотеки та архіви були зруйновані під час загальних атак, нападів чи терактів. Окрім того, відомо, що природні явища бувають невідворотними та такими, які неможливо завчасно попередити і класифікувати. Зважаючи на це, працівники завжди мають бути готовими до усунення наслідків від будь-яких ситуацій.

Література

1. Бібліокластія. *Українська бібліотечна енциклопедія*. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%91%D1%96%D0%B1%D0%BB%D1%96%D0%BE%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 12.10.2023).
2. Як згоріла Олександрійська бібліотека. Історичний документ. URL: <https://mykniga.com.ua/istoriya/yak-zgorila-oleksandrijska-biblioteka-istorichnij-dokument.html> (дата звернення: 12.10.2023).
3. Invisible Library: biblioclasm in the Bosnia and Herzegovina War (1992-1995). URL: <https://www.scielo.br/j/pci/a/5vBqmVLCw4VmSSmWjbpqGxr/?lang=pt#> (дата звернення: 12.10.2023).
4. Nepal's Public Libraries Still in Distress After 2015 Earthquake. *Public libraries online*. URL: <https://publiclibrariesonline.org/2016/07/nepals-public-libraries-still-in-distress-after-2015-earthquake/> (дата звернення: 12.10.2023).

5. Seven centuries of Irish archives painstakingly recreated after being destroyed in civil war. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/world/2022/may/22/irish-public-record-office-civil-war-bombardment-archives-reborn> (дата звернення: 12.10.2023).

6. The Imperial Library of Constantinople, About Which Remarkably Little is Known. *History of Information*. URL: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=4134> (дата звернення: 12.10.2023).

7. The Mysterious Disappearance of the First Library of Congress. *Library of Congress Blogs*. 2012. URL: <https://blogs.loc.gov/law/2012/05/the-mysterious-disappearance-of-the-first-library-of-congress/> (дата звернення: 12.10.2023).

Кузьменко Даниїл Олегович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ В СУЧАСНИХ БІБЛІОТЕКАХ: СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБЛЕНОСТІ ПРОБЛЕМИ

На сучасному етапі розвитку суспільства науковці часто називають бібліотеку найважливішим соціально-культурним центром, що викликано певними закономірностями розвитку суспільства. Сьогодні бібліотеки виконують загальну соціально-культурну функцію у суспільстві, що спонукає їх переглянути стереотипи і по-новому будувати соціокультурну діяльність.

В умовах постійних трансформаційних змін на перший план виходять саме соціокультурні практики як засіб адаптації громадян до навколишнього середовища та комунікації, регуляції та трансляції національної і загальнолюдської культури в її різноманітних проявах.

Так, у своєму дисертаційному дослідженні О. Р. Кошієвська розглядає еволюцію осмислення трансформаційних процесів у культурних практиках, виокремлює моделі трансформаційних процесів, що відбуваються в Україні в кінці ХХ–на початку ХХІ ст. [4]. Культурні практики та проблеми їхньої модернізації в культурному просторі досліджує В. М. Судакова, яка зауважує, що у реальному культурному просторі культурні практики змінюються відповідно до історичних, економічних і соціокультурних змін і, одночасно, зберігають основні сутнісні властивості, тобто мають транскультурну природу й смислові прогностичні проєкції [10].

О. Ю. Шмаюк соціокультурні практики пов'язує з культурою дозвілля [11]. Культурно-дозвіллієві практики сучасної України в своїх дослідженнях також розглядає І. В. Петрова [7] та ін.

На нашу думку, соціокультурні практики в сучасних умовах трансформаційних змін переважно орієнтовані на практичний результат, а саме, на задоволення конкретних запитів і потреб користувачів, на практичну реалізацію споживчих інтересів, адаптованих до сучасних умов цифрового суспільства.

В цьому контексті заслуговують на увагу публікації В. В. Загуменної та О. І. Кузьменко стосовно ролі та можливостей бібліотек у задоволенні постійно зростаючих інформаційних потреб користувачів, а також відповідність бібліотечно-інформаційної діяльності новим викликам сучасного інформаційного суспільства. Сьогодні бібліотека не просто забезпечує доступ до необхідної інформації – це важливий соціокультурний центр, серед основних завдань якого є формування світогляду, сприяння інтелектуальному та морально-естетичному розвитку суспільства, і загалом, підвищення рівня життя громадян різних соціальних груп [5].

Питання трансформації функцій наукових бібліотек, зокрема соціальної та культурно-інформаційної функції, аналізує в своїх публікаціях Н. Б. Захарова; вона розглядає їх як складову соціокультурної функції в сучасних умовах. Також заслуговують на увагу наукові публікації авторки, в яких висвітлюється цілий ряд питань, пов'язаних з реалізацією культурно-просвітницької функції, зокрема, на прикладі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ) [3]. Н. Г. Солонська простежує культурно-просвітницьку

діяльність НБУВ, якою займається Культурно-просвітницький центр бібліотеки в контексті сприяння поліпшенню іміджу установи. [9].

Концептуальну модель культурно-просвітницької діяльності публічної бібліотеки запропоновано у статті Т. Сидоренко, яка зазначає, що «під концептуальною моделлю культурно-просвітницької діяльності публічної бібліотеки розуміється система цілей, завдань, стратегій, підходів, напрямів, форм, засобів і ресурсів цієї діяльності; діагностичний аналіз культурно-просвітницької діяльності...; оцінка результатів, що передбачає виявлення ступеня ефективності досягнення суб'єктом поставлених мети і завдання та формування перспективних напрямів і форм культурно-просвітницької діяльності» [8].

Питанням визначення поняття «соціокультурна діяльність» в своїх працях приділяє Оксана Матвійчук, яка дає розгорнуте визначення соціокультурної діяльності бібліотек і зауважує, що соціокультурну діяльність бібліотек можна розглядати як продуманий процес долучення людини до різноманітних культурних надбань людства, компонент соціокультурної системи українського суспільства, один із важливих елементів реалізації державної політики у сфері культури [6].

Л. Віжичаніна наголошує, що метою соціокультурної діяльності бібліотек є організація раціонального і змістовного дозвілля читачів (користувачів), задоволення і розвиток їх культурних потреб, створення умов для самореалізації і самоосвіти кожного індивідуума, розкриття його здібностей, самовдосконалення і аматорської творчості в рамках вільного часу [2].

Фахівці у своїх публікаціях підкреслюють актуальність функціонування бібліотеки як соціокультурного центру. Також бібліотеки виконують функцію навчальних центрів, допомагаючи користувачам розвивати інформаційні та медійні навички та поєднують у собі функції культурного центру та інформаційного хабу, надаючи інтегровані послуги для задоволення різних потреб громади [1] та ін.

Отже, узагальнення широкого кола публікацій та інтернет-ресурсів дає змогу відтворити цілісну картину розвитку сучасних соціокультурних практик в бібліотеках. Аналізований комплекс наукових джерел обґрунтовує соціокультурний підхід в діяльності сучасної бібліотеки як соціальне явище.

Література

1. Бібліотеки – Хаби цифрової освіти : практичний посібник / автори-укладачі: О. Бруй, Т. Козицька, Г. Мацієвська, С. Моїсеєва, І. Шевченко ; заг. ред. Я. Сошинської ; ВГО Українська бібліотечна асоціація ; Проект підтримки Дія. — Електрон. вид. — Київ : ВГО Українська бібліотечна асоціація, 2023.
2. Віжичаніна Л. Сучасні тенденції розвитку бібліотек як соціокультурних центрів. Віртуальний бібліограф. ХОУНБ ім. О. Гончара: сайт від. наук. інформації та бібліогр. / Херсон. обл. універс. наук. б-ка ім. Олеса Гончара. URL: <http://biblio.lib.kherson.ua/suchasni-tendantsii.htm> (дата звернення: 15.04.2023).
3. Захарова Н. Культурно-просвітницька функція національної бібліотеки в умовах державотворення 2010. Бібліотечний вісник № 4 С. 49–54.
4. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ –початок ХХІ ст.) : дис. на здоб. наук. ступеня д-ра культурології : 26.00.06 – прикладна культурологія / О. Р. Копієвська ; М-во культури України. НАКККіМ. Київ, 2018. 487 с.
5. Кузьменко О. І., Загуменна В. В. Бібліотека як соціокультурний публічний простір: трансформаційні зміни // Бібліотекознавство. Документознавство. *Інформологія*. 2020. № 4. С. 24–31. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/bibliotek_dok_inform/Bibliotekoznavstvo_4_2020.pdf (дата звернення: 15.04.2023).
6. Матвійчук О. Є. Соціокультурна діяльність бібліотек. URL: <https://ube.nlu.org.ua/article/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C%20%D0%B1%D1%96%D0%B1%D0%BB%D1%96%D0%BE%D1%82%D0%B5%D0%BA> (дата звернення: 15.04.2023).
7. Петрова І. В. Культурно-дозвілєві практики населення сучасної України: тенденції та

пріоритети. *Культура і сучасність*. 2011. №1. С. 108–112.

8. Сидоренко Т. Концептуальна модель культурно-просвітницької діяльності публічної бібліотеки. *Образ*. 2017. Вип. 1. С. 34–40.

9. Солонська Н. Г. Імідж і культурно-просвітницька діяльність сучасної бібліотеки. URL: <http://nbuv.gov.ua/sites/default/files/msd/1111sol.pdf> (дата звернення: 15.04.2023).

10. Судакова В. М. Культурні практики та проблеми їхньої модернізації в культурному просторі сучасних суспільств. *Культурологічна думка*. 2020. № 17. С. 165–177.

11. Шмагон О. Ю. Феномен культурно-дозвілєвої діяльності: концептуалізація проблеми. *Питання культурології*. 2021. №38. С. 354–362.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ.

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ.

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ

Антонюк Валентина Геніївна,

*доктор культурології, професор, завідувач кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, народна артистка України,
член Національних творчих спілок письменників, театральних діячів України
та Всеукраїнської музичної спілки*

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Уявлення про національну вокальну школу як суб'єкт культуротворчості загальнолюдських, планетарних цінностей суспільства постулює уявлення про геополітичний масштаб її міжетнічної дійсності у якості об'єкта й мета-культурного феномена, адже в ній акумульовано образ самої України, об'єктивований у вокальному фонопросторі. Ідеться про аналогії творення національного іміджу вітчизняного ментального образу у свідомості виробників етнокультурних цінностей різних етносів та рівнів професійних осягань. Тому особливої значущості набуває простеження передумов становлення феноменологічного змісту національної вокальної культури, що кристалізується в культурологічних аспектах інформаційного поля міжфахового тезаурусу, об'єднаного образом (ейдосом – від гр. *eidōs*) вокальності у творчості тих, хто творить вокальну музику: композиторів, диригентів, співаків, педагогів, концертмейстерів, критиків-науковців і репортерів мас-медіа, нарешті, – слухачів, у безпосередньому контакті з якими відбувається або ні остаточно творення живого вокального мистецтва. Керуємося принципами етимологічної та семантичної розробки опублікованих нами тематичних матеріалів і з'ясуємо головні фактори причетності й системотворчої місії української вокальної школи до інформаційного фонопростору світової культури [1–2].

Феноменологічний зміст національної культури є одним із пріоритетних предметів вивчення різних галузей наукового знання. Будучи, за академічним визначенням, втіленням діалектичної єдності перервного й неперервного, феноменологія культури генерує найголовніший закон її розвитку: спадковість. Апологети історії української нації вважають, що її феномен «...полягає не тільки в тому, що вона у своєму розвитку пройшла всі етапи, притаманні “нормальним” культурам державних народів, структуруючись, мала відносну повноту своєї структури й інваріантні шляхи розвитку, але і в тому, що в її ... аурі постали й ствердилися новий образ України, національний ідеал і символи визволення» [498, с. 40]. Феноменологічна парадигма української вокальної школи обумовлена логікою спадковості у системі передачі ментальних накопичень і культурного досвіду. Її генезу складають: історичні та етнокультурні витоки українського вокального мистецтва та формування духовно розвинених особистостей у класичний і докласичний періоди його розвитку; кристалізація ментального досвіду в артефактах національної культури української вокальної діаспори; форми самореалізації видатних українських співаків у тоталітарний, посттоталітарний періоди та в нову добу суверенної України; нарешті, – сучасні виклики, зумовлені трагічними подіями війни. Рефлексії сучасної парадигми української вокальної школи у світ її творців, наразі розкиданих по всьому світу, складають сумну реальність у колі сучасних явищ національної культури, оскільки сприяють її інтеграції (як відомо, інтегрує не сама культура, а її носії).

Вокальне мистецтво у своєму розвитку використовує здобутки багатьох художньо-стильових систем, і його національна своєрідність іще не є стилем. Тому важливо простежити

закономірності функціонування знакових носіїв традицій української вокальної школи, серед яких домінуючу роль відіграє мова, як один із стійких фрагментів культури, і водночас – національно специфічна форма прояву її універсальної функції. Підкреслюючи важливість культурологічного підходу до вивчення творчості українських художніх індивідуумів, іще Дм. Чижевський окреслював напрям подальших досліджень та критеріїв типізації української культури-творчості. Філософ переконливо довів, що українській ментальності притаманна абсолютизація позасвідомого чинника та обрав постать Г. Сковороди втіленням символічних традицій в українській «філософії серця», інтерпретованій ним як сукупність сенсів трансцендентальної реальності. У цьому ж колі – феноменологічні студії Б.-І. Антонича щодо домінуючої ролі мови у творенні нових художніх явищ яскравими особистостями; архетипізація мистецьких постатей і теорія множинності «артистичної» ідеї – у зрівнянні зі шкодою від фетишизації таких абстрактних термінів «поступ» і «напрямок» і знову – Д. Чижевського – про відповідність «великих стилів» певним культурно-історичним епохам [2–4]. Сказане стосується проблематики художньої мови творчості, де поєднані феномени манери, жанру, стилю і виконавства, національно-образний зміст якого найадекватніше передається за допомогою мистецьких моделей етнічної реальності та сприйняттям її у полікультурному середовищі універсалу, як і здійснені нами доведення феноменології розрізнених явищ мовно-вокальної культури, уніфіковані в цілісну етнічну константу: «українська вокальна школа».

У середовищі етнічної культури проявляється й функціонує за типом діалогу, асиміляції чи пригноблення феномен міжкультурних взаємин. У першому випадку спостерігаємо виникнення метакультурних універсалій; у другому – способи перетворення загальнолюдських цінностей у національні стереотипи, наслідком чого є посилення діалогічності трансформованих у такий спосіб етнокультур. Третій тип стосунків різних культур унаочнює історичну сферу національних змагань, кінцевою метою яких є інтеграція однієї етнокультури – в імперське лоно іншої, а водночас – ліквідація історичної пам'яті, національної ідентичності та національного ідеалу. Взаємним контактам, як і взаємозбагаченню культур, а також – процесам асиміляції, транс- та акультурації сприяє або ні сукупність об'єктивних факторів: геополітичного, історичного, та технологічного характеру. Під їхнім впливом відбувається розмивання етнокультурних кордонів та взаємна дифузія національних культур. Проблема ж взаємного збагачення культур постає теоретичною домінантою виявлення міри відкритості різних галузей етнічної культури для чужорідних запозичень та водночас – до самоінтеграції. Дана позиція вносить корективи у систему пріоритетів європейської ієрархії національних вокальних шкіл щодо ролі й місця української, до якої зараз прикуто увагу всього світу.

У ході історичної еволюції етногенези, в міру утворення етносів, сформувалися два типи спілкування: 1) за принципом внутрішньо-етнічної спадкоємності; та 2) за принципом міжетнічних культурних взаємин. Результатом моноетнічних утворень стали (при збереженні регіональної полістильності) загальнослов'янські культурно-мистецькі канони творчості (наприклад, загальноєвропейська академічна манера сольного співу), що відрізняються від далеких за етногенезом регіонів (наприклад, вокальна культура східно- та західноєвропейського Середньовіччя тощо). У масиві знакових систем вокальної культури особливу роль грає мовна діяльність, що, будучи одним із стійких феноменів культури, є специфічно національною формою прояву її універсальної функції, існування якої виходить із тези про національну форму загальнолюдської культури. Свідомий підхід до осягання художнього світу своїх і чужих національних образів, зосереджених у вокальних творах, інтерпретованих співаками, передбачає проникнення в способи існування смислів, що традиційно функціонують у тій чи іншій локальній культурі, та, зорганізовані у художньо-музичному тексті, носять антропогенний характер. Будучи сутністю певної сукупності паралінгвістичних немовних знакових систем, що передаються у своїх універсальних проявах генетичним кодом, вона (локальна культура) становить один із рудиментів давнього стану етнокультурних мовно-вокальних універсалій, що розвиваються.

Нині відбувається процес оновлення традицій української вокальної школи як культурологічної системи, у лоні якої взаємодіють етномистецтвознавчі феномени, диференційовані на художні й прикладні, універсальні й питомо-етнічні; традиційні й новаторські, сукупність яких формує цілісний етнохудожній образ нашої національної вокальної культури.

Це засвідчує системотворчий вплив зарубіжних форм гастрольної діяльності наших співвітчизників на розвиток світової вокальної культури. Наяву – етномистецтвознавче поєднання вертикальної та горизонтальної спадкоємностей, які засвідчують унікальну просторово-часову ретроспективу історичних традицій художнього досвіду української вокальної школи.

Уособлюючи етноінтегративні процеси, носії української вокальної культури в еміграції залишаються етнофорами, а їхня творчість – специфічною формою реалізації культурної системи ріднини, що «працює» в якості культурної цитати у чужоземному контексті. На це вказують і етнолінгвістичні проблеми, пов'язані з вимогами до виконання вокальних творів неодмінно мовами оригіналу, і специфічні форми реалізації ментальних рефлексій наших співців, і пасіонарні вияви носіїв унікальної національної харизми українських співаків, відірваних від рідної землі. Розпрощавшись з Україною в різні роки суспільно-політичних і воєнних подій, українські співаки асимілювали в етнокультурному просторі, та назавжди залишалися представниками української вокальної традиції, пам'ятаючи і пропагуючи рідну пісенність і мову, звичаї і культуру, стаючи знаками-символами та доєднуючись до високості художньої архетипізації.

Усе сказане вище дає підстави стверджувати: феномен української вокальної школи акумулює в собі відкриту етнонаціональну систему культуротворення, в якій зосереджено традиційні й сучасні проблеми її величного поступу та світової слави.

Література

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: монографія: 2-ге вид. / КНУКіМ. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog // Amazonia Investiga. 2023. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.
3. Антонич Б.-І. Національне мистецтво: Спроба ідеалістичної системи мистецтва / ред.-упоряд. М. Москаленко. Київ : Дніпро, 1998. С. 467–476.
4. Чижевський Д. Філософія і національність. *Основа*. 1994. № 26 (4).
5. Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью-Йорк, 1956.

Афоніна Олена Сталівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СИНТЕЗ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ В СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Сучасна хореографічна культура і мистецтво плюралістичні, мозаїчні, динамічні та непередбачувані. І якщо порівняти цей перелік із визначенням постмодернізму, то виявиться багато спільного. Постмодернізм є спробою в образах віддзеркалити атмосферу світу, який все більш ускладнюється, апелюючи до попередніх стилів у формі гри або пастиш із раніше презентованих елементів.

Спробуємо в узагальненій формі знайти схожі чи відмінні риси у сучасних балетах і визначенні постмодернізму. Нещодавно у театрі міста Брно (Чеська республіка) пройшла прем'єра балету під загальною назвою «Бачення» (Vdění). Були представлені, або зіставлені, вистави видатних хореографів сучасності Іржі Кіліана (Чехія), Наха Дуата (Іспанія, Німеччина) і Раду Поклітару (Україна). Усі хореографи так чи інакше впливали на розвиток

балетного мистецтва протягом останньої третини ХХ століття і до сьогодні ми можемо відчувати їхній вплив на творення оригінальних вистав. Їхні композиції вражають глядачів неперевершеною свіжістю втілення класико-романтичної музики і винахідливістю у хореографії.

Мозаїку балетного вечора склали три вистави: Раду Поклітару «Хвилі» (Waves), Іржі Кіліана «Бесонні» (Sleepless), Нача Дуато «Біла темрява» (White Darkness). Вони абсолютно різні за хореографією і, відповідно, абстрактним або умовним змістом. Перед тим, як перейти до стислого представлення вистав, згадуємо про постмодерні акценти з точки зору побудови, тяжіння до фрагментарності, монтажу, колажу. Розглядаючи під цим кутом три балети, як образно-технічну будову вечору, у глядачів постають питання про цілісність загальної концепції. Оскільки перед ними виникли візуальні та аудіальні образи абсолютно різних часів і народів, насиченого культурного простору. Загальне дійство відтворило умови для семіотичної невизначеності, ніби не цілісності дійства. Хоча з подальшого вивчення стає зрозумілим зворотне. У той самий час, ці умови сприяли залученню до дійства, до його оцінки різних глядачів і критиків, улюбленців класики і контемпорарі в хореографії; класики, фольклору і технологій в музиці. Оскільки саме парадоксальність, уявна неможливість синтезу і привертає більше уваги, ніж чиста класика.

Як це не дивно, але танцювальні цикли існували задовго до ХХІ століття і, якщо образи зазначених балетів, виходять за межі класико-романтичних традицій, то циклічність форм як раз є ознакою цих традицій. У циклічних формах ХІХ–ХХ століть контрастні частини зіставлялися. Ось тут є постмодернові корективи щодо «циклу, контрасту», але ідея поєднання різнорідних частин у певне ціле залишилися, що можемо спостерігати й у вечорі з балетів видатних майстрів.

Тепер перейдемо до розгляду образної і музичної складових балетів. Історично у циклічній формі охоплювалося коло різних музичних образів (темтів, жанрів тощо). Цю тенденцію спостерігаємо у балетній трилогії. У балеті «Хвилі» Р. Поклітару розмірковує про природу людського щастя, таємницю внутрішнього світу людини, межі людської самотності. Образна сфера наповнюється іншим баченням людської природи, взаємозв'язку людини і природи. Тому не дивно, що музичну основу складають твори Й. Баха й українські народні пісні у виконанні Ніни Матвієнко. (У зв'язку зі смертю феноменальної співачки автор присвячує балет нелегкій жіночій долі та її пам'яті). Звернення до фольклору і музики І. С. Баха цілком відповідає задуму Р. Поклітару і таке поєднання не є випадковим. На нашу думку, і Й. С. Бах, і фольклор втілюють ідеї вічності, вічних тем. Згадується інші балети Р. Поклітару зі схожими музичними концепціями: «Дош» з музикою Й. С. Баха і народними піснями світу; «Маленький принц» з музикою В. Моцарта і українськими колисковими. Р. Поклітару говорить про тему вистави: «Людині не підвладна її доля, але вона може робити вибір» [1].

Тема балету Іржі Кіліана «Бесонні» є натяком на зв'язки фізичних рухів тіла і рухів душі, впевненість і невпевненість у наших прагненнях, роздумах Митця про творчість. Ці питання неминуче виникають у людини, впливають на його існування, наміри, безсонні ночі творців, що демонструє І. Кіліан засобами хореографії. Дивовижне поєднання сценографії та хореографії у балеті Кіліана відкриває можливості для пошуку нових вимірів, не лише рухових. І. Кіліан використовує оригінальну адаптацію Дірка Гаубріха вільних частин «Адажіо» і «Рондо» В. Моцарта.

Шість танцюристів рухаються на фоні магічного декору, який знаходиться на синтетичній задній стінці. Рухи танцівників як ілюзії. Вони символізують уяви митця на появу людини. При чому це відбувається на одному з найвіддаленіших місць на землі. Хоча це може бути й просто авторськими фантазіями, ключами до розуміння творчого процесу.

Балет «Безсоння» натякає на тонку грань між існуванням людини в природному середовищі та залежністю середовища від людини. Власне, така балетна тематика виходить за межі класико-романтичної традиції та більше характеризує культуру постмодернізму. Іржі Кіліан говорить про своє творіння наступне: «Рухатися – і бути переміщеним. Рух і емоції».

Мене принципово цікавить рух у просторі, між предметами, рух душі. Природа руху така, що якщо ви рухаєтеся до чогось, ви автоматично віддаляєтеся від чогось іншого. Чи справді ми чітко розуміємо свої наміри? Чи справді ми впевнені, що хочемо рухатися до або від...? Я вважаю це цікавим питанням, яке, неминуче, має великий вплив на наше існування, наші наміри та наше життя. Ця досить проста, але дуже складна філософія була, є і завжди буде моїм найближчим супутником» [2].

Хореографія балету «Біла темрява» Н. Дуато зачаровує та одночасно дивує інтенсивністю передачі складної теми наркоманії. Хореограф особисто пережив передчасну смерть своєї сестри, якій і присвятив цей твір. Одноманітна музика, нагадує імітацію народної поспівки з багаторазовими повторами (автор Karl Jenkins). На її фоні розгортається оповідь про дівчину, яка потрапляє в залежність від білої речовини. Вона допомагає їй забути про негаразди, але потім виявляється, що без неї немає життя. Гірка правда про поступовий процес відмови від людських переживань на користь галюцинацій і уявлень. Біла речовина оволодіває душами і губить їх з ефектним сценічним втіленням, зі сходженням з неба ніби сонячних потоків, але виявляється, що це не вони, а отрута, біла речовина, смерть.

У змісті всіх балетних прикладів презентовано взаємовідносини людини і середовища. Класики ці відносини розкривали в узагальненій формі; романтики – у любовній тематиці; постмодерністи – більше близькі до альтернативних рішень і введенні актуальних тем. І. Кіліан крізь тему взаємовпливу митця і процесу творчості показує складні шляхи руху до істини, спираючись на музичний синтез класики і технологій, у хореографії – до технік, близьких до японського сучасного танцю було, а може й елементам африканських танців. Хореограф використовує природні лінії тіла, його енергію.

У виставі «Хвилі» Р. Поклітару поєднує філософію вибору змін чи відмову від них, як основу енергетичного живлення особистості. Для цього хореограф звертається до своєї музичної традиції «поєднання неможливого» Й. Баха і фольклорних інтерпретацій. У хореографії майстер не дотримується строгих правил і обмежень. Мета його танців – висловити історію, думки, почуття. Тому хореограф робить акценти на природності рухів і оригінальності передачі рухової експресії.

Легкість класичних рухів, імпровацій і сучасних танцювальних стилів у балеті Н. Дуато доповнюються акторською грою, сценічними ефектами, дещо технологічною музикою. Сценічні ефекти є обов'язковими для розкриття основної теми вистави.

Тож, на перший погляд, плюралізм змістів тільки здається віддаленим для поєднання у цілісний твір. Усі хореографи розкривають тему особистості та середовища. Звичайно, що досягнення їхньої мети відбувається відповідно авторським концепціям. Хоча тут теж є певна єдність, яка відповідає спостереженням американського хореографа і танцюриста М. Каннінгема і абсолютно логічна з точки зору постмодернізму, на нашу думку. Тож, твердження М. Каннінгема про особливості сучасної хореографії та її характеристики збігаються з: частковою відмовою від класичної техніки оригінального балету з превалюванням авторської техніки; включенням до балетної тематики актуальних подій з творчою свободою хореографа; «незалежністю танцю та музики» [3]. Цей текст не є повною цитатою, він адаптований автором тез, але повністю передає судження хореографа.

Проблематика постмодернізму, теорії та історії хореографічної культури, втілені у сучасних хореографічних практиках може розглядатися у творчості зарубіжних майстрів і є абсолютно необмеженою у виборі як музики, хореографії та і персоналій.

Література

1. Ballet NdB. URL: <https://www.facebook.com/baletndb/> (дата звернення 5.10.2023).
2. Sleepless by Jiri Kylian. Composition for glass harmonica based on Mozart's Adagio KV 617. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=qNAb6AvGjBw> (дата звернення: 06.10.2023).
3. Tikkanen Amy. Cunningham Merce URL: <https://www.britannica.com/biography/Merce-Cunningham> (дата звернення: 07.10.2023).

Зосім Ольга Леонідівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва
ННІ «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського,
професор кафедри вокального мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОРІЄНТАЛІЗМ У СВІТОВІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Друга половина ХХ століття відзначена посиленням інтересу європейських композиторів до неєвропейських культур. У свою чергу митці з Азії, Африки та інших континентів у своїй творчості прагнули синтезувати національні традиції з надбаннями європейської музичної класики. Важко назвати композиторів другої половини ХХ століття з європейського континенту, хто не звертався би до орієнтальної тематики: згадаймо хоча б такі твори відомих європейських авангардистів як «Сім хоку» (1962) Олів'є Мессіана або «Мантру» (1970) Карлхайнца Штокхаузена.

У 1960–1970-х роках в Європі з'являється мода на східну музику, яку висміяв у своєму творі «Екзотика» (1972) Маурісіо Кагель – представник наряду інструментального театру. У цьому музичному перформенсі, за задумом композитора, повинні брати участь люди, які не мають жодної уяви, як треба грати на східних інструментах, але, відповідно до сценарію, вони мусять на них грати, принаймні повинні видобувати з них якісь звуки.

Сьогодні академічною музикою з орієнталізмами важко здивувати меломанів. Відомі митці Такеміцу Тору і Тан Дун, що у своїй творах поєднували європейські та далекосхідні традиції, є композиторами, творчість яких справедливо вважається надбанням світової музики. Не менш оригінальним є доробок авторів з Африки та Близького Сходу, де синтезовано класичну музику й академічний авангард з національними традиціями.

Серед композиторів, у творчості яких орієнталізм отримав оригінальне переломлення, варто назвати американця Лу Харрісона (1917–2003). Інтерес до традиційної музики народів світу митцю прищепив його вчитель – Генрі Ковелл. Лу Харрісон був обізнаний і з європейським авангардом: він підійсно співпрацював з Джоном Кейджем, прослухав курс композиції у Арнольда Шонберга, який у середині 1930-х років переїхав у США. Однак орієнтальна тематика у творчості Лу Харрісона стала провідною. Композитор багато подорожував країнами Азії, знайомився з місцевими музичними традиціями та формами музикування. Особливий інтерес він виявляв до гамелана – традиційного індонезійського оркестру кількістю від 10 до 25 осіб, що складався переважно з ударних інструментів.

Серед відомих творів композитора за участю гамелана – La Koro Sutro (1973) для зору, гамелану, арфи і органу (назва твору з есперанто перекладається як «Сердечна сутра»), Threnody for Carlos Chávez (1978) для гамелана і альту – меморіальний твір, написаний на смерть видатного мексиканського композитора Карлоса Чавеса, Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з яванським гамеланом (1981–1982), Концерт для фортепіано з яванським гамеланом (1987). В цих та інших творах Лу Харрісон поєднував європейські принципи музичної композиції зі східним інструментарієм та почасти ладовою системою.

Музика Лу Харрісона є зразком «м'якого» орієнталізму, вона не є надто екзотичною і спрямована до широкого кола слухачів, що мешкають на різних континентах. Вона не належить і до авангарду, хоча й використовує деякі його знахідки. Композитор у постмодерній ситуації продовжував традиції музичної класики, а їх оновлення завдяки поєднанню надбань західної та східної культур змінило сучасний музичний ландшафт.

*Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СЦЕНІЧНИЙ ДОСВІД КІНОРЕЖИСЕРА

Екранна творчість Лукіно Вісконті, котрий стояв біля витоків італійської моделі авторського кінематографа, базованої на здобутках неореалізму, давно стала предметом наукових розвідок як вітчизняних, так і зарубіжних вчених. Меншої уваги дослідники творчості митця (зокрема театрознавці, культурологи) приділяли його новаторським сценічним практикам.

Творчу діяльність митець почав у доволі ранньому віці. Йому не було ще й тридцяти років, а він вже брав участь у кількох театральних постановках переважно як художник-оформлювач. Потому роль художника в театрі Л. Вісконті стане особливо значимою, тоді як сценічний майданчик буде не лише місцем, де розігруватиметься вистава, а тим унікальним сценічним простором, котрому в кожному спектаклі режисером буде віднайдено автентичну художню форму.

Багатообіцяючим сценічним дебютом Л. Вісконті стала вистава «Жахливі батьки» (1945 р.) за п'єсою Жана Кокто. За найближчі 5 років молодий режисер-автор, набуваючи досвід у постановці сценічних творів і співпрацюючи з відомими художниками, які самі по собі були яскравими особистостями (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффіреллі), презентував на різних сценах Італії п'ятнадцять драматичних вистав, впроваджуючи принципи театального натуралізму.

У складні повоєнні часи Другої світової митець, зумів сформувати власну трупю з правом працювати на кону римського театру «Елізео», що, проіснувавши близько дванадцяти років, став чи не одним з перших італійських режисерських (а отже, авторських) театрів. Л. Вісконті був, по суті, реформатором італійського театру, адже, борючись не лише за пунктуальність публіки (як-от заборонивши її з'яву в глядацькій залі після підняття завіси), а й за те, щоби сценічне мистецтво стало доступним широкому загалу, став чи не першим театральним постановником, який відмовився (ніколи не пожалкувавши) від послуг суфлера.

Із з'явою Лукіно Вісконті в сценічному просторі в італійському театрі змінилося ставлення до театру як акторів, так і публіки. Приміром, перестала домінувати звична та випробувана століттями національна традиція *капокоміко*, тобто така, коли вистава вибудовувалася навколо головного актора (що і був керівником трупи), котрий, зазвичай, знаходився в середовищі, доволі пересічних виконавців. Саме завдяки подвижницькій діяльності майстра в Італії сформувалось усвідомлення того, що театр може бути іншим, передовсім в організаційному та художньо-естетичному відношенні.

Поєднуючи роботу в кінематографі й театрі, Л. Вісконті запровадив незвичну для виконавців жорстку творчу дисципліну й намагався виховувати універсальних акторів, які, опанувавши дивовижну пластичність, мали легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт і тим самим надавали виставі максимальної правдоподібності. Майстер вміло поєднував роботу в кіно і театрі, хоч, звісно, й вбачав відмінності в означених видах діяльності, фіксуючи в них несуттєву різницю, однак таку, що передбачала різні засоби творення сценічного та кінообразу й дистанціювання щодо глядача.

В режисерському театрі майстра особлива увага приділялась виконавській пластичності, Л. Вісконті примусив акторів розуміти спектакль як єдине ціле. І це органічне «ціле» мало би бути організованим передовсім волею режисера. Саме режисерові належало визначати головну ідею постановки, ставити завдання всім учасникам вистави, зосібна акторам-прем'єрам. Важливо, що саме Л. Вісконті вдається вперше в історії італійського театру зрівняти в правах усі компоненти вистави – слово, музику, світло, колір, сценічний простір.

Л. Вісконті не пориває зв'язок з театром протягом усього життя. Та це й не дивно, адже захоплення мистецтвом у юного аристократа розпочалося з театру, передовсім оперного. А тому

1951 митець дебютує ще і як оперний режисер виставою «Весталка» (1954) Гаспаре Спонтіні в театрі Ла Скала, тим самим, можливо, віддаючи належне своєму юнацькому захопленню або ж виявляючи повагу до означеного театру, для якого його батьки були покровителями. Поживок для розмислів дає той факт, що, здавалось би, логічним у постановці оперних вистав для майстра, який уже прославився як натхненник неореалізму в кіно, було би звернення до опери з метою її реформації.

Саме з оперної постановки «Весталка» розпочинається тісна й плідна співпраця майстра зі співачкою Марією Каллас, у таланті котрої унікально поєдналися дивовижної краси голос і драматичний дар. Із цією виконавицею було створено вистави «Сомнамбула» Вінченцо Белліні, «Травіата» Джузеппе Верді, «Анна Бoleйн» Гаetano Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Крістофа Віллібальда Глюка, у яких режисер ніби випробовував синтетичну природу сценічного мистецтва, що уможлиблювала творення художнього образу за допомогою виражальних засобів кіно. Вишукана зображальна культура автора-режисера свідчить про те, що Л. Вісконті творчість якого є унікальним поєднанням кіномови з пластикою музики та образотворчого мистецтва, тонко відчував, як кіно, запозичуючи в музики звукове начало, перетворює та ускладнює його до багатоскладового звукового образу, де сплітаються шумовий, вербальний і, власне, музичний компоненти.

У підсумку зазначимо, що Лукіно Вісконті, тонко відчуваючи час і чудово знаючи закони сцени та екрану, висловив у своєму мистецтві найрізноманітніші театральні й кінематографічні ідеї. Звертаючись до витоків кіно й, зокрема, творчості Жоржа Мельєса, майстер йшов від театру, стрімко рухаючись в бік кінематографу як синтетичного виду мистецтва.

Рой Євгеній Євгенійович,

доктор історичних наук, професор, професор НПП

Київського національного університету культури і мистецтв

Рой В'ячеслав Євгенійович,

здобувач Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова

ЗРОСТАЮЧА РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ В МИСТЕЦЬКІЙ СПАДЩИНІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНО-СЦЕНІЧНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

В умовах розбудови української державності, докорінних змін у всіх сферах суспільного життя стають дедалі актуальнішими проблеми формування національної культури та вивчення і збереження багатогранної духовної спадщини українського народу. Помітне місце в плеяді найталановитіших діячів української національної культури належить Павлу Вірському, багатожанрове мистецтво якого перейняте патріотичною ідеєю вітчизняного національного відродження. Його постановки характеризуються яскравим національним колоритом, випромінюючи духовний світ нації, яскравим представником якого був український балетмейстер. Його темперамент, національний характер формують його неповторний образ, для хореографічних постановок якого за час роботи в Державному академічному заслуженому ансамблі танцю України характерним є як національний об'єкт, так і національно-специфічні засоби художньо-образної виразності.

Перебуваючи під впливом прогресивних ідей свого часу, Павло Вірський підпорядкував усю свою творчу діяльність завданням формування національної культури українського народу. Цей процес, насамперед, базувався на таких складових вітчизняної національної культури як фольклор, який був невід'ємною складовою синтезу сценічних видів мистецтва – хореографічного, музичного і театального. Саме фольклорно-етнографічний матеріал став міцним фундаментом творчості цього видатного майстра народно-сценічного танцювального мистецтва.

Протягом багатьох років митець досліджував танцювальний фольклор і на його основі

будував свою постановочну роботу. Це було зумовлено тим, що фольклор є такою формою суспільної свідомості, в якій інтегрувалася, закріплювалася й акумулювалася вироблена українським народом традиційна інформація – історична пам'ять, етнічна самовідданість, осмислення традиційних обрядів, символізація матеріальних явищ тощо. В художньо-образних характеристиках хореографічних постановок розкриваються найтиповіші риси національного характеру – патріотизм, хоробрість, людяність, кмітливість, в яких сфокусувалися окрім великої емоційної сили, ще й образна-характерна виразність і соковитий національний колорит.

Виходячи з цього творча діяльність Павла Вірського є віддзеркаленням дійсності в сценічних формах симбіозу споріднених видів мистецтв, що відображають світогляд народу і органічно пов'язаних з його життям і побутом. Аналізуючи творчу спадщину митця можна побачити, що відчутне місце в ній посідає український ліричний фольклор, який за своєю специфікою зосереджує значну увагу на почуттях сценічних персонажів, їх внутрішньому емоційному світі, темпераменті тощо («Про що верба плаче»). Варто наголосити, що він характеризується винятковою різноманітністю не тільки жанрових форм, але й тематичних розгалужень і функціональних призначень.

Проведене дослідження здобутків українського хореографа дає підстави стверджувати, що, віддзеркалюючи духовний світ українського народу, його високі моральні та естетичні ідеали, народна творчість сконцентровують в собі також і невичерпний патріотично-виховний потенціал численних шанувальників української народно-танцювальної культури. Студіюючи, систематизуючи й обробляючи танцювальний фольклор різних регіонів України, митець чітко побачив, що в танцях випромінюються жарти, радість й людські страждання, проявляються людські почуття та емоції. Це помітно проявляється в його численних роботах, які характеризуються розмаїттям композиційних малюнків, художньою виразністю й емоційною насиченістю концертних номерів одного з найкращих національних ансамблів танцю.

Крім того, серед численних народно-хореографічних постановок Павла Вірського побутувала і виробнича тематика, що виражає емоційне ставлення до будь-якого виду праці, до її умов чи результатів. Художньо-образна і виховна цінність цих художніх творів приховувалася в тому, щоб возвеличити людську працю, висловити найкращі побажання та зичення її носіям («Рукодільниці», «Лісоруби», «Шевчики»).

Між іншим треба зауважити, що приступаючи до постановок, він завжди пам'ятав, що однією з найпривабливіших рис національного характеру українців є гумор, який Павло Вірський цінував, любив і вбачав у ньому потужний, виховний і розвивальний потенціал. Він неодноразово підкреслював, що жарт і гумор виражаються з приводу різних обставин життя людини, відхилень від норм народної етики, моралі, естетичних уявлень і смаків.

У цих творах засобами образно-художньої типізації ставлення до дійсності, вияву почуттів і настрою слугують танець, музика, образно-характерна пантоміма і міміка. Таке різноманіття настроїв і почуттів передається з допомогою особливої специфічної мови танцювальної пластики українського народного танцю як сюжетного, так і побутового. До речі, останній є органічною складовою повсякденного життя пересічних українців і зазвичай виконувався на гуляннях, святах, вечірках і весіллях тощо. Серед них виділяються, насамперед, козачки, гопакі, метелиці, гуцулки, коломийки та інші. Варто наголосити, що ця жанрова форма українського народного танцю приваблювала Павла Вірського тим, що саме в них найвиразніше проявляються риси українського простору, а саме, завзяття, волелюбність, героїзм, дотепність, винахідливість, веселість тощо. З метою формування національної танцювальної культури митець використовує їх у своїй багатогранній творчій діяльності.

Говорячи про сюжетні танці митця, то, у порівнянні з побутовими, вони є більш досконалими не лише з точки зору композиційної побудови та художності, але й з тематичної різноманітності. У них засобами хореографічно-образного мистецтва відображаються конкретні життєві явища, трудові процеси та інші типові явища повсякденного життя. Характерним для них є збереження елемента драматизації і назви постановок, які, зазвичай,

визначаються їх змістом. Це були своєрідні міні-спектаклі, в яких за короткий проміжок сценічного часу концертного номеру глядачі могли побачити елементи театрального жанру зав'язка, кульмінація і фінал. Цікавою виявилася постановка старовинного танцю «Шевчики» дістала назву через те, що в ній імітується робота шевців в одній з майстерень. Але як митець зумів образно передати характери кожного з персонажів, які виконують різні професійні рухи виробничого процесу – сукання дратви, витягування шкіри, прибивання підосви. Чудова гра кожного з артистів захоплювала глядацьку залу. Вони мовою міміки, жестів, танцювальної пластики образно розкривали сюжетну лінію хореографічної постановки. В ній сценічні персонажі роблять це досконало і професійно, створюючи емоційну атмосферу робочого моменту колективу, де розгортається дія. У загальній композиції театралізованої постановки наочно простежується швидкоплинний розвиток сюжетної лінії з елементами народної ігрової культури [1, 19].

Між іншим зауважимо, що етнографічні дослідження танцювального фольклору, як складової української народно-танцювальної культури, дали можливість Павлу Вірському не лише зібрати і систематизувати цінний матеріал народної творчості, але й на його базовій основі створити унікальні хореографічні постановки, які відкривають нові перспективні можливості для подальшого розвитку українського народно-сценічного танцювального мистецтва. У цьому приховується один з елементів новаторства митця у цій сфері.

До цього варто додати, що його сюжетні театралізовані постановки поєднують у собі деякі споріднені сценічні мистецтва – хореографію, музику і театр, в основі яких простежується національний фольклор. Саме він в значній мірі сприяє окресленню художньо-сценічного образного характеру, визначає внутрішній емоційний світ придуманих героїв, а музика глибше розкриває емоційний зміст хореографічного твору і його драматургію. Такий спектр художньо-виразних засобів відчутно розширює виховний потенціал українського танцювального фольклору, що спонукало Павла Вірського до використання у постановочній роботі синтезу цих мистецтв. А це робило його театралізовану народну хореографію несхожою з постановками аналогічних танцювальних колективів, підсилюючи їх емоційний зміст, формуючи емоційні почуття, які образною фантазією хореографа трансформуються через танцювальну пластику і рух.

Отже, художньо-сценічні постановки майстра народного танцю, що поєднують у собі хореографічні, музичні і драматичні елементи, а також різножанровий танцювальний фольклор митець уважав ефективними засобами формування української народно-сценічної танцювальної культури використовував у своїй мистецькій діяльності і використовував у своїй мистецькій діяльності під час роботи в Ансамблі. Переважна більшість постановок пронизана яскравим національним колоритом, вдало передаючи українську ментальність, ліричність, інтонаційне багатство хореографічних постановок є відображенням своєрідного традиційного «пластичного мелосу». В них митець убачав значні потенційні можливості для духовного, морально-етичного, естетичного виховання шанувальників українського народно-хореографічного мистецтва, формування сучасної національної культури. А тому намагався всіляко зберегти і примножити безцінний скарб для майбутніх поколінь, акцентуючи увагу на українському фольклорі, який є джерелом і фундаментом всіх його творчих досягнень. Вони були суттєвим внеском у розвиток національної народно-танцювальної культури, являючи собою її широкий пласт, який містив невичерпні духовні можливості, ставши її шедеврами.

Кращі її традиції з елементами народної творчості митець вдало поєднував у своїх постановках, що надавало їм інноваційного характеру. Це виявлялося, зокрема, у поданні народно-танцювального матеріалу в специфічній академічній манері виконання. Це дозволяє говорити про те, що, збагачуючи здобутки української нації в галузі народної хореографії, митець використовував його задля виховання і вдосконалення духовної культури шанувальників народного танцю. Його танцювальні постановки відзначаються глибоко національним характером, адже випромінюють найтипівші риси вітчизняного народно-сценічного танцювального мистецтва. Їм властиві різноманіття гармонічних барв. Вони сповнені внутрішнім оптимізмом і позитивністю світосприйняття, крізь які червоною

стрічкою проходив український фольклор, що суттєво вплинуло на становлення хореографановатора, як постановника сучасного національного народно-сценічного танцю.

Проведене дослідження дозволяє зробити висновок, що хореографічна спадщина Павла Вірського – явище глибоко національне, невід’ємне від історії та культури українського народу. Національне танцювальне-сценічне мистецтво, яке є віддзеркаленням творчих зусиль народу в цих сферах суспільної свідомості та зосередженням його духовних цінностей є джерелом творчості митця. Перебуваючи під впливом ідей українського національного відродження, Майстер народного танцю підпорядкував свою мистецьку діяльність завданням формування вітчизняної народно-танцювальної культури та будував її на основі її складових, а саме фольклору і синтезу взаємопов’язаних сценічних мистецтв. Це зумовило новаторство балетмейстера-постановника у царині народної хореографії, де домінував фольклор з елементами української народно-танцювальної ігрової культури.

Література

1. Центральний державний архів вищих видів органів влади та управління України (ЦДАВО України). Ф.116.Оп.6, Од. зб. 8924. С. 18–20.
2. Басикало С.К. Український фольклор: критичні матеріали. Київ : Вища школа. 1978.
3. Вікул О. Роздумування про танець і обряди. *Жива вода*. 1994. № 1. С. 25–26.
4. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній образності українців Карпат. Київ : Наукова думка, 1992.
5. Гордійчук А. Н. Фольклор і фольклористика. Київ : Муз. Україна, 1979.
6. Рой Є.Є., Рой В.Є. Державний ансамбль танцю України як культурне явище і його роль у розвитку національного народно-хореографічного мистецтва. *Вісник КНУКіМ*. 2022. Вип. 46. С. 181–189.
7. Рой Є. Є Творчість Павла Вірського: симбіоз хореографічного і театрального мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 52–61.
8. Рой Є. Є Формування і становлення професійної майстерності українського хореографа Павла Вірського (перша третина ХХ століття). *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство* : матер. III Міжнар. наук.-практ. конф. / НАКККіМ (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ, 2022. С. 100–105.
9. Рой Є. Є., Рой В. Є. Динаміка формування української народно-сценічної народної хореографії та її прояв у творчості Павла Вірського (на прикладі Державного ансамблю танцю України). *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 16–22.
10. Рой Є. Є. Український гумор в народно-хореографічних мініатюрах Павла Вірського та його віддзеркалення у національному естрадному мистецтві. *Всеукраїнська науково-практична конференція КНУКіМ*. Київ. 2023.
11. Рой Є. Є. Еволюційні процеси у народно-сценічній танцювальній культурі України – перспективний вектор її сучасного розвитку (на прикладі творчого доробку П. Вірського в 50–70-х роках ХХ століття). *Культурне мистецтво ХХІ століття: полілог сучасної гуманітаристики*. Київ. Видавничий центр КНУКіМ. 2023.

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор, професор кафедри вокального мистецтва,
професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України*

СЦЕНІЧНИЙ ІМІДЖ У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛІСТА-ВИКОНАВЦЯ У СФЕРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПРАКСЕОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Сценічний імідж, маючи системний характер, відіграє важливу роль у творенні/створенні образу виконавця та комунікації з аудиторією. Впливаючи на кожен складову створеного образу, сценічний імідж може «лише по одній уявній рисі, викликати в масовій свідомості динамічну уяву, бажання щодо сприйняття виконавця, збуджувати думки про нього» [1].

Сценічний імідж – це спеціально створений образ, який виступає важливою складовою виразності та взаємодії виконавця з аудиторією. Існує декілька типів сценічного іміджу, які класифікуються за різними критеріями. У професійній діяльності виконавця сценічний імідж може змінюватися від виступу до виступу, відповідаючи концепції або настрою виступу. Саме тому, розглядаючи або визначаючи тип сценічного іміджу певного музиканта або вокаліста-виконавця, уявляється узагальнений його портрет з найбільш привабливими й пізнаваними рисами. Приміром, екстравагантний, бунтівний рок-стиль Freddie Mercury (Queen), Jimi Hendrix визначає тип сценічного іміджу «рок-зірок». У стилі ковбоя, з широкими полями шляпи, з гаптуваннями на сорочках виступають кантрі-зірки Johnny Cash, Dolly Parton. Футуристичними, з яскравими світловими костюмами та масками постають образи електронних артистів Daft Punk, Deadmau5. Хіп-хопери Tupac Shakur, Missy Elliott вимальовуються в уяві у спортивно-вуличному стилі одягу, у стрітвірі та аксесуарах. Яскраві поп-діви/поп-принцеси Madonna, Britney Spears дуже часто презентують свої виступи у блискучому одязі. Готичні ікони Marilyn Manson, Siouxsie Sioux – у темному одязі, часто у вінчальних сукнях і аксесуарах. Нонконформістський вигляд, з роздертими джинсами та об'ємним волоссям, мають панк-рокери Sid Vicious (Sex Pistols), Patti Smith, а реггі-зірки Marilyn Manson, Siouxsie Sioux мають пізнаваний ямайський стиль, що передбачає багато барв та плямистий одяг.

За видами мистецтва сценічний імідж розподіляється на театральний, оперний, балетний. Театральний імідж створюється актором/акторкою на сцені і може бути трагічним, комедійним, романтичним, героїчним, сатиричним тощо. Оперний імідж створюється на сцені оперним співаком/співачкою і може бути ліричним, драматичним, героїчним, комедійним та ін. Балетний імідж створюється балетним танцюристом/танцівницею на сцені і також може бути ліричним, драматичним, героїчним, комедійним.

Естрадний імідж – це образ, який створює естрадний виконавець на сцені. Він може бути яскравим, оригінальним, відобразити індивідуальність виконавця.

За цільовою аудиторією сценічний імідж для дитячої аудиторії має бути яскравим, позитивним, викликати у дітей гарні емоції. Імідж для молоді, для молодіжної аудиторії, має бути модним, сучасним, відобразити інтереси молоді. Імідж для дорослої аудиторії відрізняється елегантністю, вишуканістю, статусністю виконавця.

За характером виконавців сценічний імідж формується для спокійних і розслаблених виконавців, які мають відповідний характер. Цей сценічний імідж має бути простим, невимушеним, природним. Імідж для енергійних і динамічних виконавців створюється для тих артистів, які мають енергійний і динамічний характер. Цей сценічний імідж яскравий, контрастний, підкреслює активність виконавця. Сценічний імідж для драматичних і емоційних виконавців має бути виразним, чуттєвим, відобразити внутрішній світ виконавця.

Сценічний імідж розподіляється на костюмований, тематичний, мімічний, етнічний, футуристичний. Основна ідея костюмованого іміджу полягає у використанні спеціально розроблених костюмів та аксесуарів для створення виразного образу. Тематичний імідж спрямований на передачу конкретної теми або ідеї через обрані елементи вбрання, макіяж та аксесуари. Наприклад, ретро образи у стилі елегантний джаз, де використовується ретро-одяг, класичні костюми, шляпи та вишукані аксесуари. Виразистий імідж та постава часто використовуються для створення витонченого образу.

Мімічний імідж використовує міміку, жести, позу для створення виразного образу без значущих змін в одязі. Прикладом може слугувати робота клоунів або мімів, які створюють власний імідж через жестову мову та вирази обличчя. Етнічний імідж передбачає використання у виступах, присвячених певним традиціям, культурам, елементів національного одягу, макіяжу та аксесуарів з метою відтворення етнічних образів або стилів. У виконавців фольк-року використовуються елементи національного вбрання, прикрас та тематичні символи для підкреслення зв'язку з традиціями та створення невимушеного образу.

Основна ідея футуристичного іміджу полягає у використанні сучасних технологій та елементів, які продукують уявлення фантастичного майбутнього за допомогою світлодіодів, технічних девайсів у костюмах тощо, для створення вражаючого іміджу.

Вокалісти, артисти, які виконують пісні в образі певної літературної чи кінематографічної фігури, використовують персонажний імідж, включаючи при виконанні не лише вигляд, але й особливості характеру конкретного персонажу або типажу.

Типи сценічного іміджу можуть поєднуватися чи змінюватися у процесі творення артистом свого унікального сценічного іміджу/образу в різних виступах та протягом професійної діяльності.

Кожен вокаліст-виконавець обирає свій сценічний імідж, який влучно взаємодіє з голосом, технікою, репертуаром, відображає характерні особливості певного образу, характеру, задуму тощо.

Один із сценічних іміджів – класичний образ. Він використовується в оперному співі та класичній музиці. Класичний образ передбачає елегантний вигляд, строге вбрання та дотримання традиційних естетичних норм. Він вимагає високого рівня виконавської майстерності та вишуканості, що сприяє створенню атмосфери фешенебельності та глибокої емоційної інтерпретації.

Наприклад, американська оперна співачка Надін Сьєрра (Nadine Sierra) має красивий, сильний, великого діапазону голос (лірико-драматичне сопрано), з пізнаваним тембральним забарвленням. Співачка є представницею італійської школи вокалу. Вона бездоганно володіє *bel canto*, має природне неймовірне відчуття театральної сцени та небувалі акторські здібності. Надін виконує велику кількість вокальних партій. У її творчому доробку переважає ліричний репертуар. Найбільш відома вона у якості Джильди в опері Джузеппе Верді «Ріголетто» та Лючії ді Ламмермур з однойменної опери Гаetano Доніцетті. Відповідно Надін має активну міміку, відкриті але не дуже різкі жести, легку ходу, впевнену поставу. Вона часто посміхається і транслює позитивне ставлення до життя. Музичні критики не скупляться на похвалу виступів Надін Сьєрра, називаючи її голос сяючим, або сумішшю «темних грудних тонів і яскравих високих нот». Зрозуміло, що оперні співаки не завжди мають змогу обрати за власним уподобанням вбрання для виступу, оскільки це залежить від постановки, режисерської ідеї тощо. Втім для концертів Надін обирає яскраві сукні, які дуже гарно підкреслюють її латиноамериканську зовнішність. Макіяж співачка використовує навпаки – не яскравий. Цікавим фактом є те, що вона підтримує старі традиції і випустила декілька вінілових платівок. Варто зауважити, у своєму блозі в інстаграм Надін Сьєрра не розділяє контент на сценічний (концертний) та *life style*. Вона прагне показати те, що артисти є простими людьми. Нещодавно вона поділилася з підписниками, що у неї сталася криза творчої діяльності через перенапруженість, проблеми з голосом, емоційне вигорання та наголосила на тому, що таке буває і у початківців, і у професіоналів, сказавши, що нічого страшного в цьому немає і що важливо давати собі відпочивати. Надін Сьєрра постійно морально підтримує

молодих виконавців та розповідає про важливість психічного здоров'я співаків. Співачка є прихильницею здорового способу життя і регулярно відвідує спортзал.

Інший тип сценічного іміджу – експериментальний образ. Він часто використовується в експериментальній музиці та сучасних мистецьких напрямках. Експериментальний образ може включати незвичайне вбрання, ексцентричний макіяж, незвичні аксесуари. Цей тип іміджу прагне виразити оригінальність та індивідуальність виконавця, створюючи враження загадковості та інноваційності. Яскравим прикладом може слугувати специфічність сценічного образу американської співачки, акторки, режисери, авторки пісень, фотографіні, художниці, сценаристки Мелані Адель Мартінез. Мелані не боїться бути різною; експресивною. Під час виступів може покричати, поплакати, божевільно посміятись. Завжди залишається вдячною своїм фанатам за любов і підтримку її творчого шляху.

Варто зауважити на поп-іміджі, який широко використовується в популярній музиці та сучасних виступах естрадних вокалістів. Цей тип іміджу часто підкреслює молодість, енергію та позитивний настрій виконавця. Він може включати яскравий одяг, аксесуари та яскравий макіяж. Поп-імідж спрямований на створення привабливого образу, що привертає увагу аудиторії та створює позитивні емоції.

Виконавець прагне створити бажаний сценічний імідж. Останній може бути нереальним або навіть фантастичним, але він дозволяє виконавцю створювати яскраві образи, які запам'ятовуються глядацькій аудиторії. Дзеркальний імідж відображає справжню особистість виконавця. Він є природним і органічним, втім може бути не таким яскравим, як бажаний сценічний імідж. Габітарний імідж створюється під впливом модних тенденцій і стилів. Він може змінюватися з часом, але завжди відображає актуальні тенденції в мистецтві та культурі. Цікавими є множинний, закритий, міфологічний типи іміджу. Усі типи сценічного іміджу мають великий вплив на сприйняття виконавця аудиторією та можуть допомогти підкреслити його артистичну індивідуальність.

Сценічний імідж, вибір його типів і формування у контексті професійної діяльності вокаліста-виконавця у сфері музичного мистецтва залежить від багатьох факторів, зокрема, виду мистецтва, в якому працює виконавець, цільової аудиторії, характеру виконавця, репертуару, особистісних уподобань, творчих задумів. Унікальність сценічного іміджу вокаліста полягає в тому, що він є особистим вираженням артиста, побудованим на основі його/її характеру, інтересів, сприйняття світу. Сценічний імідж стає невід'ємною частиною мистецької творчості вокаліста-виконавця у сфері музичного мистецтва, дозволяє виконавцю виразити себе на сцені та взаємодіяти з аудиторією кожного разу на новому щаблі.

Література

1. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення* : зб. наук. пр. / наук. ред., упор.: С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2018. 200 с. С. 49–57.

2. Садовенко С. М. Імідж як маніфестація культури і успішності людського життя. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: формування громадянського суспільства* : зб. наук. пр. / упор., наук. ред., відп. за вип.: С. М. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2016. 428 с. С. 54–58.

3. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: виклики та концепції сьогодення* : зб. наук. пр. / наук. ред., упор.: С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2018. 200 с. С. 49–57.

*Стахевич Олександр Григорович,
доктор мистецтвознавства,
професор Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*
*Стахевич Олександр Олександрович,
аспірант,
викладач Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ СТИЛІВ: НОВІТНІ ВИМІРИ І ПІДХОДИ

Історія вокального виконавства звичайно прямо пов'язується з розвитком європейського оперного мистецтва, еволюція якого загалом і визначає її зміст як предмету дослідження і навчальної дисципліни. Але, ураховуючи специфіку предмету - саме вокальне виконавство, - цей феномен набуває зовсім інших спрямувань теоретичного розгляду і наукового вивчення. Адже історія вокального виконавства, як така, призначена насамперед висвітлити шляхи еволюції, процес і закономірності розвитку співу як окремого виду мистецтва в музичній культурі європейського континенту.

Такий підхід зумовлений тим, що в основі співу людини лежить голосова функція організму, пов'язана з мовленням та акустичними особливостями фонетики мови. Тож специфіка професіонального співу людини залежить від виду музичного мистецтва, жанру, стилю та манери виконання. При тому типологія співу як виду творчої діяльності розподіляється на хоровий спів, ансамблевий спів, сольний спів. У оперному мистецтві сольний спів – це найвищий якісний ступінь творчої діяльності професіонального співака. Різновидом сольного співу є камерно-вокальний спів, який сформувався в ХІХ столітті. У ХХ столітті оперний спів значно вплинув і на хорове виконавство.

Основи сучасного сольного співу закладались в оперному мистецтві, де йшло становлення основних закономірностей, принципів й прийомів вокального виконавства. Шлях перетворень співу від найпростіших форм вокального виконання у минулому до найскладнішого оперного співу на сучасних театральних підмостках власне і є історією вокального виконавства. Вивчення цієї історії - необхідна складова вітчизняної вокальної освіти та професійної підготовки співака високої кваліфікації. Таким чином, розгляд історичних шляхів розвитку та закономірностей еволюції співу в музичній культурі Європи від найдавніших часів до сучасності є нагальним завданням музикознавства.

Підручників чи посібників з питань історії вокального виконавства на сьогодні існує не багато. Це пояснюється як труднощами опису виконавської майстерності та звучання голосів співаків минулого, так і втратою чи недоступністю документів минулих епох, в яких представлено рівень і технологію співу, висвітлено музично-естетичні питання виконавської практики тієї чи іншої доби. Тож питання «Що співали?» та «Як співали?» потребують нових підходів щодо їх розкриття у сучасних дослідженнях. З цим безпосередньо пов'язана й проблема виконавських стилів, які є своєрідними індикаторами особливостей співу певних епох. Зазначені особливості, своєю чергою, впливають на композиторську творчість, визначаючи характер вокального інтонування в музичному (оперному) творі, теситуру співу та вокальний діапазон, формування типу голосу співака. Всі ці елементи музичного мистецтва: композиторської творчості, співацької практики та процесу вокального виконавства, смаків і попиту слухача, що формують його музичну свідомість, - концентруються і відображаються у музичній композиції.

Еволюція мистецтва співу – це еволюція вокально-виконавських стилів, кожний з яких ґрунтується на власній теорії, що може не відповідати й навіть заперечувати стиль і теорію минулої чи наступної доби. В основі вокально-виконавської практики різних епох лежить проблема використання природи співацького голосу. Розкриття цієї проблеми в історичному аспекті може пояснити характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів різних часів, дати відповідь на поставлені питання «Що і як співали?». Звідси можливо відтворити історичну модель методів вокального навчання і виховання професіональних співаків, враховуючи їх взаємозв'язок і спадкоємність.

Так, специфічні особливості класичного стилю оперного *Bel canto*, що сформувались у XVIII столітті під впливом виконавського мистецтва співаків-кастратів, розвивали і теоретичну думку вокальної педагогіки. Фізіологічні властивості співаків-кастратів призвели до встановлення дуже високого рівня регістрового переходу в сольному співі (c^2 , d^2), який був обов'язковий для всіх типів чоловічих і жіночих голосів. Такий рівень регістрового переходу визначав відповідну технологію голосоутворення відкритого типу. Отже, регістровий механізм співацького голосу співаків-кастратів надавав можливість виявити акустичні можливості голосового апарату перш за все у якому, світлому тембрі звука (білий звук). До кінця XVIII століття характер вокального інтонування оперних та церковних творів, діапазон та теситура співу значною мірою формувалися під впливом цього високого рівня регістрового переходу.

Встановлені співаками-кастратами принципи *Bel canto* застосовувались і під час виховання нормальних, природних голосів. Однак на початку XIX століття, коли вплив співаків-кастратів послабшав, результат такого пристосування призвів до кризи класичного стилю *Bel canto*, що призвело до зміни оперного репертуару. Але еволюція принципів цього стилю відбивалась у вокально-виконавських традиціях звичайних співаків. Пристосування теоретичних і практичних установок класичного *Bel canto* до процесу виховання природних жіночих і чоловічих голосів уможливило виявлення таких їх співацьких властивостей, які значно відрізнялися від можливостей голосів співаків-кастратів.

Завдяки зміні характеру використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві, акустичні властивості голосового апарату виявились зовсім іншими і вплинули на корінне перетворення співацької діяльності. Акустичні можливості голосового апарату і регістрова природа співацького голосу звичайних співаків визначили художню сферу вокально-виконавського стилю епохи романтизму. Однак зміни в області сольного співу були сприйняті лише завдяки появі нових оперних жанрів («велика» французька опера, лірико-психологічна драма, оперні творіння Р. Вагнера) і закріплені в романтичній музичній виставі.

Реформа опери здійснювалась у масштабі всього музичного театру, затребувавши удосконалення теорії вокальної педагогіки. При високому регістровому переході акустичні прояви голосового апарату та його діяльність зовсім інші, ніж при низькому рівні перебігу голосових регістрів. Ці зміни, спричинені процесом зниження регістрового переходу в XIX столітті, складають смисл і суть еволюції стилю класичного *Bel canto*, а також теоретичної концепції сольного співу цієї епохи.

Зниження регістрового переходу призвело не лише до змін регістрового механізму співацького голосу, а й до акустичних властивостей голосового апарату співаків, зважаючи на перебігу параметрів порожнин надставної трубки і подиху. Звідси – зворотній вплив акустики голосового апарату на регістровий механізм голосу і характер його використання в оперній музиці. Це поєднання і взаємовплив у виконавстві були настільки значимі, що визначали художній бік оперного мистецтва і стилю того чи іншого композитора XIX століття. В цьому й полягає відмінність стилю класичного *Bel canto* співаків-кастратів від сучасного сольного співу як за технічними, так і художніми параметрами.

Таким чином, основними завданнями дослідників історії вокального виконавства є: виявити особливості вокально-виконавських стилів в музичній культурі різних епох, з'ясувати закономірності процесу еволюції співацького мистецтва, створити моделі формування національних вокально-оперних шкіл в оперній культурі XIX століття. Вирішення цих завдань має висвітлити вокально-виконавську ланку історії співацького, у тому числі оперного мистецтва, коли педагогічна практика знаходилась у нерозривному зв'язку з музикою тієї чи іншої епохи. Отже, такий підхід дасть можливість розкрити історію вокального виконавства як особливу галузь музичної діяльності, стрижневим чинником якої була зміна співацьких стилів.

Шейко Алла Олексіївна,

*доктор філософії, кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри хорового диригування
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

ВИКОРИСТАННЯ СТИЛІСТИЧНИХ ЗАСОБІВ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ В ОРКЕСТРОВО-ХОРОВИХ ТВОРАХ Г. ПЕТРАССІ (НА ПРИКЛАДІ «ПСАЛМУ ІХ»)

Гоффредо Петрассі (1904–2003) є одним із найавторитетніших представників італійської музичної культури ХХ ст.. Його світогляд формувався під впливом неокласичної естетики. Загальна тенденція в тогочасній італійській музиці до відродження хорових та симфонічно-хорових жанрів, посилена увага до релігійної тематики, вічних тем, а в музичній мові – вплив григоріанського хоралу та ренесансної духовної поліфонії виявилась у масштабних хорових композиціях Гоффредо Петрассі. «Псалом ІХ» є першим масштабним оркестрово-хоровим твором Г. Петрассі. У ньому поєднується схилення перед вічною силою нетлінного слова Старого Заповіту та сучасний процесуальний ракурс його розуміння. Переосмислення вічних ідей відбувається у контексті сучасних композиторських пошуків нової форми, концепції, стилю.

Визначаються основні наскрізні ідеї, характеристичні ознаки, виділені із тексту Святого письма, що стали ґрунтом для стильової та стилістичної специфіки розгортання форми. Це – архаїчність і символічність.

Архаїчність проявляється у зверненні до найдавніших способів організації музичної композиції. Вона поступово розгортається услід за прадавнім священним текстом, відгукуючись на його найменші смислові й емоційні нюанси. У музичній тканині автор ніби прагне втілити образ Старого Заповіту – початкової форми монотеїстичної свідомості. Композитор звертається до найпростіших засобів, які були притаманні музичному мистецтву на початкових стадіях його становлення. Панування принципів остинатності мелодичних фігур та ритмічної пульсації, розповідність низки фрагментів, яка несе у собі відгук епічних сказань, дотримання в мелодичній інтонації емоції, утіленої в озвученому слові, спірання на доладові та модальні способи звукової організації нагадують про кількатисячолітню відстань між виспіваним словом Давидових псалмів та сучасною музичною культурою.

Символічність священного слова розкривається у композиції на різних рівнях. Зверненням до риторичних фігур докласичної епохи відтворено зображальні, емоційні, духовні складові інтонованого слова. Осмислення тексту через вокальну рецитацію, юбіляційні розспіви силабо-мелізматичного стилю, властиву григоріанському хоралу суворість викладу, інтонаційні алюзії до канонічних католицьких піснеспівів надає музичним образам узагальненості й багатозначності. Використання досить високої теситури тенорової партії у діапазоні від *до* малої октави до *сі-бемоль* першої є характерним прийомом-знаком виконавського духу доби Ренесансу. Символічним є і тональний вимір «Псалма ІХ». Глибокий зміст закладено у русі композиції від стрімких та експресивних перших сторінок твору – *ля мінор* до гімнічного утвердження Божественного у завершальному *до мажорі* (відповідно до католицької традиції, образи благовісту пов'язані саме з цією тональністю). Ознаки числової символіки помітні в акцентуванні цифри 3: трикратне повторення важливих фраз.

Використання символічних елементів залежно від смислу й інтонації слова, постійне варіантно-варіаційне проростання тематизму у зв'язку зі змінністю тексту, введення інструментальних фрагментів-ритуриелів перед та після інтонування віршів, вільне оперування стереоефектами за допомогою зіставлення груп хору, оркестру і хору, використання тембрової та регістрової символіки, вплив імпульсивності ренесансних та передкласичних форм з ослабленою репрізною функцією у сукупності з полісмісловим, орієнтованим на полікультурний діалог мисленням майстра ХХ століття свідчить про неоренесансні, необарокові тенденції стилю «Псалма ІХ».

Література

1. 1.Перейма О. З. Італійська опера XX століття: основні тенденції і напрями розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська держ. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2007. – 16 с.
2. 2.Шейко А. О. Гофредо Петрассі. Відлуння Ренесансу. Київ : Муз. Україна, 2016. 192 с.

*Белименко Ліляна Іванівна,
викладач кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв*

**РОЛЬ МОВЛЕННЄВОЇ КУЛЬТУРИ В ПРОФЕСІЙНІЙ КОМУНІКАЦІЇ
МАЙБУТНІХ РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ І ШОУ**

У сучасному світі, де глобалізація та технологічні зрушення змінюють способи спілкування, практика мовленнєвої культури стає все більш актуальною. Навички та знання, які дозволяють адаптувати комунікацію до конкретних ситуацій та відповідної аудиторії, стають ключовими факторами успіху у професійній діяльності майбутніх режисерів естради і шоу. У цьому контексті мовленнєва культура постає як суттєвий інструмент для досягнення комунікаційних цілей та забезпечення ефективної взаємодії.

Вчення про культуру мовлення почало зароджуватись ще за часів Давньої Греції [1] та Давнього Риму [2]. Маємо безліч прикладів великих ораторів, таких як Перикл (*давньогрецьк. Περικλῆς*), Демосфен (*давньогрецьк. Δημοσθένης*), Марк Туллій Цицерон (*лат. Marcus Tullius Cicero*), Марк Антоній (*лат. Marcus Antonius*) та ін., які своїми промовами вплинули на культурну, соціальну та політичну сфери тогочасного суспільства, залишивши вагомий спадщину в історії ораторського мистецтва та риторики.

Сучасне суспільство вирізняється своєрідною манерою спілкування завдяки інтеграційним комунікативним процесам. «Оскільки в суспільстві існують різні типи культури мовлення, правомірно розглядати систему комунікативних норм як відповідну типам культури мовлення, кваліфікувати поняття комунікативної норми як узагальнення або як певний інваріант. Виходячи з розвитку типів культури мовлення, можна виділити принаймні такі типи комунікативних норм, як діалект (народна), субстандартне мовлення, сленг, середньолітературне і елітарне мовлення» [6, 102–103]. Будь-які типи мовлення можуть бути адаптовані відповідно до ситуації та аудиторії.

Важливими аспектами мовленнєвої культури, які впливають на сприйняття та ефективність комунікації є дикція та голосовий контроль. Чітка артикуляція сприяє покращенню дикції при вимові звуків і слів, що допомагає уникненню непорозумінь та плутанини під час будь-якої промови.

Голосовий контроль (управління голосовим апаратом), який проявляється в гучності мовлення, вдало підібраній інтонації та тону голосу, допомагає створити належну емоційну та психологічну віддачу в мовленнєвій комунікації.

Чіткість, розбірливість та ефективність висловлювань – ці аспекти мовлення дозволяють створити враження впевненої, компетентної та авторитетної особи, що досить важливо у професійних ситуаціях, де чіткість та ефективність мовлення можуть вплинути на успіх і взаємодію з іншими.

Доречно звернути увагу майбутніх режисерів естради і шоу на техніки вдосконалення мовленнєвих навичок, адже спеціальні вправи для поліпшення дикції та голосового контролю можуть бути корисні для всіх, хто бажає покращити свою мовленнєву культуру та стати більш ефективним промовцем [3].

Ключовим моментом успішної мовної комунікації є добирання вірних слів для точного й ефективного донесення до аудиторії своєї думки. Незалежно від того, хто говорить – режисер чи артист, і як говорить, важливо вірно донести інформацію до реципієнтів. «Вагомість слова полягає у його змістовній значимості та емоційній виразності, а художня переконливість

визначає естетичну спрямованість» [5, 362]. Невірно підібрані слова можуть призвести до непорозуміння, спричинити конфлікти та погіршити взаємини. Тож, важливим є те, що саме говорить комунікатор, за допомогою яких словосполучень доносить потрібну думку до співрозмовника. Як зазначав англо-американський письменник, філософ, публіцист Томас Пейн «Якщо ти двічі подумаєш перед тим, як щось сказати, ти скажеш вдвічі краще» [4, 35].

Розширення словникового запасу допомагає точніше та багатше висловлювати свої думки, а прослуховування виступів досвідчених ораторів та спроба імітувати їхні мовні техніки сприяють вдосконаленню мовлення.

Під час підготовки та реалізації кожного творчого проєкту режисеру естради і шоу доводиться комунікувати з великою кількістю людей: ведучими та учасниками дійства, з організаторами та адміністраторами, з фахівцями, які відповідають за технічну реалізацію програми, у тому числі: звукорежисери, освітлювачі, оператори, та ін., зі сценаристами та редакторами, які допомагають створити сценарій програми, з костюмерами, візажистами, які готують ведучих та учасників до виступу тощо. Іноді режисери можуть взаємодіяти з глядачами, якщо цього вимагає формат дійства. Тож комунікація для режисера є важливою складовою при створенні будь-якого сценічного дійства.

Отже, з вищезазначеного можна зробити висновок, що саме вербальна комунікація надає можливість для професійного становлення майбутніх режисерів естради і шоу, оскільки забезпечує успішність у подальшій мистецькій діяльності, а мовленнєва культура сприяє встановленню позитивних відносин у творчому колективі для досягнення спільної мети.

Література

1. Еко У. Історія європейської цивілізації. Греція. Харків : Фоліо, 2019. 1168 с.
2. Еко У. Історія європейської цивілізації. Рим. Харків : Фоліо, 2017. 1040 с.
3. Єлісєнко Ю.П. Ораторське мистецтво: постановка голосу і мовлення: навч. посіб. Київ : Атіка, 2008. 204 с.
4. Кушнір Р. Великий оратор, або як говорити так, щоб Вам аплодували стоячи. Дрогобич : Коло, 2013. 258 с.
5. Мельник М.М. Слово – головний художній засіб ідейно-емоційної виразності театралізованих тематичних концертів. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Київ : Міленіум, 2012. № 29. С. 358-364.
6. Нечаєнко Т. В., Соломенко Л. І. Мовленнєва культура у повсякденному житті сучасної людини. *Питання культурології* : зб. наук. пр. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. № 35. С. 99–108.

*Драч Володимир Володимирович,
старший викладач кафедри хореографії, аспірант
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ В СИСТЕМІ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАВДАНЬ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ

В сучасному науковому дискурсі констатуємо збільшення кількості досліджень, в яких розробляються різні аспекти *бальної хореографії*: історичні етапи становлення та розвитку (М. Івановський, М. Васильєва-Рождественська, І. Вороніна, О. Вакулєнко, І. Климчук), визначення соціокультурних функцій (Т. Павлюк), як феномену сучасної культури та виконавської практики (К. Балог, Є. Васильєва, В. Верховинець, О. Касьянова, Д. Шариков, Л. Шестопал та ін.), засобу виховання та естетичного розвитку (І. Спінул, В. Терещенко) тощо. Здійснений нами аналіз масиву наукових публікацій засвідчив відсутність вивчень, орієнтованих на висвітлення ролі і місця бальної хореографії в реалізації завдань культурної дипломатії України, що і зумовило наш інтерес до цієї проблематики.

Бальна хореографія, як складова хореографічного мистецтва та культурний феномен є формою відображення дійсності, що органічно поєднав образну систему та емоційно-чуттєвий

складову [3, 4]. Її символічна мова і зміст увібрали досвід і традиції багатьох поколінь. Маємо наголосити на безпосередньому зв'язку бального танцю із соціокультурним середовищем, естетичними пріоритетами та трансформаціями в хореографічному мистецтві, творчим потенціалом представників галузі – митців, хореографів, виконавців. Його популярність, вплив на формування світогляду, художніх смаків, творчу самореалізацію, розвиток здібностей і потреб різних вікових і соціальних груп є беззаперечними.

Культуротворчий та мистецький потенціал бальної хореографії визначили її роль і місце в системі реалізації завдань культурної дипломатії, серед основних пріоритетів якої – донести і представити міжнародній спільноті особливості і самобутність української культури засобами мистецтва, науки, освіти та спорту. Виконання цих амбітних цілей орієнтоване на створення позитивного іміджу нашої країни, забезпечення інтеграційних процесів в світове співтовариство, просування вітчизняних культурних брендів на міжнародну арену, налагодження професійних і творчих зв'язків. Це, в свою чергу, створює підґрунтя для реалізації важливих напрямів міжнародної політики, що є актуальним для нашої країни в реаліях сьогодення.

Сучасне мистецтво, в тому числі й бальна хореографія, як форма міжнародних культурних зв'язків проявляє і реалізує себе у різноманітних креативних формах: реалізації спільних культурно-мистецьких проєктів та театральних постановок, конкурсно-фестивальних змаганнях, концертно-гастрольних практиках, репертуарному обміні, професійній мобільності та творчих резиденціях, міжнародних виставкових заходах, артярмарках, наукових та освітніх івентах, благодійних акціях тощо.

В системі культурної дипломатії та міжнародних комунікацій чільне місце займають мистецькі форми хореографічного виконавства, в тому числі й бального, як от Міжнародні змагання з бальних танців: Чемпіонати та Кубки Європи та Світу зі спортивних танців (Dutch Open & WDC AL World Championships, IDSA European Championship), турніри Blackpool Dance Festival (Велика Британія), Crown Cup Dubai (ОАЕ) та ін. Зазначені заходи є не лише авторитетними міжнародними форумами в яких беруть участь представники багатьох країн світу, а й засобом гідного представлення для вітчизняних танцівників мистецько-творчого потенціалу України, ознайомлення з мистецькими виконавськими школами та набутками галузі, встановлення творчих контактів, обмін досвідом.

Ще одним дієвим каналом поширення інформації про національну культуру і мистецтво стали проведення комплексу різноматематичних та різножанрових заходів в межах традиційних «Днів України», які проходять в країнах світу під орудою дипломатичного корпусу, у тісній співпраці з культурно-мистецькою спільнотою та представниками української діаспори.

Підсумовуючи, зазначимо зростання ролі українського бального мистецтва, як засобу культурної дипломатії. Політики зазначають, що мистецтво надає елегантності політичним стратегіям. Такий тандем є інструментом м'якої сили, орієнтований на об'єднання зусиль міжнародного співтовариства для спільного вирішення глобальних завдань, руйнує бар'єри між країнами, зміцнює довіру та формує повагу до спільних цінностей, інших культур і народів.

Література

1. Ленчковський Дж. Культурна дипломатія, політичний вплив та інтегрована стратегія. *Стратегічний вплив : Громадська дипломатія, контрпропаганда і політична війна* / за ред. Дж. Майкла Уоллера. Вашингтон, округ Колумбія : Арбалет Прес, 2020. С. 74–99. URL: https://www.academia.edu/31885074/Strategic_Influence_Public_Diplomacy_Counterpropaganda_And_Political_Warfare (дата звернення: 17.10.2023).

2. Мусієнко Н. Мистецтво в контексті культурної дипломатії: теоретичні засади та сучасні практики. *Сучасне мистецтво*. 2016. Вип. 12. С. 122–133. URL: https://nbuv.go.ua/UJRN/S_myst_2016_12_14/ (дата звернення: 17.10.2023).

3. Павлюк Т. С. Мистецтво бальної хореографії: історія та тенденції розвитку : монографія. НАН України / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Довіра, 2020. 290 с.

4. Павлюк Т. С. Роль бальної хореографії та її культурної місії в суспільстві. Структурно-функціональний аспект. *Культура України* : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2012. Вип. 36. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura36/26.pdf (дата звернення: 17.10.2023).

*Красіліна Ірина Вікторівна,
викладачка кафедри оперної підготовки
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

ОЗНАКИ ПІЗНЬОЇ SERIA В ОПЕРІ АНТОНІО САЛЬЄРІ «АРМІДА»

Як відомо, класика *Seria* складена в Неаполітанській опері, яка втрачає свій безумовно-прийнятий тип у кінці 1720-х років, надаючи останнім рокам життя класика того жанру Алессандро Скарлатті драматичного відтінку. Наступним станом стало захоплення *Seria* у 1720–1740-ві роки тою оперою у Венеції, де Антоніо Вівальді виступає й автором музики, і імпресаріо. І те ж стосується інших величних Венеціанців як Ніколо Парпора, Томазо Альбіноні та інших. На 1750–1760-ті роки припадає принциповий злам у долях італійської та французької опер, коли вибудовується новий тип музичної драми з установками на реалістичні тенденції психологізації та індивідуалізації характеристик персонажів. В довідковій літературі призначена увага фігурі А. Сальєрі [1].

Від глибини Середньовіччя майбутні італійська та німецька нації усвідомлювались як постримське культурне утворення, яке в Католицькій Австрії, після відділення протестантської Німеччини, мало принципове продовження.

Віденська опера діяла в продовження італійських засад, історико-релігійних, невіддільних від італійського витоку. І тому, робота Антоніо Сальєрі «Арміда», якого зі згодом сприймали як суперника В. А. Моцарта, раніше останнього і зовсім спокійно ствердився в оперному жанрі, а саме в жанрі *Seria*. Останній, як відомо, був категорично розкритикований реформатором Х. В. Глюком (який, однак, спирався на виразні можливості *seria*, адже знаменита партія Орфея в однойменній опері написана була для кастрата чи фальцетиста, що були опорою *світливих* звучань в *seria*).

Та виразна основа *seria* «світлий спів» кастратів-фальцетистів втілював високі християнські ідеали поведінки і мислення. У попередників Антоніо Сальєрі партії чоловічого сопрано відзначав ідеальні риси персонажу, який свою християнську добротність проявляв у відстороненості від силових актів. Однак розвиток *seria* у паралелі до драматизованого варіанту оперного дійства внутрішньо ускладнює структуру образів, виконання яких доручалося кастратам-фальцетистам. В рекомендаціях до виконання таких опер вказувалося, що у випадку відсутності у театрі добре підготовленого кастрата чи фальцетиста, ці партії можуть виконувати баси-кантанте [2, с.152]. Бо і кастрати-фальцетисти та баси-кантанте -- це ті тембри, які вироблені у церковному співі богоугодних типів.

В опері Антоніо Сальєрі «Арміда» 1771 року ми знаходимо риси оперного жанру, що явно реагував на поклики епохи, бо позитивний образ головного героя Рінальдо виставлявся у моральному позитиві, але більш силово-енергійному персонажу басу-кантанте (зараз трактується як баритон) Убальдо доручається не менш позитивна, навіть переважаюча у досягненні основної цілі (вирвати Рінальдо із впливу Арміди і повернути до трудних і почесних обов'язків спасіння своєї вільності в боях).

У центрі сюжету ідея класичної драми - боротьба повинності й особистого вибору. Тому той моральний «поєдинок» лицарів має суто етично-правовий характер. А опозицією цьому лицарському обдумуванню подальшої героїчної путі протистоїть жіноча стихія - Арміда з цілим хором і навіть з балетом, які символізують інший світ (разом з німфами виступають страховисько дракони). Виставляється кількісна перевага на стороні створінь позалюдського-позалицарського, що надає особливої вагомості моральним принципам висловлювань Убальдо і, кінець кінцем, Рінальдо. Їх голоси, що втілюють міць фігураційного співу, ніби «переважають» гучні виступи прекрасноголосої Арміди і її строкатого оточення.

Перша і друга дії відрізняються суто експозиційним характером подання оточення Арміди – у принадності і яскравості звучань. Тоді як друга дія різко вносить зіткнення принципів різних світів: Убальдо переконає головного героя у справедливості акту відсунення любовних присягань Арміди. Нагадуємо, що опера ставилася в умовах дуже стриманого відношення до християнських цінностей передреволюційного бродіння умів. Тому «звинувачень» музичними засобами оточення Арміди і її висловлювань, подібних до хору Фурий в опері Х.В.Глюка «Орфей», тут нема.

Музика партії Арміди, на диво, гарна і благодатна. Вона – Арміда – щедро сплачує за любов Рінальдо і не хоче поступатися своїми правами на це почуття.

Партії Рінальдо і Убальдо насичені героїчними інтонаціями, але у всіх персонажів маємо, у вокальних партіях, присутність прихованої поліфонії, тобто церковні знаки. Тому виключається у співі наявність мовленнєвих експресивних моделей, навіть у завершальній арії Арміди, де вона заявляє про знищення ненависного для неї царства, переважають символи *catabasis* (образ спокути). В результаті партії різних персонажів демонструють ніби змагання е шляхетності своїх вчинків, а це надає у цілому опері концертного, церковного значення цього терміну, вигляду. Тим більш, що у цілому три дії композиції вибудовані як велика симфонія-концерт с-F-с в тональній єдності цілого.

Нам невідомо, чи витримував Антоніо Сальєрі при постановці цієї опери містеріальний принцип *seria* «розбавлення дії» комічними вставками, чи на рівні часової межі другої половини XVIII сторіччя вродиста серйозність домінувала в постановці з основної сюжетно-образної послідовності 3-х актів. Але звертаємо увагу на високу лінію краси та піднесеності виразу, зроблених в уникнення барокових надконтрастів і протоглюківських драматизмів.

Література

1. Визволений Єрусалим А. Сальєрі. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Визволений_Єрусалим (дата звернення: 20.10.2023)..
2. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/ München, 2000. 608 s.

Островська Марина Василівна,

старша викладачка кафедри режисури Харківської державної академії культури

ДО ПИТАННЯ СТАНДАРТИЗАЦІЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ СФЕРИ СЦЕНИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Вже не перший рік система вітчизняної освіти, і в тому числі в раках професійної підготовки фахівців сфери сценічного мистецтва, перебуває в процесі безперервного розвитку (інтенсивного чи екстенсивного покаже час), практично постійного реформування, модернізації, оновлення і т.п. у душі викликів часу.

У «вихорі насущних змін» системи освіти, яка неухильно прагне нарощування професійної складової навчального процесу, висока ймовірність втрати цінного і традиційного, саме того, що зазвичай мають на увазі під фундаментальною наукою, будь-якої галузі гуманітарного знання. Ідеться про тонку грань, своєрідну рівновагу між сформованими, добре відомими підходами та методиками навчання, що зарекомендували себе в багаторічній практиці, та новаціями, без яких сучасне життя, педагогічна наука та освіта вже неможливі. Не підлягає сумніву, що фундаментальна домінанта освіти сьогодні поступово втрачається, іншими словами, сутнісною основою принципово значущої для випускника стає професійна складова фахової підготовки, що власне і зумовлює майбутній професійний рівень здобувача освіти. Правомірно вважати, що фундаменталізація освіти не має підлягати нестримному процесу мінімізації, визначаючись неодмінною ланкою затвердження професійної компетентності майбутнього фахівця.

У цілому сенс реформування освіти давно і добре відомий: першорядне значення має результативність і затребуваність освіти, конкурентоспроможність випускника, а це безпосередньо пов'язане зі змістом освіти, її програмними результатами, можливістю набуття здобувачем фахових компетентностей.

Загальновідомо, що на сучасному етапі освіта зазнає глибоких змін, пов'язаних зі стандартизацією. Це викликає чимало відгуків у соціумі, науковому та педагогічному середовищі, засобах масової інформації. У цілому нині спостерігаються очевидні інноваційні процеси освіти і прагнення пошуку дієвих механізмів досягнення його якості. Не вдаючись у докладне обговорення та деталі, можна констатувати актуалізацію проблемного поля стандартизації освіти в контексті професійної підготовки майбутніх фахівців сфери сценічного мистецтва.

Слід наголосити, що освітній стандарт викликає найбільшу полеміку в руслі осмислення основних компонентів:

- вимог до структури освітньо-професійних програм;
- вимог до умов реалізації освітньо-професійних програм;
- вимог до результатів освоєння освітньо-професійних програм.

По суті, актуалізується постійне та широкомасштабне дослідження можливості реалізації стратегічних навчальних ініціатив у професійній підготовці спеціалістів сфери сценічного мистецтва.

Дослідження у цьому напрямі дадуть можливість не лише вивчити потенціал реальних трансформацій системи освіти, її структури та стратегічних пріоритетів розвитку, форм та методологічних підходів, специфіки підготовки професійних кадрів галузі сценічного мистецтва та ін., а й силами подвижників науки на основі сучасного творчого переосмислення існуючих традицій оптимізувати освітній процес в контексті загальноєвропейських тенденцій.

Попова Аліна Олексіївна,

викладач кафедри естрадного співу

Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛАУРИ МАРТІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДЖАЗОВОГО МИСТЕЦТВА КИЄВА

Формування вокальної джазової школи Києва як провідної в культурному просторі України йшло через експериментальні пошуки в царині аранжування, композиційних прийомів та, звичайно, у вокальній складовій. У цьому контексті розглянемо творчість київської співачки Луари Марті (Лаура Мартиросян), яка зробила значний внесок у розвиток українського джазу.

Лаура Марті (Лаура Мартиросян) є уродженкою Харкова, але як виконавиця вона репрезентує київську джазову вокальну школу. Співачка має дві музичні освіти: у 2006 році вона закінчила Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського по класу джазового фортепіано, а у 2010-му році опанувала мистецтво джазового співу у Київському інституті музики імені Р. М. Глієра. Також Лаура Марті пройшла майстер-класи у видатних музикантів та співаків, таких як: Марек Балат (Польща), Вадим Неселовський (Бостон, Берклі), Сет Рігс (США), Міша Циганов (США), Дена де Роуз (Грац, Австрія). Лаура Марті є адептною унікальної методики «Estill Voice Training».

На виконавський стиль співачки вплинуло багато музикантів та вокалістів, зокрема Кассандра Вілсон, Даяна Кролл, Ніна Сімон, Чарлі Паркер, Елла Фіцджеральд, Рей Чарльз, Гленн Міллер, Бенні Гудмен, Мішель Петручіані, Луї Армстронг, Біллі Холідей, Ніно Катамадзе, Боббі Макферрін, Дайна Вашингтон, Біллі Екстайн, Азіза Мустафа-заде та ін.

Співачка працює у різних жанрах та напрямках, серед яких блюз, джаз, соул, поп-рок, етно-фольк, ф'южн. Вона є надзвичайно обдарованою й талановитою молодою артисткою, що

поєднує в собі ролі співачки, композиторки, авторки текстів та викладачки. Від природи Лаура Марті має дуже гнучкий та багатий тембр голосу, який голос поєднує ознаки ліричного меццо-сопрано та драматичного сопрано. Діапазон голосу співачки виходить за межі трьох октав, він є надзвичайно динамічним та потужним, що підносить її до високого рівня виконавців джазу та інших неакадемічних напрямів сучасної музики. Арсенал вокальних технік Лаури Марті вражає: вона використовує такі прийоми, як белтинг, тванг, реттл, шаут, йодль, напівйодль, скрім, драйв, офф-пітч, джазовий гроул, вокальний софт. Співачка вільно володіє і знає методику побудови звуку у джазі, року та етно-музиці, сміливо поєднуючи різні елементи вокальної мови у своїх піснях. У доробку Лаури Марті багато альбомів, що вдало суміщають запальні бразильські ритми, вірменську етніку та сучасний ф'южн («KrunK» Laura and Kristina Marti, «Chanapar» Laura and Kristina Marti, «Try to Feel», «Quests», «Lemkian Suite», «Shine», «Все буде добре», «24th»).

Лаура Марті не тільки талановита співачка та композиторка, а й педагог. Через те, що у підлітковому віці вона ледь не втратила голос через патологічний процес мутації, виконавиця опанувала багато методик, що ґрунтуються на різних методологічних засадах. Лаура Марті знає і володіє методами Ніколо Ваккаї, Франческо Ламперті, Сета Рігса, Шеріл Портер, «Estill Voice Training», Лари Фабіан. Також вона у роботі із учнями використовує свої методичні напрацювання, які приносять чудовий результат.

Особливості вокально-виконавської інтерпретації Лаури Марті, передусім використання нею вокальних прийомів, що є елементами побудови музичної драматургії твору, розглянемо на прикладі її авторської пісні «Я маю знати», що була написана у 2023 році. Ця композиція є сумішшю запальної румби, джаз-фанку та елементів року (це виявляється у лінії бас-гітари та ходів гітарних рифів). Пісня була випущена через рік після повномасштабного вторгнення і є маніфестом, який закликає триматися і вірити в найкраще, також вона говорить про те, що в буремні часи дуже важлива підтримка, любов та розуміння. Форма пісні – куплетна із елементами наскрізної драматургії. У першому куплеті Лаура Марті співає, використовуючи вокальний софт, м'яку вокальну атаку та використовує мовленнєву вокальну позицію, а у приспіві поєднує фальцетне звучання на переддихальній атаці та мікстове звучання із елементами напівйодлю, що створює її оригінальний саунд. У другому куплеті вона використовує вокальний софт, тванг та елементи белтингу, принципи фонації якого побудовані на низькій позиції гортані, що дає щільний та добре анкерований саунд. У приспіві знову лунає фальцет та використана переддихальна вокальна атака звуку, що створює контраст між регістрами. Закінчується пісня інструментальним епізодом, який ставить логічну крапку в музичному розвитку.

У цьому творі вокал Лаури Марті тембрально нагадує звучання голосу відомої співачки та піаністки Даяни Кролл, що також використовує вокальний софт, мовленнєву вокальну позицію та тванг помірної назалізації. За стильовими ознаками пісня дещо нагадує композиції групи «Mogoon 5» (варіативність розвитку мелодії, архітектоніка побудови партії бек-вокалу), однак при цьому розвиток та аранжування медичної лінії є повністю оригінальними. Таким чином, завдяки знайомству з творчістю відомих джазових вокалістів та популярних гуртів Лаури Марті створює цікаві рішення у плані стилістики.

Лаура Марті – справжній діамант сучасної джазової та естрадної музики, який вражає серця своїх прихильників талантом, енергією та внутрішньою свободою. Вона є апологеткою новацій та не боїться експериментувати й створювати унікальні композиції, що стоять на межі року, попу, етно-фольку, джазу, блюзу та ін. Тому її творчість можна віднести до посткласичного джазу, який синтезує різні стилі й напрями сучасної музики.

Ценух Ірина Олександрівна,

викладач-методист, голова предметно-циклової комісії

*«Фортепіано та концертмейстерство» Комунального закладу вищої освіти
Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МОДЕРНІЗАЦІЯ СУЧАСНОГО ФОРТЕПІАННОГО ДИТЯЧОГО РЕПЕРТУАРУ В КОНТЕКСТІ УСВІДОМЛЕННЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНИХ УКРАЇНСЬКИХ ВИТОКІВ

Інтеграційний шлях в європейський освітньо-мистецький простір актуалізує питання осучаснення мистецької освіти в Україні. Процеси модернізації зумовлені історичними, політичними змінами, переходом на нові державні стандарти освіти і вимогами до них і, неодмінно, культурними трансформаціями.

Суспільні виклики сьогодення, з одного боку, зумовлюють інтегральну взаємодію практичних ресурсів культурно-мистецьких освітніх устроїв різних держав, з іншого, досліджуючи шляхи інноваційних змін та орієнтуючись на європейські тенденції, важливо не промайнути повз можливості вітчизняних інновацій в мистецтві й освіті.

Пошук інноваційного торкнувся, перш за все, мистецьких навчальних закладів. Навчально-виховний процес стрімко оновлюється новітніми навчальними планами, робочими програмами. На державному рівні солідарною стала відмова від виконання доробків композиторів країни агресорки. Враховуючи історичні трансформації, на часі постало питання оновлення репертуару. Критичне усвідомлення необхідності збереження національних українських витоків у виконавському мистецтві зумовило проблему пошуку інноваційних методик та збірок педагогічного репертуару. Враховуючи важливість послідовності, рівномірності та безперебійності музичної традиції, особливо гостро стоїть питання дитячого репертуару.

Початковий етап навчання інструментальному виконанню в закладах мистецької освіти (музичних школах, школах мистецтв, школах естетичного виховання тощо) базується на примовках чи поспівках, які неодмінно мають промовлятися державною мовою і формувати національні орієнтири у юних музикантів.

Аналіз та вивчення педагогічного репертуару, який традиційно та стало передавався як естафета кожному наступному поколінню від педагогів часів радянської школи через дисципліну «методика викладання» в музичних коледжах, вказує на певну консервативність у виборі творів до програм своїх вихованців. Ми переконані, що українських дітей не припустимо зрощувати на культурі держави, що несе руйнацію нашої Батьківщини. Натомість, доречно, розпочинати формування української інструментальної школи з вивчення творів українських композиторів сучасників.

Усвідомлюючи естетику джерельних витоків, все більше науковців звертаються до вивчення мистецтва різних регіонів України, досліджують композиторські школи, відкривають нові імена українських мистців, які стоять єдиним мистецьким фронтом з педагогами-музикантами і допомагають вести репертуарну політику, що ґрунтується на українському мелосі і традиціях.

Проте, окреслюючи проблему репертуару для початківців, необхідно зазначити, що далеко не всі композитори прагнуть писати п'єси-мініатюри, що виконуються кожною рукою окремо чи почергово. Переважна більшість прагне до написання монументальних творів, експериментуючи з формою, жанрами, гармонією, поєднанням різних інструментів тощо. Спостерігається й інша проблема – не всім дітям під силу збагнути музичну філософію, що криється в доробках композиторів-сучасників.

Ми переконані, наша розвідка, що торкається вивчення становлення та розвитку композиторської школи Чернігівщини у вимірах регіональної культури України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть, відкриє широкому колу музикантів, педагогів та науковців нові імена українських композиторів, які створюють музичні твори переважно для дітей.

Музичне мистецтво ... Хореографічна культура ... Сценічне та аудіовізуальне ... _____

Серед когорти нових імен – Олександр Іванько – український митець, у творчому доробку якого налічується декілька сотень творів.

У свій час композитор закінчив Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського, гастролював Україною, країнами Європи. Будучи директором школи мистецтв імені Андрія Розумовського, що на Чернігівщині, все своє життя присвятив вихованню нового покоління музикантів. У його творчому доробку інструментальні, вокальні, хорові твори. Всі вони з успіхом виконуються впродовж декількох десятиліть учнями мистецьких шкіл різних регіонів України.

У творчій скарбниці Олександра Іванька, серед розмаїття концертних творів, є репертуарна збірка для найменших музикантів – «Дивограй для Марка та Сашеньки». Створена вона була для онуків композитора Цепух Марка та Леус Олександри, які з різницею у рік почали ходити до музичних шкіл: Марк до Київської ДМШ №4 ім. Д. Д. Шостаковича, а Олександра до Бахмацької ДШМ ім. А. Розумовського.

Для національної фортепіанної школи збірка цікава тим, що всі твори беруть початок з джерел української культури. Стиль композиторського письма зрозумілий для дитячого сприйняття, як і різноманітна тематика, що актуальна у ранньому віці – про іграшки, свята, явища природи, дружбу, звірят тощо.

Сприймати музичний світ образами і розуміти художнє наповнення мініатюрних п'єс дозволить використання викладачем на уроці методу розглядання яскравих малюнків, які композитор додав до кожного твору збірки. Це допоможе розвинути уяву, образне мислення, надати характеристику музичним образам, креативність, творчість, бажання щодо опанування гри на музичному інструменті. Навіть на початковому етапі можна пояснити учневі основи поняття програмності.





Аплікатурне мислення піаніста-початківця зручно тренувати завдяки виставленим композиторським ремаркам щодо аплікатури та штрихів. У творчому доробку О. Іванька використовуються зрозумілі для дітей жанри – танець і пісня. П'єси носять програмний характер і доступні для сприйняття дитиною віком від чотирьох років.

Синтез українського слово-мовлення, малюнку та музики допомагають формувати у дитини ритмічність, метричність, а головне – прищеплюють і розвивають смак маленького музиканта, виховують повагу до українського традиційного мистецтва, що лежить в основі творчості композитора, на рівні усвідомлення збереження національних українських витоків.

Враховуючи помітну зацікавленість творчістю українського композитора Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька викладацького складу мистецьких шкіл України, ми переконані, що наукова розвідка та оприлюднення його творчого доробку принесе користь національній фортепіанній школі у пошуку новітнього репертуару для дошкільнят та учнів початкових класів мистецьких шкіл, а також пришвидшить процес інтеграції мистецької освіти в культурно-європейський простір.

Література

1. Кіреєва В.Г., Логвиненко Н.І. Сучасні тенденції українського фортепіанного матеріалу. Наука / Релігія. Суспільство. №1. 2012. С.92 – 96.
2. Садовенко С. М. Виховання народною казкою: методичний посібник. Київ : Шк. світ, 2011. 128 с. (Бібліотека «Шкільного світу»).
3. Садовенко С. М. Світ фольклору : Український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку : науково-методичний посібник. Київ : КТ «Київська нотна фабрика», 2007. 332 с. 79-84.
4. Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну. / Вісник НАКККиМ № 3. 2013.
5. Цепух І.О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму / Міжнародна монографія Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2023. 324 р. Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України : Наукова монографія. Рига, Латвія : «Baltija Publishing»/Badalov O.P., Bobechko O/Yu., Dutchak V.H., Bodina-Diachok V., Bura M.Yu., Kundys R.Yu., Beluchko O.B., Saldan S.O., Makovetska I.G., Grechishkina N.F., Dushniy A.I., Zaets V.M., Zaets O.P., Karas H.V., Kostiuk N.O., Naumova O.A., Samoilenko O.I., Xia Ming, Tormakhova V.M., Fabryka-Prottska O.R., Yakymchuk O.M., Yamash Yu.V./Цепух І.О. «Олександр

Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму» 2023. С. 265-286. URL : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16>

6. Цепух І.О. Психологічні особливості підготовки студента піаніста до публічного виступу / Музичне мистецтво і культура, том 2 (34), с. 154-165. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/800/1153> (дата звернення: 25.10.2023).

*Водяхін Єгор Владиславович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТВОРЧИСТЬ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО В ТЕАТРАЛЬНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Останнім часом активізовано наукову увагу до життя й творчості фундатора театру корифеїв, відомого українського актора, режисера та драматурга Марка Кропивницького. Зокрема це зумовлено тим, що у липні 2016 року в рамках декомунізації колишній Кіровоград здобув ім'я вказаної видатної особистості.

Важлива жанрова особливість творів М. Кропивницького – позитивність. Зміни у комедійному жанрі в українській драматургії наприкінці ХІХ – на початку ХХ століть наповнює інноваційним змістом комедійні жанрові різновиди. Тому поділ комедійних творів М. Кропивницького на комедії характерів та комедії ситуацій має досить умовний характер. Насамперед мова йде про комплексне поєднання комічних становищ та рельєфних характерів. В основу п'єс майстра, де більшу вагу має ситуативний комізм, покладені непередбачені й мало пов'язані події. Важливою рисою комедій, де домінує комізм характерів, являється те, що у розвитку драматичної дії, її перебігу вагоме місце відведено характеру, внутрішній закономірності його емоційної сфери, а не сюжету як ланцюгу зовнішніх подій та явищ [6, с. 216].

Драматичний конфлікт у комедіях М. Кропивницького визначається мистецькими новаціями кінця ХІХ – початку ХХ століть. Особливості доби обумовлюють перенесення центру конфлікту в духовне життя персонажів. За пластом буденних подій розміщується напруга особистісних станів. Зміна тональності конфліктної схеми обмежує вагу активних дій, інтриги, а також зовнішньої динаміки. У комедії фіксується протистояння між розумом й почуттями, конфлікт світобачень. Мова йде не про одну подієву лінію зримих сутичок між дійовими особами, а про поліфонічну сукупність конфліктів, обумовлену життєвими колізіями.

Для української комедії на зламі століть характерні чітко визначена ідейність, позитивна спрямованість, а також всебічне зацікавлення повсякденністю. Окреслені чинники визначають спектр індивідуальних характеристик персонажів, їхню вагому роль на сторінках п'єс М. Кропивницького.

В українській комедії кінця ХІХ – початку ХХ ст. переважає весела іронія, життєрадісний сміх, а також вишуканий народний гумор. Тут поєднані ефектні комічні ситуації, влучні побутові спостереження й рельєфні психологічні характеристики. М. Кропивницький змалював багатогранний образ людини в її духовній неповторності, розкрив внутрішній світ дійових персонажів, їхній характер засобами позитивного гумору. Цей гумор відрізняється від безжалісної сатири. Про це зазначає дослідник А. Щербина: «Хоч гумор і не зводиться лише до лагідної посмішки, а може бути і гострим, уїдлигим тощо, все ж таки загалом він відрізняється від сатири тональністю сміху: у гуморі - більш м'яка, стримана, у сатири - гнівна, безжальна, уїдлива, презирлива, особливо у формі сарказму. Гумор – це критика, яка не заперечує свого об'єкта, а сатира заперечує» [7, 32].

У п'єсах М. Кропивницького зображені колоритні характери міщан, дрібних чиновників, а також влучно висміяна їхня мораль та звички. Увагою до вказаних верств суспільства характеризується етюд «По ревізії» М. Кропивницького – оригінальний взірець соціальної сатири. Як слушно вказує В. Здоровега, «сатирична комедія, як свідчить сама назва, це п'єса,

в якій суспільні і людські пороки висміюються за допомогою гострих сатиричних засобів» [1, 26]. Зображення духовної порожнечі старшини та писаря, під владою котрих знаходяться сотні людей, виявляє споріднений характер творчої манери драматурга із сатиричною традицією М.Гоголя. «Бурхлива діяльність» старшини Василя Мироновича та писаря Севастьяна Саввататьевича є схожими із поведінкою Естрагона і Володимира – персонажів п'єси С. Беккета «Чекаючи на Годо». Вигадки дійових осіб вказаних творів формують позірний уклад життя. Разом із тим, історія сварки баби Риндички і солдатки Пріськи, їхнє примирення за участю керівництва представляє театралізований народний анекдот. З огляду на вказане, п'єса є найбільш близькою до свого пражанру – інтермедії, де використовувалися кумедні історії, а також оповіді й анекдоти.

У водевілі «Помирились» М. Кропивницького характерною є тенденція автора до узагальнень соціального характеру. Традиційний сюжет XIX століття про спритного слугу та простакуватого пана використано драматургом у сатиричному контексті в «шутці-оперетці» «Пошились у дурні». Сутність трагікомічної ситуації у комедії «Чмир» М. Кропивницького виявляється у соціальній й духовній несумісності трудівників та людей, котрі живуть із праці інших. Незаможний селянин Демко Пшінка був відповідальним, працьовитим до тих пір, поки не одержав велике багатство у спадок. Прагнучи перейняти панські поведки й манеру спілкування, Демко, так як і персонажі комедії О. Островського «Не в свої сани не сідай», у подальшому опиняється у неприємному становищі. У подальшому його, неписьменного, обкрадає хитрий крамар. Що стосується п'єси «Мамаша» М. Кропивницького, то вона належить до «нового типу» комедії, де значною мірою виражені трагічні елементи.

Комедійні твори М. Кропивницького на комплексній основі відображають напрями руху української драматургічної думки, її направленість на якісну модернізацію й збагачення. Творчість драматурга «80–90-х років відзначається широтою і різноманітністю тематики, актуальністю порушених соціальних, побутових, моральних проблем, багатством жанрів і винятковою яскравістю та колоритністю людських типів, характерів, образів» [4, 324].

Художнє мислення М. Кропивницького характеризується багатопощинним розглядом національної тематики, на підставі якої письменник зобразив розмаїті історичні проєкції духовного життя українця. Драматург «так само, як і Шевченко, пишався славною історією рідного краю, протестував проти соціального і національного гноблення, відчував пекучий біль за безталання знедолених, мріяв про краще життя для них. Він глибоко вірив у творчі сили народу, в його світле майбутнє» [2, 3].

У художньому спадку М. Кропивницького – особистість із народу як домінанта взаємозв'язку «реальна дійсність – людина», вивчаючи, розвиваючись у напрямі до поглиблення комплексного та правдивого, а водночас комічного змалювання.

Актуальні моделі формування жартівливої картини дійсності наповнено універсальним художнім змістом у комедії «Пошились у дурні» М. Кропивницького. Ця комедія є яскравим свідченням трансформації традиційних комедійних норм й приписів на національному ґрунті. У вказаній комедії «автор використовує традиційні прийоми побудови комедійних сюжетів, зокрема відомі ще з часів Мольєра, в п'єсах якого спритні, дотепні слуги лишають у дурнях своїх господарів. У цій п'єсі два наймити зуміли «пошити у дурні» багатіїв і одружитися з їхніми дочками» [3, 7].

Комедія «Пошились у дурні» створена згідно із класичних жанрологічних взірців. Відповідно до канонічних вимог, твір насичений неординарними хитрощами і лестощами дійових осіб, активними протистояннями опозиційних боків, чуттєвою інтригою, яку вінчає поєднання закоханих, природною динамікою емоційних реакцій. Розвиток сюжетної лінії активізується побутовими конфліктами між Максимом Куксою, Степаном Дранком, з одного боку, а також їхніми наймитами – з іншого. Звідси впливає цілеспрямованість лінійного і наскрізного протистояння і це надає веселому дійству пріоритетних рис сміхової культури [5, 105].

У п'єсі «Пошились у дурні» присутні досить багато мелодраматичних епізодів, несподіваних сюжетних ходів, а також збігів обставин, що характеризуються гумористичним

відтінком. У даному випадку комізм ситуацій успішно поєднується із комізмом характерів.

Отже, у комедії «Пошились у дурні» М. Кропивницького чітко виявляється орієнтація автора на сталі зразки національної комедіографії. Сюжет твору, його композиція, перебіг драматичної дії й сутність конфлікту, добір персонажів, побудова діалогів, засоби створення комічного ефекту свідчать про їхню типовість, побутовість, а також приналежність до традиційних канонів.

Література

1. Здоровега В. Сучасна українська комедія. Київ : Радянський письменник, 1959. 326 с.
2. Кисельов Й. Марко Лукич Кропивницький. *Кропивницький М. П'єси*. Київ : Держ. вид-во худож. літ-ри, 1950. С. 3-16.
3. Пільгук І. Класик української драматургії. *Кропивницький М. Л. Твори / передм. І. Пільгука*. Київ : Дніпро, 1982. С. 3-12.
4. Стеценко Л. Ф. М. Л. Кропивницький // *Історія української літератури : у 8 т. Т. 4, кн. 2 : Література 70-90-х років XIX ст. / О. Є. Засенко, Н. Л. Калениченко, А. А. Каспрук і ін.; відп. ред. О. Є. Засенко*. Київ : Наукова думка, 1969. С. 293-327.
5. Ступницька Г. І. Комедія в англійській та українській драматургії на зламі XIX – початку XX століть : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2010. 160с.
6. Ступницька Г. І. Художньо-стильові модифікації комедійного жанру на зламі XIX – початку XX століть: компаративний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2013. Вип. 7. С. 216–223.
7. Щербина А. О. Жанри сатири і гумору. Нарис. Київ : Дніпро, 1977. 136с.

Годлевський Володимир Олександрович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ XX – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ XXI СТОЛІТЬ

Аналіз акордеонно-баянної музики, дослідження репертуарного розвитку, розгляд осучаснення музичного інструментарію дозволяє розкрити особливості акордеонно-баянного мистецтва України кінця XX – першої чверті XXI століття, дослідити процеси діяльності в концертній практиці виконавців-солістів, ансамблістів, оркестрантів та інших інструменталістів різних форм.

Активний процес розвитку акордеонно-баянного мистецтва значною мірою сприяв становленню оригінального репертуару, в основі якого закладено традиції фольклорної, джазової, класично-академічної, «нової музики» сучасних композиторів-виконавців означеного хронологічного періоду. Ще одним виразним показником виконавської різноманітності акордеонно-баянного мистецтва України кінця XX – першої чверті XXI століття є проникнення акордеонного та баянного виконавства у сферу камерно-інструментального, ансамблевого та оркестрового жанрів сучасного музичного олімпу, де вони повноцінно задіяні на одному щаблі з іншими класичними, фольклорними, джазовими інструментами (арфа, труба, тромбон, контрабас, саксофон, фортепіано, гітара, цимбали, скрипка та ін.).

Важливим чинником є залучення акордеона та баяна у конкурсні та фестивальні події визначеного періоду, введення нових номінацій для окреслених інструментів, а також впровадження нових якісних показників оцінки виконавської та композиторської майстерності. Створення відповідної оригінальної акордеонно-баянної літератури як для солістів, так і для різних ансамблевих складів, видання аудіо та відео носіїв із записами фольклорних, джазових, класичних, авангардних творів свідчить про своєрідність і особливості визначеного мистецтва в сучасному русі музичного мистецтва.

Концертні виступи сучасних українських інструменталістів та провідних музикантів світу з представленням різножанрових, багатобарвних програм є незаперечним

підтвердженням активації процесу, трансформації українського акордеонно-баянного мистецтва, функціонування і розвитку акордеонно-баянного мистецтва України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Науково-дослідницький процес виділяє новітні форми понятійно-категоріального апарату предмету нашого дослідження: професіональне становлення, філармонійна спеціалізація, академізація, динамічність розвитку та наукові розробки, які акумулюють еволюційні процеси стильових напрямків музики акордеонно-баянного мистецтва України впродовж відокремлених етапів і стадій його професійного розвитку. Досліджено позитивний вплив фольклорно-джазової музики на виконавську творчість інструменталістів акордеонно-баянного мистецтва України (Я. Олексів, І. Єргієв, А. Гончаров); що позначилося на якісних змінах у формуванні відповідного репертуару; здійснено аналіз відібраних фольклорно-джазових творів сучасними українськими композиторами (Я. Олексів, Ю. Дяченко, Ю. Чумак); визначено особливості модернізації музичного слова (З. Рось, Ю. Гомельська); проаналізовано специфіку відображення спеціалізованих умовних позначень (М. Давидов); обґрунтовано художньо-мистецькі аспекти інтерпретації творів фольклорно-джазової, сучасної авангардної, класичної музики у взаємозв'язку з композиторськими стилеутвореннями та виконавськими стилями (М. Давидов, І. Єргієв, В. Князев).

Впровадження в акордеонно-баянне виконавство нових стильових ознак, найсучаснішої композиторської техніки і засобів виразності, збагачення репертуару творами вітчизняних і зарубіжних авторів демонструє модерну атрибутику, що визначає особливості акордеонно-баянного мистецтва України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Сучасні українські здобутки на високому рівні представляє наукова (М. Давидов, М. Булда, С. Нефедов), композиторська (В. Власов, В. Зубицький, В. Підгорний, А. Гайденко, Я. Олексів) та виконавська творчість (В. Бесфамільнов, П. Фенюк, Ю. Федоров, Є. Черказова, С. Грінченко, В. Мурза та ін.), участь яких у становленні, розвитку та інтеграції в світову музичну спільноту є переконливим прикладом престижу українського акордеонно-баянного мистецтва в загальноісторичному контексті всесвітньої музичної культури.

Література

1. Дяченко Ю. С. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виклики: дис.. канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків: Вид-во Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2017. 143 с.
2. Рось З. П. Розвиток джазово-фестивального руху в соціокультурному просторі України періоду незалежності (1991 – 2012 рр.) : дис...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ: Вид-во ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2016. 322 с.
3. Чумак Ю. В. Творчість Віктора Власова в контексті української баянно-акордеонної музики: дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса: Вид-во Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2014. 247 с.

Куря Марія Вікторівна,

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
асистентка кафедри театрального мистецтва Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА АНТКІВА НА ТЛІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ЛЬВІВЩИНИ (1963–1998 РР.)

Усвідомлення об'єктивних соціокультурних процесів, які відбуваються на тому чи іншому історичному етапі розвитку суспільства, висвітлення повної панорами культурного життя дають змогу проаналізувати та оцінити події національної минувшини. Це можна здійснити лише через повернення в науковий обіг невідомі чи забуті імена та праці, які збагачують національну культуру й допомагають переосмислити цінність національних духовних традицій в галузі музики, театру, образотворчого мистецтва, літератури.

У повоєнний час культурно-мистецьке життя Галичини зазнало сильного впливу політичною системою радянської влади. Діяльність національно-патріотичних громадських організацій та товариств була припинена, а їхні учасники змушені були працювати у «вузьких» рамках мистецтва. У цей час активно розвивалося театральне мистецтво. Провідними театрами були імені Івана Франка в Києві, імені Тараса Шевченка в Харкові, імені Марії Заньковецької у Львові, імені Лесі Українки у Києві, Київський театр опери та балету. Неможливо не згадати рух шістдесятників, які стали мистецьким підґрунтям для розвитку українського національно-культурного відродження в Україні. Музичне мистецтво того часу характеризується створенням нових опер, оперет, балетів, симфоній та пісень.

Львівський театр імені Марії Заньковецької неофіційно мав статус другої після Києва сцени країни. У 1960–1970 роки цей театр поповнився новими яскравими талантами, серед яких були Богдан Антків, Богдан Ступка, Вячеслав Сумський, Лариса Кадірова, Ганна Опанасенко, Алла Корнієнко, Богдан Козак, Федір Стригун, Таїсія Литвиненко, Петро Бенюк, Анатолій Хостікоєв та інші. Радянська влада дозволила розмовляти українською мовою, натомість створила такі умови роботи театру, в яких актор, музикант та режисер стали ідеологічною зброєю партії. Вистави мали ідеологічно витриманий зміст на угоду радянській владі [2, с. 13–14]. Соціалістичне керівництво активно контролювало творчість проукраїнських митців. Націоналісти були ворогами системи, їхні погляди приховувалися, адже саме через їхню позицію вони могли більше ніколи не працювати за фахом і провести життя у закладах обмеження волі. Духовна несвобода, доноси, репресії – такими були умови, в яких існувало українське мистецтво та культура в повоєнні роки. Натяки на українське радянська влада перевіряла та забороняла аж до знищення.

У 1963 році Богдана Антківа запросили до Львівського академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької. Це була друга спроба переїзду до Львова. У 1957 році у зв'язку з переходом заслуженого артиста УРСР О. Давиденка з Львівського театру імені Марії Заньковецької у Київ, у театр імені Івана Франка, Б. Антків одержав запрошення на роботу у львівський театр та дав свою згоду. Проте дирекція Тернопільського драматичного театру імені Тараса Шевченка не дозволила йому покинути місце роботи, мотивуючи це тим, що його творчі можливості ще не розкриті та йому є ще над чим працювати в Тернополі. Богдан Антків вважав, що Тернопільський театр неправильно використовував творчу індивідуальність, і його творчий ріст припинився. Він пише: «Як творча людина я маю повне право на перехід в театр з більшими творчими можливостями, де буде заповнений мій творчий ріст, на який я також маю право, тим більше, що можливість ця єдина і остання, оскільки мені вже 43 рік» [1].

М. Пінковська у передмові до книги «Богдан Антків – лицар галицької сцени» зазначає: «Сам переїзд родини до Львова викликав скандал у бюро обкому партії, коли, за словами Федора Стригуна, спеціальною постановою Богдана Антківа зобов'язували повернутися назад. Під увагою була і його виразно українська позиція, непевні родинні й товариські зв'язки, участь у ще довоєнній “буржуазно-націоналістичній” “Просвіті” – і навіть молодіжний, дуже “неблагонадійний” ансамбль “Черемош” Львівського державного університету ім. І Франка» [2, с. 16].

У Львівському драматичному театрі Богдан Антків зіграв чимало визначних ролей, серед яких: Гриць у «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького (режисер О. Ріпко); Гонта, Кобзар у «Гайдамаках» за Т. Шевченком (режисер В. Грипич); Рафаїл Суліман у «Сестрах Річинських» Ірини Вільде; Яків Проценко у «Блакитній троянді» Лесі Українки (режисер О. Ріпко); Михайло Старицький у «Марії Заньковецькій» («Нескореному серці») І. Рябоклячі (режисер О. Ріпко); Війт в «Украденому щасті» І. Франка (режисер С. Данченко); Никодим у виставі «Ісус, Син Бога живого» В. Босовича (режисер Ф. Стригун) та багато інших.

На сцені заньківчан побачили світ його інсценізації «На зламі ночі», «Шрами на скалі» за Р. Іваничуком, «Прапороносці» за О. Гончаром, «Гори димлять» за Я. Галаном, «А прут тече», «Сестри Річинські» за І. Вільде, «Позиція» за Ю. Мушкетиком, «Мотря», «Не вбивай»,

«Батурин» за трилогією Б. Лепкого «Мазепа», «Меланхолійний вальс» за О. Кобилянською. Текст інсценізацій неодноразово проходив цензуру радянських критиків, які схвалювали остаточне рішення щодо правильності та доречності тексту героїв. Нерідко навіть після постановки вистави на сцені театру Б. Антківа змушували виправляти «ідеологічні помилки». Як зазначає М. Пінковська, у виставі «Сестри Річинські» 1968 року його змусили замінити оброблену Я. Ярославенком мелодію пісні «За Україну» на слова вірша М. Вороного на українську народну обрядову пісню «Де згода в сімействі» [2, с. 15].

Складна атмосфера культурного життя України повоєнних років розкриває епоху, в якій було важко творити справжнє українське мистецтво. Проте завжди знаходилися люди, що були патріотами і своєї професії, і країни, які порушували правила. Саме таким був Богдан Антків – лицар галицької сцени.

Література

1. Державний архів Тернопільської області. Ф. Р–3442 Богдан Михайлович Антків (1915–1998) – заслужений артист України. Оп. 1. Спр. 111. Арк. 23.
2. Пінковська М. До скарбниці галицької театральної сцени. *Богдан Антків – лицар галицької сцени*. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. С. 5–18.

*Кулініч Олена Володимирівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МУЗИЧНА ОСВІТА КОРОЛІВСТВА САУДІВСЬКА АРАВІЯ: КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ МОДЕРНІЗАЦІЇ

Протягом останніх років Королівство Саудівська Аравія стає все більш відкритим для світу та демонструє значний інтерес до міжкультурної комунікації. У 2016 року урядом країни була започаткована Національна стратегія розвитку «Бачення Саудівської Аравії 2030», спрямована на досягнення мети збільшення економічної, соціальної та культурної диверсифікації. Культура є невід’ємною частиною амбітної національної програми трансформації, тож у червні 2018 року королівським указом було створено Міністерство культури, головними завданнями якого є просування культури і мистецтва як способу життя, розкриття економічного потенціалу культурних і креативних індустрій (що додатково сприятиме матеріальному зростанню країни), а також створення можливостей для глобального культурного обміну [2].

З огляду на вищевказане, влада Саудівської Аравії пом’якшила деякі соціальні обмеження на окремі види публічної діяльності, включаючи музичну, які до цього суворо контролювала релігійна поліція Королівства. Міністерством культури було створено спеціальні комісії для окремих підсекторів. Приміром, для розвитку музичного сектору у лютому 2020 року була започаткована Музична комісія, яка покликана забезпечувати недискримінаційний доступ до музичної освіти, розширювати творчі можливості для музичних талантів та робити внесок у місцеву економіку. На останньому пункті варто наголосити, адже створення комісії має на меті підвищити економічний внесок музичного сектору через збільшення робочих місць, регулювання галузі та розбудову інфраструктури світового рівня [3]. У цьому ж році Королівство заснувало Музичну адміністрацію при Міністерстві культури, яке видає ліцензії музичним школам і надає підтримку молодим обдаруванням, які прагнуть розвивати кар’єру в музичній індустрії [1].

Попри те, що на сьогоднішній день музична освіта у Саудівській Аравії перебуває на етапі становлення, ми вже можемо бачити перші результати. Зокрема, у двох найбільших містах країни – Рїяді та Джидді – з’явилися перші приватні музичні школи та центри (Music Home Institute, Music House, Yamaha music school, The Music Nation, Makan Music Centre). У 2022 році було засновано мережу державних музичних центрів Saudi Music Hub. Крім того, за підтримки уряду у багатьох приватних та державних загальноосвітніх школах створюються

Музичне мистецтво ... Хореографічна культура ... Сценічне та аудіовізуальне ... _____

позакласні програми музичного спрямування. Ведеться розробка навчальних програм з музичної освіти для учнів 1-12 класів та дошкільного сектору. Питання кадрової політики також не залишаються осторонь. Нещодавно під керівництвом Музичної комісії у партнерстві з Міністерством культури та Міністерством освіти розпочато впровадження 4-тижневої кваліфікаційної програми навчання 16-ти тисяч вихователів дитячих садків, що опановують базові знання та уміння впровадження музичного виховання на заняттях з дітьми дошкільного віку [4].

Отже, на сьогоднішній день можемо зробити висновок, що хоча і сектор музичної освіти Саудівської Аравії знаходиться у зародковому стані, але, разом з тим, процес формування музичної освіти вже розпочато. Зазначене унаочнює амбіційні плани уряду та висвітлює перспективи трансформації усєї музичної галузі Королівства, що крокує в ногу з глобальним світовим розвитком.

Література

1. Saudi National Unified Portal : вебсайт. URL: https://www.my.gov.sa/wps/portal/snp/aboutksa/culture#header3_12 (дата звернення: 25.10.2023).
2. Saudi National Unified Portal : вебсайт. URL: https://www.my.gov.sa/wps/portal/snp/agencies/agencyDetails/AC905!/ut/p/z0/04_Sj9CPykssy0xPLMnMz0vMAfIjo8zivQIsTAwdDQz9LQwNzQwCnS0tXPwMvYwNDAz0g1Pz9L30o_ArAppiVOTr7JuuH1WQWJkHm5mXlq8f4ehsaWCqX5DtHg4AVHsDZA!!/ (дата звернення: 25.10.2023).
3. Saudi Arabia's musical education : вебсайт. URL: <https://www.thenationalnews.com/gulf-news/2022/07/15/saudi-arabias-musical-education-in-pictures/> (дата звернення: 25.10.2023).
4. Teachers enroll in musical training programs to revive school performances : вебсайт. URL: <https://www.arabnews.com/node/2298331/saudi-arabia> (дата звернення: 25.10.2023).

Левченко Антон Васильович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ МЕДІАТИЗАЦІЇ НА СУЧАСНУ МУЗИЧНУ КУЛЬТУРУ

Медіатизація культури суттєво змінила ландшафт сучасної музики. Медіа стали невід'ємною частиною музичного досвіду - від способи створення та розповсюдження музики до способу, в який музичні виконавці взаємодіють зі своєю аудиторією. У цьому есеї досліджується багатогранний вплив медіатизації на сучасну музичну культуру, зосереджуючись на позитивних і негативних наслідках цієї трансформації.

Медіатизація зробила революцію у розповсюдженні музики. Поява цифрових платформ, таких як Spotify, Apple Music та YouTube, зробила музику більш доступною, ніж будь-коли раніше. Хоча це розширило аудиторію артистів і уможливило більше відкриттів, це також викликало занепокоєння щодо справедливої винагороди композиторам та музичним виконавцям і виживання фізичних музичних форматів.

Соціальні мережі та онлайн-платформи переосмислили те, як музиканти просувають свою творчість і як слухачі відкривають для себе нову музику. Такі платформи, як TikTok та Instagram, стали важливими інструментами для артистів, щоб спілкуватися зі своєю аудиторією та демонструвати свою творчість. Однак демократизація музичного музичної продюсерської діяльності призвела до перенасичення контенту та боротьби за перегляди у соціальних мережах.

Медіатизація трансформувала відносини між музичними виконавцями та їхніми шанувальниками. Тепер артисти можуть безпосередньо взаємодіяти зі своєю аудиторією через соціальні мережі, прямі трансляції та інші цифрові канали. Це сприяло зміцненню почуття спільноти та лояльності серед шанувальників, але водночас посилило тиск на артистів, які змушені підтримувати постійну присутність в Інтернеті.

Роль музичної журналістики та критики еволюціонувала разом із медіатизацією.

Традиційні музичні видання тепер співіснують з незліченною кількістю музичних блогів, подкастів і каналів на YouTube. Хоча таке розмаїття уможлиблює ширший спектр голосів і поглядів, воно також може призвести до браку контролю якості та поширення сенсаційності музичного твору.

Медіатизація сприяла процвітанню культури реміксів, даючи можливість митцям співпрацювати та експериментувати з різними музичними жанрами та стилями. Поєднання різноманітних впливів збагатило сучасну музику, але також викликало занепокоєння щодо порушення авторських прав та прав інтелектуальної власності.

Формат і час випуску альбомів стали об'єктом адаптації до цифрової епохи в сучасній музичній індустрії. Артисти вже не видають альбоми традиційним способом, а навчилися адаптувати свою стратегію до змінних вподобань аудиторії та нових технологічних можливостей. На перший погляд, ця гнучкість в кар'єрі музиканта дозволяє експериментувати та залучати слухачів на різних етапах, проте разом з цим, вона може мати значущий вплив на цілісність творчого доробку артиста.

У сучасній музичній індустрії, релізи тепер можуть приймати різні форми, включаючи сингли, міні-альбоми, і навіть несподівані релізи. Ця стратегія відповідає вимогам аудиторії, яка все більше споживає музику в онлайн-середовищі та зазвичай має коротший тривалість уваги. Споживачі більше не терплять очікування повноцінного альбому, і вони шукають нову музику на щодень. Тому артисти реагують на це, видавши окремі сингли та міні-альбоми, що дозволяє їм підтримувати активну присутність на музичному ринку.

Медіатизація також вплинула на живі виступи музикантів, які включають у свої шоу мультимедійні елементи, прямі трансляції та інтерактивну участь аудиторії. Хоча ці інновації покращують враження від живого виступу музичних виконавців, вони іноді можуть відволікати від основної музичної складової.

Отже, медіатизація культури виразно впливає на сучасну музичну культуру, та цей вплив варіюється від позитивного до негативного. За останні роки артисти та аудиторія змушені адаптуватися до нових вимог та можливостей, які надає цифрова ера. Проте, ця адаптація повинна враховувати як етичні, так і практичні наслідки цих змін.

Цифрові платформи та соціальні мережі відкривають перед музикантами безпрецедентні можливості для творчості та спілкування з аудиторією. Вони дозволяють артистам представляти свою музику в новий спосіб і залучати слухачів. Але ця гнучкість також призводить до питань справедливої винагороди за музику, до перенасиченості музичним контентом та до суттєвих питань авторського права.

Вплив медіатизації на сучасну музичну культуру вже зазнав змін, але цей процес триватиме і надалі, формуючи майбутнє музичної індустрії. Тому музиканти, професіонали галузі та аудиторія повинні залишатися завжди пильними, відстоювати етичні стандарти та шукати збалансований підхід, який сприятиме збереженню сутності музики, одночасно використовуючи потенціал нових медіа для покращення музичного досвіду. У цьому постійно змінюваному ландшафті медіатизація створює як можливості, так і виклики, і всі учасники повинні спільно забезпечувати максимально позитивний вплив медіатизації, одночасно пом'якшуючи її негативні наслідки.

*Мірошніченко Маркіян Олександрович,
аспірант, викладач кафедри режисури телебачення Київського національного
університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*

ДІАЛЕКТИЧНІСТЬ КІНО ТА ЛІТЕРАТУРИ В ПРОЦЕСІ ЕКРАНІЗАЦІЇ

В сучасному кінематографі надзвичайно популярними є екранізації художньої літератури. Частка кіно адаптацій сягає близько 50% від усього обсягу кіноринку. Тож зараз актуалізується питання дослідження цього культурного явища, а саме того, як ці два різні, за своїми виражальними засобами, види мистецтва «спілкуються» між собою, взаємо проникають один в одного та трансформуються. Розглядаючи екранізацію як мистецьке явище, ми говоримо перш за все про так званий «переклад» мови літератури на мову екрану. Адже обидва мистецтва по своїй суті розповідають історії, але роблять це по різному. Література оперує переважно до людської уяви. Звісно подекуди ми зустрічаємо ілюстрації в книгах, які доповнюють написане, або ж маємо приклади екранізації графічних романів, та все ж цілісності історія набуває вже в уяві читача. І в кіно і в літературі автор спілкується з глядачем через художні образи. Тож одне з важливих завдань режисера та сценариста, які адаптують літературний твір, є пошук художніх відповідників.

«У роману є свої власні засоби виразності; він оперує словом, а не зображенням, його інтимний вплив на ізольованого читача відрізняється від впливу фільму на масу глядачів, що сидить у темній залі. Але саме ці відмінності естетичних структур роблять пошук еквівалентів задач особливо делікатною, такою, що вимагає ще більшої винахідливості і багатства фантазії від кінематографіста...» [2].

Творчий арсенал в кінематографі доволі широкий, адже фільм є синтезом різних видів мистецтва. Він поєднує в собі і акторську гру, і музику, і світло, і роботу зі звуком, операторське та художнє рішення, анімацію, комп'ютерні технології, костюми, грим і тд. Відповідно аналізуючи засоби перекладу літератури на кіно мову, ми не можемо розглядати виключно трансформацію літературного тексту в сценарій.

«За тими ж причинами, за якими дослівний переклад нікуди не годиться, а переклад занадто вільний, заслуговує засудження, ми вважаємо, що хороша екранізація повинна вміти відтворити суть та дух першоджерела. Відомо, якої майстерності володіння словом та здатності перейнятись духом твору, вимагає хороший переклад» [2].

Працюючи над літературним матеріалом режисер та сценарист не просто переповідають добре відому історію, вони інтерпретують її по своєму, відповідно до власного світобачення, до своєї теми. Умовно в мистецтвознавстві прийнято поділяти екранізації на близькі до оригіналу та екранізації за мотивами. Відрізняються вони переважно тим, на скільки сюжет фільму близький до оригінального твору. При роботі над екранізацією, одне зі завдань режисера полягає у виокремленні фабули твору, тобто подієвого ряду. Вже на цьому етапі починається процес інтерпретації матеріалу, адже одні події ми відбираємо у фільм, інші пропускаємо. Доволі часто виходить так, що для формування цілісної драматургії у фабулі оригінального твору, може не вистачати структурологічних елементів. До прикладу може бути відсутня чітко виражена експозиція або зав'язка, конфлікт може бути переважно внутрішнім, а для фільму він має мати кілька проявів і зовнішній і внутрішній. Тож не рідко режисер та сценарист дописують ті сцени, яких на їх думку не вистачає для створення історії. Вже навіть на цьому початковому етапі роботи зі сценарієм можемо говорити про яскравий прояв авторів фільму у роботі над екранізацією, фактично вони розставляють ті тематичні акценти, які необхідні саме для їхнього фільму.

«Багатьох романістів не можна назвати сильними оповідачами, а серед драматургів вони трапляються ще рідше. З іншого боку, ви побачите, що перед вами прекрасно розказана історія, яку можна порівняти з годинниковим механізмом, але вона займає чотириста сторінок, ... а якщо ви видалите хоча би одну дрібну деталь, годинник перестане показувати час... задача полягає не просто у адаптації, а у переосмисленні» [1, 371].

Дійсно неможливо створити фільм лише деконструюючи літературний твір. Необхідно створити об'єднуючий принцип за яким буде вибудовуватись історія. Вибір того, яким чином це робити залишається за режисером, він може як і зберегти стилістику та атмосферу оригіналу так і докорінно її змінити. Усі подальші засоби виразності будуть відштовхуватись від режисерського бачення. Приступаючи до роботи з літературою режисер перш за все відповідає на 2 запитання: про що я хочу розповісти в цій історії та як я хочу це зробити? Форма завжди має впливати зі суті. В літературі це проявляється у тропях (метафора, метонімія, синекдоха і тд), у кіно мистецтві найчастіше це виражається у зображенні та звуці. Хоча і там, і там образами фактично виступають: предмети, локації або ж характери. Образи зустрічаються в кіно так само часто, як і в літературі, в останній можливо ще частіше, особливо в романах та поезії, де велику увагу дуже часто приділяють описам тих чи інших явищ, предметів, людей. Перший етап, який варто проаналізувати при роботі над екранізацією – це система образів літературного твору. Саме через них розкривається тема, яку закладав автор, маркерами для цього є символи, розставлені автором літературного твору в потрібних йому місцях. Коли ми змогли дешифрувати сенси закладені у творі, ми знаходимо для них нову форму вираження, та фактично зашифруємо їх, але вже у кінематографічні символи. Відповідно до обраної теми далі вибудовуються решта структурних елементів: драматургія, художнє рішення, малюнок ролі акторів тощо. Відповідно слідуючи таким шляхом літературний твір проходить процес трансформації та переосмислення, перероджуючись у фільм.

Література

1. Маккі Р. Історія на мільйон / перекл. Є.Виноградова. Київ : Альпіна паблішер, 2020. 456 с.

Падалко Вікторія Олегівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ДУМИ МОЇ, ДУМИ» В СУЧАСНОМУ ІНФОПРОСТОРИ

Поетична творчість українських класиків ще від часів написання спонукала композиторів своєю внутрішньою музичністю звертатися до неї задля створення цілої жанрово-стильової різноманітності музичних творів. Особливою традицією для українського музичного простору є втілення поезії Тараса Шевченка. У контексті сучасних подій, коли перед Україною постала реальна загроза фізичного винищення, такі музичні інтерпретації розширили своє безпосереднє значення. Тепер звернення до спадщини класиків передусім допомагає в збереженні й трансляції культурної пам'яті. У цьому полягає актуальність цієї наукової розвідки.

Музичні втілення віршів класиків є однією з ключових ланок української ідентичності, вони дають можливість масово поширювати ідеї авторів, демонструють тісний зв'язок поколінь, відроджують традиції, репрезентують Україну у світі.

У 100-й день повномасштабної війни Артем Пивоваров та DOROFEEVA випустили нову музичну інтерпретацію поезії Тараса Шевченка «Думи мої, думи», яка стала однією з найпопулярніших україномовних пісень в мережі Інтернет за 2022 рік. Мета публікації – представити поезію «Думи мої, думи» у сучасному інфопросторі.

Поезія «Думи мої, думи» датується орієнтовно 1840 роком, за часом завершення роботи Тараса Шевченка над «Кобзарем» і поданням рукопису до цензури [2, 632]. Вірш є ліричним вступом до першої книги молодого автора, його палким маніфестом. Думами поет називає своє поетичне слово, і щиро прагне, щоб воно було почуте в Україні. У цьому вірші виразно відбулася самоідентифікація автора як національного поета України. Тому й зазнавали «Думи...» жорсткої цензури. Промовисто описують ситуацію рядки про поезію з відгука члена Головного управління цензури О. Тройницького: «загальна думка її ворожа злиттю Малоросії

Музичне мистецтво ... Хореографічна культура ... Сценічне та аудіовізуальне ... _____

з Великоросією» [1, 117], «вважав би за краще виключити зовсім першу ввідну пісню: “Думи мої, думи мої...” не можна не побачити в цій частині відображення суму автора про нинішню долю Малоросії, з часів підпорядкування її під владу Росії ... У вказаній г.цензором і цілком визнаній мною поетичній цінності цієї пісні я бачу ще більше причин для пропонуваного мною виключення: саме через поетичну цінність свою ця пісня закарбується у пам'яті всякого малоросіянина, чутливого до спадщини української старовини, а цього навряд чи слід бажати для блага самої України» [1, 129].

Вже в 1860 році з поезії було вилучено з 28 по 100 рядки. Та попри цензуру й гоніння, оригінал вірша поширювався у списках, рукописних збірках, як за життя поета, так і після. Царські цензори були праві – поезія Тараса Шевченка стала невід'ємною частиною національної ідентичності українців. Романсний тип наспівної інтонації вірша «Думи мої, думи» спонукав багатьох композиторів писати музичні твори.

До вірша зверталися І. Біликовський, С. Воробкевич, Є. Козак, Я. Степовий та інші. Багато гуртів та виконавців, наприклад «Фата Моргана» (2010), «Бандурбэнд» (2011), «Мандри» (2017), залучили відомі рядки до власних музичних проєктів. Поезія часто декламується на Міжнародних та Всеукраїнських конкурсах, таких як «Тарас Шевченко єднає народи», Всеукраїнський відкритий конкурс читців імені Тараса Шевченка та багатьох інших. У музичному втіленні регулярно виконується на музичних фестивалях, телешоу, зокрема у проєкті «Голос країни».

У 2022 році музична інтерпретація поезії «Думи мої, думи» від Артема Пивоварова та DOROFEEVA стала однією з найпопулярніших україномовних пісень в мережі Інтернет, набравши 10 мільйонів переглядів за місяць. Пісня є частиною проєкту Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти», який об'єднав авторські композиції на вірші видатних українських поетів. У тексті використані рядки з поезії, деякі без змін, деякі адаптовані, деякі переосмислені автором і являються скоріше варіацією на тему Кобзаря. Інтерпретація транслює ідеї Тараса Шевченка, актуалізує їх для сучасного слухача та насичує новими сенсами. Туга за Батьківщиною відгукується українцям, які змушені були покинути рідний дім, рятуючись від повномасштабного вторгнення закордоном, думи про долю країни, її народу, культури, під загрозою фізичного винищення сали актуальними як ніколи. Прагнення Кобзаря донести свої ідеї до кожного з нас втілилося в бриджі пісні як заклик до єдності заради світлого, вільного майбутнього.

Поезія «Думи мої, думи» активно продовжує своє життя в інформаційному просторі сьогодення, надихає митців на нові твори, дає сили в боротьбі. Таким чином, утворюється своєрідний діалог поколінь, демонструються просторово-часові зв'язки, які через сучасні медіаресурси презентують Україну як країну із власною багатовіковою історією та унікальною, самобутньою культурою.

Література

1. Бородін В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура : Дослідження та документи: 1840-1862 рр. Київ : Наукова думка, 1969. 164 с.
2. Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 1: Поезія 1837-1847. С. 631–633. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev115.htm> (дата звернення: 01.11.2023).

УКРАЇНСЬКА ЕСТРАДНА ПІСНЯ 1990-Х РОКІВ У РОЗВІДКАХ НАУКОВЦІВ

Українське естрадознавство за останні роки суттєво розширило тематику досліджень, однак пріоритетними залишаються праці, присвячені вивченню історії і сучасному стану української естрадної пісні та характеристикі творчості провідних українських естрадних виконавців. Увага дослідників зосереджується передусім на «золотій добі» української естради, а саме на 1960–1970-х роках, а також на її сучасному етапі. Посилений інтерес до цього пласту цілком зрозумілий, адже на цей період припадає найбільша кількість пісенних шедеврів. Однак історичний розвиток української естради неможливо уповні досягнути, допоки детально не будуть висвітлені всі її етапи.

Українська естрада, як й естрадна пісня 1990-х років не були предметом спеціального дослідження, однак у роботах, в яких здійснено огляд історичного розвитку української естради, цей шар так чи інакше розглядався. У дисертації М. Мозгового [3], що була захищена 2007 року, акцент зроблено на трансформаційних процесах української естради, а саме її переорієнтації на шоу-бізнес. З цих позицій розглядалася й творчість виконавців тих років. Робота О. Шевченко [7] (2010) також розглядає естраду 1990-х років в контексті комерціалізації та її розвитку в умовах шоу-бізнесу. Вона подає періодизацію становлення українського шоу-бізнесу, усі три етапи якого пов'язані з 1990-ми роками. Цікавим у роботі О. Шевченко є аналіз опитування представників шоу-бізнесу 1990-х років щодо стану сучасної естради.

Т. Самая у дисертації [5], що була захищена 2017 року, вказує на негативні тенденції у розвитку української естради 1990-х років, зокрема зниження її художнього рівня. З іншого боку, вона зазначає, що «це був найбільш продуктивний час для самодостатнього розвитку українських артистів. Окрилені самостійною, вільною від стороннього культурного впливу творчої перспективою, вони взяли на себе відповідальність за розвиток вітчизняного ринку і подальшу долю пісенної культури України» [5, 112–113]. У дисертації О. Бойка [1], яка також була захищена 2017 року, особливу увагу приділено фестивалю «Червона рута», перший з яких відбувся у Чернівцях 1989 року. Дослідник відмічає його роль в оновленні стилю популярної музики та становленні нової української естради. Дисертаційна робота У. Конвалюк [2], що була захищена 2020 року, естрадне мистецтво 1970-х років – початку XXI століття розглядає відповідно до персонологічного підходу. Серед виконавців, які активно працювали у 1990-ті роки, дослідниця обирає творчість Руслани Лижичко та Андрія Кузьменка – соліста гурту «Скрябін».

Як бачимо, дисертаційні роботи, присвячені музичній естраді 1990-х років, аналізують загальні тенденції її розвитку в цей період та характеризують творчість популярних виконавців. Аналіз пісенного контенту, зокрема його стильових рис, у зазначених роботах представлений значно менше.

Також не можна оминати дві антології української естради, що вийшли на початку 2000-х років – О. Сапожнік [6] та М. Поплавського [4], тобто які максимально наближені до 1990-х років за часом виходу. У цих працях увагу зосереджено передусім на естрадних виконавцях, також є згадки і про композиторів та інших учасників процесу творення музичного продукту. Про музичний стиль пісенних творів 1990-х років у цих роботах є та чи інша інформація, проте вона не є в центрі уваги.

Таким чином можемо констатувати, що українська естрада 1990-х років українськими науковцями розглядалася в контексті становлення шоу-бізнесу та з позиції персонології, однак українська естрадна пісня цього періоду як самодостатній об'єкт ще не була предметом спеціального дослідження.

Література

1. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
2. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 320 с.
3. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
4. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.
5. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
6. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАККІМ, 2003. Ч. 2. 152 с.
7. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 170 с.

*Супрунова Дарина Андріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЮЗИКЛ ЯК ЖАНР МИСТЕЦТВА

Мюзикл, як відносно молодий жанр завжди викликав інтерес у науковців, виконавців і глядача. Щоб ґрунтовно розглянути мюзикл як жанр мистецтва, треба окреслити поняття жанру. У Лексиконі загального та порівняльного літературознавства «Жанр» визначається як «вид змістової форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [1]. Взагалі слово «жанр» (genre) має французьке коріння і перекладається як – рід, вид, тип або манера. Більш направлено, саме як про «музичний жанр», дає визначення Н. Горбачик, вона зауважує що це «багатозначне поняття», яке «характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки (зміст, структура, засоби виразності, склад виконавців тощо)» [4]. Іншими словами для жанру характерні спільні риси, що об'єднують, в нашому випадку, музичні твори, а також історичні передумови які створюють певний тематизм. Як зазначає Ю. Ковалів, кожний різновид мистецтв зображує і трактує жанр у своєму розумінні «класицисти обстоювали “чистоту” жанру, модерністи критично ставилися до його нормативної змістовності, постмодерністи схильні до жанрового змішування», а отже єдиного критерію класифікації жанру не існує [2].

Повертаючись до «мюзиклу», можемо окреслити його як синтетичний жанр, що увібрав і поєднав у собі риси різних видів мистецтв, вокального, музичного, хореографічного, образотворчого, сценічного, драматичного мистецтва. Синкретична природа мюзиклу як жанру створила підґрунтя для широкого спектру виражальних можливостей у мюзиклі, якими активно користуються автори при його створенні. У своїй дисертації С. Манько зазначає що «мюзикл як синтетичний жанр музичного театру, що має підпорядковану йому систему різновидів, базується переважно на сучасній ритмо-інтонаційній основі і виключно на мікрофонній специфіці виконання.» А також підкреслює значення мікрофонів та звукопідсилюючої апаратури, що дає змогу використовувати «нові засоби виразності, яких не було в інших музично-драматичних жанрах минулих епох» [3].

Сам жанр мюзиклу розрізняється за стилістикою, формою, видовими особливостями тощо. Зазвичай останні можуть бути поділені на дві категорії: класичні мюзикли, які стали популярними в середині ХХ століття та характеризуються великою кількістю музичних номерів, і сучасні мюзикли, які відрізняються більш експериментальним підходом до трактовки жанру та можуть включати більш широку палітру різних жанрово-стильових аспектів.

Класичними зразками, які заклали фундамент сучасного мюзиклу вважають театральні

мюзикли 1940–1950-х років – «Моя прекрасна леді» (1956), «Вестсайдська історія» (1957), а також 1970–1980-х років Ендрю Ллойда-Веббера «Кішки» (1976), «Привид опери» (1986) та інші. Слід зазначити що починав своє існування мюзикл саме на театральних сценах (відомий як «musical play», або музична вистава), але з появою звукового кіно у 1920-х роках, і з розвитком технологічних можливостей, кіновиробництва поступово почали створювати нові фільми з використанням звукових ефектів, музики та пісень. Згодом, помітивши активний попит на новий жанр, кіновиробництва та кіностудії почали виділяти бюджет на створення кіномюзиклів. В різних джерелах мюзикли у кіно також називають «музичний фільм» і характеризують його вже як жанр кіно, для якого характерне втілення сюжету в піснях, а також танцях. Більш детально про зародження та становлення мюзиклу в Американському кіно 1920-1930-х років розкриває тему американський письменник та історик театру і кіно Д. Кенрік [6, 7, 8], а також про історію музичних фільмів пише Р. Альтман [5].

Найкращими зразками світового мюзиклу ХХІ століття, можна назвати музичні фільми «Ла-Ла Ленд» (2016), «Найвеличніший шоумен» (2017), а також мюзикли що мігрували з театральної сцени на кіноекрани «Чикаго» (2002) (фільм на основі бродвейського мюзиклу 1976-го року), «Знедолені» (2012) (за мотивами однойменного мюзиклу Алена Бубліля і Клода-Мішеля Шенберга (1980)).

Зазначимо, що в Україні класичним зразком мюзиклу став один із перших музичних фільмів «Червона рута» (1971), в якому знімались корифеї нашої естради, а саме – С. Ротару, В. Зінкевич, В. Івасюк, Л. Дутківський, Н. Яремчук та інші. Прикладами популярного сучасного українського кіномюзиклу ХХІ століття є «Гуцулка Ксеня» (2019) і «Шляхетні волоцюги» (2018). Щодо театральних мюзиклів, то продовжує збирати повні зали «Молодого театру» музична вистава «Шинель» (2020) (Автор – Микола Гоголь, Режисер – Андрій Білоус, Композитор – Усеїн Бекіров) що надихалась бродвейським мюзиклом «Гамільтон» (2015) (Автора музики та тексту Ліна-Мануеля Міранду), а також пару тижнів назад відбулась прем'єра мюзиклу «Піноккія» (2023) (Композитор – Борис Севастьянов, Автор лібрето – Дмитро Тодорюк) в Київському муніципальному академічному театрі опери та балету для дітей та юнацтва.

Таким чином ми бачимо, що жанр мюзиклу є досить багатограним. Він затвердився не тільки на театральних сценах, а також активно розвинувся і в кіно. Його вплив на масову культуру важко переоцінити, адже мюзикл став важливою складовою сучасного мистецтва.

Література

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / під ред. А. Волкова. Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с.
2. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад.: Ю. І. Ковалів Київ: ВЦ Академія, 2007. Т. 1. [А—Л] 608 с.
3. Манько С.Б. Мюзикл у художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 12.00.04. Харків, 2014. 222 с.
4. Музична література (словник) URL: <https://bit.ly/476eww8> (дата звернення - 30.10.2023)
5. Altman, R. (1987) *The American Film Musical*. The United States : by Indiana University Press.
6. Kenrick, J. (1996). «History of Musical Film, 1927-30: Hollywood Learns To Sing». Retrieved from: <https://www.musicals101.com/1927-30film.htm> (дата звернення - 02.11.2023)
7. Kenrick, J. (1996). «History of Musical Film, 1927-30: Part II». Retrieved from: <https://www.musicals101.com/1927-30film2.htm> (дата звернення - 02.11.2023)
8. Kenrick, J. (1996). «History of Musical Film, 1930s: Part I: 'Hip, Hooray and Ballyhoo»». Retrieved from: <https://www.musicals101.com/1930film.htm> (дата звернення - 02.11.2023)

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ З ОРКЕСТРОМ ЙОЗЕФА ГАЙДНА ЯК ПРЕДМЕТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Починаючи з другої половини XVIII – до початку XIX століття, через зміну барокової стилістики на класичну особливою гострото набув процес пошуку відповідних до нового стилю технічних і звукових якостей існуючого інструментарію. Насамперед це відбивалось у впровадженні конструкційних новацій у багатьох клавішних, струнних і духових інструментів. Захопив цей процес і трубу, обмежені технічні можливості барокового стилю кларіно якої у цей час вже не задовольняли виконавців та композиторів. Таким чином, у середині 1790-х років з'являється кілька нових модифікацій інструменту. Одним з них була клапанна труба (Klappentrompet), запропонована віденським придворним музикантом Антоном Вайдінгером (1766–1852).

Винахідливість, виконавська майстерність та амбіційність А. Вайдінгера продовжила існування труби як сольного інструменту в класичний період. Адже винахідник труби нової конструкції всіляко намагався її популяризувати та ініціював створення для Klappentrompet спеціального репертуару, в тому числі двох концертів: Й. Гайдна (Es-dur, 1796) та Й. Н. Гуммеля (в оригіналі в E-dur, 1803). Порівняно зі значною виконавською популярністю цих творів, що стали основою класичного репертуару в програмах сучасних трубачів, їх наукове осмислення знаходиться в певному «латентному» стані.

Особливо гостро це питання стосується концерту для труби Й. Гайдна. Унікальний твір, що є першим класичним концертом для труби, не часто згадується навіть у ґрунтовних працях дослідників. Таку ситуацію спричинив загальний парадоксальний стан щодо вивчення концертної творчості композитора, адже поряд із значною зацікавленістю його інструментальним доробком (сонатами, камерними ансамблями, симфоніями), концертний жанр Й. Гайдна залишається в затінку наукових інтересів музикознавців.

До жанру інструментального концерту Й. Гайдн звертався впродовж сорока років: у 1756 році у Відні був написаний перший його Концерт C-dur для органу (клавіру) з оркестром, а в 1796 році – останній, ним став Концерт для труби з оркестром. Звичайно в класичну добу жанр інструментального концерту займав посереднє місце між крупними симфонічними творіннями та більш «легкими» розважальними. Як і інші жанри інструментальної музики, у своїй основі концерт спирався на добутки оперного мистецтва. Це стосувалось як мелодичного боку та виразних прийомів творів, так і їх музичних структур. За цими чинниками численні інструментальні концерти «найстаршого» віденського класика органічно вписуються в контекст епохи та його власної творчості: з одного боку, вони продовжують традиції оркестрово-симфонічного письма, а з іншого, – дістають впливу популярної дивертисментної музики того часу.

Багато чого у своїх концертах Й. Гайдн запозичив з барокової музики. Передусім це невеликий оркестровий склад з індивідуалізованими тембрами та виключною роллю кожного виконавця. Одним зі спадків барокового часу був принцип «colla parte», що передбачав можливу заміну інструментів, а отже, варіативність тембрального звучання твору. В цьому відношенні трубний концерт, в якому навіть тематизм просякнута бароковим інтонуванням, становить непересічний інтерес для дослідників цієї музики.

Отже, все вищезазначене ставить перед дослідниками низку проблем, пов'язаних як із загальними питаннями дослідження концертного жанру в гайднівській творчості, так і з його останнім концертом, створеним для труби. Основними з них є питання, присвячені формуванню інструментальної складової концертів Й. Гайдна, обумовлені виконавською практикою того часу, оркестровий склад та ансамбль з сольним інструментом, встановлення звукового і тембрального балансу між ними, трактування та інструментальне викладення сольної партії тощо.

*Алтухова Ніка Валеріївна,
здобувачка Харківської державної академії культури*

СУЧАСНІ СЦЕНІЧНІ ПРАКТИКИ КРИЗЬ ПРИЗМУ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ

Поринаючи в питання історії, відзначимо, що вже з XVIII ст., коли в Італії закріпилася модель організації театрального простору, відома як «сцена-коробка», з певної точки зору її можна було вважати вадою. «Сцена-коробка» організовує простір, відповідно до принципу центральної перспективи, дистанції і відповідності кубу, який і виступає в ролі цілого світу. Від глядача його відокремлює невидима четверта стіна. У такому ілюзійному театрі спектаклі створюють як «речі», незалежні від присутньої аудиторії, яка повинна зберігати позицію пасивного спостерігача. Посилення ролі літератури у постановках, затемнення залу, жорстка регламентація поведінки глядачів – все це заходи руйнування петлі відповідної реакції, таким чином, зміцнення розуміння вистави як «речі». Авангардне мистецтво початку XX ст. починає це руйнувати [1].

Свого часу маніфест Ф. Т. Марінетті пропонував приклеювати глядачів до стільців, продавати одне і теж місце десяти особам, присипати крісла порошком, що викликає чхання і т.п. [4; 5]. Проте участь глядачів не стає результатом їх усвідомленого рішення і відбувається поза їхньою волею.

Інший приклад стосується структури самого спектаклю: німецький режисер М. Рейнхардт створював для своїх постановок нестандартні просторові композиції, «які позбавляли глядача традиційної для ілюзійного театру позиції спостерігача і одночасно сприяли виникненню нових форм інтеракції між глядачами та акторами» [5]. Наприклад, у виставі «Сумурун» був придуманий широкий міст, що проходив через весь зал для глядачів. Цей міст був запозичений режисером з традиційного японського театру Кабукі. У результаті дія розгорталася серед глядачів. Причому актори грали симультанно і на сцені, і на мосту, так що глядачам доводилося вибирати, за чим їм спостерігати. Зупинившись на одному, вони неодмінно втрачали з поля зору інше. Так, вибираючи які події повинні бути в центрі їх уваги, глядачі ставали «творцями» вистави [5].

Тож представники авангарду прагнули до руйнування традиційної сцени-коробки, зняття кордону між сценою і залом для глядачів, закликали скасувати рампу, яка «поділяє театр на два чужі один одному світу: тільки діючий і тільки сприймаючий». Ідеальний театр описувався як той, що, перш за все, не має сцени, а ігровий майданчик, «охоплений» глядацькою масою з усіх боків, і мобільно трансформується в арену тощо [4; 5], що є «прагнення поєднати мистецтво з життям» [3].

У цілому вітчизняне сценічне мистецтво пішло за лінією традиційно-психологічною, а в європейському мистецтві вже у 60-ті рр. XX ст. відбулося те, що Е. Фішер-Ліхте пізніше назвала «уклоном у перформативність» [2; 5].

Отже, у рамках укліну в перформативність відбувається перехід від «спектаклю-речі» до «спектаклю-події», де центральне місце безпосередньо займають взаємини акторів і глядачів, сама комунікація як така. Якщо раніше метою для глядача було розуміння, тлумачення вистави, то тепер цю позицію займає безпосередній досвід, який отримує глядач разом з виконавцями в процесі співіснування в одному часі і просторі, як втілення принципу «цілісності, тобто формування цілісного мікрокосмосу сцени, що відсилає до макрокосмосу світу» та як «сценічне есе, в якому «дія» замінюється запропонованим публіці театралізованим роздумами на певні теми» [3].

Література

1. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Ч. 1. Соціально-художні виміри українського театру: ретроспектива, стан, тенденції. Київ : Наука, 2002. 336 с.

2. Венедиктова Л. Перформативність. URL: <http://artukraine.com.ua/ukr/a/performativnost/#.W6gbodczaUn> (дата звернення: 18.10.2023).
3. Шумакова Світлана Мистецькі пріоритети інновацій театру: виклики часу чи втеча від архаїки сприйняття? Сучасне мистецтво: зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. 2019. Вип. 15. С. 211–220. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.15.2019.185942>
4. Dolan J. Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative". *Theatre Journal*. 1993, Vol. 45, No. 4, Disciplinary Disruptions. Pp. 417–441.
5. Fischer-Lichte E. *Estetyka performatywności / przeł.* M. Borowski, M. Sugiera. Kraków, 2008. P. 353.

*Заволянська Ірина Русланівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСІЯ КУЖЕЛЬНОГО

Режисура безпосередньо пов'язана з постійним вирішенням різноманітних психологічних питань. Це проблеми розробки реалістичних екранних характерів в ігровому кіно, психологічна взаємодія з героями документальних зйомок. Величезне значення мають психологічні проблеми в творчому колективі знімальної групи, які постійно виникають під час різноманітних зіткнень поглядів на творчий процес. І, нарешті, діяльність режисера - це постійні психологічні контакти з великим колом людей, задіяних в організації виробництва екранного твору, в тому числі багатьох керівників та сторонніх осіб, від яких можуть залежати певні організаційні моменти створення фільмів і телепрограм або вистав. Переважна більшість цих психологічних контактів відбуваються в ситуаціях, коли режисер не нав'язує свою волю, а змушений зрозуміти, відчувати логіку мислення і дій інших людей, підібрати до них своєрідні індивідуальні «ключі», зробити своїми одnodумцями. Коли говоримо про фахове, професійне виховання актора, слід акцентувати, що жоден майстер, педагог, як і театральна школа загалом, не можуть надати конкретного рецепту творчості, щоб навчити грати [1].

Основа навчального процесу – створення необхідних умов шляхом усунення внутрішніх і зовнішніх перешкод, які, як правило, виникають на шляху початківця (студента) до органічної творчості. Навчитися творити (грати) лише завдяки технічним прийомам неможливо. Але це все ж можливо і треба створити сприятливі умови для розкриття потенціалу закладеного таланту [3].

Відомо, що єдиним інструментом актора є його психофізика. Отже, цей «інструмент» має бути здатним сприймати творчі імпульси, тобто народжувати, відтворювати логічні дії, а для цього треба професійно удосконалювати внутрішню (психічну) і зовнішню (фізичну) складові. Ось чому в акторській освіті є надважливими поняття «внутрішня техніка» і «зовнішня техніка» [3].

Внутрішня техніка актора – це вміння створювати необхідні психічні умови для органічного народження дії. Зовнішня техніка – це техніка мовлення, постановка голосу, ритміка, пластика і т.д. – ряд навичок і вмінь, які є зовнішньою технікою. Поняття «зовнішня» і «внутрішня» техніка мають взаємодіяти. Лише за таких умов актор володітиме надважливою складовою професії – чуттям і відчуттям сценічної правди і форми [1].

Режисура – це мистецтво створення цілісного театального твору, яке будь-який драматичний матеріал сприймає як імпульс до самостійної сценічної творчості. Тож, режисура – мистецтво авторське. У процесі режисерської творчості створюється новий твір нового мистецтва – театральна вистава. Зрозуміло, що відбувається це у союзі, співавторстві та співтворчості з мистецтвом драми, актора, художника, музиканта. Тому, режисура – це ще й зв'язок: зв'язок акторів на сцені, п'єси з акторами, сценічного матеріалу з реальним життям. І зв'язок цей завжди насичений інформацією не тільки про те, що міститься у тексті п'єси, а й про сучасне життя театру, про публіку, про реальну дійсність світу за лаштунками театру [3].

Відомо, що до мистецтва режисури відносяться всі явища життя, як і до інших мистецтв загалом. Але, на відміну від багатьох інших, мистецтво режисури зайняте не справжнім

життям безпосередньо, а твором іншого мистецтва – драматургії. Тому режисурі виступає як художня критика драматичного твору. Але функції режисури не зводяться до вузького розуміння художньої критики драматичного твору, її потрібно розглядати як мистецтво тлумачення будь-якого художнього твору, а режисуру – як самостійне мистецтво режисера та майстра своєї справи. «Режисер – це не тільки той, хто вміє розібратися в п'єсі, порадити акторам, як її грати, хто вміє розмістити їх на сцені в декораціях, які йому спорудив художник. Режисер – це той, хто вміє спостерігати життя і має максимальну кількість знань у всіх галузях, крім своїх професійно-театральних. Іноді ці знання є результатом його роботи над будь-якою темою, але краще набуті їх про запас. Спостереження можна також набуті спеціально до п'єси, до образу, а можна привчити себе спостерігати життя і до пори, до часу складати спостереження на полиці підсвідомості. Потім вони дуже стануть у пригоді режисерові[3, с. 28]».

Вимоги до режисерської діяльності, його професіоналізації вирости настільки, що тільки постійне підвищення теоретичного рівня, практичної кваліфікації, самоосвіта, розширення світогляду може забезпечити відповідність цим вимогам[3].

Стрімко розвивається час, стрімко розвивається і художня творчість, різко ущільнився потік життєвої, наукової, художньої інформації, виникає потреба у нових, адекватних часу, прийомах роботи, новітнього технологічного оснащення режисерської діяльності. Сучасний глядач все активніше цікавиться не тільки життям дійових осіб на сцені, а й технологією самої режисерської професії. Все частіше глядачу розкриваються технологічні та технічні таємниці сценічного майданчика, театрального світла, прийоми акторської гри та режисерської діяльності. Але це потребує чіткого виконання та дотримання законів режисерської творчості – ідейної спрямованості, почуття правди і віри в художній вимисел. Те, що раніше досягалось досвідом і майстерністю видатних режисерів, пред'явлено молодим. Артист на сьогодні є «співрежисером»[3].

Режисер разом з артистом все активніше занурюються у творчий процес створення театралізованого дійства, виходять за межі рольового матеріалу. При цьому напрацьовується єдина художня думка[3].

Головною ідеєю театру «Сузір'я» є мета відродження забутої ангажементної системи. Саме слово ангажемент, має на увазі запрошення артистів на роботу за договором на певний термін. Тобто, актори мають збиратися разом не тому, що вони прийшли просто служити театру, а для того, щоб всім разом створювати щось спільне, величне. Ця ідея передбачала собою об'єднання безлічі акторських шкіл і стилів різних театрів. Кожного разу перед початком вистави Олексій Павлович особисто проводить екскурсію, розповідає про історію будівлі та життя закладу, специфіку його роботи. О. П. Кужельний будує репертуар театру таким чином, що провідною тематикою є вистави за творами українських класиків та сучасних українських драматургів. Поставлені ним вистави за творами Г. Сковороди, Л. Українки, О. Олеся, Т. Шевченка демонструють традиції українського театру, їх спадковість тим самим осучаснюючи їх, висвітлюючи на новий лад. Як режисер-постановник масових дійств, О. Кужельний проводив акції, присвячені відкриттю пам'ятних дошок митцям, життя і творчість яких пов'язана з Києвом: О. Вертинському, М. Волошину, Б. Пастернаку, К. Малевичу; церемонії відкриття Андріївської церкви та Золотих воріт після реставрації. Протягом останніх років О. П. Кужельний активно веде свою діяльність на сторінках різноманітних видань з інтерв'ю і статтями, в яких він аналізує та розкриває явища світового театрального мистецтва і пропагує сучасне бачення творчості.

Свій персональний режисерський стиль О. Кужельний називає алогічним реалізмом. За його словами, театр цікавий тоді, коли те, що вважається цілком логічним, подається як щось алогічне, неприродне. Олексій Павлович Кужельний дуже зацікавлений в діяльності київської театральної спільноти і веде активну участь у відстоюванні інтересів театрів.

Література

1. Десятник Г., Лимар Л. Основи Акторської майстерності в екранній творчості. 2020. URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/desyatnyk-g.o.-lymar-l.d.-2020-osnovyaktorskoyi-majsternosti-v-ekrannij-tvorchosti.pdf> (дата звернення: 18.10.2023).
2. Особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/238775/237378> (дата звернення: 18.10.2023).
3. Пацунова Л. К. Особливості режисерської діяльності у сучасній театралізованій виставі. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23589/Pacunova.pdf?sequence> (дата звернення: 18.10.2023).

*Мостова Світлана Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Сафонова Ірина Григорівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри культурології та
міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник освіти України*

**МУЗИЧНА СПАДЩИНА СВЯТА ІВАНА КУПАЛА:
ВІД НАРОДНИХ ПІСЕНЬ ДО СУЧАСНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Нашим народом створено величезну пісенну спадщину, що є свідченням його талановитості, виявом співучої вдачі, багатства почуттів, духовної величі. Саме народна пісня супроводжує кожного українця протягом усього життя.

Більше третини року в наших предків займали свята, під час яких здійснювались певні обряди, що обов'язково супроводжувалися піснями, танцями, хороводами.

Одне з найстаріших та найбільш самобутніх свят в українській культурі і, безперечно, одне з найочікуваніших у літньому календарному циклі – Свято Купала. Воно має багату історію і міцний зв'язок із язичництвом.

За григоріанським календарем свято Купала щорічно святкують в ніч з 6 на 7 липня. За юліанським календарем Купала збігається з днем літнього сонцестояння і припадає у ніч з 23 на 24 червня і ділить рік на дві половини: до нього тривалість дня довшає, після нього коротшає.[5]

Після приходу християнства церква намагалася інтерпретувати язичницькі свята. Щодо Купала, то про це яскраво свідчить історія з назвою свята, коли до неї додали слово «Івана».

У цьому святі настільки мало християнства, що релігія навіть намагалася з ним боротися, проте врешті християнською церквою це свято було приурочене Іоану Предтечі в IV ст. н. е.[5]

Свято Купала має чимало звичаїв та традицій. У цей день дівчата пускають віночки з квітів та трав на воду, молодь стрибає через вогнище, прикрашає, а потім знищує обрядове дерево – Марену, захищаючись від відьми і, найцікавіше – шукає щасливу квітку папороті.

У різних регіонах України ці обряди проводять по-різному. Найменше свято поширене в карпатському регіоні, а найбільше – на Поліссі та в центральній Україні.

У сучасному світі свято втратило своє значення, яке мало кілька тисячоліть тому. Зараз людям не потрібно поклонятися стихіям, аби зійшло сонце чи був урожай. Святкування Купала зараз – це здебільшого збереження традицій, які заснували наші предки.

Основними елементами святкування Івана Купала є вогнища, водні обряди та весільні гуляння. Це свято пов'язане з енергією природи та силою вогню. Люди збираються навколо великого вогнища, стрибають через полум'я, а також співають пісні та танцюють. Це символізує очищення від хвороб, проблем попереднього року та народження нового життя.[4]

Вода в цей день мала магічну силу. Традиційно люди збиралися біля водойми: річки, ставка чи озера, стрибаючи через воду, обливали одне одного, а також приносили жертву річці: кидали в неї квіти та трави. Не минули легенди та повір'я і рослини: у Купальську ніч хлопці ходили шукати папороть, аби вона принесла удачу, здоров'я, щастя і, найголовніше – вічне кохання.

З рослинами також пов'язані елементи ворожіння у цей вечір.

Можна згадати прикрашене вербове дерево Марену, навколо якої танцювали хороводи. Дівчата приносили віночки, які плели та чіпляли на цю вербу, також для прикрашання використовували квіти, свічки та стрічки.

Як і будь-яке свято, Купала не обходилося без традиційної їжі. Старші люди приходили до річки з варениками з вишнею, поки молодь займалась ворожінням та запусканням вінків.

На Івана Купала присутня різна нечисть, тому не можна було спати, краще бути з громадою і вийти до річки для вшанування цього свята. Але ні в якому випадку не можна було закритися в хаті та проспати цей вечір, бо люди вірили, що тоді нечиста сила тебе захопить зненацька. Важливо також було погодувати худобу та доглядати за нею.

На Купала побутовали різні прикмети: наприклад, коли молоді стрибали через вогонь і хотіли побратися, то за ними слідкувало все село, аби побачити, чи не розірвали руки; жінки, які довгий час не мали дітей, також приходили до вогнища і намагалися перестрибнути, бо вірили, що це допоможе народити дитину. Купальський обряд потоплення деревця – «Мареноньки» – залишок давнини, у якому мало місце людське жертвоприношення землі за майбутній урожай. З часом обрядове, сакральне значення купальських ритуалів забулося, і свято стало просто традиційною молодіжною розвагою, яка виразно зберігала мотиви парування молоді. [2]

У святкуванні Івана Купала музика відіграє важливу роль. У цю ніч люди співають народні пісні, танцюють і влаштовують хороводи.

До найвідоміших українських пісень про Івана Купала належать: «Ой, на Івана, та й на Купала», «Кругом Мареноньки ходили дівоньки», «Купайло, Купайло!», «Ой там на Купала» та інші. Ці пісні створюють особливу атмосферу та настрій, допомагають людям відчувати себе частиною чогось великого і важливого.

Музика у святкуванні Івана Купала має декілька функцій:

- ритуальна: супроводжує традиційні обряди свята, такі як купання, ворожіння, стрибки через багаття;
- розважальна: створює атмосферу свята, допомагає людям відпочити та повеселитися;
- обрядова: має символічне значення, пов'язана з давніми віруваннями і традиціями.

Купальська обрядовість – це одна з важливих тем у творчості Володимира Івасюка, відомого українського барда та автора пісень.

Один із найвідоміших творів Івасюка на тему Івана Купала – це пісня «Червона рута», яка стала воістину народною. Ідея написання пісні з'явилась у митця після прочитання книги українських коломийок. В одному з віршів був згаданий образ дивної квітки, що завжди квітує жовтим, і тільки на Купала зацвітає червоним. Свято Купала згадується і в інших творах Івасюка («Я твоє крило»).[7,8]

Електро-фолк гурт Go-A в основу пісні «Купала» взяв народну пісню «Ой на Івана, та й на Купала». Однак музиканти трохи змінили текст, зокрема, переробили його так, аби історія про вінки зазвучала від першої особи.[1]

Гурт Folktery, який працює в жанрах етно й дарк-фолк, вирішили додати більше електронного звучання в пісні «Ой летіло помело». Учасники гурту мають у своєму репертуарі ще одну купальську пісню – «Ой рано».[1]

Етнологурт «ДахаБраха» включив пісню «Івана Купала» в дебютну платівку гурту «На Добраніч» (2006). [1]

Музичне мистецтво завжди було важливою складовою української культури та традицій. Свято Івана Купала в Україні відзначається не лише як давнє народне свято, але і як час, коли мистецтво оживає в усій своїй красі. Ця подія відображає багатий спектр музичних та художніх виражень, що були відомі нашим предкам та залишаються важливою частиною сучасної культури.

Свято Івана Купала сьогодні поєднує давні традиції з сучасними тенденціями. Музика, співи, танці, обряди та різноманітні вистави створюють неперевершену атмосферу, яка приваблює як молодь, так і дорослих. У цьому святі музичне мистецтво виступає в ролі

Музичне мистецтво ... Хореографічна культура ... Сценічне та аудіовізуальне ... _____
об'єднуючої сили.

Музика на святі Купала надає можливість сучасним музикантам, художникам і творцям виразити свою креативність та відчуття глибоких українських традицій. Завдяки святкуванню Івана Купала ми бачимо, як музичне мистецтво відображає нашу історію, культуру та сучасні цінності. Воно залишається важливою складовою нашої ідентичності і нагадує нам про необхідність збереження та відновлення нашої культурної спадщини.

Збережені обряди показують, що музичне мистецтво є живим, розвивається та продовжує співіснувати як із традиціями минулого, так і з сучасністю. Ця непереможна зв'язка між минулим і сьогоденням робить Івана Купала одним із найяскравіших прикладів, де музика та мистецтво відзначають духовне об'єднання та національну гордість України.

Література

1. З оновленим звучанням і від сучасних артистів: зібрали п'ять пісень на Івана Купала: вебсайт. URL: https://gazeta.ua/articles/culture/_z-onovlenim-zvuchannyam-i-vid-suchasnih-artistiv-zibrali-pyat-pisen-na-ivana-kupala/1098893 (дата звернення: 25.10.2023).

2. Купальська ніч, або А вже над плесом гаснуть вогні: вебсайт. URL: <https://homin.etnoua.info/povnyu/kupalska-nich-a-vzhe-nad-plesom/> (дата звернення: 25.10.2023).

3. Купальські пісні : вебсайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Купальські_пісні (дата звернення: 25.10.2023).

4. Магічна ніч вогнів та обрядів: святкування Івана Купала в Україні : вебсайт. URL: <https://www.unn.com.ua/uk/news/2035611-magichna-nich-vogniv-ta-obryadiv-svyatkuvannya-ivana-kupala-v-ukrayini> (дата звернення: 25.10.2023).

5. Свято Івана Купала: походження та історія : вебсайт. URL: <https://life.pravda.com.ua/society/2023/06/29/255111/> (дата звернення: 25.10.2023).

6. Свято Купала вчора й сьогодні: відновлення традиції : вебсайт. URL: <https://etnoua.info/povnyu/svjato-kupala-vchora-j-sjohodni/> (дата звернення: 25.10.2023).

7. У пошуках «Червоної руті»: як українські зірки відзначили 50-річчя легендарної пісні : вебсайт. URL: <https://www.5.ua/kultura/u-poshukakh-chervonoi-ruty-iak-ukrainski-zirky-vidznachyly-50-richchia-lehendarnoi-pisni-218849.html> (дата звернення: 25.10.2023).

8. «Червона рута»: історія легендарної пісні та знакові інтерпретації : вебсайт. URL: <https://www.muz-ua.info/?p=167> (дата звернення: 25.10.2023).

9. 7 календарно-обрядових пісень для тих, хто хоче відрізнити русальні пісні від купальських, а петрівчані від жнивварських : вебсайт. URL: <https://ocnt.com.ua/7-kalendarno-obryadovyh-pisen-dlya-tyh-hto-hoche-vidriznyaty-rusalni-pisni-vid-kupalskyh-a-petrivchani-vid-zhnyvarskyh> (дата звернення: 25.10.2023).

Руденко Катерина Вадимівна,

здобувачка Харківської державної академії культури

ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ ВИВЧЕННЯ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРУ МУЗИЧНОЇ КОМЕДІЇ НА МЕЖІ ХХ–ХХІ СТ. КРИЗЬ ПРИЗМУ ТЕНДЕНЦІЙ УКРАЇНІЗАЦІЇ ТА ДЕРУСИФІКАЦІЇ

Дослідження вітчизняного театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть, з авторської точки зору, є особливо актуальним з позицій детального аналізу розмаїття складних процесів українізації та русифікації в українському культурному просторі, що може служити важливим внеском у розуміння взаємозв'язків між культурною ідентичністю, мистецтвом і політикою нашої країни. У вимірах збереження та розвитку українського театру музичної комедії важливо враховувати дані тенденції в руслі збереженням національного культурного надбання.

Вивчення театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ століть з фокусом на тенденціях українізації та дерусифікації вимагає комплексного методологічного підходу для розуміння глибоких процесів, які вплинули на цю форму мистецтва. З авторської позиції, вважаємо

ефективним використанням наступної методології дослідження, що допомагає краще розкрити означену складну проблему.

Історіографічний аналіз виступає як вихідний пункт у вивченні театру музичної комедії, що спирається на наявні дослідження та історичні джерела, які дозволяють нам зрозуміти контекст і виокремити важливі аспекти. Історична перспектива надає можливість простежити зміни у театральному мистецтві протягом часу та виявити ключові точки розвитку.

Архівне дослідження грає важливу роль у зборі первинної інформації. Архівні документи, програми вистав, листування, та інші матеріали розкривають деталі внутрішньої діяльності театру, зокрема його програми та зміни в репертуарі.

Соціологічні методи дослідження використовуються нами для вивчення думок і поглядів співробітників та глядачів театру. Анкетування, інтерв'ю та опитування допомагають з'ясувати, які впливи сприяли українізації або русифікації, а також відображають публічну думку про ці процеси.

Культурологічний аналіз спрямований на розуміння впливу політичних, соціокультурних та економічних факторів на поступ театру музичної комедії. Він дозволяє встановити як саме суспільні зміни вплинули на розвиток цієї форми мистецтва.

Порівняльний аналіз допомагає зрозуміти унікальність українського театру музичної комедії у світовому контексті. Це дає змогу виявити спільні риси та відмінності, з'ясувати особливості, які відрізняють його від схожих театрів інших країн.

Аналіз матеріалів сучасних медіа у силу потужного впливу інтернету й мас-медіа на сприйняття і розвиток театрального мистецтва зумовлює вивчення рецензій, відгуків глядачів та низки медійних публікацій, що розкривають динаміку змін у сприйнятті та популярності музичної комедії.

Визначена дослідницька логіка має, з авторської точки зору, сприяти глибшому розумінню і допомогти створити повну й об'єктивну картину того, як театр музичної комедії, що є важливою складовою культурної спадщини України, переживав процеси українізації та русифікації на межі XX–XXI століть.

Отже, театр музичної комедії в Україні потребує різнобічних досліджень і ретроспективних аналізів впливів тенденцій українізації та дерусифікації, що вплинули на його історичний розвиток та стильові риси.

*Тарасенко Анна Олексіївна,
здобувачка Харківської державної академії культури*

СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВІДЕОАРТ: ТОЧКИ ПЕРЕТИНІВ

Історія розвитку одного з найдивовижніших мистецтв – сценічного – невід'ємно пов'язана з історичним розвитком суспільства й культури. Як синтетичне за своєю природою явище, сценічне мистецтво здібне вміщувати всі різновиди творчості, разом з тим, воно є надзвичайно недовговічним й «тендітним», більше інших пов'язаним з впливом зовнішньої середовища.

Держава, суспільство, політичні колізії, релігія, економіка, наука і технічний прогрес зумовлюють долю та існування сценічного мистецтва не меншою мірою, ніж мистецька діяльність і таланти творців. Кожна епоха накладає на сценічне мистецтво особливий відбиток напряму розвитку, тож його вивчення, не втрачаючи своєї актуальності, продовжується по сьогоднішні осмисленням наявних тенденцій.

Нині суттєвими складовими сучасного сценічного мистецтва вже звично стають зображально-виражальні засоби відеоарту, що нас цікавлять у дослідницькому плані. Необхідність вивчення обраної нами теми перетину сучасного сценічного мистецтва з відеоартом зумовлюється її недостатнім рівнем дослідженості в існуючій науковій літературі, відповідно, потребою різнобічних ґрунтових аналізів.

Прикметою сучасного сценічного мистецтва, як і практично всіх сфер життя, стає опір на динамічний і потужний розвиток нових технологій, що надає можливість вирішувати завдання та створювати те, що раніше було не можливо. Залучення комп'ютерних технологій у сценічне мистецтво тяжіє до принципової нині оригінальності мистецького бачення та розуміння актуального нахилу уподобань сучасного глядача, зумовлюючи всілякі прояви «звичайностей» та «автоматизацій творення» в якості непродуктивних (виробничі завдання здебільшого тяжіють до неповторюваності та передбачуваності свого вирішення – за допомогою технологій відтворюється мистецьке бачення як особливий вияв художника).

Залучення у сферу сценічного мистецтва нових технологій, зображально-виразних засобів відеоарту, сприяє генеруванню новітніх художніх ідей та асоціюється з новими художніми напрямками і креативною творчістю, нарощуванням видовищності в сценічній культурі, що «втільє концепції нової візуальності» та є «самостійним явищем в культурному просторі» [3]. Сучасні технології уможливають не тільки здатність митця «бачити» по-новому сценічний простір, а й відтворювати креативні здібності сучасного художника на новому рівні моделюванням образів художніх віртуальних середовищ.

Варто підкреслити, що інтеграція інструментів новітніх інформаційно-комунікативних технологій сприяють продукуванню нових форм у сфері сценічного мистецтва нової ери, створеного шляхом відторгнення минулого, традиційного, й устремління до неможливого (тобто таких мистецьких форм, які раніше були недоступними).

Інтеграція інструментів новітніх мультимедійних технологій (відеомепінг (відеопроекції, голографічного проектування, 3D-проектування)) змінює сценічне мистецтво з домінантою візуалізації й інтерактивності. Технології уможливають надання «статичі руху» (декораціям, об'єктам, костюмам), створення нових артформ, що трансформують сучасне сценічне мистецтво, наближуючи його сутність до всеосяжного домінування візуального як такого [1; 2]. Наприклад, нейроарт – новий мистецький напрям, що застосовує нейронні мережі для відтворення абсолютно унікальних зображень, до яких почали виявляти тяжіння сучасні сценічні форми, що й потребує свого поглибленого дослідження.

Отже, обрана тема є актуальною в теоретичному і практичному плані, відбиваючи необхідність введення в науковий обіг маловідомих фактів, що вимагають розширеного вивчення сучасних сценічних форм.

Література

1. Левченко О. Аудіовізуальні мистецтва та театр: сучасні тенденції. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah14/07.pdf> (дата звернення: 17.10.2023).
2. Манжалій Н. Нові території мистецтва URL: <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/> (дата звернення: 17.10.2023).
3. Shumakova S. The theater of modernity: the fusions between art and life, experiments on form and content. Debats scientifiques et orientations prospectives du developpement scientifique : sur les materiaux de la I conf. sci. et pratique intern., 5 fevrier 2021, Paris, Republique Francaise / European Scientific Platform. Paris, 2021. Vol. 6.P. 139–140. DOI 10.36074/logos-05.02.2021.v6.45.

Усенко Олеся Петрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПОСОБИ ВИКЛАДАННЯ ФАХОВИХ ДИСЦИПЛІН НА КАФЕДРІ РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

Театральне мистецтво володіє особливими художніми засобами вираження, які виховують у здобувачів вищої освіти досить корисні якості, які потрібні не тільки для роботи по фаху, а й у житті.

Сценічне мистецтво посідає одне з пріоритетних місць у розвитку людського потенціалу,

створенні сприятливих передумов для плідного духовного розвитку кожної людини, зокрема молоді. В Україні поряд з іншими суспільними сферами діяльності сценічне мистецтво має забезпечити не тільки збереження досягнень вітчизняної сцени попередніх поколінь, а й дати нові імпульси для розвитку театру і як виду мистецтва, і як соціального інституту, що має відповідати запитам сучасного суспільства [4].

Під час занять з професійних дисциплін викладач спершу повинен розповісти про історію театру, особливості професії актора/ режисера. Важливою частиною навчального процесу є методичні рекомендації викладачів кафедри з певних предметів. Наприклад, предмет «Ведучий обрядових дій», який викладає на кафедрі Матушенко Валерій Борисович, включає в себе випуск авторських підручників, інформаційних статей, де автор ділиться з читачем як уперше в Україні розробив структуру обрядових дій сучасного весілля Центральної частини України, де показав послідовність дій на весіллі, всі елементи обрядів, склад учасників та послідовно описав усі обряди, які трапляються на весільному святі в місті та в селі[1]. Ділячись зі своїм досвідом зі студентами, викладач передає новому поколінню свої практичні здобутки та навички. Завдяки цьому предмету, здобувачі вищої освіти, отримавши диплом, зможуть працювати ведучими на концертах, творчих вечорах, шоу-програмах, весіллях, вечірках, «корпоративах», а також виступати як артист розмовного жанру, конферансьє, читець, імітатор [2].

Досить важливим є те, що на кафедрі працюють не тільки науковці, які викладають грамотно теорію, а й викладачі-практики, саме тому на базі академії студенти отримують чудові практичні уміння. Наприклад, Олексій Кужельний у своєму навчальному посібнику «Основи режисури театралізованих видовищ і свят» говорить: «Особливість цієї книги пов'язана, головним чином, із тим, що автор її, маючи багаторічний досвід режисерської роботи у найрізноманітніших видовищних практиках, намагається зафіксувати накопичений досвід і, виявивши в ньому своєрідні режисерські стратегії, поділитися ними зі своїми молодшими колегами. Звісно, у цій праці розкриваються не всі таємниці режисерської “кухні”; власне, автор і не претендує на створення такого всеохопного посібника, адже завдання його набагато простіші. Це радше спроба “ініціації”, крізь яку мусить пройти першокурсник, аби якомога швидше усвідомити, що режисера – це не лише яскраві творчі задуми й фантазії, блискучі видовища й популярність; адже режисера – це ще й уміння створити план, кошторис і знайти спільну мову з десятками й сотнями виконавців, це вміння догодити замовникові видовища і ще цілу низку знань, навичок, умінь і талантів[3, с.8]». Академія керівних кадрів тісно співпрацює з театрами для того, щоб здобувачі вищої освіти мали розуміння своєї професії, бази на якій працюють, здобували професійні вміння та навички безпосередньо на театральному майданчику.

Список баз практик, з якими співпрацює академія:

1. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка.
2. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка.
3. Київський національний академічний Молодий театр.
4. Київський академічний театр юного глядача на Липках.
5. Київська академічна майстерня театрального мистецтва «Сузір'я».
6. Центр мистецтв «Новий український театр».
7. Артстудія та театр Олександра Жуковина SinteZ-Style.

Важливою складовою освітнього процесу є також студентоцентризм. Він базується на зосередженні активного та пасивного навчання, акцентується увага на поглиблене вивчення і опрацювання доступності навчального матеріалу, розвитку самостійності студентів, взаємозалежності між керівником та здобувачем вищої освіти, взаємоповага з викладачами.

Завдяки багатогранному підходу до викладу навчального матеріалу для майбутніх спеціалістів у галузі культури України, кафедра режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець має успішних та відомих випускників, справжніх майстрів своєї справи в мистецькому просторі:

Музичне мистецтво ... Хореографічна культура ... Сценічне та аудіовізуальне ... _____

- Сидоренко Оксана – діюча актриса Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка;
- Демочко Марія Олександрівна – актриса, Київський академічний театр на Липках (трагічно загинула у 2022 році);
- Куца Діна Анатоліївна – актриса, Київський академічний театр на Липках;
- Гринчук Ганна Сергіївна – завідувач організаційно-масового відділу, керівник гуртка «Акторська майстерня», Дитячо-юнацька музична вокально-хореографічна студія «Світанок»;
- Чиркова Людмила Олегівна – ведуча авторської програми «Люди кіно», «4 канал»;
- Романова Людмила Анатоліївна – викладач, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв;
- Дідик Олександр Миколайович – актор, Київський академічний театр «Колесо»;
- Гонтьарь Альона Віталіївна – помічник режисера, Театр на Подолі;
- Крохмальна Катерина Миколаївна – викладач акторської майстерності, Народний художній колектив «Спортивно-танцювальний ансамбль «Пульс»;
- Березовий Руслан Юрійович – технічний директор, «Дикий театр».

Література

1. Матушенко В.Б. Організація і методика проведення весільних свят : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : НАКККіМ, 2013. 200 с.
2. Кужельний Олексій Павлович. *НАКККіМ*. URL: <https://nakkkim.edu.ua/instituti/institut-suchasnogo-mistetstva/kafedra-rezhysury-ta-aktorskoj-maisternosti-imeni-narodnoy-artystky-ukrainy-larysy-khorolets/professorsko-vikladatskij-sklad-kafedri/kuzhelnyy-oleksiy-pavlovych> (дата звернення: 17.10.2023).
3. Кужельний О.П. Основи режисури театралізованих видовищ і свят : навчальний посібник. Київ : НАКККіМ, 2012.
4. Погребняк Г. П. Кіно, телебачення та радіо в сценічному мистецтві : підручник. Київ : НАКККіМ, 2017. 392 с.

Яценко Мирослава Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСНОВИ АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сучасне життя висуває особливі вимоги до професійної грамотності та компетентності фахівців усіх галузей мистецької діяльності. Оволодіння професійними навичками актора передбачає виховання загальної культури особистості, розвиток спеціальних творчих здібностей, глибоку теоретичну й практичну підготовку.

Акторське мистецтво – мистецтво театральної гри, створення художніх, сценічних образів у театрі, кіно, на телебаченні чи радіо. Акторська майстерність покликана втілити у творі авторський задум, виявити глибину ідейного змісту твору, донести його до глядача. Загальний принцип акторського мистецтва — перевтілення.

Найважливіше місце у театрі належить актору. Говорячи про його роль у театрі, В. Немирович-Данченко зазначав: «Ви можете побудувати чудову будівлю, призначити найкращих директорів і адміністраторів, запросити музикантів, і все ж театру не буде; а от вийдуть на майданчик три актори, постелять килимок і почнуть грати п'єсу навіть без гриму і декорацій – і театр вже є. Тому що актор – цар сцени! [4, 285]».

Матеріалом творчості актора виступають його особисті природні дані – мова, тіло, рухи, міміка, а також думки, почуття, нерви, уява, пам'ять, спостережливість і т. д. Отже, актор створює образ, використовуючи самого себе. Ще однією дуже важливою особливістю акторської творчості є те, що відбувається це безпосередньо на очах у глядача, в умовах живого спілкування з ним.

Оскільки актор повинен грати в численних творах, не просто виконуючи різноманітні

ролі, а роблячи це в певний час, який визначають невіддільні акторські обставини, він повинен бездоганно володіти технікою, яка надасть йому змогу перевтілюватись у різні образи саме тоді, коли це потрібно для певного спектаклю, або для зйомки конкретної сцени чи епізоду при створенні кінофільму або телепрограми[1].

Актор це людина, яка прекрасно володіє своїм тілом, голосом, словом, яка вміє взаємодіяти з людьми. Актори з самого початку вчать бути гнучкими та готовими до різних ситуацій. Така людина має бути впевнена в собі, бо якщо актор не вірить в себе, то і глядач йому не повірить. Але якщо актор впевнений в собі і віддає себе повністю сцені, то він наповнює своєю атмосферою людей навколо себе. Бути актором - значить вчитися постійно спостерігати та помічати навіть найдрібніші деталі, наприклад, спостерігаючи за людьми намагатися зрозуміти, про що думає ця людина, які емоції показує : любов, ненависть, сум, горе...

Протягом всього життя треба вчитися і вдосконалювати свої навички. Акторство вимагає постійної роботи і якщо людина вирішила присвятити себе акторській професії, то вона повинна мати такі особливості як: творча фантазія, хороша пам'ять, спостережливість, виснажливність, терпіння та бажання, голос, харизму, темперамент...

Пильна увага до життя, до щоденних дрібниць – це одна з найважливіших умов акторської творчості. Тим паче, що саме життя не стоїть на місці. Постійно зростає культура глядача. Духовний та естетичний розвиток потребує від актора щоразу майстернішої гри. Сьогодні глядач звертає особливу увагу на сценічну неправду: награвання, штампи, ремісництво. Тому варто критично підходити до вибору деяких прийомів акторської гри, оскільки вони вже не відповідають новому рівню глядацького сприйняття. Змінюється сам об'єкт зображення – людина, її душевний стан, психіка, манера поведінки, іноді навіть складно визначити, які зміни відбулися в людях. Але зрозуміло, що вони вже не ті, якими були нещодавно. І актор, котрий намагається показати всю правду життя, обов'язково повинен бачити ці зміни [3].

Отже, для того щоб створити на сцені правдиві образи, які будуть близькими й цікавими для глядача, актору необхідно «тримати руку на пульсі часу», відчувати власну причетність до тих питань, які хвилюють сучасників, володіти широким духовним і політичним кругозором. Таким має бути сучасний тип актора.

Література

1. Десятник Г.О, Лимар Л.Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості. Київ, 2020. 9 с.
2. Десятник Г. О. Професія: режисер кіно і телебачення. Київ, 2018. С. 5–6.
3. Неклюдова Т. Б., Пірус М. Д. Основи акторської майстерності. Київ, 2019. 18 с.
4. Кордон М. В. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 584 с.

АКТОРСЬКО-РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСІЯ КУЖЕЛЬНОГО

Режисура безпосередньо пов'язана з постійним вирішенням різноманітних психологічних питань. Це проблеми розробки реалістичних екранних характерів в ігровому кіно, психологічна взаємодія з героями документальних зйомок. Величезне значення мають психологічні проблеми в творчому колективі знімальної групи, які постійно виникають під час різноманітних зіткнень поглядів на творчий процес. І, нарешті, діяльність режисера - це постійні психологічні контакти з великим колом людей, задіяних в організації виробництва екранного твору, в тому числі багатьох керівників та сторонніх осіб, від яких можуть залежати певні організаційні моменти створення фільмів і телепрограм або вистав. Переважна більшість цих психологічних контактів відбуваються в ситуаціях, коли режисер не нав'язує свою волю, а змушений зрозуміти, відчутти логіку мислення і дій інших людей, підібрати до них своєрідні індивідуальні «ключі», зробити своїми одnodумцями. Коли говоримо про фахове, професійне виховання актора, слід акцентувати, що жоден майстер, педагог, як і театральна школа загалом, не можуть надати конкретного рецепту творчості, щоб навчити грати [1].

Основа навчального процесу – створення необхідних умов шляхом усунення внутрішніх і зовнішніх перешкод, які, як правило, виникають на шляху початківця (студента) до органічної творчості. Навчитися творити (грати) лише завдяки технічним прийомам неможливо. Але це все ж можливо і треба створити сприятливі умови для розкриття потенціалу закладеного таланту [3].

Відомо, що єдиним інструментом актора є його психофізика. Отже, цей «інструмент» має бути здатним сприймати творчі імпульси, тобто народжувати, відтворювати логічні дії, а для цього треба професійно удосконалювати внутрішню (психічну) і зовнішню (фізичну) складові. Ось чому в акторській освіті є надважливими поняття «внутрішня техніка» і «зовнішня техніка»[3].

Внутрішня техніка актора – це вміння створювати необхідні психічні умови для органічного народження дії. **Зовнішня техніка** – це техніка мовлення, постановка голосу, ритміка, пластика і т.д. – ряд навичок і вмінь, які є зовнішньою технікою. Поняття «зовнішня» і «внутрішня» техніка мають взаємодіяти. Лише за таких умов актор володітиме надважливою складовою професії – чуттям і відчуттям сценічної правди і форми [1].

Режисура – це мистецтво створення цілісного театального твору, яке будь-який драматичний матеріал сприймає як імпульс до самостійної сценічної творчості. Тож, режисура – мистецтво авторське. У процесі режисерської творчості створюється новий твір нового мистецтва – театральна вистава. Зрозуміло, що відбувається це у союзі, співавторстві та співтворчості з мистецтвом драми, актора, художника, музиканта. Тому, режисура – це ще й зв'язок : зв'язок акторів на сцені, п'єси з акторами, сценічного матеріалу з реальним життям. І зв'язок цей завжди насичений інформацією не тільки про те, що міститься у тексті п'єси, а й про сучасне життя театру, про публіку, про реальну дійсність світу за лаштунками театру [3].

Відомо, що до мистецтва режисури відносяться всі явища життя, як і до інших мистецтв загалом. Але, на відміну від багатьох інших, мистецтво режисури зайняте не справжнім життям безпосередньо, а твором іншого мистецтва – драматургії. Тому режисура виступає як художня критика драматичного твору. Але функції режисури не зводяться до вузького розуміння художньої критики драматичного твору, її потрібно розглядати як мистецтво тлумачення будь-якого художнього твору, а режисуру – як самостійне мистецтво режисера та майстра своєї справи. «Режисер – це не тільки той, хто вміє розібратися в п'єсі, порадити акторам, як її грати, хто вміє розмістити їх на сцені в декораціях, які йому спорудив художник. Режисер – це той, хто вміє спостерігати життя і має максимальну кількість знань у всіх галузях, крім своїх професійно-театральних. Іноді ці знання є результатом його роботи над будь-якою темою, але краще набуті їх про запас. Спостереження можна також набуті спеціально до

п'єси, до образу, а можна привчити себе спостерігати життя і до пори, до часу складати спостереження на полиці підсвідомості. Потім вони дуже стануть у пригоді режисерові[3, с. 28]».

Вимоги до режисерської діяльності, його професіоналізації вирости настільки, що тільки постійне підвищення теоретичного рівня, практичної кваліфікації, самоосвіта, розширення світогляду може забезпечити відповідність цим вимогам[3].

Стрімко розвивається час, стрімко розвивається і художня творчість, різко ущільнився потік життєвої, наукової, художньої інформації, виникає потреба у нових, адекватних часу, прийомах роботи, новітнього технологічного оснащення режисерської діяльності. Сучасний глядач все активніше цікавиться не тільки життям дійових осіб на сцені, а й технологією самої режисерської професії. Все частіше глядачу розкриваються технологічні та технічні таємниці сценічного майданчика, театального світла, прийоми акторської гри та режисерської діяльності. Але це потребує чіткого виконання та дотримання законів режисерської творчості – ідейної спрямованості, почуття правди і віри в художній вимисел. Те, що раніше досягалося досвідом і майстерністю видатних режисерів, пред'явлено молодим. Артист на сьогодні є «співрежисером»[3].

Режисер разом з артистом все активніше занурюються у творчий процес створення театралізованого дійства, виходять за межі рольового матеріалу. При цьому напрацьовується єдина художня думка[3].

Головною ідеєю театру «Сузір'я» є мета відродження забутої ангажементної системи. Саме слово ангажемент, має на увазі запрошення артистів на роботу за договором на певний термін. Тобто, актори мають збиратися разом не тому, що вони прийшли просто служити театру, а для того, щоб всім разом створювати щось спільне, величне. Ця ідея передбачала собою об'єднання безлічі акторських шкіл і стилів різних театрів. Кожного разу перед початком вистави Олексій Павлович особисто проводить екскурсію, розповідає про історію будівлі та життя закладу, специфіку його роботи. О. П. Кужельний будує репертуар театру так, що провідною тематикою є вистави за творами українських класиків та сучасних українських драматургів. Поставлені ним вистави за творами Г. Сковороди, Л. Українки, О. Олеся, Т. Шевченка демонструють традиції українського театру, їх спадковість тим самим осучаснюючи їх, висвітлюючи на новий лад. Як режисер-постановник масових дійств, О. Кужельний проводив акції, присвячені відкриттю пам'ятних дошок митцям, життя і творчість яких пов'язана з Києвом: О. Вертинському, М. Волошину, Б. Пастернаку, К. Малевичу; церемонії відкриття Андріївської церкви та Золотих воріт після реставрації. Протягом останніх років О. П. Кужельний активно веде свою діяльність на сторінках різноманітних видань з інтерв'ю і статтями, в яких він аналізує та розкриває явища світового театального мистецтва і пропагує сучасне бачення творчості.

Свій персональний режисерський стиль О. Кужельний називає алогічним реалізмом. За його словами, театр цікавий тоді, коли те, що вважається цілком логічним, подається як щось алогічне, неприродне. Олексій Павлович Кужельний дуже зацікавлений в діяльності київської театральної спільноти і веде активну участь у відстоюванні інтересів театрів.

Література

1. Десятник Г., Лимар Л. Основи акторської майстерності в екранній творчості. 2020: URL: <https://kmaesm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/desyatnyk-g.o.-lymar-l.d.-2020-osnovyaktorskoyi-majsternosti-v-ekrannij-tvorchosti.pdf> (дата звернення: жовтень 2023).
2. Особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки. URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/238775/237378> (дата звернення: жовтень 2023 р.).
3. Пацунова Л. К. Особливості режисерської діяльності у сучасній театралізованій виставі. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/23589/Pacunova.pdf?sequence> (дата звернення: жовтень 2023).

НАУКОВА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ЕКСПЕРТИЗА ТА ОЦІНКА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

*Ясенів Олег Петрович,
заслужений художник України, доцент,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури*

ПОРТРЕТ У ЖИВОПИСІ

Живопис є видом образотворчого мистецтва у якому існують ряд жанрів відповідно до теми та об'єктів зображення. Мистецтво портрета займає особливе місце у живописі.

Портрет (від франц. *portrait*) – це жанр образотворчого мистецтва, а також твори цього жанру, що показують зовнішній вигляд конкретної людини [4, 178].

Здебільшого, успіх у написанні портрета, як і в інших жанрах мистецтва, приходиться лише там, де життя передано у хвилюючих художніх образах, що характеризуються природньою цілісністю змісту та форми.

Портрет складно переоцінити: він багатогранно включений в систему культури, стає все більш значимим не лише в художній творчості, але і в ширших межах: культурних, політичних, соціальних. Саме у портреті вироблялися особливі прийоми і форми презентації свого «Я» [3, 161].

Творчі завдання написання портрета складні й водночас надзвичайно цікаві, зважаючи на те, що людина по-різному поводить себе в тих обставинах, в яких є насправді. Художник повинен володіти великою проникливістю, щоб передавати засобами живопису психологію людини що зображується, виразивши в портреті і своє ставлення до портретованого. Для написання портрета важливо знайти найвиразнішого рішення, яке дозволить передати внутрішній світ людини. Цінністю мистецтва портрету є здатність узагальнювати, образно виявляти індивідуальне і типове.

При написанні портрету художнику необхідно домогтися подібності з портретованим, передати його вікові особливості, а також ті ознаки, які певною мірою дають уявлення про його професію. Звичайно, ці завдання не можна вирішити, відмовившись від чисто навчальних установок. Робота над портретом передбачає відмова від багатьох несуттєвих деталей, і навіть вмілої організації предметів інтер'єру.

Портрети часто пишуться на гладкому тлі, проте вірно знайдені деталі обстановки можуть допомогти в поглибленій характеристиці людини, що зображується. У роботі над портретом потрібно підійти творчо і щодо питання освітлення. Тому, вже в попередніх ескізах, а потім у малюнку необхідно знайти характерну позу, поворот голови, рух рук, жести яких мають допомогти виявити стан людини.

Важливо, щоб передати психологічний стан портретованого, необхідно багато уваги приділити зображенню очей, які з великою силою можуть висловлювати душевний світ людини.

Для художника важливо помітити в портретованому та передати на полотні такий вираз обличчя, рух рук та фігури загалом, які найбільш переконливо характеризують цю людину. Для цього художник знайомиться з людиною яку збирається зобразити для того щоб помітити всі особливості в манерах та поведінці, так знаходячи характерне у виразі обличчя, жестах рук і рухів всієї фігури. Ці спостереження є основою характеристики портретної постановки, підказують пластичне рішення.

Зокрема, Ж. Ясеницька, досліджуючи історичний портрет у мистецькій спадщині України зазначає, що «український портрет виник і формувався на основі іконопису. В процесі свого розвитку він все ж відділяється від іконопису формує свої типи форми, проте має елітарний характер і ілюструє приналежність особи до заможної правлячої верхівки суспільства. Проте з часом, на стінах палаців можна було побачити портрети селян, що

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей

свідчить про демократизацію суспільства [5, 733]. Цікавим є дослідження А. Литвиненко в якому зазначено що: «таке явище, як ікона-портрет було відоме на українських землях починаючи з епохи середніх віків. Найвищого розвитку ікона-портрет досягає в епоху козацького бароко. Реалістичні риси, притаманні першим портретам, надають нового забарвлення іконопису. У іконах вітчизняних майстрів відтепер бачимо українські ландшафти, постаті людей теж стають відчутно національними. Причиною цього, безперечно, стає усвідомлення художниками своєї національної приналежності [2, 119].

Портрети можуть бути в повний зріст, погруддя, в анфас, у профіль, усі діляться на парадні та інтимні. По кількості персонажів розділяються на індивідуальні, подвійні та групові. Специфічне направлення – автопортрет. Може бути портрет-шарж з гротесковим посиленням індивідуальних рис і портрет-троні (поясні або плечові портретні зображення, зазвичай невідомих людей, популярні в голландському мистецтві XVII ст.). Портрет може поєднуватись з іншими жанрами – натюрмортом, пейзажем, тематичною картиною [1, 194].

Тому, портрет у живописі продовжує і надалі користуватися популярністю серед сучасних художників, відкриває безмежні можливості для самовираження митця у творчості та є також прекрасним джерелом наукового дослідження.

Література

1. Бренюк А. Г. Основи аналізу творів живопису для студентів художніх спеціальностей. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2023. № 34. С. 188–200.
2. Литвиненко А. Символізм у мистецтві: ікона і портрет. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип 50. С. 115–120.
3. Нечитайло, Г. А., Коновалова О. В.. Інтерпретація образу людини у портретному жанрі європейського живопису початку ХХІ століття. *Молодий вчений*. 2018. №5 (1). С. 161–166.
4. Осокіна, Ганна. "ЖАНРИ ЖИВОПИСУ." Науковий пошук студента ХХІ століття: актуальні питання гуманітарних та соціально-економічних дисциплін/За матеріалами ІІ Всеукраїнської студентської науково-практичної конференції.–Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2017.–ТІ–186 с. (2017): 178.
5. Ясеницька Ж. В. Історичний портрет у мистецькій спадщині України. *Modern research in world science : The 7 th International scientific and practical conference (October 2–4, 2022) SPC "Sci-conf. com. ua"*, Lviv, Ukraine. 2022. 1320 p.. 2022.

Новак Юлія Вікторівна,

*старша викладачка кафедри рисунка, живопису та скульптури,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
членкиня Національної спілки художників України*

ФОРМУВАННЯ ІСТОРИЧНИХ ПЕРЕДУМОВ, СПАДКОВІСТЬ І НОВАЦІЇ В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ КИЄВА 1990–2000-х рр.

Ще у козацьких літописах та працях К.Саковича XVI ст. було висунуто теорію розвитку культури, яка ґрунтувалася на виділенні макетних рис українців (геройзм, волелюбність, товарицькість, почуття гідності) [8, 37]. За К.Саковичем, ці якості були успадковані від могутнього племені сарматів та хазар.

Торкаючись походження української культури, Т. Орлова [15, 102] підкреслює її глибинне коріння, посилаючись на М. Грушевського: «Такою, зокрема, є концепція М. Грушевського про етнічне походження українців, етнічну основу яких, на його думку, становило населення пізнього палеоліту, що мешкало на території сучасної України. Це визначає і часові межі культурогенезу українського народу, коріння якого сягають тисячоліть, ... попри зміни в населенні, періодичні напади кочових племен, культурно-антропологічного субстрату, навіть сприйнявши деякі елементи культур чужинців, все ж залишається собою».

Спираючись на теорії компаративістики (запозичення та взаємовпливу) і міфологічної європейської школи, українські дослідники XIX ст., зокрема М. Драгоманов [4], О. Потребня,

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей _____

виділяють національно-специфічні особливості культури.

На початку ХХ ст. І. Франко [5] та І. Огієнко [14] висунули концепції історії культури українців від найдавніших часів, в яких обстоюють ідеї єдності, процесів розвитку матеріальних і духовних складників і самобутності культури нашого народу.

Вихідним моментом в аналізі даного пласту літератури є наш погляд ставлення дослідників до соціалістичного реалізму як методологічного та ідейно-естетичного концепту, що передували процесам культурного оновлення України кінця ХХ – початку ХХІ ст.

Представниця діаспори Л. Ковальська зауважує: «Художня культура тоталітарної епохи не була однозначною. Попри всі намагання перетворити її на ідеологічне знаряддя влади, мистецтво залишилося живим. Час виявив, які саме твори стали надбанням історії мистецтва, а які – історичними прорахунками» [7].

Про втрату важливих естетичних традицій зазначає Л. Лисенко: «Високі героїко-романтичні ідеї серйозної скульптури, одухотворені традицією Мікеланджело, Родена реалізуються у творчості І. Кавалерідзе (1887–1978), М. Лисенка (1906–1972) та їх талановитих послідовників, але після їх смерті практично вичерпали себе» [10]. Звідси випливає проблема малопродуктивної художньої освіти і труднощі у формуванні української мистецької школи, про що говорить М. Маричевський [11]: «...ми не уникнемо розмови про найкардинальнішу проблему мистецького життя в Україні. Це питання «школи... На нашу думку, саме звідти походять теперішні аномалії творчого процесу митця, чи то авангардного, чи традиційного, нарешті українського національного».

У статті В. Підгора, обстоюючи самоідентичність українського національного мистецтва, посилається на ідеолога «замкненого» розвитку культури О. Шпенглера, ідеї Ф. Ніцше, який «дуже турбувався можливістю збереження самоідентичності європейської (а понад усе – німецької) культури», вченого-емігранта Д. Донцова, який у 1944 р. вказував, що проблема «власного середовища» залишається найголовнішою для українського руху [16].

Дослідники зазначають: «Можна впевнено стверджувати, що сьогодні значущість традиційної школи образотворчого мистецтва поступово втрачається внаслідок впливу творчих контактів, нових завдань, які стимулюють поширення модерністських і постмодерністських ідей» [12, 73].

Дійсно, підвищений інтерес до процесів нонконформізму кінця 80-х років ХХ ст. та авангардних течій наступної доби вельми помітний у дослідженнях українських мистецтвознавців. «Разом з тим М. Протас, аналізуючи світові тенденції еволюції скульптури періоду зламу ХХ та ХХІ століть, вказує [18, 230] на два вектори мистецько-естетичного розвитку. Перший вектор – «самодостатній і традиційно видовий», на думку авторки, заданий антропологічними, гуманістичними вимірами культури з самого її початку. Другий вектор – «відводить ремеслу скульптора допоміжну роль у загальноконцептуальному контексті... проекту contemporary art». Базовим М. Протас вважає саме перший вектор, який визначає «повноцінне становлення та подальше буття скульптури як професійної діяльності митця» [Ю. Новак] [13].

«В огляді джерел, пов'язаних з вивченням монументальної скульптури Києва доби Незалежності, ми спиралися на праці, виступи, інтерв'ю в пресі вітчизняних вчених митців П. Вольвач, В. Данилейка, Н. Кубриш, Л. Лисенко, Т. Орлової, В. Підгори, М. Протас, Г. Скляренко, О. Тарасенко, О. Федорука, М. Хрущак, В. Чепелика та ін., а також відповідні довідкові видання, альбоми, каталоги тощо» [13].

Деякі подробиці творчого процесу в роботі В. Чепелика над творами монументальної скульптури розкриваються в [1].

На наш погляд, аналіз образно-пластичних рішень, навіть відомих робіт В. Чепелика потребує уточнень. Крім того, залишаються поза увагою дослідників ескізи до пам'ятників М. Яковченку та О. Гончару [2, 73].

«Здійснюючи огляд монументальної скульптури України кінця ХХ – початку ХХІ ст., М. Протас [18] підкреслює, що, починаючи від другої половини 80-х років, значного розмаху на теренах всієї країни набув рух повернення традиційних етнонаціональних видів сакрально-

морфологічних пам'ятників, різьблених хрестів. Зокрема, авторка називає один з перших дерев'яних хрестів у Києві – семиметровий пам'ятний знак на місті страти О.Теліги у Бабиному Яру [6, 840] [13] Пам'ятний знак загиблим членам ОУН встановлений в 1992 р. За думкою М. Протас, в українських землях традиція встановлення придорожніх, поклінних, меморіальних хрестів запозичена через Польщу від Західної Європи. Штучне припинення традиції розпочалося після Полтавської битви. У добу тоталітаризму хрести масово знищували. До прикладу, використання традицій у професійній скульптурі наводиться уведення козацького хреста до образно-композиційної структури пам'ятника Д. Яворницькому (1998) у Дніпропетровську (скульп. В. Наконечний, арх. В. Мірошніченко).

Розглядаючи цикл пам'ятників символів 90-х років, М. Протас зазначає, що символічний контекст монументальної скульптури минулої доби позбавлений нині ідеологічного викривлення або програмного пафосу в має інший – споглядально-філософський сенс. Як приклад наводяться пам'ятний знак робітничому селищу Передпостова Слобідка у Києві, знищеному фашистами 1943 р. (1991 М. Білика, пам'ятник жертвам репресій 1937 р.(1995) у с. Биківня В. Чепелика пам'ятник мученикам концтаборів (1995) В. Зноби у Києві.

В публікаціях [1–2] подано стислі характеристики успішних та художньо виразних, за словами дослідників, київських монументальних скульптурних творів В.Чепелика: пам'ятного знаку жертвам Чорнобильської атомної катастрофи (1994); художнього пластичного рішення постаті репресованого в меморіалі у Дарницькому лісі (1995); пам'ятників Михайлу Грушевському (1998), київському актору Миколі Яковченку (2000), письменнику Олесю Гончару. О.Федорук щодо пам'ятника М. Грушевському зазначає: «Класична основа монумента тримається на ясному, логічному сприйнятті реального світу, що посилено специфічним місцем розташування... Все тут на місці: і спосіб подачі сидячої постаті і предметна матеріальність зображення, і портретне трактування образу видатного українського діяча як мислителя, вченого, гуманіста, і характер внутрішньої зосередженості фігури...» [2, 9].

«Окремої уваги, на наш погляд, заслуговує напрям у монументальній скульптурі України, пов'язаний з встановленням пам'ятників літературним персонажам, кіногероям й акторам популярних фільмів» [13]. А саме поява на Андріївському узвозі, у Києві, скульптурної композиції пам'ятника персонажам п'єси М. Старицького Проні Серковій та Свириду Голохвастову (1999, скульп. В. Сівко, В. Щур, арх. В. Скульський) викликала діаметрально протилежні оцінки. Якщо деякі публікації розглядають спорудження цього пам'ятника виключно позитивно, то скажімо, В. Данилейко [3] цілком протилежної думки.

Розглядаючи феномен своєрідного вшанування літературних героїв, Л. Левчук [9, 348] зазначає: «Спілкування з творами нерідко здатне відіграти в житті людини більш вагомую роль, ніж спілкування з реальними людьми. Цікаво, що потреба в спілкуванні з літературними героями покликала до життя зовсім особливу форму суспільного визнання – встановлення пам'ятників...».

Отже, зазначимо, що монументальна скульптура Києва та всієї України кінця ХХ – початку ХХІ ст. збагатилась новим культурно-мистецьким явищем, що потребує та заслуговує уважного наукового дослідницького опрацювання.

Література

1. Володимир Чепелик: «Я не уявляю Михайла Грушевського без парасольки ...». *Столиця*. 2001.05.02.
2. Володимир Чепелик. Скульптура : альбом / перед. О. Федорук. Київ, 2002. *Образотворче мистецтво*, 2002.
3. Данилейко В. Пам'ятник гетьманові Сагайдачному у Києві. *Образотворче мистецтво*. 2001. №2. С. 39.
4. Драгоманов М. Вибрані праці : у 3 т. 4 кн. / В. Андрущенко (ред.). Т.1 кн. 2. Київ : Знання України, 2007. 245 с.
5. «Іван Франко і світова культура», Міжнародний симпозіум ЮНЕСКО/1986, Львів/Матеріали...11-15 вересня 1986 р. 6 у 3-х кн.Київ,Наукова думка, 1990., 527с.

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей _____

6. Звіт пам'яток історії та культури України ім .Бажана,Енцикл. вид.:У 28 т./Гол. Ред Смолій, 1999.,с.585-1216
7. Ковальська Л. Тоталітарне мистецтво (1930-1980)/Ковальська Л.,Пристаєнко Н//Дух України:500- ліття малярства. Вінніпег: Вид. мистецької галереї Вінніпегу ,1991.,с.103-107
8. Культурологія: українська та зарубіжна культура: Навч.посіб. / М.М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко/За ред. М.М. Заковича. ,–3 - те вид., стер. Київ, 2007., 567 с. —(Вища освіта ХХ століття)
9. Левчук Л. Естетика : підручн.длч студ. виищ. навч.закл./ Л.Левчук,Київ, Вища школа, 2000.,398с.
10. Лисенко Л. У пошуках загублених зв'язків// Образотворче мистецтво.1993. №2. С.22.
11. Маричеаський М. Чи спроможні ми ,нарешті ?!//Артанія. 1997.№3. С. 4.
12. Мистецтво Незалежної України: [Навч. посібн. Л.В.Анучина. Харьков. Нове слово, 2007. 84 с.
13. Новак Ю. В. Особливості формування малих архітектурних форм у дизайні середовища.Дипл.роб. Київ, НАКККІМ 120 с.
14. Огієнко І . (Митрополит Іларіон). Українська культура /М. Тимошук (упор.автор.передм. і комент.),Київ, Наша культура і наука, 2002. — 342с.
15. Орлова Т.І. Естетика синтезу: категорії , універсалаї ,, парадигми в контексті і художній творчості.Київ,Абоис,2002., 160с.
16. Підгора В. Елітарність. *Артанія*. 1997. №3. С. 4–8.
17. Протас М. О. Парадигми української скульптури ХХ–ХХІ ст. *Українське мистецтвознавство*. 2004. Вип. 5. С. 163.
18. Протас М. О. Українська скульптура ХХ ст. Київ : Інтертехнологія, 2006. 278 с.

*Андрєєв Андрій Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПІДХОДИ ДО ОЦІНКИ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ В УМОВАХ АСИМЕТРИЧНОСТІ ІНФОРМАЦІЇ

Ефективне управління художніми активами, побудова відповідної інвестиційної стратегії на міжнародному артринку неможливі без об'єктивної оцінки цих творів. Підвищена увага до творів мистецтва як альтернативних об'єктів інвестування, що дозволяють зберегти капітал та отримати високі прибутки, призвела до суттєвих змін у поведінці інвесторів.

Артринок є одним із найбільш ємних і динамічних світових ринків альтернативного інвестування, що характеризується специфічними рисами, які впливають на процес формування ціни на артоб'єкти.

Проблема невизначеності артінвестування характеризується недостатністю забезпечення процесу прийняття обґрунтованого рішення інформацією щодо здійснення інвестування на ринку артіндустрії: учасники артринку не впевнені, чи дійсно артоб'єкти мають будь-яку художню цінність, не кажучи вже про довгострокову економічну ефективність артінвестування [1, 2].

Аналіз діяльності учасників українського ринку антикваріату є надзвичайно складним, оскільки характерними для нього рисами в нашій країні є значна тінізація, недостатність та асиметричність існуючої інформації. Діяльність учасників ринку в переважній більшості розвивається поза обліком і контролем зі сторони держави, про що свідчить відсутність належної статистичної інформації, а та що є відображає зафіксовані митними органами порушення щодо неправомірного вивезення творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату за межі митної території країни.

Практика ж тих учасників ринку, які намагаються здійснювати свою діяльність прозоро є далекою від світових стандартів: нечисленні аукціонні доми не оприлюднюють інформацію щодо вартості виставлених на продаж творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату, а відтак і результати проведених торгів, що робить таку інформацію закритою; популярність он-лайн торгівлі хоч і зросла за останні роки (з'явилися спеціалізовані та

універсальні торговельні майданчики), проте й надалі існує незахищеність як покупців, так і продавців творів мистецтва, предметів колекціонування та антикваріату через вплив асиметричної інформації на прийняття рішень [3].

Б. Фрей в своїх роботах [4, 5] присвятив дослідження визначенню фундаментальних детермінант попиту та пропозиції на артринку та встановили їх особливий вплив на ціну арт об'єктів. Він довів, що картини французьких імпресіоністів і старих майстрів в період з 1635 по 1987 рр., характеризуються високою віддачею на вкладені інвестиції.

Системний підхід до оцінки ринкової вартості шедеврів розроблено Kunst Asset Management GmbH і викладено в форматі моделі оцінки художніх активів (MOXA, Art Asset Pricing Model). За цим підходом вартість картини визначається як сума різних чинників формування ціни (з яких фактор автора є однією з важливих, але далеко не єдиною детермінантою ціни), зважених на коефіцієнти значущості цих чинників.

У свою чергу, ці вагові коефіцієнти розраховуються на основі регресивного статистичного аналізу історичної цінової інформації по картинах, включеним до списку KunstAM Top 500 починаючи з 1985 р. Емоційний ефект (psychic returns) включає, але не обмежуючись ними, естетичне задоволення та інші ефекти престижу та взаємодоповнюваності.

Фінансовий ефект залежить від зміни вартості предметів мистецтва. Ціни на твори мистецтва формуються з врахуванням фактичних ринкових цін та експертного оцінювання. Взагалі, легше визначити фінансову прибутковість, ніж емоційний ефект від володіння предметами мистецтва інвестиційної якості.

Власність на об'єкти мистецтва генерує два типи прибутку: фінансові та ірраціональні (емоційні). Модель MOXA (Art Asset Pricing Model) базується на системному підході до оцінки ринкової вартості арт об'єкта й дозволяє визначити вартість арт об'єкта як суму різних чинників формування ціни, зважених на коефіцієнти значущості цих чинників.

Вагові коефіцієнти розраховуються на основі регресивного статистичного аналізу історичної цінової інформації по об'єктам інвестування. Доведено, що експертне оцінювання арт об'єкта є важливою складовою процесу ціноутворення та мінімізації ризику інвестування на ринку артіндустрії.

Намагаючись уникнути можливих помилок, експерти виконують широке коло досліджень, рухаючись у рамках таких методів оцінки:

1) порівняльний метод дослідження – один із головних, який передбачає вивчення широкого спектра іконографічного матеріалу;

2) художній є продовженням порівняльного; передусім виявляються візуальні очевидні стилістичні ознаки твору, майстерність художника, вказуються особливості колористичної гами та інші складові мистецтвознавчого дослідження;

3) історіографічний передбачає вивчення літописів, оповідань, щоденників, листів, бібліографічного матеріалу;

4) утилітарний (структурно-функціональний) дозволяє визначити утилітарне призначення портретів, їхню функцію в суспільстві та виявити тип портрета: ктиторський, родинний, натрунний;

5) візуально-просопографічний включає просопографічне "зчитування" інформації, яка "находить" із гербів, одягу портретованого, навколишнього антуражу та написів на портреті;

6) техніко-технологічне (фізико-хімічне, мікроскопічне та ін.) дослідження дозволяє додатково розкрити широкий спектр питань: встановити мистецьку школу, датування, підтвердження оригінальності полотна та ін."

Останнім часом набули поширення незалежні, раціональні і публічно відкриті підходи до оцінки шедеврів, що базуються на обробці статистичної інформації про аукціонні продажі за базами даних таких провідних компаній як: французькі компанії Artprice і Akoun, а також німецька – Artnet.

Для більшої прозорості ці компанії першими застосували до оцінки картин підхід усереднення, використовуючи показники середньої ціни і середньої вартості квадратного

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей _____

сантиметра картин для тих або інших художників. Проте аналіз оцінки картин найвідоміших художників, вартість яких вимірюється мільйонами доларів США, показує, що оцінка за квадратний сантиметр полотна виявляється просто недоцільною, – картини одного учасника, написані в один і той же період, можуть відрізнитися за вартістю в кілька разів через вплив таких чинників, як провенанс (відомості про те, хто раніше володів картиною і наскільки ця інформація достовірна), сюжет і пов'язана з ним історія, наявність копій і відбитків в літературі, фізичний стан, і десятки інших причин.

Важливим на міжнародному артринку є врахування премії за ірраціональність (ціни сприйняття, *irrational premium*, IP), що відображає емоційні особливості ціноутворення на даному ринку, не пов'язані з власне інвестиційними якостями предмета мистецтва.

Яскравим прикладом цього явища є випадок, коли японський колекціонер Р. Сайто заплатив у 1990 р. 82,5 млн. долл. за портрет доктора Гаше, написаний В. Ван Гогом. Сайто придбав картину просто тому, що «імідж доктора сподобався йому, у ньому він побачив себе» [6, с.324].

Спеціалісти компанії Kunst Asset Management GmbH оцінили сплачену колекціонером премію за ірраціональність у розмірі не менше, ніж 30% від справедливої вартості шедевр. Премія за ірраціональність пояснює, яку додаткову суму готовий заплатити споживач понад справедливу ціну твору.

В її основі лежить низка психологічних мотивів ірраціональної поведінки [6]:

- радість володіння» – повністю емоційний мотив, що складається з естетичних властивостей предметів мистецтва і загального світосприйняття покупця на даний момент. Моделювання цієї складової ірраціональної премії не має сенсу, її розмір визначається суб'єктивно у процесі торгівлі;

- PR-ефект – це прагматичний мотив, вплив якого можна пояснити на прикладі публічної передачі великим підприємцем шедевр в подарунок державному музею. Іншими словами, це оцінена у вартість подарованої картини додаткова репутація соціальної відповідальності мецената. Вміння вловити можливий PR-ефект і його ціну для контрагента та вміння його експлуатувати у власних інтересах служить важливим елементом торгової стратегії на ринку творів мистецтва;

- патріотичний або сентиментальний мотив – це найбільш поширена причина купівлі шедеврів з великою премією колекціонерами, які керуються необхідністю витратити частину свого капіталу заради високих цілей. Для таких покупців PR-ефект може не мати жодного значення, а радість володіння у їхньому розумінні часто обмежена відчуттям близького кінця їхнього життя. Розмір цієї складової премії за ірраціональність також визначається суб'єктивно у процесі торгівлі;

- ціна доступу або ціна статусу – класична компонента премії за ірраціональність для нових покупців на ринку творів мистецтва, що не мають сімейних традицій колекціонування. Як правило, такі споживачі нагромадили капітал відносно недавно, у першому поколінні. Це свого роду один з випадків описаного вище PR-ефекту, результатом якого, за розрахунками покупця, має стати отримання певного визнання в суспільстві або в окремих осіб, наприклад продавця – контрагента за угодою. Як і у випадку з PR-ефектом, успішна стратегія інвестування на артринку передбачає вміння виокремити в середовищі покупців тих, хто готовий доплачувати за статус, а також оцінити розмір ірраціональної премії, яку такий покупець може сплатити.

Література

1. Момот Т. В., Момот Д. Т. Інфраструктура ринку арт-індустрії: аналіз сучасної структури та функцій. Сучасний стан наукових досліджень та технологій в промисловості. 2018. № 2 (4). С. 34–44.
2. Moulin, R. The French Art Market. A Sociological View. New Brunswick: Rutgers University Press. 227 p.
3. Демкін Х. БЕНЧМАРКІНГ У СИСТЕМІ УПРАВЛІННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНІСТЮ УЧАСНИКІВ РИНКУ АНТИКВАРІАТУ В УКРАЇНІ // Вісник Львівського університету. Серія економічна. - 2020. - Випуск 59. - С. 140-151.
4. Frey, B. S., Pommerehne, W. W. Muses and Markets: Explorations in the Economics of the Arts. Blackwell, Oxford, 1989. - 219 p.
5. Frey, Bruno S; Cueni, Reto (2013), "Why invest in art?", The economists' voice, No. 10 (1), P. 1–6.
6. Saltzman C. Portrait of Dr. Gachet, the Story of a Van Gogh Masterpiece. Penguin Books, 1999. P.324.

Васильєва Орина Олексіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КАХОВСЬКА КАТАСТРОФА: НАСЛІДКИ ДЛЯ КУЛЬТУРНОГО ПЛАСТУ УКРАЇНИ

Наслідки знищення греблі Каховської гідроелектростанції (Каховської катастрофи) є актуальною проблемою сьогодення. Це питання знайшло відгук в наукових працях, які висвітлюють екологічні, логістичні та економічні аспекти. Зокрема у червні 2023 р. був проведений круглий стіл «Українська географія у викликах війни», але акцент був зроблений переважно на проблемі водообміну, опрісненню Чорного моря та логістики [1]. На державному рівні було створено міжвідомчий координаційний центр із збереження культурної спадщини та культурних цінностей на територіях, що постраждали внаслідок руйнування Каховської гідроелектростанції [3].

Внаслідок Каховської катастрофи було затоплено безліч музеїв, архітектурних пам'яток та інших витворів мистецтва національного значення. Наприклад, Народний музей історії Каховський район, с. Мала Каховка, Козацький музей історії села та меморіального комплексу сім'ї П. Видригана смт Козацьке, Музей історії Голопристанський район, Картинна галерея ім. А. С. Гавдинського Новокаховської міської ради та ін. У зоні ризику знаходиться: Львівське поселення села Львове (IV століття до нашої ери – IV століття), Бургунське поселення, села Миколаївка (II–V ст.), Місце фортеці Тягін, с. Тягинка (XIII - XVII ст.), Городище «Понятівське» с. Понятівка (IV ст. до нашої ери – IV ст.), Будинок-музей Поліни Райко в м. Олешки та Національний природний парк «Нижньодніпровський», де перебувають багато цінних об'єктів, наприклад скіфські та козацькі кургани [5].

Одна з пам'яток, яка постраждала – музей-садиба Остапа Вишні в с. Кринки. Остап Вишня, справжнє ім'я якого Павло Губенко, – відомий український письменник, гуморист, що народився на Полтавщині. За все життя він написав дві з половиною тисячі творі. Серед них гуморески, нариси, фейлетони, памфлети, мемуари, щоденник, переклади. Також він започаткував новий літературний жанр – усмішку.

Остап Вишня за своє життя двічі приїзжав до с. Кринків, і саме це місце його надихало на створення нових творів. Тому не дивно, що після смерті письменника в 1956 році, його будинок з ініціативи директора місцевої школи перетворили на музей.

З часом садиба занепадала і тільки в 2019 році С. Одарич звернув увагу на проблему та спонсорував відновлення цієї культурної спадщини. Але виникли і деякі труднощі. Питання поставало в тому, що будинок був розташований на території, яка нині підлегла Міністерству оборони, тому було вирішено перенести музей на іншу ділянку. Так до 130-річчя дня народження П. Губенка було знайдено та відреставровано більше 33 експонатів, а у 2020 році

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей _____

в селі відкрили відновлений музей-садибу Остапа Вишні. Будівельники намагались максимально наблизити нову будівлю до оригіналу, тому використали технології та матеріали тих часів – ракушняк, очерет, натуральне дерево. Також, зі старої будівлі зняли рами та двері, перенесли дерев'яний бюст [2; 4].

В наші дні, в наслідок підриву Каховського водосховища цю садиба була зруйнована. Зараз неможливо проаналізувати обсяг втрати, який спричинила ця катастрофа, адже значна кількість об'єктів знаходиться на тимчасово окупованій території. Можна сказати, що втрачені безцінні фотографії митця, його особисті речі, чернетки творів, його власна друкарська машина та унікальні книги, які збирались по всій Україні.

Отже, наслідки Каховської катастрофа спричинені російськими загарбниками несе тема збереження та відновлення культурної спадщини після великий вплив для всієї України. Це людські втрати, руйнація інфраструктури, екологічні проблеми. А також є аспект до якого теж дуже важливо привернути увагу суспільства – це знищення культурної спадщини. Росіяни нищать підгрунття нашої нації – нашу культуру і нашу історію. Ми не можемо цього допустити. Тому треба популяризувати це питання по всьому світу, щоб донести до суспільства руйнівні наслідки війни, залучити меценатів для матеріальної допомоги в евакуюванні культурної спадщини та тимчасово вивезти закордон максимальну кількість експонатів задля збереження нашого минулого, української ідентичності.

Література

1. Мальчикова Т.С, Пилипенко І.Щ, Сімченко С. В. Результати проведення міжнародної науково-практичної конференції «Українська географія у викликах війни» та круглого столу «Катастрофа каховського водосховища: «затоплені» життя, «новий» південь України і глобальні виклики «післязавтра»». *Науковий вісник Херсонського державного університету*. № 18. 2023. С. 7-9.

2. На Херсонщині відкрили відновлений музей-садибу Остапа Вишні. *Читомо*. URL: <https://chytomo.com/na-khersonshchyni-vidkryly-vidnovlenuj-muzej-sadybu-ostapa-vyshni/> (дата звернення 22 вересня 2023).

3. Про створення міжвідомчого координаційного центру із збереження культурної спадщини та культурних цінностей на територіях, що постраждали внаслідок руйнування Каховської гідроелектростанції. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/590-2023-%D1%80#n12>

4. Херсонщина туристична: музей-садиба Остапа Вишні. *Херсонська обласна державна адміністрація*. URL: <https://khoda.gov.ua/hersonshhina-turistichna%3A-muzej-sadiba-ostapa-vishn%D1%96> (дата звернення 22 вересня 2023).

5. Численні об'єкти культурної спадщини внаслідок підриву Каховської ГЕС постраждали або зруйновані, – Мінкульт. *Район Культура*. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/605301-chislenni-obekti-kulturnoi-spadshchini-vnaslidok-pidrivu-kakhovskoi-ges-postrazhdali-abo-zruynovani-minkult?fbclid=IwAR0oZ1QSeVHiTCYZiCNV85PuzVMPzB2331ON5s6opR8RDKEcFI3eP07vVCE> (дата звернення 20 вересня 2023).

*Заїка Галина Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЕКОНОМІЧНА ТА ХУДОЖНЯ ЦІННІСТЬ МИСТЕЦТВА

Економічна цінність як поняття може відноситись як безпосередньо до вираження цінності конкретного товару так і до економічного ефекту пов'язаного з появою товару в цілому для галузі, регіону і країни. Це може бути пов'язано зі зростанням вагомого внутрішнього продукту України, створенням нових можливостей виробництва, зростанням активності на ринку, збільшенням достатку людей. В цьому випадку грошовий вираз економічної цінності не є безпосереднім, а виражається через нові можливості, у зв'язку з появою товару, зростанням виробництва і активізацією ринку товарів. Отже, економічні цінності можуть безпосередньо стосуватися товару, а можуть бути виразом капіталізації всіх тих вигод які отримує економіка і суспільство [1].

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей

Художні цінності є більш специфічними ніж економічні цінності. Існує цілий ряд теорій для пояснення суті художньої цінності товару і символічного капіталу для вираження цінностей, яку неможливо виміряти за допомогою економічних показників. Соціолог П'єр Бурдьє використовує поняття «символічний капітал», як протиставлення вимірювальній вигоді, що вважається у накопиченні впливу, престижу, соціальної значимості [2].

Твір мистецтва може викликати у людей різні ефекти, які проявляються в наступному:

- людина отримує внутрішню цінність, це те, щось індивідуальне, яке людина отримує від твору мистецтва, наприклад певну саморефлексію;
- людина отримує зовнішню цінність, це те, що людина може отримати від твору мистецтва, але яке не пов'язано безпосередньо з цим твором;
- людина отримує свою власну вартість від володіння та користування твором мистецтва.

Людина завжди відчуває всі ці три цінності разом, або ж лише деякі з них при зустрічі з твором мистецтва. Суспільні цінності є продовженням і ефектом індивідуальних цінностей людини. Твори мистецтва впливають на мислення людей, розвивають особистості, руйнують географічні кордони сприйняття ідеї твору. Художні цінності здебільшого виконують певні почуття, емоції та індивідуальну поведінку людей і впливають на відкритість і толерантність суспільства в цілому. Твір мистецтва має для кожної людини свою індивідуальну вартість, яка не залежить від оцінки його цінності іншими людьми, а належить від сприйняття цього твору цією особистістю.

Але є арт ринок - місце економічних угод, де діє принцип попиту та пропозиції для всіх товарів, які можуть бути об'єктами торгівлі. І хоч мистецтво і ринок не сумісні, оскільки ринок, намагається надати інтелектуальному продукту якості звичайного товару, але все ж таки саме ринок визначає економічну цінність мистецтва. У зв'язку з цим з'явилися реальні критерії для оцінки того, що оцінити неможливо [3].

Таким чином, був створений крок для вимірювання невідчутного нематеріального. Для цього використовують різні концепції ціни. На публічних торгах відсутнє поняття єдиної ціни, а є різні ціни, які залежать в залежності від моменту, коли відбуваються торги. Це естимейт, молоткова ціна, резервна та гарантовані ціни. Той факт, що не можна легко встановити ціну твору мистецтва ускладнює для багатьох людей побачити економічну цінність товару. Для звичайних товарів ціна є виразом собівартості, прибутку виробника і податку на додану вартість. На артринку ціна є виразом символізму, ірраціональної суті товару мистецтва, яка проявляється через нематеріальні чинники ірраціональної суті – автора, провенанс, місце продажу, участь у виставках та інше [4].

Очевидно, що твори мистецтва – не просто товари, а ті, що уособлюють в собі крім матеріальної субстанції і нематеріальну субстанцію, яка є ірраціональною складовою у вартості такого твору. Так що відрізняє твори мистецтва від звичайних творів? По-перше це те, що кожен твір мистецтва є унікальним, єдиним в своєму роді. Ця особливість проявляється в символічній ціні твору і ставить автора в привілейований стан. Твір живопису невіддільний від його автора і таким чином зберігає свою унікальність. Ще один фактор, який відрізняє твори мистецтва від звичайних товарів, полягає в залежності ціни твору мистецтва від місця продажу. Якщо місце продажу незначно впливає на ціну звичайних товарів, то місце продажу творів мистецтва (галерея, ярмарок, аукціони) підвищує ціну творів мистецтва в рази.

Ціноутворення на артринку дуже складне і не прогнозоване, що ускладнює для людей побачити цінність у творі мистецтва. На звичайному ринку ціна товару визначається виробничими витратами в сумі з прибутком виробника товару, націнки посередника продажу. На артринку ціна визначається через автора, місце продажу, символізм, експресіонізм твору, художню ідею твору [4].

Питання художньої цінності взагалі надзвичайно складне: це нематеріальний актив. Художню цінність можна визначити як синергію унікальності, форми, змісту та емоційного впливу, але в оцінці все дуже суб'єктивно і ключову роль відіграє бренд автора.

Література

1. Ха-Джун Чанг - Економіка. Інструкція з використання (оновл. вид.). Наш формат, 400 с.

2. Pierre Bourdieu - Forms of Capital: General Sociology, Volume 3: Lectures of the College de France 1983-1984.
3. Б.О. Платонов, Основи оціночної діяльності, К, 2013, 226с.
4. В.В.Архіпов, Методика визначення вартості рухомих речей, що становлять культурну цінність, АФО, К, 2005, 33 с.

*Іллюша Вероніка Геннадіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗЕАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ: З ДОСВІДУ НАЦІОНАЛЬНОГО ЦЕНТРУ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ «МУЗЕЙ ІВАНА ГОНЧАРА»

На сьогоднішній день дигіталізація – це не просто виклик перед музейними закладами, а й законодавчо визначена державою необхідність цифрової трансформації галузі. Нормативними актами схвалено концепцію, затверджено план заходів, визначено пріоритетні напрями і завдання цифрової трансформації розвитку цього процесу, які полягають в цифровізації інфраструктури музеїв, створення реєстрів культурної та нематеріальної спадщини, народних художніх промислів, інформаційної системи для музейного фонду України, створення єдиної бази бібліотечних записів, української цифрової бібліотеки [1]. А також затверджено поняття «цифровізації» як «насичення фізичного світу електронно-цифровими пристроями, засобами, системами та налагодження електронно-комунікаційного обміну між ними, що фактично уможливорює інтегральну взаємодію віртуального та фізичного, тобто створює кіберфізичний простір», а також її особливостей як визнаного механізму економічного зростання для сфери культури та туризму [4].

Актуальність питання дигіталізації музеїв викликала науковий інтерес багатьох дослідників. Серед українських науковців можна виділити праці В. О. Волинець, Ж. З. Денисюк, Г. Г. Фесенко, О. В. Розгон та ін., серед зарубіжних – Дж. П. Боуена, Т. Джаніні, С. Кін, Е. М. Чемпіон, Ч. ван ден Аккер, С. Лежен та ін. Стрімкість розвитку технологій та впровадження державних програм цифровізації зумовлює необхідність більш детального вивчення даної теми.

Метою даного дослідження є визначення особливостей та напрямків процесу цифровізації в музейних закладах України на основі досвіду Національного центру народної культури «Музею Івана Гончара».

Цифровізація – це глобальний процес, який запущений у всіх країнах світу. Він підтримується Єврокомісією (бібліотека Europeana), а також іншими міжнародними організаціями, які працюють разом над проєктами збереження та оцифрування культурної спадщини світу. Результатом шести років праці стало представлення України на платформі Google Arts&Culture [4].

Міністерство культури та інформаційної політики України анонсувало початок тестування електронної системи реєстру Музейного фонду України, впровадження якої призведе до відмови від паперового обліку та перехід до його електронної форми [5]. Та окрім зручного автоматизованого обліку, є ще культурно-мистецька та освітньо-наукова складова в діяльності музеїв. Для їх реалізації музеями впроваджуються різні заходи: від оцифрування, паспортизації та опису фондів до віртуальних експозицій та цікавих мистецьких проєктів із залученням імерсивних технологій.

Одним з найбільш активних українських музеїв в царині оцифрування своїх фондів та створенні віртуальних експозицій є Національний центр народної культури «Музеї Івана Гончара», створений на основі приватного етнографічного зібрання митця та громадського діяча Івана Гончара. Концептуальною ідеєю музею є «жива традиція», суть якої полягає у поціновуванні, збереженні та примноженні української культурної спадщини та сучасних форм традиційної культури [2].

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей

Музей Івана Гончара має різноплановий дигітальний досвід та креативний підхід до популяризації своїх фондів та традицій українського народу. Можна виділити декілька напрямків процесу цифровізації діяльності музею: апаратно-програмна частина; вебсторінка та віртуальні експозиції; участь у міжнародних проєктах.

В музеї втілена власна *апаратно-програмна частина - електронна система обліку, паспортизації фондів та управління колекціями*, створено онлайн базу даних з тисячами оцифрованих об'єктів, яка постійно поповнюється. Така внутрішня апаратно-програмна частина забезпечує інформаційне підґрунтя цифровізації, збереження інформації про музеалії.

Оцифрована частина колекції представлена на сайті у вигляді відкритого доступу до фотографій колекції; наукових статей та інформації щодо нематеріальної культурної спадщини України: традицій, обрядів, вірувань; навчальних матеріалів, лекцій, конференцій, відео уроків, вебінарів тощо, а також інформації щодо життя музею офлайн; 3D-проєктів та онлайн заходів. Уся подана на сайті інформація в своїй відкритості та різноманітності відображення граней української культури сприяє кращому її розумінню та надає можливість усім бажаючим більш глибокого занурення та ґрунтового ознайомлення.

Поза межами сайту відбуваються онлайн виставки музею *на міжнародній платформі Google Arts&Culture*, куди вони долучилися одними із перших серед українських музейних закладів. Музей виступив як партнер у створенні онлайн-простору «Україна поруч» на Google Arts&Culture, присвяченому збереженню українського мистецтва та культури [4].

Окремої уваги заслуговують імерсивні практики, які допомагають Музею Івана Гончара краще розкрити суть своєї діяльності та продемонструвати світові українську культуру та народне мистецтво. Було втілено проєкт «Комплекси вбрання 360», де за допомогою фотографій створено об'ємні експонати. Їх можна розглядати, обертаючи на 360 градусів та збільшуючи. Цей проєкт має на меті ознайомлення глядачів з композицією та регіональними особливостями українського народного строю.

За підтримки грантової європейської програми House of Europe створено віртуальну 3D виставку «Іван Гончар. Збирач». Вона присвячена 110-річчю від Дня народження фундатора музею. Виставку можливо відвідати як онлайн на сайті музею з будь-якого пристрою, так і за допомогою VR-шолому чи окулярів [2].

Висновок:

Так як в Україні немає поки що єдиного сталого механізму чи моделі оцифрування і кожен музей проводить її на власний розсуд. Завдяки тому, що всі заклади по-різному підходять до процесу дигіталізації, в Україні народжуються цікаві музейні проєкти.

Можна виділити три складові (напрямки) цифровізації музею Івана Гончара, що забезпечують повноцінність процесу: апаратно-програмне забезпечення обліку та паспортизації фондів, відкриті фонди на сайті музею та імерсивні експозиції та проєкти, а також участь у міжнародних проєктах, що дає більшого поширення не тільки про музейний заклад, а й про українську культуру і мистецтво в цілому. Кожен окремий проєкт: чи то стаття, відео, чи фото 360, стає частиною своєрідного комплексу. Виставкові онлайн-проєкти не обмежуються лише описом до фотографій, доповнюючись аудіовізуальним контентом і створюючи динамічну цікаву виставку.

Національний центр народної культури «Музеї Івана Гончара» є гарним прикладом поєднання різних цифрових засобів для різностороннього відображення такого складного явища, як українська національна культура.

Досвід Музею Івана Гончара може служити прикладом вдалих цифрових ініціатив і стати базою дослідження для розробки єдиної концепції цифровізації культурних проєктів та вдосконалення вже наявних державних програм.

Література

1. Деякі питання цифрової трансформації : розпорядження від 17 лютого 2021р. № 365-р / Кабінет міністрів України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/365-2021-%D1%80> (дата звернення: 29.09.2023).
2. Національний центр народної культури «Музеї Івана Гончара» : вебсайт URL: <https://honchar.org.ua/> (дата звернення: 30.09.2023).
3. Про схвалення Концепції розвитку цифрової економіки та суспільства України на 2018-2020 роки та затвердження плану заходів щодо її реалізації : розпорядження від 17 січня 2018 р. № 67-р / Кабінет міністрів України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/67-2018-%D1%80> (дата звернення: 29.09.2023).
4. Проект «Україна поруч». *Google Arts&Culture*. URL: <https://artsandculture.google.com/project/ukraine?hl=uk>
5. Цифровізація Музейного фонду України: представники 12 провідних музеїв розпочнуть тестування прототипу електронної системи реєстру. *Міністерство культури та інформаційної політики*. URL: <https://mcip.gov.ua/news/czyfrovizacziya-muzejnogo-fondu-ukrayiny-predstavnyky-12-providnyh-muzejiv-rozpochnut-testuvannya-prototypu-elektronnoyi-systemy-reyestru/> (дата звернення: 30.09.2023).

*Ищенко Костянтин Юрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ NFT

Історія створення відсилає нас у ранній період створення NFT, а саме 2012 – 2016 р.р.

Деякі дослідники історичного аспекту створення і розвитку невзаємозамінних токенів пов'язують NFT з впорядкованою системою блоків створеної на базі криптовалюти Ethereum (далі – ЕТН.), але насправді ця концепція існувала задовго до існування ЕТН.

4 грудня 2012 року Мені Розенфельд опублікував статтю, в якій представив концепцію Кольорових монет, випущених на блокчейні BTC. Ці монети описувалися як окремий клас методів представлення та управління реальними активами поверх загальнодоступної блокчейн-мережі. Вони могли бути використані для підтвердження права власності на активи. За своєю сутністю - це звичайні біткойни, але з позначкою, що здійснює їх використання як інтерактивні функції.

До прикладу, є чотири різних банківських рахунки і нам необхідно вибрати спосіб використання кожного з них. Скажімо, є рахунок для заощаджень на життя, розрахунків, азартних ігор та заощаджень на навчання. Згодом гроші, які ми переміщаємо на одну з категорій вищезначених рахунків сегрегуються, тобто завдяки процесу розподілу перейдуть у стан неоднорідності та стануть унікальними. Таким чином, концепція кольорових монет хоч і не була реалізована через обмеження Біткойна, на базі системи блоків якого не можливо у повній мірі запровадити NFT через внутрішні обмеження запроваджених у процесі його розробки, але вона заклала основу для подальших експериментів із NFT у майбутньому.

В процесі розвитку концепції створення NFT важливою датою є 3 травня 2014 р. Кевін Маккой, цифровий художник, створив «Quantum» – першу відому невзаємозамінну монету. Даний витвір цифрового мистецтва являє собою піксельний восьмикутник, заповнений різними пульсуючими формами і є унікальним, оскільки жодних інших цифрових витворів мистецтва на базі даного блокчейну створено не було. Варто зазначити, що 28 листопада 2021 р. єдиний у своєму роді витвір мистецтва Quantum продався на аукціоні Sotheby більш ніж за 1,4 мільйона доларів.

За період 2014 - 2016 р.р. було проведено значну кількість розробок та експериментів на платформах, побудованих на основі блокчейну Біткойн. У цей час платформи, що використовували блокчейн ЕТН стали основою для розробки і створення NFT. Найбільш примітною, на нашу думку, є платформа Counterparty (по іншому - Біткойн 2.0), яка дозволяла створювати цифрові активи. Пізніше криптоплатформа Spells of Genesis пішла стопами

Counterparty і через свою платформу вперше випустила ігрові активи. Нарешті, у 2016 році розпочалася епоха мемів (- одиниці культурної інформації, поширюваної від однієї людини до іншої за допомогою імітації, навчання тощо) із випуском NFT Rare Pepes на платформі Counterparty. Зазначимо, що NFT ніколи не призначалися для використання як база даних для цих альтернативних токенів. Не всім користувачам біткойнів подобалася ідея заповнення дорогоцінного простору блоку токенами, які мають право власності на зображення. Це було початком переходу незамінних токеном на блокчейн Ethereum.

Наступним важливим періодом становлення і розвитку NFT є період, коли вищеокреслена концепція набуває своєї публічності, а саме: 2017 – 2021 р.р.

З введенням Ethereum у 2014 р. та запуском його платформи 30 липня 2015 р. розпочалася нова ера для NFT. Блокчейн представив стандарти токенизації, а саме - дочірню частину смарт-контрактів, які дозволили розробникам створювати унікальні токени.

Після успіху Rare Pepes, Джон Уоткінсон та Метт Холл створили генеративний проект CryptoPunks на основі Ethereum. Для запуску вони використали ERC-20 (Ethereum Request For Comments, число 20) – унікальний ідентифікатор, який вирізняє стандарт блокчейну від інших. ERC токени - це цифрові активи, розроблені, випущені і використовуються так само, як біткоїн, за винятком того, що вони працюють виключно на блокчейні Ethereum. Стандарт ERC20 – це набір правил, які допомагають розробникам спростити та покращити процес створення стандартного токена на основі Ethereum. Ці токени переважно використовують певний смарт-контракт, який відстежує транзакції даного токена. Тепер, об'єднавши історичну цінність та дефіцит із сплеском NFT у 2021 році, можна зробити висновки, чому не зважаючи на тривалість часу від створення, політика ціноутворення щодо CryptoPunk на ринку NFT-токенів має тенденцію на прогресування і збільшення вартості продукту. Один з таких токенів досяг позначки 530 мільйонів доларів, що зробило його найдорожчим продажем NFT в історії на той період часу.

Проводячи дослідження черед найпопулярніших NFT-продуктів, особливу увагу також варто звернути на CryptoKitties – це віртуальна гра на основі блокчейна, яка дозволяє гравцям збирати, розводити та торгувати віртуальними кішками, не виходячи із власного гаманця. Вона була випущена компанією Axiom Zen із Ванкувера та представлена під час найбільшого у світі Хакатону для екосистеми Ethereum. Хакатон - захід, під час якого різні спеціалісти в галузі розробки програмного забезпечення інтенсивно і згуртовано разом працюють над розв'язанням якоїсь проблеми, або створенням нового додатку чи сервісу. Зазвичай хакатони тривають від одного дня до тижня. Деякі хакатони призначені для освітніх або соціальних цілей, але часто задачею хакатона є створення повноцінного програмного забезпечення. Кожний хакатон фокусується на певні галузі, наприклад, мови програмування, операційні системи, додатки, програмний інтерфейс (API). На ньому було понад 400 розробників, що беззаперечно стало ідеальним місцем для презентації гри. Незабаром проект став вірусним настільки, що гравці отримували шалені прибутки, торгуючи віртуальними кішками.

У період з 2018 до 2020 року NFT просувався повільно. Увага громадськості приверталася завдяки іграм на основі невзаємозамінних токенів та проектів метавсесвіту. Першою, хто вийшов у цей простір зі своєю децентралізованою платформою віртуальної реальності на основі Ethereum була гра Decentraland (MANA). У ній гравці можуть досліджувати ігровий всесвіт, створювати та збирати предмети, кожен з яких являє собою невзаємозамінний токен та багато іншого. До порівняння можна привести популярну серед молоді онлайн-гру Minecraft, з різницею в тому, що всі предмети, які знаходяться в середині гри належать гравцю як унікальні вироби цифрового мистецтва, створені переважно з метою розповсюдження (тобто купівлі, продажу, обміну та безоплатної передачі) і захищені від плагіату завдяки наявності авторського права власності на дані цифрові активи.

Згодом після цього, почали з'являтися платформи та ігри з Enjin Coin (ENJ) - майданчики на основі блокчейну. Вони дозволили розробникам токенизувати внутрішньоігрові предмети на базі Ethereum. Їхня вартість підтримується за допомогою ENJ нарівні з реальною. Аналогічним чином з'явилася Axie Infinity (AXS) - гра для торгівлі та битв заснована на

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей _____

блокчейні. Вона теж частково належить гравцям та керується ними, так раніше згадуване право власності на цифрові активи створені всередині гри закріплюються за гравцями в системі блоків ЕТН.

Дані платформи перебували у розробці під час так званої Крипто-зими (ін. назва Ведмежого ринку) та під пильною увагою учасників ринку. Крипто-зима - це тривалий період зниження цін на криптовалютні активи порівняно з попередніми піками. Подібно до ведмежого ринку на фондовому ринку, крипто-зима може призвести до масштабних втрат для інвесторів. Так було доти, доки не настав 2021 рік і NFT у процесі свого розвитку набув всесвітнього розголосу і розповсюдження як серед пересічних інтернет-користувачів, так і серед криптоінвесторів, колекціонерів та митців.

Настання 2021 року стало визначним у процесі розвитку та реалізації NFT-токенів і відсилає нас до наступного періоду поширення токенів. Інші блокчейни, такі як Cardano, Solana, Tezos, Flow і тому подібні, почали розробку своїх власних версій невзаємозамінних монет. Вони встановлювали нові стандарти токенизації, які гарантують, що представлені цифрові активи справді єдині у своєму роді і претендують на унікальність. Зокрема, на початку другого кварталу спалах покупок токенів був настільки вражаючим, що ЗМІ говорили про них, як про величезну мильну кулю, яка згодом в притаманній для пірамідальних фінансових афер формі скоро лусне. Аналогічним чином у четвертому кварталі спостерігався значний сплеск попиту на NFT. Це трапилося у сфері метавсесвіту одразу після оголошення про те, що Facebook змінює назву на Meta.

Новий простір токенизації переходить від необробленого та експериментального до більш корисного та масового. Завдяки токенизації, програмованості, спільній роботі, гонорарам та прямим зв'язкам між художниками та колекціонерами, незамінні токени можуть стати технологією для повсякденного життя. Такі концепції, як DAO - метавсесвіт на основі токенів, фінансові протоколи, що належать співтовариству, та мистецтво NFT були лише невеликими експериментами кілька років тому. Тепер вони представляють багатомільярдні спільноти, які об'єднують дизайн, економіку та управління на основі протоколів як глобальні колективи в Інтернеті. Простір незамінних монет зростатиме в міру того, як люди усвідомлюють вплив NFT на більшість сфер життя.

Підводячи підсумки історії створення та запровадження NFT, можемо стверджувати, що для будь-якої творчої людини невзаємозамінні токени - це спосіб монетизувати вміння, розширити аудиторію та знайти покупців для власного продукту із збереженням авторського права за допомогою ланцюжку блоків, які дають змогу відстежити всі транзакції для кожного окремого такого токена. Оскільки NFT не має труднощів із логістикою, зазначаємо, що реалізовувати витвори мистецтва таким чином стало простіше у цифровому форматі, ніж у реальному житті за допомогою наявних доступних методів таких як аукціони чи виставки.

Історія невзаємозамінних монет набагато довша, ніж думає більшість людей. В міру того, як ми починаємо переходити від експериментальної ери до прагматичної, майбутнє відкриває безмежні можливості у цифровому просторі, що беззаперечно штовхає людство на шлях глобалізації і систематизації даних явищ і використання їх у повсякденному житті.

Література

1. Невзаємозамінні токени (NFT). Ethereum. URL: <https://ethereum.org/uk/nft/> (дата звернення: 2.11.2023 р.).
2. Що таке ETHEREUM? Ethereum. URL: <https://ethereum.org/uk/what-is-ethereum/> (дата звернення: 2.11.2023 р.).
3. The History of NFTs/ By LCX Team. July 6, 2023. <https://www.lcx.com/the-history-of-nfts/#:~:text=The%20history%20of%20NFT%20began,arose%20on%20the%20Ethereum%20blockchain> (дата звернення 2.11.2023 р.).
4. The History of NFTs: 10 Moments That Shaped the Digital Collectibles Market. Technology Writer. Last updated: 21 July, 2023. URL: <https://www.techopedia.com/the-history-of-nfts-10-moments-that-shaped-the-digital-collectibles-market> (дата звернення 2.11.2023 р.).

5. Non-fungible token. Wikipedia URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Non-fungible_token (дата звернення 2.11.2023 р.).

6. A Brief History Of NFTs. 101 Blockchains. URL: <https://101blockchains.com/history-of-nfts/>. (дата звернення 2.11.2023 р.).

*Ковалевський Олексій Андрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

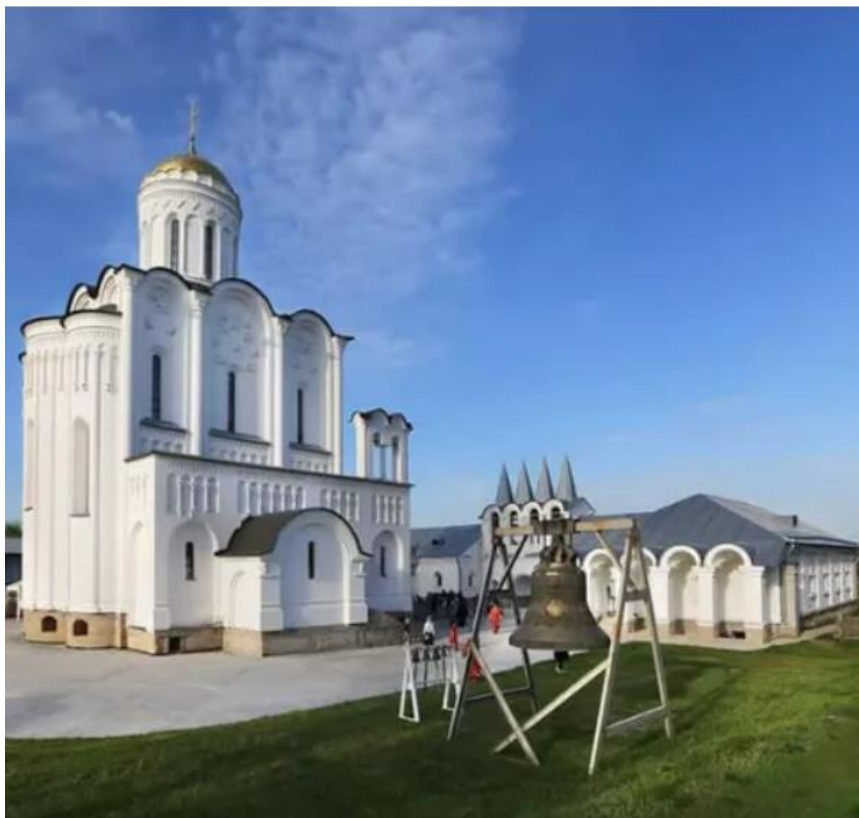
ОСОБЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ЗАСТОСУВАННЯ ФОТО- ТА ВІДЕОФІКСАЦІЇ ДЛЯ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ПІД ЧАС ВІЙСЬКОВОЇ АГРЕСІЇ В УКРАЇНІ

Історико-культурна спадщина – важлива складова історичної пам’яті будь-якого народу. Значною її частиною є об’єкти мистецтва, що потребують фіксації їхнього вигляду, як для вивчення цих творів, так і для відновлення їх в разі пошкодження або повної втрати. Останні роки показали, що така втрата є цілком можливою внаслідок недбалого ставлення власників об’єктів до їхнього збереження або через військові дії, які відбуваються на території України. Це особливо актуально щодо архітектурних пам’яток і монументальної скульптури.

Одним із сучасних методів фіксації об’єктів культурної спадщини є застосування цифрової зйомки за допомогою сучасної апаратури: фотоапарати, відеокамери та дрони. Фото- і відеофіксація об’єктів культурної спадщини: творів монументального та станкового мистецтва, архітектурних об’єктів вирішує насамперед дві основні проблеми, а саме: надання віддаленого доступу до ознайомлення та вивчення пам’ятки і довготривале збереження точної і повної інформації про вигляд, розміри та інші характеристики певного об’єкту культурної спадщини. Сьогодні це дослідження як ніколи актуальне, тому що цифрова зйомка об’єктів культурної спадщини вирішує ряд питань, таких як: забезпечення розширеного доступу до об’єктів культурної спадщини з будь-якої території України та світу; створення єдиної і максимально повної за своїм обсягом бази культурної спадщини держави; ґрунтовна реставрація та збереження пам’яток, що перебувають під загрозою зникнення або знищення, зокрема в результаті військових дій; підтримка проектів реконструкції на основі об’єктивної інформації про пам’ятки; можливість популяризації мистецької спадщини України шляхом створення віртуальних турів тощо.

В Україні на сьогоднішній день є загроза втрати або пошкодження значної кількості пам’яток культурної спадщини. Унаслідок бойових дій в Україні зруйновано частково або повністю понад 1,5 тис. об’єктів культури, з них понад 700 є об’єктами культурної спадщини — пам’ятки архітектури, храми та інші старовинні будівлі. Важко навіть приблизно підрахувати, скільки ще пам’яток архітектури та культурних об’єктів, втратить країна під час війни. Прикладом руйнувань є бомбардування Святогірської Свято-Успенської лаври на Донеччині, знищення на Київщині Іванківського краєзнавчого музею, де зберігалися унікальні роботи художниці Марії Примаченко, руйнування Спасо-Преображенного Собору в Одесі та ще багато інших об’єктів культурної спадщини. Ці та інші воєнні злочини вже зафіксовані і будуть використані, як докази у Гаазькому суді . Тому особливо актуальним є питання цифрової зйомки об’єктів культурної спадщини для фіксації їхнього вигляду та різноманітних параметрів, що в разі необхідності полегшить, або навіть зробить можливим відновлення цих пам’яток. Така зйомка може бути використана і для створення віртуального культурного простору України задля популяризації національної культурної спадщини, що також є дуже актуальним питанням.

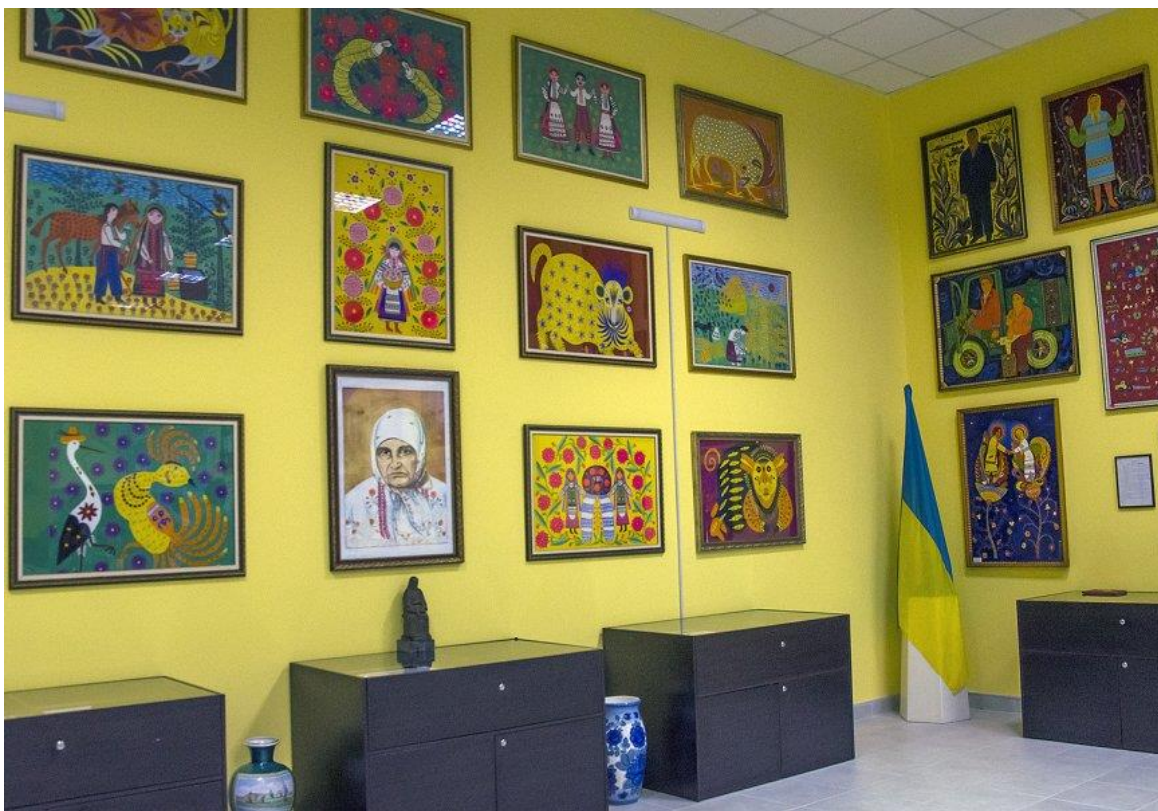
Можливості сучасної техніки: фотоапарати, відеокамери, дрони дозволяють застосовувати цифрову зйомку та робити фото і відео з високою роздільною здатністю з висоти «пташиного польоту». Завдяки умінню користуватися квадрокоптерами можна отримати дивовижні кадри, які можуть бути дуже важливим матеріалом та завдяки знімками, які зроблені за допомогою дронів, можна створити 3Д зображення.



Ілюстрація 1. Георгіївський скит Свято-Успенської Святогірської лаври до та після руйнування.

Історія створення безпілотних літальних апаратів (БПЛА) сягає початку 20 ст. Основною їх задачею була доставка певних вантажів через повітряний простір без присутності людини на борту. На сьогоднішній день БПЛА вже використовувалися не тільки військовими, але й правоохоронними органами та цивільними установами для виконання широкого спектру завдань, а саме: контроль за дорожньо-транспортним рухом; проведення аерофотозйомок і відеозйомок правопорушень та місць ДТП; штурм приміщень; координація роботи наземних

_____ **Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей** нарядів поліції; пошукова діяльність людей і техніки; патрулювання лісових масивів та попередження пожеж; проведення геологічних досліджень і землевпорядкування; розробка карт із знімків з висоти; введення агрокультури, будівництва, дизайну, архітектури тощо. Квадрокоптери зарекомендували себе, як найкращий і безпечніший засіб для отримання точних та вражаючих зображень та відео з висоти.



Ілюстрація 2. Музей Марії Приймаченко

Одна із переваг застосування БПЛА в тому, що за їх допомогою і завдяки якісній оптиці можна зафіксувати і зробити моніторинг культурної спадщини України, яка тимчасово знаходиться на не підконтрольній території. В цьому напрямі почала свою роботу Команда Штабу порятунку спадщини, яка допомагатиме військовим у збереженні культурної



Ілюстрація 3.а. Спасо-Преображенський Собор в м. Одесі до руйнування

Зокрема - в оцінці пошкоджень об'єктів культурної спадщини, що перебувають в зоні відповідальності військових й куди не мають доступу музейники, археологи та культурологи.

Відповідний підрозділ із захисту культурної спадщини та навколишнього природного середовища функціонуватиме при Командуванні Сил територіальної оборони ЗСУ на виконання Гаазької конвенції про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 р. та відповідно до Доктрини НАТО. Це пілотний проєкт “культурницького” добровольчого формування територіальної громади.



Ілюстрація 3.б. Спасо-Преображенський Собор в м. Одесі після руйнування.

Оскільки ця тема є новою у наукових дослідженнях, то в першу чергу будуть опрацьовані сайти музеїв, перш за все, країн Європи та США, де існує досвід музейної фото- відеофіксації колекції, оцифрування об'єктів культурної спадщини, створення віртуальних музеїв. Головним напрямом у вивченні теми стане дослідження практики фіксації пам'яток, яка розвивається протягом останніх десятиліть.

У сучасних реаліях російсько-української війни триває збір інформації про пошкоджену, знищену та викрадену російськими військами українську культурну спадщину. Проводиться аналіз наукових напрацювань в цьому напрямі та визначаються ключові моменти у питанні

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей_____

збереження та відновлення культурної спадщини за допомогою використання фото- та відеофіксації об'єктів культурної спадщини України. Проаналізовано наукову літературу про використання фото-, відеофіксації культурної спадщини у світі та визначено ключові особливості для можливостей реалізації світових надбань в Україні.

Статистика втрат українського культурного фонду ще не раз буде змінюватися. Адже обстріли українських міст не припиняються. На сьогодні крім того, інформація щодо стану пам'яток на тимчасово окупованих територіях наразі в повному обсязі недоступна. Повну картину ми зможемо побачити тільки після завершення війни. Станом на сьогодні Україна може лише фіксувати пошкоджені історичні та архітектурні пам'ятки. Обстежувати та максимально документувати всі руйнування та збитки. Розраховувати вартості відбудови. Залучати у ці процеси міжнародні організації та закордонних партнерів.

Література

1. Біда О.А. Зі щитом чи на щиті?: захист культурних цінностей в умовах збройного конфлікту на сході України, КИТ, 2016. – 72 с.: з іл.
2. Коваль Д.О. Посібник з документування руйнувань та пошкоджень культурних цінностей внаслідок збройного конфлікту, 2023. 20 с.

*Лимар Ганна Михайлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АВАНГАРД ЯК САМОКРИТИКА МИСТЕЦТВА

Феномен відторгнення історичного розвитку мистецтва теоретиками і практиками авангарду є важливим з точки зору наукового пізнання. Предмет дослідження, у даному випадку саме мистецтво як процес відображення творчого потенціалу людини, та його категорії у своєму розвитку діють у взаємозв'язку. Остання за часом форма розвитку розглядає історично попередні форми як основу свого існування, як передісторію, як пройдений шлях досягнення цієї форми. Цілком логічно, що минуле є конструкцією сучасного. Проте, сучасне, як форма розвитку у своєму пізнанні прагне до виявлення новизни, яку складає проекція минулого крізь сучасне. Науковим інструментом об'єктивного пізнання є критичне осмислення існуючого творчого досвіду. Петер Бюргер наводить дві категорії критики - внутрішньосистемну критику та самокритику [1]. На прикладі матеріалістичного підходу К. Маркса він пояснює внутрішньосистемну критику як критику в рамках суспільного інституту - критика католицизму у протестантів, або християнство проти язичництва. Тобто критика одних уявлень про процес в ім'я інших уявлень цього процесу чи явища.

Дистанціювання від таких точок зору є самокритикою і по суті є критикою самого процесу чи суспільного явища. У випадку із теорією авангарду маємо самокритику мистецтва спрямовану на описання певної стадії розвитку мистецького процесу. Проте, критика живопису, образотворчого мистецтва є внутрішньосистемною критикою. Однак, разом із критикою театру та літератури вона стосується уже суспільного інституту мистецтва в цілому і постає як критика мистецтва або як самокритика. Методологічне значення категорії самокритики полягає в визначенні умов та можливостей об'єктивного пізнання попередніх стадій розвитку. Однак, таке пізнання можливе лише коли мистецтво увійде у стадію самокритики [1].

З появою течії історичного авангарду мистецтво, що представляє суспільну підсистему, вступає у стадію самокритики. Для прикладу: дадаїзм критикує мистецтво в цілому як суспільний інститут, а не окремі його напрямки. Авангард виступає проти статусу мистецтва в суспільстві, яке відділило його естетику від життєвої практики, що призводить до суспільної неефективності та відчуження. Авангардний протест, або самокритика мистецтва має за мету повернути мистецтво до життєвої практики, поєднати повсякденність буття із творчістю. Реалізм як принцип художнього відображення своїми засобами зображення відтворював

дійсність виходячи із контексту життєвої практики. В авангарді життєва практика стає основою мистецтва із усім різноманіттям художніх засобів. Самокритика мистецтва не є критикою суспільної та життєвої практики і суспільства в цілому.

Історія мистецтва як суспільна підсистема розрізняє сам інститут мистецтва та зміст конкретних творів мистецтва. Інститут мистецтва в буржуазному суспільстві має риси автономності і зміст конкретних творів визначався цією автономністю. Звідси походить відірваність інституту мистецтва від повсякденної історії і життєвої практики. Таке протиріччя стало передумовою виникнення самокритики мистецтва у формі авангарду. До цього слід додати виникнення базової ідеології справедливого обміну у буржуазному суспільстві і, відповідно, виникнення нових суспільно-економічних відносин, які звільнили інститут мистецтва від обслуговуючої функції автономності і ритуального використання [2].

Пошук цілісності форми і змісту спрямованої на подолання невідповідності між твором мистецтва та життєвою практикою є вагомою характеристикою авангардних течій. Розвиток мистецтва не характеризується історичною послідовністю та прямолінійністю але є продуктом суспільного розвитку в цілому. Лібералізм в економіці та економічних взаємовідносинах, втрата суспільної ролі релігії як ідейно-етичного імператива суспільства та інші перетворення призвели до лібералізації суспільного інституту мистецтва, критики його ролі і значення та виникнення нових, передових способів художньої рецепції на суспільні зміни.

Нефункціональність мистецтва буржуазного суспільства кінця XIX століття створило умови для можливості самокритики мистецтва як суспільної підсистеми, що виникає у вирі боротьби буржуазії за свої політичні та економічні права. У такому сенсі інститут мистецтва цілковито формувався наприкінці XVIII століття з його особливим статусом звільненим від життєвої практики. Ізольованість від повсякденної історії стає змістовним значенням творів мистецтва. Поява авангарду є фактично явищем самокритики мистецтва, новизною, яка є проекцією історичного розвитку мистецтва крізь сучасний розвиток суспільства.

Співзвучні теорії самокритики мистецтва Петера Бюргера і висловлювання Наталії Столярчук, яка вважає, що художник авангарду звертається не стільки до історичного майбутнього, скільки до майбутнього есхатологічного, що збігається для нього з абстрактним минулим. Мова йде "про минуле до початку будь-якого історичного прогресу, до початку художнього мімезису, чи, інакше кажучи, до архаїки, яка так само перебуває на початку історії, як і в глибині людської психіки в якості її безсвідомого начала, що випереджає будь-яку свідому чи емоційну активність". Виходячи з цієї тези, авангардна творчість розуміється як руйнування, як редукція, як аннігіляція традицій. Однак, таке розуміння, - пояснює Наталія Столярчук, - "є не результатом його нігілізму, простої любові до руйнування чи віри в історичне майбутнє, а навпаки, виразом впевненості в тому, що шляхом повної ліквідації усталених традиційних способів виразності стане можливим повернення на новому етапі до первинних форм життєвої та художньої практики і таким чином до повернення світові єдності і суті" [3, 4].

Література

1. Брюгер П. Теорія авангарду. М.: V-A-C Press, 2014. -200 с.
2. Хейзинга Й. Homo ludens. У тіні завтрашнього дня. М.: Прогрес-Академія, 1992. 227 с.
3. Канішина Н.М. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX століття. - Автореф.дис. на здоб.канд. філос. наук за спец. 09.00.08 - естетика. Київ: Київський університет імені Тараса Шевченка, 1999. - 20 с.
4. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 2014. № 18. - С. 134-140.

СТАН З РЕСТИТУЦІЄЮ ТА ПОВЕРНЕННЯМ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ В УКРАЇНУ У XXI СТ.

Тема реституції та повернення культурних цінностей є без перебільшення дуже актуальною на даний момент в Україні через кілька факторів. Так, новини повідомляють нам одночасно 2 звістки з різних країн про скіфське золото походженням з території нашої країни, що повертається в Україну. [1, 2]. І це є велика перемога для усього народу України, адже культурні цінності повертаються на рідну землю, стануть доступні для глядачів та дослідників і відновлять глибинний родинний зв'язок. Але також ці дві справи стають базою для започатковування справ щодо всіх культурних втрат, що понесла Україна за всю свою багатотисячолітню бурхливу історію й, на жаль, продовжує нести через військову агресію та розкрадання.

Під Поверненням в українському законодавчому полі в контексті культури розуміється процес повернення в країну цінностей вивезених за різних обставини. Цитуючи Закон України № 1068-XIV «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21.09.1999 р.: «Це сукупність дій, пов'язаних із ввезенням на територію України чи вивезенням із території України на території інших держав культурних цінностей відповідно до позовів і звернень України, інших держав, їх уповноважених органів, рішень судів України або іноземних держав». [3]

З трактуванням поняття Реституції в українському законодавстві в контексті культурного спадку та культурних цінностей не все так чітко та безсумнівно, адже на офіційному сайті <https://zakon.rada.gov.ua> слово «реституція» згадується в 220 документах, але ці законодавчі акти не пов'язані з культурою. Дослідники цього поняття трактують сутність «реституції» базуючись чи то з міжнародних правових документів - від лат. - відновлення, як обов'язок відновлення стану речей, який існував на момент вчинення протиправної дії чи заподіяння шкоди. Чи то схилиються в змісті до «компенсаторної реституції», що є активно вживаним в пост-радянському правовому полі - найактивніше у законодавстві РФ – і «...розуміється як вид матеріальної міжнародно-правової відповідальності держави-агресора, яка застосовується у випадках, якщо здійснення відповідальності цією державою у формі звичайної реституції неможливо, і полягає в обов'язку цієї держави компенсувати заподіяну іншій державі матеріальну шкоду шляхом передачі потерпілій державі (або шляхом вилучення потерпілою державою на свою користь) предметів того ж виду, що і пограбовані та незаконно вивезені нею з окупованої її військами території іншої держави». Як зрозуміло зі змісту чому саме в пост-радянському - через проведені масштабні дії з культурними цінностями по перемозі в 2й світовій війні.

Так відомий український дослідник Сергій Кот наголошує: «У сучасній правовій системі України термін «реституція» не використовується, він не фігурує в жодному з чинних правових актів, у тому числі в тих, що стосуються охорони та збереження культурних цінностей. Та проголошує: Вважаємо, що відсутність закріплення поняття «реституція» (яке, втім, широко застосовується в науковому полі) є одним з найбільших недоліків вітчизняного законодавства.» [4]

Щодо терміну «культурні цінності», українське законодавство при визначенні в цілому спирається на Конвенцію ЮНЕСКО 1970 р. Саме поняття закріплено в Конституції України 1996 року. Так, ст. 54 Конституції встановлює, що культурна спадщина охороняється законом, держава забезпечує збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, які становлять культурну цінність, «вживає заходів для повернення в Україну культурних цінностей народу, що знаходяться за її межами» [5]. Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21 вересня 1999 р. розкриває і деталізує контекст цього терміну, визначаючи його таким чином: «Культурні цінності — це об'єкти матеріальної та духовної

культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України».

За професійною думкою дослідника С. Кота перший досвід реалізації державної політики в галузі повернення та реституції культурних цінностей був успішним: «В Україну після здобуття незалежності почали повертатися архіви, історичні реліквії, пам'ятки мистецтва та книжкові зібрання, що вивезені поза її межі представниками кількох поколінь трудової та політичної еміграції українців, що впродовж ХХ ст. сформували представницьку українську діаспору у світі. В Україну було повернуто значні культурні цінності, втрачені в роки Другої Світової війни, а також архіви Державного центру УНР в екзилі, архіви, наукова та творча спадщина відомих політичних, громадських та наукових діячів, діячів мистецтва та ін. Вперше після 30-х років ХХ ст. відбулися акти повернення українських культурних цінностей з РФ. До Києва були передані 11 фресок Михайлівського Золотоверхого собору ХІІ ст., які в повоєнні роки опинилися у фондах Державного Ермітажу в Санкт-Петербурзі». [4]

Але ось із яким станом справ держава підійшла до початку резонансної справи «Скіфське золото в Нідерландах» в 2014 році: «Спеціальні уповноважені органи, які у різний час здійснювали завдання державної політики у сфері реституції та повернення — Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей, Державна служба контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон — були ліквідовані. Не реалізовано концепцію системних пошукових досліджень, правового та інформаційно-аналітичного забезпечення державних органів. Не забезпечена зовнішня інформаційна стратегія, спрямована на пропаганду в світовій спільноті інтересів України у цій сфері. Не створено загального електронного реєстру втрачених культурних цінностей України. Дотепер не розглянуто питання доцільності приєднання України до Римської Єдиної конвенції ЮНЕСКО та ЮНІДРУА про повернення викрадених чи нелегально експортованих предметів культури від 24 червня 1995 року». [4]

Відомий дослідник Віктор Акуленко вважає, що культурні цінності часто стають розмінною монетою в планах українських політиків, як і не тільки українських, бо всі задокументовані наміри щодо реституції культурних цінностей після розвалу СРСР згодом були відхилені російськими політиками. [6]

Через ці аспекти та через перепони, які були виявлені в досягненні перемоги в судах Нідерландів, а особливо через нові виклики, що постали перед державою України в 2022 році постає надважливе питання щодо збереження скарбів нації, бо як справедливо стверджують - повертати своє важче та дорожче, ніж потурбуватися заздалегідь про збереження. Це якщо не йдеться про повну втрату культурних цінностей та надбань. Тож під час збройних конфліктів потребує нагальної так званої ревізії на державному рівні всі процедури захисту культурних цінностей, евакуації, збереження з кількома можливими планами реагування на загрози, так і процедури звернень до міжнародних інстанцій щодо повернення та реституції культурних надбань, втрачених в ході цього збройного конфлікту та до цього через втрату незалежності. Через вищевказане перед Міністерством культури та урядом України стоїть завдання донести до уряду важливість культурного спадку в збереженні нації, як такої, яка захищається не тільки зброєю, але й внутрішньою духовною міццю, сформованою як родинне дерево та закріпленою душею в рідній землі, здобреною саме матеріальною і нематеріальною спадщиною.

Хоч не всі можливі кроки здроблені, але процес таки йде, бо є інформація щодо створення реєстру культурних цінностей України. Також вважаємо за доцільне починати шлях щодо повернення – репатриації своїх надбань через вироблення державної політики – спеціально розробленого курсу - плану дій, що базується перш за все на національних інтересах, так, щоб національні скарби не ставали в майбутньому розмінною монетою політиків, з орієнтиром тільки на інтереси українського народу та виходячи тільки з попередніх умов і тих викликів, що постають перед Україною зараз. В розробці державної політики до вснаги може стати міжнародний досвід інших країн, таких як Корея та Франція [7, 8], що зробили багато з реституції та повернення культурних цінностей. Також через свою інтернаціональну проблематику корисним може стати вивчення позитивного наявного досвіду

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей _____

з успішних справ щодо реституції та повернення по всьому світу, як і консолідація зусиль декількох державних установ задля однієї мети. Досвід конструктивної критики спеціалістів щодо ведення державними установами України справи Скіфського золота в Нідерландах також вважаємо за доцільне вивчати, як і провальну культурної політики за кордоном в минулому - на прикладі спроби РФ «приватизувати» скіфські надбання за посередництвом Британського музею. Факт розкритий в пресі. [9]

Як висновок ми, як дослідники, пропонуємо консолідовано, професійно та швидко розробити державну програму, спрямовану на повернення культурних цінностей, спираючись на набутий досвід, діючі закони та проекти законів, здатні змінити ситуацію з поверненням культурних цінностей та надбань народу України на краще. Ми маємо зробити все можливе задля нас самих та майбутніх українців.

Література

1. Скіфське золото повертається в Україну. Долю кримських скарбів вирішували 9 років. <https://www.bbc.com/ukrainian/news-65856335>
2. Скіфське золото конфіскували в Іспанії. <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/ck7wp8k7nz8o>
3. Закон України № 1068-XIV «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» від 21.09.1999 р. (<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>)
4. Монографія С.Кота. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX — поч. XXI ст.): монографія / Сергій Кот. — Київ: Інститут історії України НАН України, 2020. (ст.103) (ст. 933)
5. Конституція України. Стаття 54 <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/254%D0%BA/96-%D0%B2%D1%80#Text>
6. Віктор Акуленко. «Політико-правові проблеми повернення культурних цінностей між державами СНД». 30.08.2016. <http://lostart.org.ua/ua/research/748.html>
7. Kim, J (2018). Museums and cultural heritage: to examine the loss of cultural heritage during colonial and military occupations with special reference to the Japanese occupation of Korea, and the possibilities for return and restitution. (Unpublished Doctoral thesis, City, University of London). <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/20813/1/Kim,%20Jongsok.pdf>
8. Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations intervenues du fait des législations antisémites en vigueur pendant l'Occupation. Report on public 2021. Engles. <https://www.civs.gouv.fr/news/2021-activity-report-has-just-been-published/>
9. Л. Турецький. «Скіфи в заручниках у росіян», 4.11.2017 <https://petrimazepa.com/ru/catchedscythians.html>

Іллюша Вероніка Геннадіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК ЯВИЩЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТ.

Кінець ХІХ ст. став переломним для світового образотворчого мистецтва. Його прикметними рисами стали формування нових напрямів у живописі та технічних прийомів письма, що прийшли на зміну старих художніх стилів і цінностей в мистецтві. Таким напрямом став імпресіонізм, який виник у Франції у другій половині ХІХ ст., а його яскравими представниками були К. Моне, Е. Мане, О. Ренуар, Е. Дега, К. Піссаро, А. Сіслей, П. Сіньяк, Ж. Сьора, Б. Морізо.

Як унікальне явище, імпресіонізм трансформував сприйняття мистецтва і митця в ньому. Звільняючись від академічності, художники відтворювали своє враження від об'єкта споглядання, життєві побутові сюжети, намагались зафіксувати миттєвості [1].

Ці зміни не оминули й українське мистецтво, зокрема національний живопис на межі ХІХ – ХХ ст., який дослідники визначають як художній та соціокультурний феномен. Тематика імпресіонізму в мистецтві України та життєпис художників-імпресіоністів розкриті

_____ Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей

в доробках таких науковців, як Д. Горбачов, П. Утевська, Г. Склярєнко, Н. Асєєва, В. Немцова, П. Говді та ін. Проте, й наразі актуальним є проведення більш поглибленого аналізу робіт митців того часу, вивчення особливостей українського імпресіонізму кінця XIX ст., його ролі в історії вітчизняного мистецтва.

Українському мистецтву на межі XIX – XX ст. притаманні взаємні впливи, як національної художньої культури з її обрядовістю, фольклором, народним малярством, так і європейської, адже багато художників здобули освіту в західноєвропейських мистецько-освітніх закладах. Оскільки в той історичний період Україна входила до складу трьох держав, на її теренах утворились різні живописні школи зі своїми регіональними особливостями. Однак, їх спільною рисою була національна тематика. Образ тогочасного митця – це художник, що небайдужий до життя свого народу в різних його проявах.

Розвиток пейзажного жанру та поява плернерного етюду дали поштовх до пошуку нових засобів виразності. Дослідниця О. Жбанкова зазначає, що в Україні імпресіонізм не набув форм самостійної школи. «Класичний імпресіонізм, не зважаючи на індивідуальну своєрідність кожного з його представників, ніс у собі відбиток єдиного художнього стилю, тих загальних закономірностей, які визначали діапазон його живописних ознак. В Україні ми можемо говорити лише про стилістичні особливості імпресіонізму в творчості окремих майстрів» [2, с. 15]. Незважаючи на те, що переважна більшість українських художників зокрема М. Мурашко, П. Левченко, М. Жук, В. Киричевський, М. Бурачек, М. Примоненко, К. Костанді, С. Васильківський, І. Труш та ін., звертались в своїх роботах до естетики західноєвропейського імпресіонізму, творчість кожного з них транлює його власні переконання, унікальний притаманний тільки йому художній почерк.

Зразки українського імпресіонізму зберігаються в колекціях музеїв України, таких як Національний художній музей України, Одеський національний художній музей, Харківський художній музей, Львівська національна галерея мистецтв та ін., а також у приватних колекціях [3 – 6]. Завдяки Інтернет технологіям, як активно впроваджуються у виставкову практику, музеї мають змогу якнайкраще презентувати українське мистецтво для широкої аудиторії глядачів, в тому числі детально ознайомитись, порівняти, проаналізувати твори українських митців-імпресіоністів, що є важливим для осягнення надбань української культури.

Література

1. Імпресіонізм. *Енциклопедія сучасної України* : вебсайт. URL: <https://esu.com.ua/article-13278>. (дата звернення: 25.10.2023)
2. Жбанкова О. Українська модель імпресіонізму. Імпресіонізм і Україна : альбом / упоряд. А. Мельник. Київ : Галерея, 2011. 240 с.
3. Національний художній музей України : вебсайт. URL: <https://namu.ua/> (дата звернення: 25.10.2023).
4. Одеський національний художній музей : вебсайт. URL: <https://ofam.ua/> (дата звернення: 25.10.2023).
5. Харківський художній музей : вебсайт. URL: <https://artmuseum.kh.ua/> (дата звернення: 25.10.2023).
6. Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького : вебсайт. URL: <https://lvivgallery.org.ua/>. (дата звернення: 25.10.2023).

ХУСТКА В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ВІД ОБРЯДІВ ДО СУЧАСНОГО СТИЛЮ

Хустка – це один з найбільш символічних предметів української культури. Вона займає вагомe місце в українських традиціях, відіграючи важливу роль у різних обрядах та подіях. Але час рухається вперед і, разом з ним, змінюється і стиль який пов'язаний з нею. Сьогодні хустина може виступати як важливий елемент народного костюму, так і як аксесуар сучасного стилю.

В українській культурі її почали використовувати ще в давні часи. Вона була не лише прикрасою для жінок, а й важливим атрибутом свят, які урізноманітнювали колоритні вистави. Цей аксесуар мав велике значення у стародавніх українських обрядах, де вона символізувала жіночу красу та цілісність, а її кольори та візерунки мали своє значення.

У минулому, українська хустка несла в собі глибокий сакральний зміст. Вона була не просто елементом одягу, а й важливим символом. Під час весільних обрядів, символізувала владу чоловіка, а під час похоронних - зв'язок з предками. Відбувалися обряди «Покривання молодої», коли хустиною мати накривала доньку перед вінчанням, символізуючи готовність її до нового етапу життя, а на похоронах ставала символом пам'яті та прощання з померлим [1; 2].

З часом, коли традиційні обряди почали зникати або мінятися, наш об'єкт дослідження змінив своє призначення. Від символу влади та обрядів вона перетворилася на модний аксесуар, що виражає індивідуальний стиль та смак свого власника. Сьогодні цей універсальний аксесуар виготовляють з різних матеріалів – від шовку та бавовни, до шерсті та льону. Вони можуть мати неймовірні вишивки, малюнки, або навіть бути однотонними, доповнюючи зовнішній вигляд та додавати нотку елегантності [2].

В сучасному світі хустка стала універсальним аксесуаром, який може використовуватися у різних ситуаціях. Вона додає шарму і жіночності, завершуючи образ і роблячи його більш вишуканим. Їх можна побачити навіть у модних колекціях великих дизайнерів, які додали український колорит сучасній моді.

Отже розглянемо декілька українських дизайнерів хустинок.

Lady Di atelier не просто створює красиві аксесуар з унікальними принтами, який є прикладом соціально відповідної бізнес-практики. Працюючи разом з людьми з інвалідністю та сонячними дітьми, вони доводять, що кожна людина заслуговує на рівні можливості та повагу у суспільстві [3].

Це перше інклюзивне ательє в Україні, де надається можливість працювати жінкам з інвалідністю та мамам з дітьми із синдромом Дауна.

Художниці ательє Lady Di мають різний стиль, хтось створює абстракції, хтось – портрети та пейзажі. Вони самостійно створюють композиції, та оточені наставницями – художниками, які допомагають з вибором кольорів або іншими аспектами. Таким чином це ніби творчість з елементами арттерапії [3].

Це ательє підтримує благодійні проєкти. Частина прибутку від продажу хустин використовується на допомогу дітям з особливими потребами та реалізацію соціальних ініціатив.

Ще одним з яскравих прикладів дизайнерського мистецтва є бренд NESAMOVYTO – це новий український бренд, який народився з метою дарувати тепло та зберігати найцінніші спогади. Ідея виникла під впливом мелодій трембіти, захоплюючих пейзажів Карпат та шепітного вітру. Ця молода компанія вже випустила свою першу колекцію [4].

Кожна хустка цього бренду має свою унікальну історію. Вона відтворює чотири особливі українські пісні, що стали основою для сюжетів цих аксесуарів. Мелодійна «Де ти тепер?», мрійлива «Ніч яка місячна», натхненна «Я піду в далекі гори» та весела «Черемшина» - ці пісні вже знайомі з дитинства і викликають найтепліші почуття. Вони нагадують про прості, але

_____ **Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей**
цінні цінності та додають натхнення життю. Обираючи хустку від NESAMOVYTO, ви поглиблюєтеся в світ спогадів, мрій та почуттів, які розцвітають у вас в серці (Рис.1) [4].



*Шовкова хустка «Ніч яка місячна» Шовкова хустка «Я піду в далекі
з двостороннім друком гори» з двостороннім друком*



*Весняна хустка «Черемшина» Шовкова хустка «Де ти тепер»
з двостороннім друком з двостороннім друком*

Рис. 1. Хустки бренду NESAMOVYTO

Цей український бренд, що спеціалізується на шовкових виробках, був створений у 2019 році. Навіть назва бренду Zlitaу є транслітерацією українського слова "злітай", оскільки його візитівкою є шовкові хустки з малюнками птахів та композиціями з крилами. Такий аксесуар з неймовірними принтами зробить будь-який образ особливим. Крім того, бренд пропонує використовувати хустинки як накидки на плечі для мінімалістичних суконь чи топів (Рис. 2) [5].

Отже, українські дизайнерські хустки є яскравим прикладом того, як сучасні модні аксесуари можуть об'єднувати традиції та ідентичність країни зі свіжим, сучасним підходом. Вони втілюють багатовікову культурну спадщину та символіку України через вишуканий дизайн, мотиви національної природи, народні візерунки, українські пісні та літературні твори. Багатогранність української ідентичності відображається в різноманітних колекціях хусток, які поєднують класичний стиль з сучасними модними тенденціями. Ці модні аксесуари, як і сто- двісті років тому використовуються при весіллі, хрещенні та похоронах, жінки покривають голову модними шалями йдучи до церкви у неділю. Завдяки таким аксесуарам українська культура стає доступною та актуальною для сучасної аудиторії, сприяючи відновленню і популяризації національної спадщини.



Рис. 2. Хустки бренду «Zlitay».

Література

1. Беляк З. Українська хустка: цікаві факти про значення, традиції, прикмети. Які кольори, способи пов'язування, любляли наші прапрабабусі і скільки коштували колись хустки. Українки. URL: <https://ukrainky.com.ua/ukrayinska-hustka-czikavi-fakty-pro-znachennya-tradyciyi-prykmety/> (дата звернення: 19.08.2023).

2. Грабовенко Л. Жіноча хустка: містичний оберіг. А у вас є старенька бабусина хустка? Культура. URL: <https://osoblyva.com/zhinocha-hustka-mistychnyj-oberig-a-u-vas-ye-starenka-babusyna-hustka/> (дата звернення: 20.08.2023).

3. Самосват І. Хустини від сонячних діток: історія першого в Україні інклюзивного ательє. Що там. URL: <https://shotam.info/khustyny-vid-soniachnykh-ditok-istoriia-pershoho-v-ukraini-inkliuzyvnoho-atel-ie/> (дата звернення: 19.08.2020).

4. Шалений запал і трошки безумства: істайти створення українського фешен-бренду. NESAMOYTO. URL: <https://www.nesamovyto.com/all-collections> (дата звернення 20.08.2023).

5. Zlitay. Офіційний сайт. URL: <https://zlitay.com/ua/shop/shovkova-xustina-z-avtorskim-malyunkom-krila-neon-podarunkova-korobka/> (дата звернення: 20.08.2023).

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ НАРБУТА В МІЖНАРОДНОМУ ПРОЄКТІ «ОБРАЗНИЙ СВІТ ГЕОРГІЯ НАРБУТА І ТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО БРЕНДУ»

Георгій Нарбут (1886 – 1920) – один із найвизначніших митців-графіків та портретистів України й світу, представник модерністського дизайну. Став одним із фундаторів українського мистецького бренду, зробив внесок у створення національної грошової системи як автор першого українського грошового знаку, поєднавши традиції декоративного мистецтва з бароковими мотивами. Усього з 1917 по 1920 роки, за часів Української Народної Республіки було надруковано 12 грошових знаків його авторства. Твори Георгія Нарбути зберігаються в музейних фондів зібраннях та приватних колекціях України й закордону.

Зі здобуттям Україною Незалежності, а також після Революції Гідності (2014 рік) увага до його особистості в артсередовищі та в суспільстві лише набирає обертів. Так, протягом останніх років, враховуючи актуальність творчої спадщини Георгія Нарбути, було проведено ряд артпроектів, які набули великого суспільного розголосу. До найвідоміших належить міжнародний проєкт «Георгій Нарбут і творення українського бренду» [1], започаткований видавництвом «Родовід» спільно з Центром Анни Київської (Санліс, Франція), за підтримки Українського Культурного Фонду, з метою проведення паралелі між процесом брендування нової України, до якого свого часу долучився Георгій Нарбут, і сучасними тенденціями брендингу у виконанні вітчизняних художників та дизайнерів, які сьогодні звертаються до національного мистецького стилю.

Так, в 2020 році, в межах проєкту було представлено монографію Мирослави Мудрак «Образний світ Георгія Нарбути і творення українського бренду» [3]. У тому ж році, в Українському Інституті Модерного Мистецтва м. Чикаго (США) [2], відбулась однойменна онлайн-виставка, за підтримки Генерального консульства України в Чикаго. За рік потому, в міському вуличному просторі м. Києва організатори продемонстрували експозицію зі 100 сіті-лайтів з плакатами, створеними за мотивами творчості Георгія Нарбути українськими й зарубіжними художниками та дизайнерами з 8 країн світу. У 2021 році організатори також реалізували експозицію, яку розмістили в одному з потягів Київського метрополітену [4]. Такий артпотяг знайомив киян та гостей міста з біографією, творчістю й внеском митця у формування національного стилю.

Отже, проведення таких масштабних просвітницьких проєктів є вкрай необхідним та перспективним у наші дні. Адже декларування національної самобутності мовою мистецтва є одним із інструментів відстоювання територіальної, культурної та мистецької незалежності, в період військової агресії Росії проти України.

Література

1. Георгій Нарбут і творення українського бренду. *Родовід*. URL: <https://rodovid.net/project/narbut> (дата звернення: 05.11.2023).
2. Міжнародна онлайн-виставка «Образний світ Георгія Нарбути й творення українського бренду». *Генеральне консульство України в Чикаго*. URL: <https://chicago.mfa.gov.ua/news/mizhnarodna-onlajn-vistavka-obraznij-svit-georgiya-narbuta-j-stvorennya-ukrayinskogo-brendu> (дата звернення: 05.11.2023).
3. Мудрак М. *Образний світ Георгія Нарбути і творення українського бренду*. Київ : Родовід, 2020. 160 с.
4. У вагоні київського метро відкрили експозицію про Георгія Нарбути. *Суспільне. Культура*. URL: <https://susilne.media/culture/169207-u-vagoni-kiivskogo-metro-vidkrili-ekspoziciu-pro-georgia-narbuta/> (дата звернення: 05.11.2023).

Butko Larysa,

*Candidate of Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University*

Fedorenko Svitlana,

*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Humanities, Culture and Art,
Kremenchuk Mykhailo Ostrohradskyi National University*

GRAPHIC OBJECTS DEDICATED TO PROMINENT PERSONS: MODERN ART APPROACHES

Design as a means of aesthetic mastering of space occupies one of the leading places in the modern palette of human needs, because the space in which a person is located must provide not only his functional needs, but also meet his aesthetic requirements and expectations. It was design as an artistic project activity that led to the transformation of space into a higher-level category that combines functionality, utility with spirituality and aesthetics. Design is an organic component of art, the conductor of its function in all spheres of human activity, and the skill of the designer must be consonant with art.

Today, taking into account the active national socio-cultural development, the attention of domestic designers to graphic genres with the image of outstanding cultural figures of Ukraine is extremely relevant.

Taking into account, of course, the uniqueness and sphere of activity of an outstanding figure, today we can single out the following most popular objects of graphic design: illustrations for books by the figures themselves and about the figures, postage stamps, posters, street art objects, coins, etc., which have a distinct pictorial and stylistic specificity.

Let's consider this on the example of a stamp issued for the 125th anniversary of V. H. Krychevskyi. The image is presented in a graphic plan, which is quite close to the artist's style, which can be traced in his works on book covers, bookplates, etc. Krychevskyi is depicted in colossus and flowers, which visually frames the portrait and makes the overall composition more interesting.

Among the artistic and stylistic solutions of the postage stamp, it is possible to highlight the contrast in color and lightness - black and red, dark and light, as well as in forms - straight and curved lines, sharp elements and round ones, etc., which adds dynamics to the overall composition. The latter is also supported by the diagonal placement of elements. Artistic techniques include the use of lines and dots, rhombuses, etc., which makes the overall look of the stamp full and saturated.

A poster was made for this outstanding day. When developing the poster, the rule of the golden ratio was applied, as indicated by the lateral placement of the elements. On the left side, basic information about the event and a portrait of Krychevskyi are presented. The text is made in different sizes, which visually places accents when looking at the poster. The font color is also different, which helps to highlight the main information. On the right side, there is another image of Krychevskyi, but in full height, tracing is applied through a graphics program, which makes the image more qualitative and clear. Translucent light elements of Ukrainian folk ornament are also used, which undoubtedly illuminates the author's activity and his connection with Ukraine. These symbols were also used in the interior of the Poltava provincial zemstvo, where the event was held. The poster is made in calm tones that do not irritate the eye, and the color is associated with something ancient and historical.

Therefore, graphic design objects are a powerful popularizer of the activities of outstanding cultural figures, emphasize the importance of the artist and his contribution to the culture and history of Ukraine, popularize him as a person and show the pride of the Ukrainian people. There are different design approaches to the representation of information by means of graphic visualization, but all of them should be characterized by uniqueness and authenticity and be consonant with the creative

content of an outstanding person.

References

1. Tang, Min, Weiping Hu, and Huan Zhang. Creative self-efficacy from the Chinese perspective: Review of studies in mainland China, Hong Kong, Taiwan, and Singapore. *The Creative Self*. 2017. 237–57.
2. Xiuxiu, Wu, Kin Wai Michael, Siu, Jörn, Bühring, Caterina, Villani. The Relationship between Creative Self-Efficacy, Achievement Motivation, and Job Burnout among Designers in China's e-Market. *Soc. Sci.* 2022. 11, 509.

Лушакова Алла Миколаївна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського*

Панфілова Яна Віталіївна,

здобувачка Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН І СУСПІЛЬСТВО: ЕКОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Масштаби екологічних змін в наш час створюють реальну загрозу для життя людей. Забруднення атмосфери і водойм, токсичні викиди заводів і автомобілів, сміттєві звалища, безвідповідальне ставлення суспільства до збереження екології — все це робить вкрай актуальним завдання зміни ставлення людей до природи. Графічний дизайн давно використовується як метод просування ідеї екологічної свідомості і є ефективним каталізатором позитивних змін у даному питанні.

Графічний дизайн займає помітну нішу у вихованні культури екологічного мислення різних верств суспільства. Засобами графічного дизайну світова спільнота постійно привертала увагу до соціальних, політичних, економічних й інших важливих проблем.

Креативні рішення і широке охоплення аудиторії різноманітними формами візуалізацій забезпечують ефективність сприйняття продукту графічного дизайну. Його прояви можна спостерігати як в засобах масової інформації так й у міському середовищі та різних локаціях громадського простору в формі плакатів, постерів, навігаційних елементів, інформаційних стендів, рекламних повідомлень, на упаковці, друкованій продукції, тощо [1, с. 73].

Засобами сучасного дизайну в друкованих виданнях, публікаціях, презентаціях наочно демонструється проблематика відносин між суспільством та екологією. Завдяки якісному дизайну, структуризації, чіткості, доступності розуміння, високій швидкості сприйняття даних, інформаційні плакати підвищують ефективність повідомлень.

Великих успіхів в сучасній візуально-графічній екологічній комунікації досягла соціальна реклама.

Соціальна реклама не може вирішити проблеми безпосередньо, але вона є каталізатором позитивних змін, висуваючи на перший план ті проблеми, які особливо хвилюють людство. Соціально-спрямовані візуальні повідомлення просувають екологічні тенденції і формують усвідомлений підхід до турботи про навколишнє середовище.

Якщо на початку свого становлення графічний дизайн був покликаний створити візуальний образ, то зараз до завдань графічного дизайну входить і вплив на суспільне мислення, сприйняття людьми дійсності і формування їх поглядів. Це пояснюється тим, що графічний дизайн несе в собі інформативну функцію (для того, щоб роз'яснювати людям найрізноманітніші питання) і емоційну (щоб викликати у людини певні почуття і сформувавши необхідну думку). З плином часу графічний дизайн перетворився зі створення привабливих картинок на зміну візуально-комунікативного середовища, що оточує людину в повсякденному житті. Дизайнер-графік працює з графічними образами, здатними спонукати глядача до дії або висновків, які потрібні автору інформаційного повідомлення. Беручи до уваги розвиток технологій і засобів візуального наповнення, можна говорити про необхідність пошуків найбільш вдалих і сучасних методів донесення інформації до глядача [2, с. 17–19].

Усе більше компаній і організацій займаються популяризацією дбайливого ставлення до природи. Навіть промислові виробництва у передових європейських і світових країнах часто намагаються використовувати екологічні матеріали не лише у виробництві, а й у рекламному просуванні продукту і брендів. Окрім того надзвичайно важливим є таке явище, як екологічне виховання молоді. Його мета – виховання дбайливого ставлення до природи, формування вміння дотримуватися елементарних правил поведінки при взаємодії з природою. Завдання екологічного виховання полягає у формуванні екологічних знань, розумінні природних процесів та законів, любові до природи, формуванні вміння і навичок діяльності в природі. Вони перш за все покликані розвивати пізнавальний інтерес до світу природи; уточнювати і поглиблювати знання про рослини, тварин, природні явища; формувати знання про необхідні умови співіснування між людиною і природним середовищем, формувати початкові вміння і навички екологічно грамотного і безпечного для природи і самої людини поведінки, розвивати почуття емпатії до об'єктів природи, формувати вміння і бажання зберігати природу і при необхідності надавати їй допомогу, формувати естетичне ставлення до навколишнього світу [3, с. 5–8].

Таким чином, графічний дизайн використовується для того, щоб перевести інформацію на візуальну мову, зрозумілу більшості людей. За допомогою графічних образів можна донести до адресата практично будь-яку інформацію, не вдаючись до тривалих словесних пояснень. Тому розкриття теми екології засобами графічного дизайну є сучасним, дієвим і актуальним рішенням у наш час.

Література

1. Бондаренко В., Кривуц С. Питання екології в системі міського середовища. *ADVANCES OF SCIENCE: proceedings of articles the international scientific conference. Czech Republic, Karlovy Vary – Ukraine, Kyiv. 2018. MCNIP, P.72-73.*
2. Голобородько В., Бойчук О., Свірко В., Рубцов А. Екологічний дизайн: генеза стратегії. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Збірка наук. праць за ред. Даниленка В. Х.: ХДАДМ, 2015. № 7. С. 15–19.*
3. Васіна О. Дизайн-мислення в контексті екологічної парадигми. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Збірка наукових праць за ред. Даниленка В. Х.: ХДАДМ, 2016. С. 4-8.*

Слівінська Аліна Францівна,
кандидат філософських наук, доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕТИКА ДИЗАЙНУ

Сучасна епоха є часом прозріння і втрати ілюзії про гармонійне існування людини у світі. Людство підійшло до розуміння, що соціальний порядок є настільки складним і напрями суспільного розвитку суспільства є настільки різновекторним, що управління соціальними системами стає іноді неможливим. І тому виникає розуміння необхідності прийняття адекватних рішень щодо збереження світу, знаходження прогресивних векторів руху суспільства. Сучасна епоха – це час, в якому стає проявленим розуміння значення відповідальності еліт за руйнівні історичні події у світі, за регресивні прояви людства і стани культури. Відповідальність розуму стає етичною підставою і умовою досягнення істини (Гусерль), досягнення когнітивної компетентності як оволодіння концептуальним мисленням, що приходить на місце технічної компетентності.

Мораль вибудовується як практично-оцінний спосіб відношення до дійсності, регулятор поведінки з точки зору принципового протиставлення добра і зла [1, 13]. Український філософ Віктор Малахов роз'яснює зміст моралі відповідно до запропонованого підходу у сучасній етиці таким чином. Мораль як предмет етики є концентрованим виявом саме практичного, активно-перетворювального ставлення людини до життя, що знаходить свої духовні витoki в царині людської волі, практичного розуму (категорична, імперативна етика І. Канта). «Етику

як науку в безмежному океані різноманітних вдач, характерів, форм поведінки і спілкування цікавить передусім вимір належного, того, що має бути: як належить чинити, поводитися, спілкуватися, які цінності слід втілювати в життя, в якому напрями вибудовувати власну особистість тощо» [1, 13]. Окрім кантівського категоричного підходу до моралі існує аристотелівський оптичний (лат. *optimus* – найвищий ступінь порівняння від *bonus* – гарний, добрий, благий), що орієнтує на пошук і реалізацію блага, досконалості, щастя тощо і насамперед закликає замислитися над тим, як слід жити у відповідності зі згаданою метою; відтак вона потребує не тільки поваги до власних приписів і вольової рішучості, але й певної розсудливості, здатності свідомо обирати блага і цінності, приймати щодо цього обґрунтовані рішення [1, 13].

Етика дизайнера вибудовується на усвідомленні продукту дизайну, як фактору погіршення або покращення зовнішнього середовища, розумінні смислу, внутрішньої необхідності в прийнятті певних моральних норм у виконанні професійної діяльності, засад свого вибору та потреби в моральному самообмеженні. Дизайнер відповідає за роботу, що він вкладає у світ [2, 18].

Американській дизайнер Віктор Папанек у книзі «Дизайн для реального світу», що була видана у 1971 році, вперше написав про моральну і соціальну відповідальність дизайнерів та наголосив, що дизайнери задовольняють потреби людини, формують і змінюють не тільки середовище людини, а й саму людину. «Будь-який дизайн має задовольняти певну людську потребу. Історія того, як людина визначала і задовольняла свої потреби, висувачи ту чи іншу з них то на перший, то на другий план, життєво важлива для розуміння проблем дизайну та нових розробок. Понад те, з розвитком культури необхідні перегляд і переоцінка потреб. Таким чином, знайшовши людські та історичні координати ідеї, ми повинні визначити, з якою саме фазою її розвитку маємо справу» [3, 191]. Віктор Папанек акцентує увагу на моральний аспект результатів професійної діяльності: «Якщо припустити, що будь-який дизайн – продовження людини (хороше чи погане), важливість людських цінностей очевидна. Будь-який дизайн з цієї точки зору є заміною (подібно до трансплантованого серця, штучної нирки, контактних лінз або протезу руки)» [3, 191]. Виходячи з розуміння значення наслідків професійної діяльності для розвитку суспільства і людини, він наголошує на необхідності змінення самої системи професійної ретельної підготовки дизайнерів. Необхідно відмовитися від підготовки фахівців вузької спеціалізації дизайну, випускати фахівців широкої горизонтальної спеціалізації (синтезистів), щоб подолати моральне і філософське банкрутство дизайнерської вищої освіти. На його думку, займатися дизайном краще групами зацікавлених люди різного віку, щоб навчатися, навчати один одного, експериментувати, займатися дослідженнями та обговореннями, спілкуватися один з одним та з представниками дисциплін, які зазвичай не відносять до дизайну. Для цього автор книги пропонує виконувати проекти дизайнерами з фахівцями різних галузей – антропології, мистецтва, права, лікарі, біологи, психологи тощо. Також необхідно досліджувати потреби і особливості потенційного споживача, максимально розширюючи їх коло, та залучаючи на певних етапах виконання проєкту [3, 193].

Таким чином, професійна діяльність дизайнера безпосередньо пов'язана з найширшим колом моральних пошуків людини, пошуком її потенцій заради вищих цінностей суспільства.

Література

1. Малахов В. А. Етика: Курс лекцій. Навч. посібник. 5-те вид. К.: Либідь, 2004. 384 с.
2. Monteiro Mike. Design is a job. 2019. P.135
3. Папанек Дизайн для реального світу: Екологія людства та соціальні зміни К.: вид-во: ArtHuss, 2020. 480с.

*Креховецький Ігор Володимирович,
старший викладач кафедри дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БІОМІМЕТИЧНИЙ ДИЗАЙН – АДАПТИВНІ РІШЕННЯ В ПОШУКУ ВИРІШЕННЯ СКЛАДНИХ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОСТІ

Біоміметичний (біонічний) дизайн (*рис 1*) це сучасна філософія нових підходів для формування сталого розвитку, вивчаючи природні форми. Не повторення природних форм, а досліджуючи закони побудови, структуру, функціонування та здатність адаптації до зміни середовища. Понад 3,5 мільярда років природної історії розвинули незліченні приклади форм, систем і процесів, які можна застосувати до сучасного екологічного дизайну.



Рис.1. Приклад біомімікрії

Фундаментальна суть наукового методу : вчитися шляхом спостереження та аналізу щоб досягти радикального підвищення ефективності використання ресурсів. Можуть бути три пласти що вивчаються: в істоті, в її поведінці і в екосистемі. Це міждисциплінарний, багатопрофільний напрям, який включає дизайнерів, інженерів, біологів, математиків, конструкторів роботизованих систем, програмістів, технологів інноваційних матеріалів, тощо, для створення нових форм, апробації новітніх матеріалів, технологій та методів будівництва.

Форми в біології, як правило, надзвичайно практичні та надзвичайно красиві. Сьогоднішні та майбутні дослідження здебільшого направлені на висвітленні глибоких аналогій біонауки: такі як структура, механізм, процес, функція та система. З причини складності вивчення природних форм існує велика кількість формального, поверхневого застосування органічних і математичних структур без фундаментального розуміння їхньої функції та конструктивної роботи. Враховуючи це, сучасні інженери та архітектори продовжують просувати цей напрям, і що ефективнішими стають структури та системи, то більше вони схожі на ті, які є в природі.

Церква Саграда Фамілія Іспанського архітектора Антоніо Гауді (початок 1882р.) яскравий приклад використання функціональних форми природи, щоб вирішити конструктивну проблему підтримання склепіння центрального залу. Використовуючи масштабні моделі колон що моделювали гілки крони дерев, емпіричним методом була знайдена оптимальна форма конструкцій.

Фрактали (*рис.2-6*) також були постійною темою в його творчості. Особливо це помітно

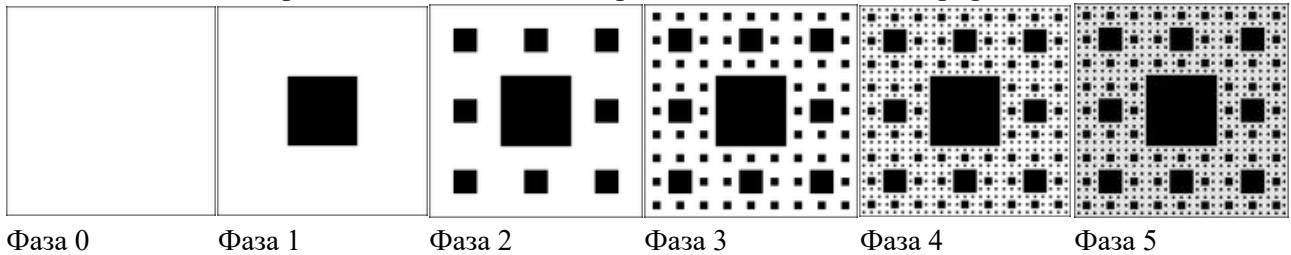
в його найвідомішому творі, Саграда Фамілія. Різноманіття складної геометрії, багатство деталей у різних масштабах є унікальною властивістю, спільною з фрактальною природою.

Фрактал (від лат. fractus – подрібнений, дробовий) – структура, що складається з частин, який точно або наближено збігаються з частиною себе самого.

Багато об'єктів реального світу мають властивість статистичної самоподібності: їх частини однорідні в різних шкалах виміру. Самоподібність є властивістю фракталів.

Евклід, батько геометрії, вважав, що сама природа є фізичним проявом математичних законів. Це твердження говорить менше про природу світу, а більше про природу математики – що математика є нашим способом вираження того, як побудований та працює Всесвіт.

Фрактали є одними з найкращих моделей живої природи



Побудова починається із квадрата. Квадрат розрізається на 9 підквадратів, що утворюють сітку три на три, і центральний підквадрат видаляється. Та ж процедура нескінченно рекурсивно застосовується до вісьмох квадратів, що залишилися.

Рис. 2. Килим Серпінського

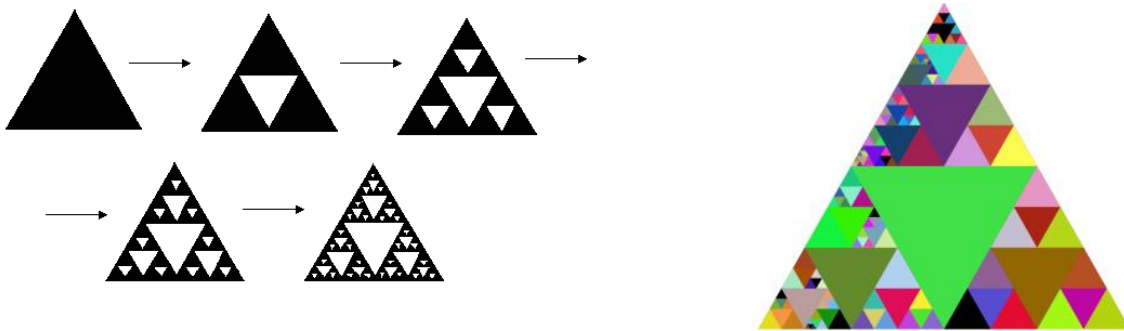


Рис. 3. Побудова трикутника Серпінського

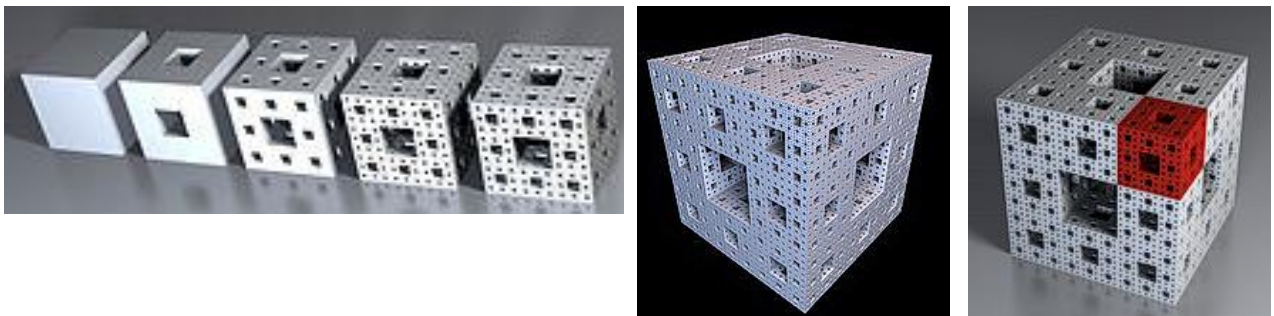


Рис. 4. Губка Менгера після 4 ітерацій(Куб {0} з ребром 1 ділять площинами, паралельними його граням, на 27 рівних кубів.

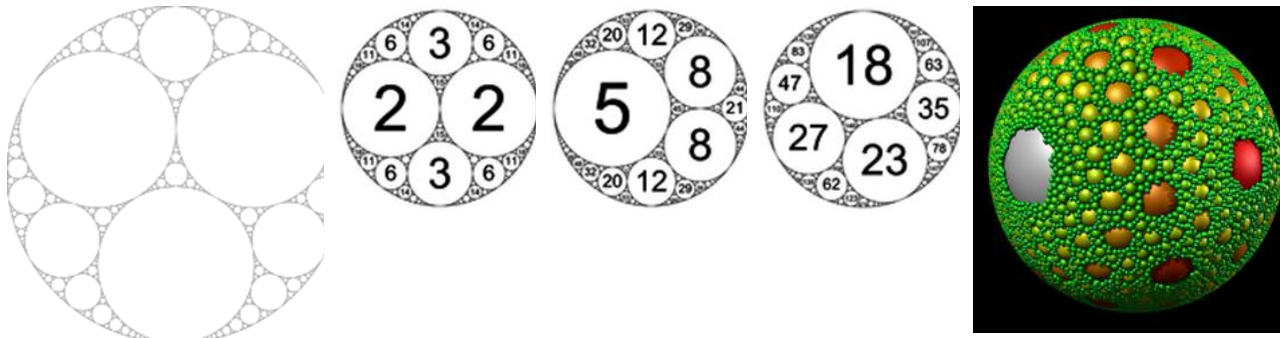


Рис. 5. Приклад сітки Аполлонія

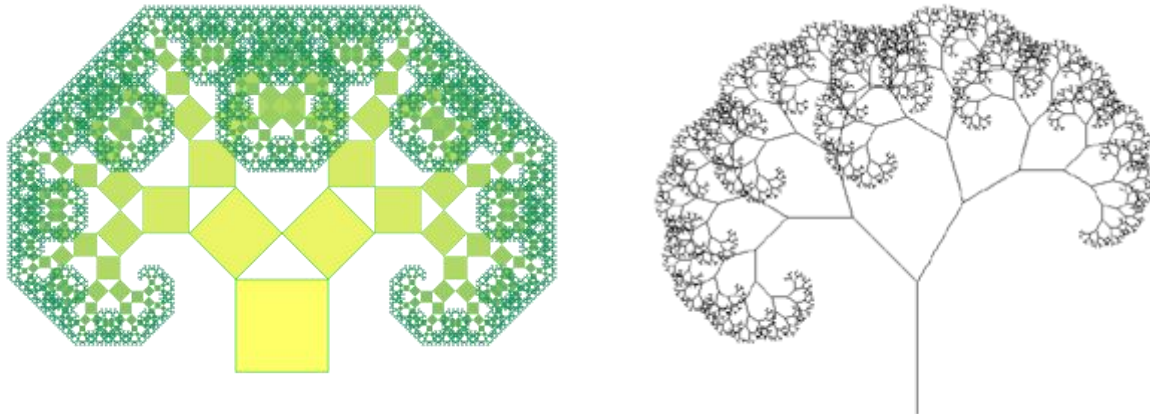


Рис. 6. Дерево Піфагора (зліва - класичне дерево Піфагора, знизу - оголене обдуване дерево)
В класичному дереві Піфагора кут дорівнює 45 градусам, але також можна побудувати і узагальнене дерево при використанні інших кутів. Таке дерево називають "обдуваним".

Сітки (рис. 7-9), оболонки у поєднанні з вивченням природного світу, можуть допомогти нам розробити дедалі складнішу структурну геометрію. Полігональна сітка (англ. Polygon mesh) – це набір вершин, ребер, та граней, що описують форму багатогранного об'єкта в тривимірній графіці та твердотілому моделюванні. Використання геодезичних кривих означає, що ці сітки можуть бути виготовлені з абсолютно прямого матеріалу, що потребує лише однієї кривизни. Особливо важливим аспектом сіток є скріплення. Без підтримки у вигляді натяжних стяжок, кільцевих балок, анкерів тощо, багато з цих оболонок можуть лежати рівно, Це саме по собі надає унікальні будівельні виклики та можливості.

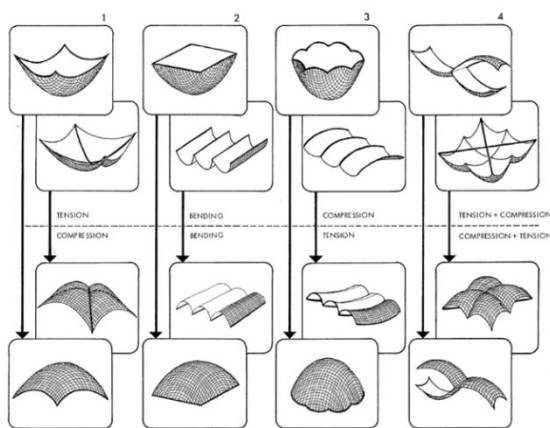


Рис. 7. Базові оболонки

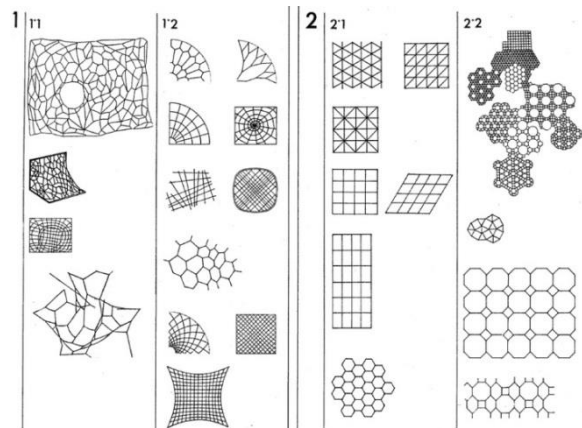
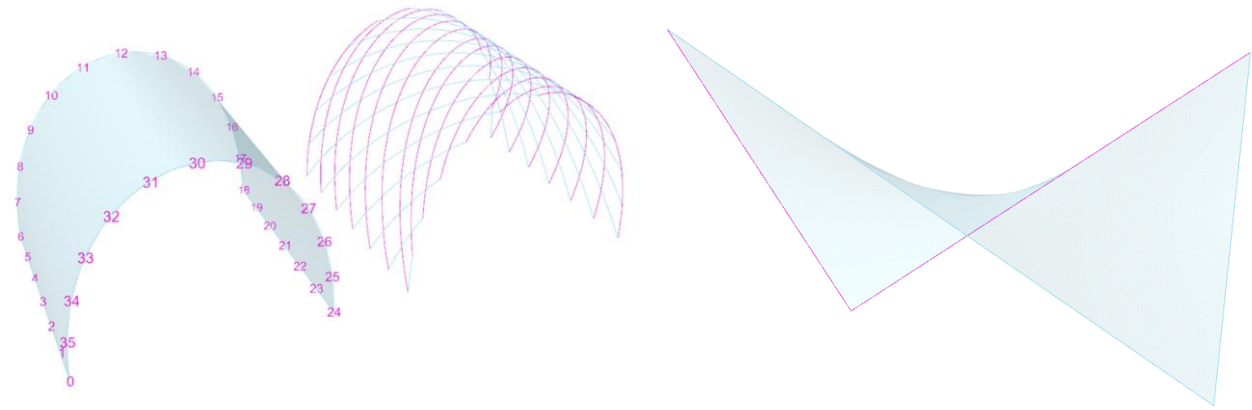


Рис. 8. Альтернативні шаблони сітки



Циліндрична оболонка

Гіперболічний параболоїд

Рис. 9.

Спочатку циліндрична поверхня, а потім сітка. Використання геодезичних кривих означає, що ці сітки можуть бути виготовлені з абсолютно прямого матеріалу, що потребує лише однієї кривизни.

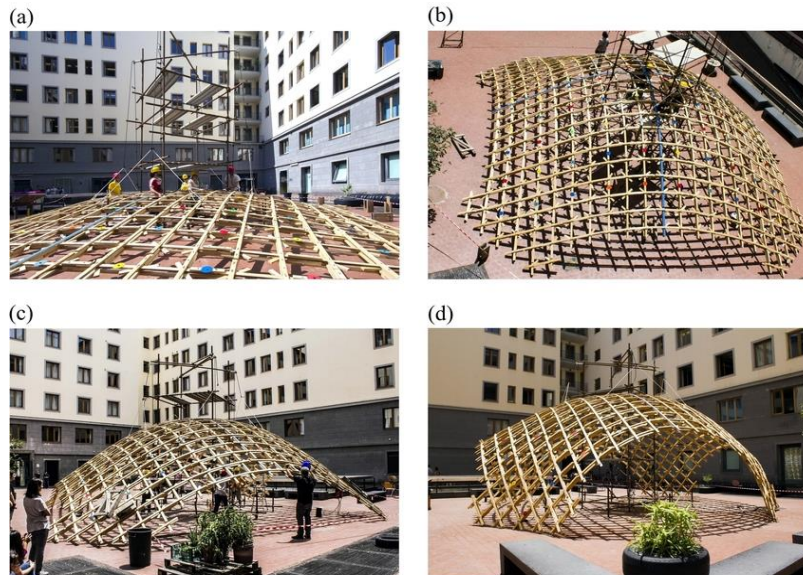


Рис. 10. Toledo Gridshell 2.0.

Процес будівництва. Чисельне моделювання, проектування та будівництво повномасштабної конструкції. Це один із оригінальних методів побудови, коли сітку збирають пласко, піднімають у форму, а потім фіксують на місці.

Роботизовані системи та Робототехніка використовуються для створення нових виробничих технологій, розробки автоматизованих процесів, які можуть зменшити потребу в ручній праці. Робототехніка може виконувати завдання з більшою швидкістю та точністю, ніж люди. Це допомагає підвищити ефективність, знизити витрати на виробництві, забезпечуючи більшу гнучкість.

Влітку 2011 року Інститут обчислювального проектування (ICD) та Інститут будівельних конструкцій і проектування конструкцій (ITKE) разом зі студентами Штутгартського університету створили тимчасовий біонічний дослідницький павільйон із дерева. Проект досліджує архітектурну передачу біологічних принципів морфології пластинчастого скелета морського їжака за допомогою нових методів комп'ютерного проектування та моделювання, а також комп'ютерних методів виробництва для його реалізації. Обчислювальна модель стала основою для автоматичного створення машинного коду (NC-Code) для керування промисловим семиосьовим роботом. Це дозволило економічно виробляти понад 850 геометрично різних компонентів (рис. 11).

Роботизовані системи.



Рис. 11. Біонічний павільйон з дерева. Штутгарський університет.

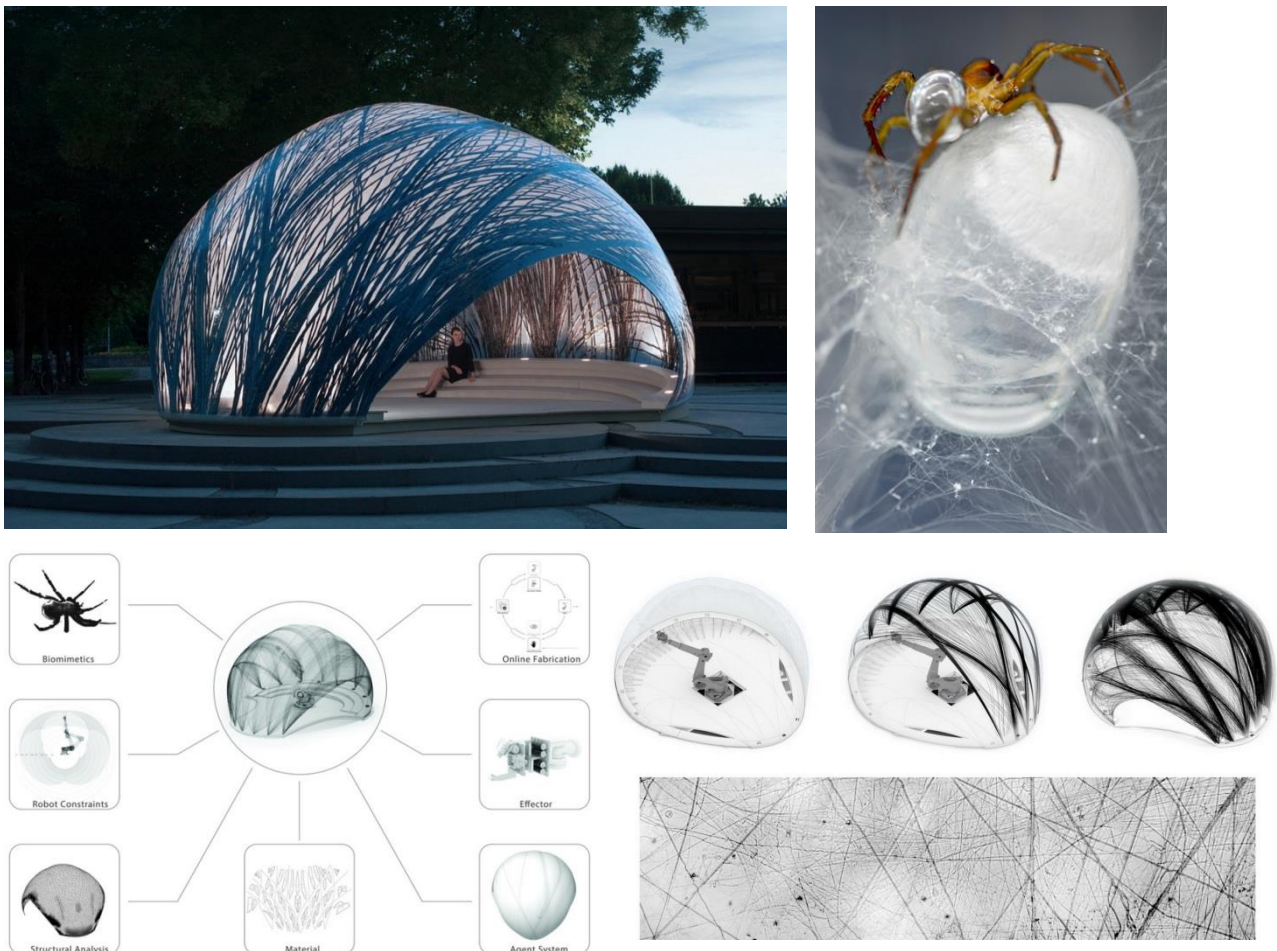


Рис. 12. Дослідницький павільйон ICD/ITKE 2014-15. Штутгарський університет.

Дослідницький павільйон ICD/ITKE 2014-15 демонструє потенціал нового методу будівництва, натхненного будівництвом підводного гнізда водяного павука. Завдяки новому роботизованому процесу виготовлення, спочатку гнучка пневматична опалубка поступово стає жорсткішою, зміцнюючи її вуглецевими волокнами з середини. Отримана в результаті легка волокниста композитна оболонка утворює павільйон з унікальними архітектурними якостями, водночас будучи високоефективною структурою (рис.12).

На виставці «Привіт, робот. Дизайн між людиною та машиною» Музей дизайну Vitra представляє велику виставку, яка досліджує поточний бум робототехніки. Виставку доповнює павільйон «Elytra Filament Pavilion», біонічний балдахін якого є вражаючим прикладом зростаючого впливу робототехніки на архітектуру. Його окремі модулі були визначені алгоритмом, а потім створені за допомогою робота. Павільйон є результатом чотирьох років новаторських досліджень інтеграції принципів архітектури, інженерії та біомімікрії, команди з Університету Штутгарта (рис.13).

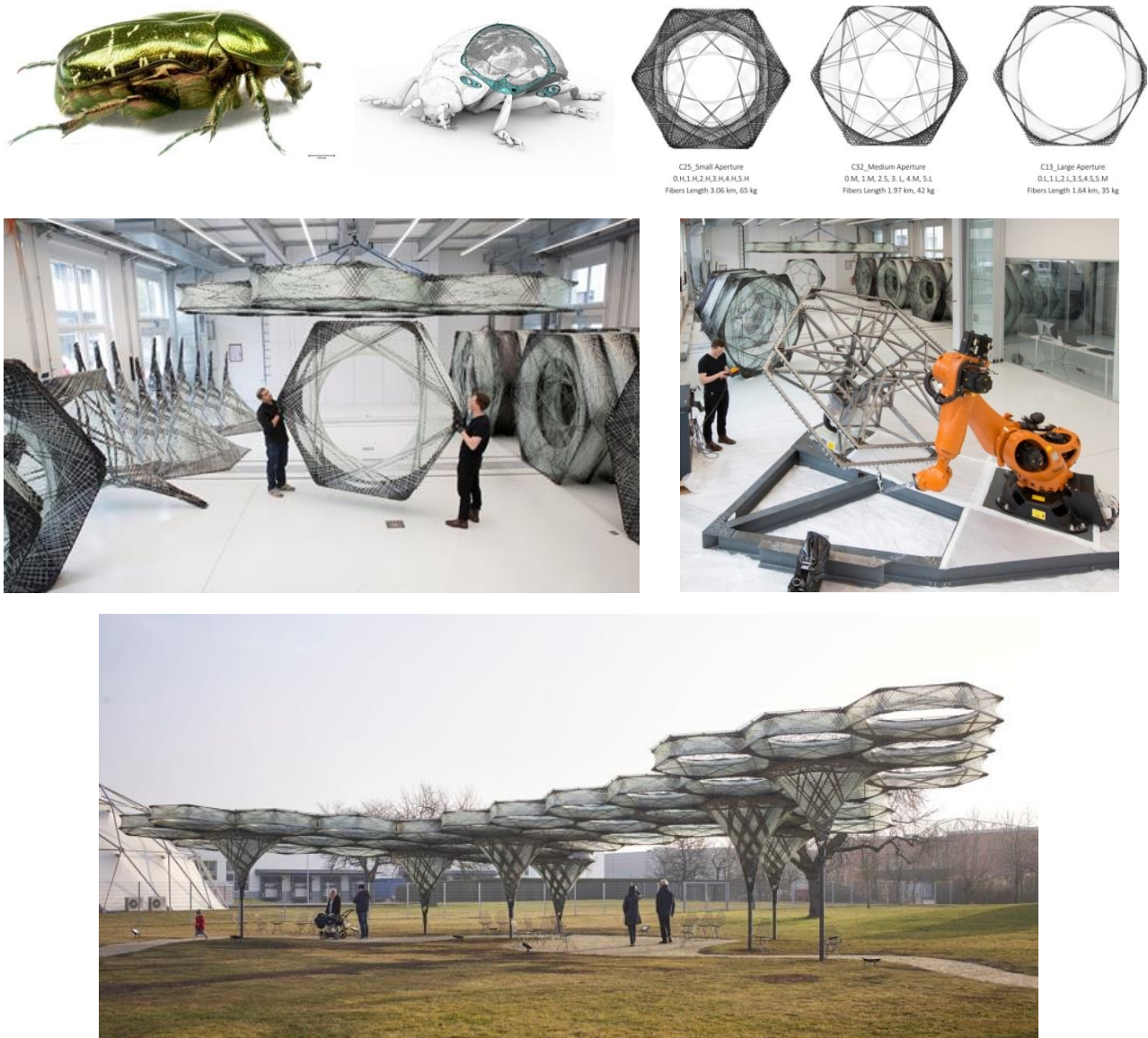


Рис. 13. павільйон «Elytra Filament Pavilion». Музей дизайну Vitra

3D-друк—це виробничий процес, який формує тривимірні об’єкти, посилаючись на цифровий файл у системі. Це файли з деталями перерізу профілю з певним кроком. Таким чином, принтер використовує носій і накладає поперечні зрізи один на інший, щоб отримати форму профілю в реальному масштабі.

Композиція з надрукованих на 3D-принтерах гексагональних глиняних блоків виконує

роль естетичного фону або роздільної стіни(зонування). Ця параметрична структура була створена в 2021 році командою Університету Ватерлоо в Канаді. Це приклад, коли мистецтво зустрічається з технологією, а естетика –з функціональністю, демонструючи ідеальне поєднання традиційних матеріалів, передової геометрії та роботизованої точності (рис.14).

3D-друк.

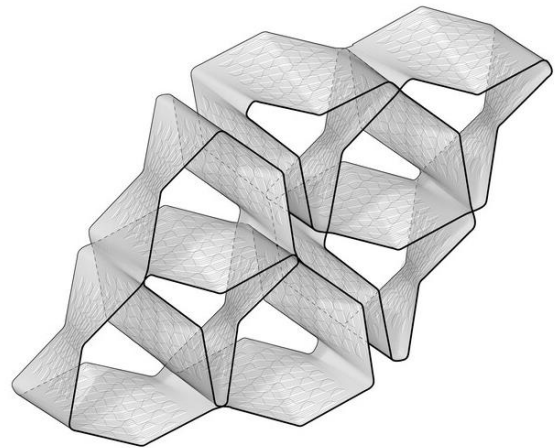


Рис. 14. Параметрична стіна. Університет Ватерлоо. Канада

Бюро «MVRDV» розробляє натхненний коралами рифів Сінгапуру 3D- фасад для магазину Tiffany & Co, в аеропорту Чангі з використанням переробленого океанського пластику. Команда використала візерунки, знайдені на різних типах коралів, щоб зробити екран із органічним візерунком, для покриття передньої частини магазину. Цей екран привертає увагу до шару скла, з надрукованим градієнтом кольорів, який переходить від фірмового синього кольору Тіффані до темно-синього, який символізує океан у Сінгапурі (рис.15).



Рис. 15. 3D- фасад для магазину Tiffany & Co/ Сінгапур

«Blade» – перший у світі надрукований на 3D суперкар, розроблений і створений каліфорнійським стартапом Divergent 3D (2015 р.). Надруковані алюмінієві деталі з'єднані з вуглецевим волокном, створили автомобіль, який на 90% легший у порівнянні зі звичайними автомобілями (рис.16).

Німецька компанія EDAG розробила 3D-друкований автомобільний кузов. Автомобіль складається із зовнішньої легкої полімерної обшивки (19гр./м2) та стійкого до атмосферних впливів текстильного покриття з Texarore Softshell (легка шкіра). Автомобіль є екологічно чистим ефективним, легким і з меншими відходами (рис.17).



Рис. 16. Blade

Корпус і шасі спортивного автомобіля було надруковано на 3D принтері.



Рис. 17. Світлий кокон

3D-друкований автомобільний кузов із зовнішньою легкою полімерною обшивкою (легка шкіра).



3D-друковані стільці – це сучасний погляд на дизайн меблів, який використовує

Висновки. Дизайн, як наука виник під впливом особливостей потреб суспільства. Його розвиток був обумовлений дією двох рушійних сил - потребою людства у прекрасному та потребою у ефективних засобах виробництва.

Література

1. Toward a Living Architecture? Complexism and Biology in Generative Design. Author. Cogdell, Christina. Publication Date 2019 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>
2. Biomimicry in Architecture / Michael Pawlyn. Routledge Cavendish Published, 2016.
3. LabStudio : design research between architecture and biology / Jenny E. Sabin and Peter Lloyd Jones. Published, New York : Routledge, 2018
4. <https://www.uni-stuttgart.de/en/research/profile/architecture-und-adaptive-building/>
5. <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B0%D0%B>

B

*Обуховська Любава Василівна,
старша викладачка кафедри будівництва та архітектури
Київського міжнародного університету, член Спілки дизайнерів України*

**ДАВНЄ МИСТЕЦТВО МОЗАЇКИ В СУЧАСНИХ ІНТЕР'ЄРАХ:
ІСТОРІЯ І МОЖЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ (НА ПРИКЛАДІ МІСТА КИЄВА)**

На українських теренах мозаїчне мистецтво з'явилося за княжої доби, власне, у столиці Київської Русі – Києві. Майстри мозаїчних композицій у X-XIII ст., сюжети яких були релігійного змісту та декоративні орнаменти, використовували техніку мозаїки на основі смальти. Є відомості, що у першому кам'яному храмі – Десятинній церкві, збудованій Володимиром Великим у 989-996 рр. на Старокиївській горі, мозаїкою було викладено підлогу, а також на центральній бані була зображена напівфігура Пантократора (Вседержителя), а в апсиді – фігура Марії-Оранти. За часів свого князювання Ярослав Мудрий з 1037 р. почав будівництво Софії Київської, де мозаїки були виконані між 1043 і 1046 рр. [1]. Тут збереглося 260 кв. м мозаїк XI ст. Особливу цінність становлять композиції, які прикрашають головні частини храму – центральну баню і головний вівтар. А витвором мистецтва мозаїки вважається шестиметрове заввишки зображення розміщеної в центральній апсиді собору Оранти – фігури Богородиці, руки якої підняті в молитві [2]. До шедевральних пам'яток відносяться мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору XII ст., закладеного князем Святополком у 1108 р. і по-варварськи зруйнований більшовиками у 1934-36 рр. Мистецький рівень створених у період між 1108 та 1113 рр. мозаїк, які відрізняються також надзвичайно тонко розробленими колористичними гаммами, переважав над мозаїками Софії Київської. Проте у останню завдяки вченим композицію з євхаристією з Михайлівського храму вдалося перенести і вберегти [3]. Через драматичні події середини 13 ст. на теренах Київської Русі мозаїки як різновид живопису зникають на сім століть і будуть відроджені у 19 ст. у нових умовах і з обмежувачими настановами Російської імперії.

Лише з появою на мистецькій арені нової течії – модерну та майбутніх суспільно-політичних змін у світі на початку XX ст. зародилась традиція «українського монументалізму» в мозаїці, яка була пов'язана зі школою Михайла Бойчука, котрий у 1909 р. відкрив у Парижі майстерню неовізантійського мистецтва. Художник намагався відродити українське мистецтво на основі найкращих зразків Візантії та Київської Русі [4]. Упродовж 1919-1935 рр. бойчукісти виконали понад десяток монументальних ансамблевих розписів у Києві та інших великих містах, проте радянський режим перервав цей мистецький напрям.

У 1960–1980 рр. мозаїчне мистецтво отримало новий виток, хоча й не без суворих ідеологічних обмежень радянської влади. Велика кількість площин без декору тодішньої архітектури (можна навіть сказати безликої) потребувала художнього рішення, чому посприяло мозаїчне мистецтво. Так, було вирішено багато головних і бічних фасадів у містах, але оформлювали й інтер'єри громадських закладів. Тоді в ужиток запроваджували відносно дешеві матеріали, що забезпечувало під час декорування будівель довготривалими і привабливими матеріалами, скляними і керамічними плитками, кольоровим склом, декоративним бетоном, алюмінієм, природним каменем, кольоровими цементами, стійкими

барвниками. Сюжетною лінією переважної більшості київських мозаїк проходять ідеї прославлення СРСР і радянського способу життя, включаючи культуру і навіть спорт. На стінах навчальних, науково-дослідних, медичних та інших закладів зображали успіхи науки. Проте вдавалося відтворити й історичні сторінки українського минулого. Наприклад, в інтер'єрах історичні сюжети відтворені на панно «Дніпро – торговельний шлях» і «Богдан Хмельницький» на річковому вокзалі (автори – Е.Котков, В.Ламах, І.Литовченко; 1957-61) та «Місто на семи горбах» в готелі «Турист» (автор – Г.Севрук, 1985-87), а на станції метро «Золоті ворота» виконана дуже вдала стилізація під давньокиївську мозаїку (автори проекту – арх. В.Б. і Б.П. Жежеріни, мозаїки художників Г.І.Кореня і В.П.Федька, люстри та бра художників С.М.Адаменка і М.А.Ралко; кін. 1989). У 2013р. газета «The Daily Telegraph» внесла цю станцію столичного метрополітену до списку 22 найгарніших станцій метро у Європі [5], а у 2016р. за британським виданням «Business Insider» станція «Золоті ворота» увійшла в рейтинг 20 найкрасивіших станцій метро у світі. Символічно, проте за тиждень зробленим грандіозним проектом «Золоті ворота» є своєрідним часовим порталом, наочним підручником з історії Києва. Якщо у підземному вестибюлі йти від однієї арки до іншої, то можна прослідкувати як змінювалися правителі міста від XI до XIIIст. Композиційно цей ошатний зал заснований на поєднанні арково-склепінчастих елементів, що спираються на приземкуваті круглі колони, увінчані стилізованими візантійськими капітелями. У декоративному оформленні використано смальтові мозаїчні панно, які жодного разу не повторюються та зображують князів Київської Русі, церкви Києва та складні орнаменти княжої доби. Вишукану атмосферу завершують масивні металеві люстри у вигляді храмових канделябрів зі свічками. На мозаїчному фризі у проміжному вестибюлі, прямо над виходом до ескалатора, який веде на поверхню, знаходиться також мозаїчний напис «Слава Україні». Його нині погано видно, але якщо придивитись – то можна помітити. І це справжній героїзм як на кінець 1980х. Як і реконструкція у 1982р. пам'ятки оборонної архітектури Київської Русі, зруйнованих ордою у 1240р. самих Золотих Воріт (споруджено 1017-1024рр.). У золоторітській надбрамній церкві Благовіщення святої Богородиці підлогу храму прикрашено мозаїкою, малюнок якої виконано за мотивами стародавньої підлоги Софії Київської, що виглядає органічно.

Сьогодні створення мозаїчних творів у сучасних інтер'єрах – це поодинокі випадки, оскільки потребує надвеликих витрат власників приміщень, а також майстерності митців, яких з попереднього періоду лишилося небагато, а молоде покоління ще не оцінило це мистецтво, щоб масово йому навчатися. Але у Києві є кілька приватних закладів, які навчають мозаїки: студія дизайну & декору «Almart», артстудія «Ліхтарик», студія мозаїки «Цілісно». Приміром, остання виконала мозаїку в книгарні «Місто». Панно виглядає трохи грубувато, викладено на цементі з крупних шматочків колотої плитки, каменю, а саме зображення стилістично можна віднести до наїву. Студія «Ліхтарик» працює з мозаїкою у стилі Гауді. Студія «Almart» виконує більше приватні замовлення зі скляної мозаїки у техніках «римська колка» і «матричний набір», стилістично притримуючись реалістичності зображень. Є ще студія «D-CORE», яка не навчає, а просто розробляє і виготовляє мозаїчні вироби будь-якої складності.

Отже, резюмуючи, можна сказати, що мозаїчне мистецтво на українських теренах у певній мірі зберегло тяглість візантійських традицій завезеного хрестителем Русі й нині в умовах незалежної України намагається стараннями поки одиничних майстрів під впливом новітніх технологій і мистецьких течій постати у оновленому, але не без автентичних рис вигляді. Крім того, якщо у XI-XIIIст. це мистецтво відбулося завдяки цілеспрямованим вкладанням коштів князів, а на початку XXст. було можливим завдяки благородству вітчизняних меценатів, поціновувачів високого мистецтва, то з середини XXст. замовником мозаїк стала радянська влада, але вона й скеровувала своєю «залізною» рукою. Нині мозаїку можуть замовити лише заможні люди за власні кошти. Щодо тематики, у княжу добу мозаїки були суто релігійного змісту, за радянського режиму – несли соціально-ідеологічне навантаження, то нині в незалежній Україні майстер може творити будь-що на власний розсуд або згідно бажання замовника. Мозаїчним твором можуть бути не лише великі настінні панно

і підлога, як було раніше, а й малі панно як вставки в панелі, картини, дзеркала, декор, меблі й інші предмети наповнення сучасного інтер'єру, каміни і басейни.

Література

1. Собор Святої Софії // Звід пам'яток історії та культури України. Київ. Т. 1 ч. 3. С - Я / П. Тронько та ін. К., 2011. С. 1476-1480.
2. Тоцька І.Ф. Мозаїки і фрески Софії Київської. Фотоальбом. К., 1975.
3. Історія Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря. К, Грані-Т, 2007.
4. Бойчук Михайло Львович // Енциклопедія сучасної України / Сергій Білокінь. 2004. Т. 3.
5. Таємниці найкрасивішої станції кийвського метро // КИЇВІНФОРМ. URL: <https://kievinform.com/archives/7577> (дата звернення: 03.11.2023).

*Бутовська Олександра Володимирівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФЛОРИСТИЧНИХ МОТИВІВ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА МАРЧУКА

Флористичні мотиви є невід'ємною частиною творчості українських митців. Натхненні красою української природи художники активно використовують зображення квітів у своїх творах, спираючись на знання культури і символіки власного народу. Важливим і цікавим аспектом є те, який сенс надають митці квітковим зображенням в той чи інший період творчості, як стилістично, а також змістовно вони використовують флористичні мотиви на етапі творчого пошуку і для допомоги у створенні більш глибоких та змістовніших образів. Для багатьох українських художників саме квіткові мотиви є невід'ємним елементом створення та посилення образів. Художники використовують флористичні мотиви у своїх творах іноді виключно як стилістичне рішення, кольорові плями, але часом вони вкладають у зображення квітів на полотні особливий або навіть суто особистий зміст.

За допомогою інтерпретації флористичних символів з'являється можливість більш детально розглянути та зрозуміти творчість українських митців в цілому та їх окремих творів. Важливим є те, що зображення квітів у творах українських митців частіше за все обумовлене саме глибоким укоріненням та зверненням до традицій, обрядів, побуту власного народу.

Зважаючи на важливу роль, яку відіграють квіти в українській культурі, можна вважати використання флористичних мотивів і символів невід'ємною частиною культурної спадщини України. Стрімкий розвиток історичних подій сприяв постійним змінам саме в інтерпретації флористичної символіки.

П. М. Ямчук у своїй статті «Філософія саду у світовій та українській світоглядних традиціях» говорить про вагоме місце квітів у філософії та культурі українського народу. Автор відзначає, що квіти можуть вплинути на естетичне сприйняття та формування особистості [7, 94]. Аналізуючи слова науковця можемо зробити висновок, що квіти є вагомою частиною української мистецької культури.

Квіти були улюбленим мотивом для декоративних розписів у побуті українського селянства. Про це згадує науковиця М. Юр у своїй статті «Конструкція мотиву «квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910–1920-х років» [6, 63].

Також дослідниця прослідковує вплив саме квітки, як складової українського рослинного орнаменту, на творчість художників авангардистів [6, 60].

Часто в тих чи інших наукових дослідженнях можна зустріти трактування флористичних символів. Варто виокремити видання В. В. Жайворонока «Знаки української етнокультури : Словник-довідник». У своїй праці автор багато уваги приділяє саме дослідженню флористичної символіки в культурі України [1].

Український фольклор надзвичайно багатий та різноманітний. Виплеканий і збережений сільським середовищем, він є невичерпним натхненням для народних майстрів. Мистецтвознавець і дослідник українського фольклору О. С. Найден у своїй книзі «Міф.

Фольклор. Форма. Образ» розмірковує над природою походження та функціями мистецтва у фольклорі, також не оминаючи тему символіки рослинного світу [3].

Говорячи про квіти в роботах сучасних митців не можливо оминати постать Івана Марчука. Іван Степанович часто звертається до квіткових символів, як до елементів формування образів в своїх окремих творах та навіть присвячує квітам четвертий цикл своєї творчості «Цвітіння». У цьому циклі зібрані твори, в яких на передньому плані української природи виступає квітка («Свято білого цвітіння», 1974; «Цвітіння землю охопило», 1978 року; «Польовий букет», «Спогади про дитинство», 1979; «Білі маки», 1980; «Цвінуть хризантеми», «Літо», 1981; «Полум'я червоних маків», 1986). «Цвітіння» художник присвятив своєму дитинству – згадував сад та квіти, які росли біля хати [4, 15-16].

І. С. Марчук про свій цикл «Цвітіння» говорить: «Ця серія з'явилася у мене в далекому 1973 році. Власне, з квітів у дитинстві і почався художник Марчук. Вони розвивали мої фантазії і створювали ілюзію досконалості. Кожна квітка фантастична і неповторна. Вивчив їхні можливості як природних барвників. З них плів віночки дівчатам, коли ходив в поле. І от згадав своє дитинство, цей рай: капусту, коноплю, садок вишневий коло хати. І знову почав малювати квіти: реальні, нереальні, сюрреалістичні – все розмаїття. Це друга гілочка мого дерева. Дуже люблю волошки й ромашки, маки. Спробуйте їх перелічити в композиціях на моїх картинах!» [2, с. 39].

Теплі дитячі спогади, в яких квіти посідають далеко не останнє місце, художник несе протягом свого творчого шляху, користуючись ними при кожній нагоді. Колись побачену в дитинстві квітку рожевий кукіль, художник досі шукає, кожен раз перебуваючи за містом. «Я точно знаю, який він – це надзвичайна, магічна квітка. Скоро знайду», – запевняє художник, який у своїх чисельних роботах в образ квітки завжди вкладає глибокий зміст людських вражень і сподівань [5, 20].

Квіти для Марчука це символ гармонії у природі, швидкоплинності всього існуючого у світі. Зображуючи квіти майстер демонструє свою любов до природи, до своєї Батьківщини. Цікаво що квіти майже завжди доповнюють жіночі портрети, або навіть заповнюють їх тло («Скажи мені правду», 1997; «Соломія Павличко», 1981). Цікавий жіночий образ доповнений квітковими символами з'являється у творі «Пробудження». Жіночий майже іконографічний образ виринає із цупко сплетеного між собою гілля, разом із героїнею по всьому тлу проростають квіти ромашок і маку, а в правому верхньому куті ледь проглядаються обриси сонця. На голові у дівчини пов'язана жовто-блакитна стрічка. Створена в 1992 році, картина викликає символічну асоціацію з пробудженням України у зв'язку з прийняттям незалежності.

Ще одним важливим доказом того що квіти відіграють важливу роль у творчості Марчука, є автопортрет «Дихнула запахом земля» (1989 р.). Митець зображує себе лежачи в ромашковому полі, білі тендітні квіти немов проростаю скрізь нього, а руки ніжно тримають стебла. Таким чином за допомогою улюблених квітів свого дитинства, художник ніби виражає єднання з природою та рідною землею, демонструє глибокий зв'язок із природою та рідним краєм.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що флористичні символи є важливим компонентом виразної мови І. С. Марчука. Для майстра квіти стають символами гармонії в природі та відображають його національну ідентичність. Квіти в його творах стають символами української культури і природи.

Флористичні символи в українському мистецтві глибоко впливають на формування образів та сприйняття мистецтва, що підкреслює їх важливість в культурному контексті країни. Флористична символіка в українському образотворчому мистецтві продовжує жити і еволюціонувати, залишаючись важливою складовою культурної спадщини України.

Літератури

1. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури : Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.
2. Коломійченко В. Нотатки з життєвого щоденника. Іван Марчук про себе і свою творчість, VENTS Magazine №6, 11/ ред. О. Колодій. Київ, 2020. С.39.
3. Найден О.С. Міф. Фольклор. Форма. Образ. Київ : Олег Філюк, 2016, 317 с.: іл
4. Чижик Т. П. Голос моєї душі: Початок становлення Івана Марчука як всесвітньо визнаного майстра: дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня магістр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Київ, 2021. 78 с.
5. Шоріна А. Український геній Марчук : історії. Київ : СООР Media, 2016. 150 с: іл.
6. Юр М. Конструкція мотиву «Квітки» в українських селянських розписах та безпредметному живописі 1910 - 1920-х років. *Мистецтвознавство України*: збірник наукових праць. Київ : Акад. мистецтв України ; Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2008. Вип. 9. С. 60-68.
7. Ямчук П.М. Філософія саду в світовій та українській світоглядних традиціях. *Філософські обрії*. 2013. Вип. 30. С. 89-97

*Вакуленко Дарина Юрївна,
асистентка кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв*

СУЧАСНІ ОБРАЗНІ ПРИЙОМИ В СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО КОНЦЕРТУ

Створення зорового образу театралізованого концерту, його сценографії, художньо-емоційної атмосфери неможливе у невизначеному сценічному просторі. Вирішальну роль у цьому найчастіше відіграє саме обстановка, що створюється сценографічними, декораційними засобами.

Розглядаючи сучасні образні прийоми у сценічному просторі театралізованого концерту, варто відзначити, що для формування художнього образу середовища проведення театралізованого концерту, сценічний дизайнер може поєднувати різні майданчики, площини, лінію, колір і світло, композицію, опорні точки й інші традиційні засоби з новітніми прийомами. Зазвичай, він використовує ті ж засоби вираження, що й театральний художник. Однак, на відміну від театального художника, сценограф має завжди враховувати конкретні особливості сценічного простору, що є в його розпорядженні, жанрове та стиліське розмаїття концертних номерів, які вимагають різних сценографічних умов. При цьому, досить часто доводиться докорінно ламати канонічні прийоми оформлення сцени і натомість віднаходити нові, яскраві, часом несподівані образні прийоми творення сценічного простору [4, с. 78].

У сучасних рішеннях сценічного простору фахівці уникають побудови масивних декорацій, громіздкого оформлення та використовують для позначення місця дії та створення відповідної сценічної атмосфери різноманітні елементи декорацій і сучасну світлотехнічну техніку. Найчастіше, у сценічному просторі театралізованих концертів вдаються до передачі цілого через певну, доречно знайдену образну деталь [1, с. 165].

Природно, що всі прийоми, спеціальні пристрої, елементи, колірна гармонія, використання нових технічних досягнень підпорядковуються головній меті – створенню масштабного сценічного твору, який з найбільшою повнотою має розкривати ідею театралізованого концерту та події, якій він присвячений.

Сценографія, художнє оформлення відіграє вельми значущу роль у створенні зорового образу театралізованого концерту. Вона не лише виражає особливості та середовище місця дії, а й створює ту художньо-емоційну атмосферу, яка найбезпосереднішим чином діє на сприйняття глядачем у часі та просторі того, що відбувається на сценічному майданчику. І, звичайно, багато в чому визначає ідейно-художню силу впливу концерту на глядачів. Художнє оформлення, рішення сценічного простору диктує режисеру-постановнику пластичне рішення концерту і, зокрема, принцип мізансценування. При цьому сценічний простір має

підпорядковуватися логіці руху груп виконавців, їхньої взаємодії, що, своєю чергою, визначає і ритм постановки твору [1, с. 166].

Особливість театралізованого концерту як масового видовища полягає в можливості організувати його у нетрадиційному сценічному просторі: на стадіоні, площі, у палаці спорту, повітряних та водних просторах, у зеленому театрі тощо. Місце проведення концерту стає тим чинником драматургії, котрий зумовлює специфічні закони побудови дії, створюючи певні умови ігрової дії. До прикладу, вирішення стадійного видовища, а саме його архітектурні особливості, диктують режисеру-постановнику, театральному художнику та сценографу вирішення сценічних завдань, виходячи із кругового огляду дії. Таке масштабне видовище покликане створювати радісну атмосферу, підіймати настрій, викликати позитивні емоції, концентрувати творчий потенціал мас [2, с. 34].

Зміст, яким, як правило, вирізняється театралізований тематичний концерт, передбачає не просто відтворення засобами сценографії місця дії, а створення зорового образу такого масштабу, який висловлював би, символізував значущість теми, велич, урочистість події, що розкривається на сцені. Ось чому одним із найважливіших завдань при постановці театралізованого концерту стає організація сценічного простору. Зокрема, як один із її способів – розчленування сценічного майданчика, як по горизонталі, так і по вертикалі (різні щаблі, платформи тощо).

Так, наприклад, у театралізованому святковому концерті до дня Києва зоровий образ міста може бути створений за допомогою складної єдиної конструкції, що являє собою композицію зі сходових маршів, обрамлену величезними фотографіями вулиці Києва та сходів, які під час дії можуть сприйматися то східцями набережної Дніпра, то ескалаторами київського метро, то сходами підземних переходів. Це перетворення може бути гармонійно доповнено «живими» елементами декорацій, великими яскравими деталями реквізиту: в одному епізоді це може бути міський годинник, в іншому – вуличні ліхтарі, у третьому – будки телефонів-автоматів, дорожні знаки (перехід, обгін заборонений) тощо. У результаті створюється динамічний художній образ святкового Києва.

Організація, членування сценічного майданчика зазвичай може ускладнюватися особливостями та розмірами сценічної коробки. Але найчастіше в театралізованих концертах використовуються складні за конфігурацією єдині установки, що мають низку різноманітних майданчиків-сцен.

Нове осмислення сучасної сценографії, що ламає межі між артистами та глядачами, можна розглянути на прикладу театралізованого концерту «Птах із шовковою казкою» (*Ризький кафедральний собор, 2013*), присвяченому відомому латиському письменнику Оярсу Вацієтісу. Сценографія концерту, автор якої – Дідзіс Яунземс, більше не розглядається як декорація сцени, а радше як інструмент, який надає набагато глибше відчуття контексту. Сім рухомих сценографічних стін створюють відчуття різної атмосфери Пардаугави, місця, де пройшло життя письменника. Коли всі сім стін закриті, проєктуються розмиті зображення типових маленьких вулиць і дерев'яної архітектури. Просторова замкнутість стін дає аудиторії ще більше, глибше відчуття контексту. Під час концерту стіни поступово розсуваються, відкриваючи просторіші краєвиди на Пардаугаву – парк Аркадіяс, ринкову площу Агенскална, що, своєю чергою, гармонійно поєднувалося із загальним художнім сценарієм концерту [3].

Добре розроблений майданчик, як і інші елементи сценографії, збуджує фантазію режисера-постановника, допомагає доповнити її багатством власних знахідок. Це твердження зачіпає один з найсуттєвіших аспектів у розумінні ролі художника-сценографа у створенні театралізованого тематичного концерту. У сучасному сценічному мистецтві художник є одним із головних творців, співавтором театралізованого концерту (за всієї провідної ролі режисера).

Таким чином, в успіху театралізованого концерту досить значна частка художника-сценографа. Саме в результаті плідної співпраці з режисером, народжується зоровий образ того чи іншого сценічного твору, чому сприяє майстерне поєднання традиційних та новітніх образних прийомів творення сценічного простору.

Література

1. Крипчук М.В. Проблеми створення масового театралізованого видовища (принципи художнього оформлення). Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство. 2011. №2. С. 163-168.
2. Триколенко С.Т. Українська сценографія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2016. 211 с.
3. Scenography for concert „The bird with the silk tale”. URL: <http://www.dja.lv/projects/bird-with-the-silk-tale/>
4. Song Jia. Stage Design: Concerts, Events, Ceremonies and Theater. Gingko Press, Incorporated, 2013. 351 s.

*Деревецька Анастасія Олегівна,
здобувач Національного транспортного університету
Тишкевич Катерина Іванівна,
старша викладачка кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну
Національного транспортного університету*

ЕРГОНОМІКА АВТОМОБІЛЯ ШВИДКОЇ ДОПОМОГИ ДЛЯ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ

На сьогодні академічні установи і дослідницькі центри ведуть дослідження в галузі ергономіки автомобілів, виконуючи більш фундаментальні дослідження і розробляючи нові методи аналізу та оцінки.

Крім того, групи дослідників займаються вивченням оптимізації розміщення компонентів (контрольних панелей, сидінь, враховуючи зручність розміщення кнопок, вікон, освітлення і кольорів, що впливають на сприйняття споживачів).

Одним із найвідоміших дослідників у галузі автомобільної ергономіки є Д. Норман, який зробив значний внесок у розуміння взаємодії між користувачами та автомобілями [1].

Д. Норман досліджував деякі аспекти ергономіки, такі як:

- розташування сидінь: проведено дослідження щодо зручності сидінь, висоти та кута сидіння і розташування керма, педалей для комфорту пасажирів та водія.
- здійснив аналіз інтерфейсу автомобіля, зокрема, ручки, кнопки, панелі користування, яка впливає на легкість користування [1].

Національна адміністрація безпеки дорожнього руху (NHTSA) у Сполучених Штатах Америки вивчає ергономіку та безпеку автомобілів, що встановлюють вимоги до дизайну та безпеки автомобілів, а також розробляють правила для виробників із застосуванням зменшення ризику дорожніх пригод [2].

Великі корпорації автомобілебудування мають власні відділи та лабораторії, які займаються дослідженнями та розробкою ергономічних рішень для брендів автомобілів. Вони виконують тести та дослідження, щоб підвищити зручність і безпеку для водіїв і пасажирів.

Компанія BMW розробляє інновації у сфері ергономіки та людських факторів у дизайні автомобілів, що включають різноманітні розробки, такі як інтелектуальний інтерфейс із користувачем та передові системи сидінь .

Компанія Mercedes-Benz активно вивчає ергономіку в автомобілях та впроваджує інноваційні рішення, що покращують комфорт та безпеку пасажирів й водія.

На основі проведеного опитування українських медиків, які беруть участь у війні росії проти України на тему: «Ергономіка автомобіля швидкої допомоги під час військових дій», дійшли наступних висновків, зокрема, для полегшення використання автомобіля у бойових умовах, необхідно підвищити кліренс для вільного пересування по бездоріжжю та заїзду на поребрики, зокрема, шини будуть посилені та збільшені за розміром. Крім того, автомобіль необхідно обладнати спеціальною системою захисту, тобто - броньовані вікна автомобіля, а за

потреби - броньована капсула.

Більше того, слід вирішити проблему недостатньої якості обігріву автомобіля. Зокрема, відповідно до опитування медиків швидкої допомоги, це впливає на кровообіг пацієнта, тому для якісного обігріву постраждалого буде впроваджено надійну систему обігріву салону автомобіля. Також буде додано додаткові носії для перевезення важкопораненого пацієнта. Додатковий аспект щодо надання допомоги, який потребує удосконалення - кисневі балони, які будуть більш захищені завдяки композитним матеріалам (дисперсійно-зміцнені сплави, бетони, метали з покриттям тощо), що зменшує ризик уламків під час вибуху, а для забезпечення достатньої кількості кисню буде додано компактний кисневий концентратор, так буде менше потреби в кисні і менше подразників, що спричиняють ушкодження.

Слід виокремити функціональне зонування автомобіля швидкої допомоги для військових, до складу якого входять (див. рис. 1):

1. Зона надання медичної допомоги, яка дозволяє проводити невідкладні медичні процедури та лікування, повинна бути обладнана для фіксації пацієнтів під час транспортування.
2. Зона обладнання та ліків.
3. Зона водія та управління
4. Зона зберігання та обладнання для захисту.

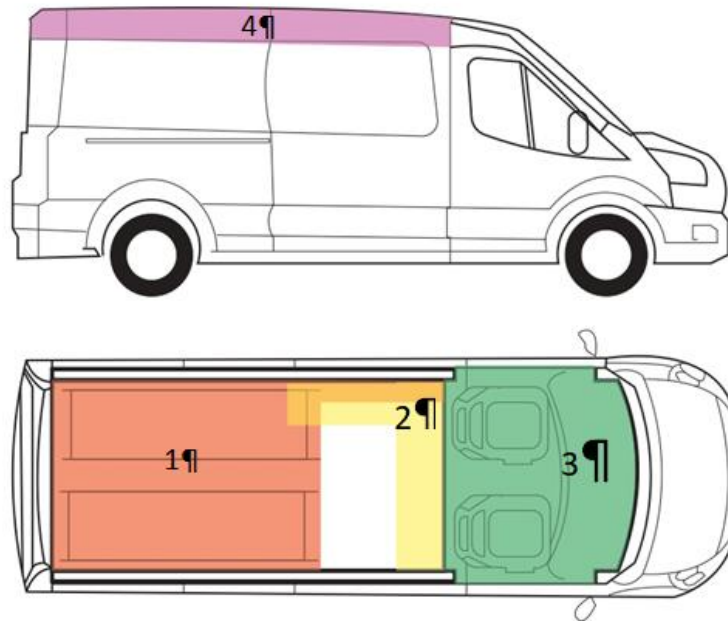


Рис. 1. Основні зони в автомобілі швидкої допомоги для військовослужбовців

Таким чином, ергономіка відіграє важливу роль в автомобільному виробництві, тому до головних аспектів, які враховуються в автомобільному дизайні та конструюванні, зокрема належать:

- антропометрія, тобто розмір сидінь, розташуванні педалей, керма, розмірах салону та інших елементів автомобіля;
- забезпечення дизайну інтер'єру для пасажирів;
- дизайн автомобіля повинен забезпечувати безпеку пасажирів під час аварійних ситуацій, включаючи оптимальне розташування подушок безпеки, ременів безпеки та зони поглинання енергії під час зіткнення.

Отже, створення автомобіля, який би відповідав потребам і комфорту споживачів, які користуються ним, і зменшив фізичний і психологічний стрес у водіїв та пасажирів, досягається завдяки врахуванню ергономічних принципів під час розробки та виробництва автомобілів.

Література

1. Дональд Норман. «Дизайн звичних речей» / пер. М. Бакалов. Київ : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля». 2023. 320 с., іл.
2. NHTSA вивчає безпеку транспортних засобів і поведінку водіїв, щоб зменшити кількість ДТП. Національний інститут безпеки на дорогах (NHTSA): вебсайт. URL: <https://www.nhtsa.gov/research> (дата звернення: 30.10.2023).

*Кучер Ростислав Станіславович,
асистент кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв*

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ПРОСТОРОВОГО ДИЗАЙНУ ІМЕРСИВНОГО ТЕАТРУ

На світових театральних майданчиках нині набувають широкої популярності постановки, що вдаються до різноманітних експериментів з просторовим дизайном. До них належать імерсивні театральні вистави, які найбільшою мірою експериментують з формою та комунікацією з глядачем.

У визначенні специфіки цього нового феномену слід насамперед зазначити, що «імерсивний театр» належить до жанру *site-specific theatre* та стосується передусім форми спектаклю, його просторового дизайну, а не суб'єктивного сприйняття глядача [1, с. 8]. Незвичайність локацій – саме те, що вирізняє вистави цього жанру. Це може бути, наприклад, територія ринку, вокзалу, занедбаних індустріальних будівель та ін.. При цьому, простір сцени і виконавець у ньому, утворюють ту структуру, яка впливає на глядача, у багатьох деталях виступаючи формотвірним базисом імерсивної постановки [3, с. 174].

Найкраще вищеозначене можна показати на прикладі «*Sleep No More*», однієї з найвідоміших імерсивних постановок британської театральної компанії *Punchdrunk*, в основі якої – «Макбет» Вільяма Шекспіра. Спектакль проходить у величезному покинутому п'ятиповерховому готелі *McKittrick*, який часом нагадує нескінченний лабіринт з нічних кошмарів, що раптом матеріалізувалися. Глядачі опиняються у психіатричного відділення, на цвинтарі, в готелі 30-х років, де перформанс та інсталяція зустрічаються із *site-specific-хореографією* [6]. На відміну від традиційного театру тут відбувається те, що у класичному театрі заборонено: глядачеві можна і потрібно вступати в контакт з акторами, реквізитом та декораціями, тим самим створюючи власний унікальний наратив.

Ще один приклад експериментування у просторовому дизайні імерсивного театру – вистава британського режисера Грема Віка «*Ідоменей*» (на основі однойменної опери Моцарта), поставлена не в театральному просторі, а на території покинутої фабрики. У сценографії використовуються елементи, які є або могли бути природною частиною цього просторового середовища: велика купа піску, транспортувальний контейнер, технічний стіл, сходи і вежі. Поряд з ними в просторовому дизайні імерсивної постановки присутні і чужорідні елементи: насамперед це велике дзеркало, встановлене вертикально на підвищенні. Апельсинові дерева, встановлені («посаджені») всередині ангару, на відміну від нього не дисонують із простором. Дія імерсивної вистави «*Ідоменей*» не обмежена сценою: сцена як така відсутня, єдина спеціально виділена частина території – це поміст, на якому розсаджено оркестр і знаходиться диригент. Таким чином, простір, в якому розгортається дія спектаклю, складається з декількох локацій, розташованих на підвищеннях, що обрамляють оркестр. Це купа піску і контейнери в далекому від входу кутку приміщення (локація, пов'язана з носіями влади – *Ідоменеєм*, *Електрою* та частково *Ідамантом*), трибуна (місце зустрічі влади та народу), дзеркало та апельсиновий «гай» (локація, призначена для рефлексії та пошуків виходу із ситуації) і, нарешті, стіл-«*вівтар*» та вежа головного жерця (локація для центральної події – жертвопринесення, що знаходиться практично в центрі приміщення). Дизайн простору

для їхнього розташування, переміщення виконавців та глядачів між ними визначається вихідними просторовими умовами (наявністю видимих з будь-якої точки підвишень у приміщенні) та одночасно подієвим планом вистави [4].

Одним із найпопулярніших видів імерсивного театру є спектаклі-подорожі, концепція просторового дизайну яких найчастіше організовується за принципом наративних просторів. Так, у «Сомнаї» британської компанії dotdotdot глядач як активний учасник театрального дійства проходить через декілька просторів, що символізують ні що інше, як життєвий шлях людини. Стерильні білі приміщення на початку (зал очікування та кімната, де фотографують учасника спектаклю-подорожі, вимірюють його пульс) і наприкінці вистави (лікарняна палата), з яскравим штучним світлом, створюють тематичні рамки досвіду: складається враження, ніби над нами проводять медичний експеримент. Костюми у вигляді халата та шкарпеток, які надаються відвідувачам, доповнюють таке враження. Водночас простори ірраціонального відрізняються стилістичним розмаїттям. Приміщення стародавнього храму, де глядач зустрічається з куратором досвіду, налаштовує на процес занурення у новий світ. Спокійна атмосфера, створена за допомогою теплих кольорів та приглушеного світла, вирізняє і наступну кімнату, передбачену для короткого сну [5]. Ці сценографічні рішення сприяють швидкому та полегшеному включенню глядача до імерсивного досвіду. Сцени, що викликають спогади з дитинства, розподілені по маленьких кімнатах з величезними плюшевими іграшками, на яких можна поспати, і по стерильних, білих кімнатах, де відвідувача занурюють у віртуальну реальність. Але й віртуальна обстановка є у певному сенсі сценографією – вона, щоправда, не справжня, проте слугує псевдопросторовим середовищем. Сценічний мінімалізм змінюється інтенсивною атмосферою занедбаних і похмурих просторів «смерті». Старі скрипучі меблі та рухомі фотографії мертвих людей вводять глядача у стан страху та дискомфорту – якщо сценарій змінити не можна, то учасникові хочеться пройти ці простори якнайшвидше.

Таким чином, імерсійні спектаклі можуть відбуватися як у класичній театральній будівлі, так і мати сайт-специфічні та променадні концепції, таким чином формуючи новий синергетичний простір видовищно-ігрової провокації.

Література

1. Баканурський А, Баканурський Є. Імерсивний театр. *Мистецтвознавчий та культурологічний журнал «Аркадія»*. 2015. № 1 (42). С. 8-13.
2. Ковальова М., Левченко В. Імерсивність як механізм створення нової художньої реальності. *Діа́га / Докса*. 2016. № 2 (26). С. 173-183.
3. Biggin R. *Immersive Theatre and Audience Experience*. London, 2017. P. 1.
4. Birmingham Opera Company. Brief History. URL: www.birming-hamopera.org.uk/brief-history
5. Dotdotdot: SOMNAI by Don't Panic. URL: <https://www.thedrum.com/creative-works/project/dont-panic-dotdotdot-somna>
6. Sleep No More. A LEGENDARY HOTEL. SHAKESPEARE'S FALLEN HERO. A FILM NOIR SHADOW OF SUSPENSE. URL: <https://mckittrickhotel.com/events/sleep-no-more/>

*Баженів-Карелін Олексій Валентинович,
здобувач Національного транспортного університету*

ДЕФОРМАТИВНЕ ФОРМОТВОРЕННЯ СПОРТИВНОГО АВТОМОБІЛЯ

Деформативне формотворення вказує на процес задання або створення специфічної форми чи зовнішнього вигляду автомобіля з метою досягнення певних дизайнерських цілей і естетичних характеристик. Це означає, що дизайн автомобіля розробляється так, щоб він мав певний стиль, елегантність, спортивну агресивність або інші властивості, які відповідають вимогам спортивної тематики. У такому контексті деформативне формотворення може включати в себе такі аспекти, як форма кузова, лінії і контури, динамічні риси, елементи

декору та інші дизайнерські рішення, що надають автомобілю його унікальний вигляд. Дизайнери спортивних автомобілів ставлять перед собою завдання створити вигляд, який відображає спортивну спрямованість та емоційну привабливість автомобіля, при цьому враховуючи практичність і функціональність.

Формотворення проєктованого предмету має вплив на безліч чинників: від прямого впливу на характеристики розробки до естетичності зовнішнього вигляду виробу. При проєктуванні автомобілів формотворення відіграє велику роль у розробці, так як вона має враховувати основні інженерно-технічні рішення та правильно підібрані форми кузова та його зовнішніх елементів для виконання практичних та естетичних функцій.

На початку розвитку автомобільного транспорту всі тодішні машини мали вигляд простої основи від карети або повозки, де ще був присутній двигун та елементи управління. З технічним прогресом та розвитком автомобілебудування змінювались технічні характеристики та зовнішній вигляд транспортних засобів, що позитивно впливали на їх технічні умовності експлуатації та естетичність вигляду за стандартами того часу [2]. Тим не менше, автомобілі почали ділити на різні класифікації їх застосування, такі як легкові, вантажні та спеціалізовані. Кожна категорія має свої вимоги під конкретно її рамки експлуатації.

У сучасних умовах при проєктуванні об'єктів багато інженерів та дизайнерів запозичують біонічні форми з природи. Це не просте копіювання форм, а логічний аналіз принципів формотворення та структурно-функціональної організації живих систем з метою використання у композиційно-конструктивних рішеннях [1]. (рис.1)



Рис 1. Схожість Alfa Romeo MiTo та сови

Деформативне формотворення для автомобіля означає не тільки його характеристики, але й функціональність. Завдяки формам та силуетам кузова людина може легко розрізнити функціонал транспорту: плоскі та обтічні форми мають спортивні автомобілі; великі та важкі притаманні для позашляховиків та інколи для кросоверів; масивні для спеціалізованого транспорту; прямокутні та прості це основні риси для громадського транспорту.

Спортивний автомобіль це в першу чергу втілення прогресу та гармонії між технічною та естетичною сторонами сучасного предметного світу. При аналізі утворення форми кузова було виділено основні проблеми:

1. Аеродинамічний спротив.

2. Завихрення повітря.
3. Небезпека перекидання автомобіля на швидкості.

Завдяки підбору матеріалів та видозміни форми кузову машина буде мати низький коефіцієнт опору повітря, що позитивно впливає на енергоефективність та економічність авто.

Література

1. Мигаль С. П., Дида І. А., Казанцева Т. Є. Основи формотворення і проєктування об'єктів предметного біодизайну SA. 2015. Вип. 816. С. 229–239.
2. Ксенія Ляшко. Промышленный дизайн автомобилей: вчера, сегодня, завтра. URL: <https://klona.ua/blog/promyshlennyy-dizayn/promyshlennyy-dizayn-avtomobiley-vchera-segodnya-zavtra> (дата звернення: 23.10.2023).

Dieieva Arina,

Student of the National Academy of Management of Culture and Arts

HISTORICAL ASPECTS OF ADVERTISING PROMOTION IN THE INTERNET SPACE

Advertising is an age-old marketing technique that has continuously evolved with advancements in technology. In recent decades, the internet has revolutionized the advertising industry, allowing businesses to reach a global audience with unprecedented precision. The internet's journey from its inception to becoming a powerful platform for promotion is a fascinating story. In the early 1990s, when the internet was in its infancy, the concept of online ads was virtually non-existent. The primary focus was on creating the infrastructure and developing websites. It wasn't until 1994 that the first banner ad was introduced by AT&T on HotWired.com, marking the birth of digital advertising. This event, though unassuming at the time, laid the foundation for the revolution of media space.

Banner ads were the pioneers of internet advertising, and they quickly gained popularity. These static or animated graphics were placed prominently on websites, leading users to click through to the advertiser's website. The dot-com bubble of the late 1990s saw a rapid expansion of internet-based businesses, and online advertising played a crucial role in attracting investors and users to these ventures. The exuberance was short-lived, however, as many dot-com companies collapsed, leading to a temporary downturn in digital promotion.

One of the most significant milestones in the evolution of online advertising was the introduction of search engine advertising. Google AdWords, launched in 2000, was a game-changer. It allowed businesses to bid on keywords and have their ads displayed when users entered relevant search terms. This pay-per-click (PPC) model was more cost-effective and targeted than traditional banner ads. Google's success with AdWords led to the rapid expansion of search engine advertising, making it a dominant force in the virtual area.

The emergence of social media platforms in the mid-2000s added another dimension to internet promotion. Sites like Facebook, Twitter, and later Instagram and Snapchat, allowed businesses to engage with users on a more personal level. They could create and evolve content, build communities, and precisely target demographics, interests, and behaviors. The advent of social media advertising marked a shift from intrusive, static to more interactive and engaging promotional methods.

The early 2010s saw the rise of programmatic advertising, which automated the process of buying and placing digital ads. Using data and algorithms, advertisers could target audiences more precisely and in real-time. This shift allowed for greater efficiency, cost-effectiveness, and scalability in online marketing. Programmatic advertising also led to the rise of ad exchanges and demand-side platforms, further enhancing the reach and impact of digital promotion.

As smartphones and mobile devices became increasingly ubiquitous, advertisers had to adapt. Mobile advertising became a significant aspect of online promotion, with the development of mobile-optimized websites, apps, and ads. The location-based capabilities of devices enabled advertisers to reach consumers with geographically relevant content, further enhancing the effectiveness of online

marketing.

Video advertising has also played a crucial role in the evolution of online promotion. With the popularity of video-sharing platforms like YouTube, advertisers found a new medium to convey their messages. Pre-roll, mid-roll, and post-roll video ads became common, and businesses started investing heavily in producing high-quality video content for campaigns.

The historical journey of advertising promotion in the internet space is a story of constant innovation and adaptation. From the humble beginnings of banners to the dynamic landscape of programmatic advertising, the online promotion industry has evolved to become a dominant force in the marketing world. The internet's global reach, combined with the ability to target specific demographics, has made online advertising a powerful tool for businesses of all sizes. As technology continues to advance, the future of internet promises even more sophisticated and efficient methods of reaching and engaging consumers in the digital space.

In recent years, online advertising has faced growing scrutiny and challenges related to privacy and data protection. Concerns about the collection and use of personal information have led to increased regulations, such as the European Union's General Data Protection Regulation (GDPR) and the California Consumer Privacy Act (CCPA). These regulations have pushed advertisers to adopt more transparent and user-centric approaches to data collection and ad targeting, emphasizing the importance of user consent and control over their data. As a result, the digital industry has had to strike a balance between providing personalized content and respecting user privacy, leading to the development of more ethical advertising practices.

Looking ahead, the online marketing landscape is poised for continued transformation. Emerging technologies like augmented reality (AR) and virtual reality (VR) present new opportunities for immersive advertising experiences. Additionally, the integration of artificial intelligence (AI) and machine learning will enable even more precise targeting and personalized ad delivery. The ongoing evolution of the internet and its role in our lives ensures that promotion of ads in the online space will remain a dynamic and ever-evolving field, where adaptability and creativity will be key to success in capturing the attention of digital-savvy consumers in the years to come.

In conclusion, the historical journey of advertising promotion in the internet space is a testament to the ever-evolving nature of technology and marketing. From the pioneering days of banner ads to the data-driven precision of programmatic advertising, the online industry has continuously adapted to meet the changing needs and expectations of consumers. As the digital area evolves, the challenges of privacy and data protection, as well as the integration of emerging technologies like AR, VR, and AI, will shape the future of online advertising. The key takeaway from this historical overview is that internet is a dynamic and transformative field that necessitates a balance between innovation and ethical considerations. Advertisers must navigate the evolving regulatory landscape while delivering engaging, personalized content to digital-savvy consumers. As we look to the future, it is clear that the digital world will remain a vital space for advertising, offering new opportunities for creativity and engagement, provided that businesses can adapt and innovate within this ever-changing place.

References

1. Kershner, D. & Green, S. Advertising Promotion and Other Aspects of Integrated Marketing Communications, 2019 .
2. IAB (Interactive Advertising Bureau). Digital Advertising Revenue Report. 2022 . URL: <https://www.iab.com/guidelines/research/digital-ad-revenue-2021/>
3. Federal Trade Commission (FTC). Advertising and Marketing on the Internet: Rules of the Road. 2021. URL: <https://www.ftc.gov/tips-advice/business-center/guidance/advertising-marketing-internet-rules-road>

ФАКТОРИ ВПЛИВУ МЕДІАКОНТЕНТУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ПОЛЕ КОМУНІКАТИВНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Дослідження медіакультури у контексті технологічного розвитку визначає технокультуру як фактор, що формується на основі науково-технічного розвитку та впливає на соціокультурне середовище. Актуальність дослідження полягає в виявленні впливу глобалізації на всі сфери людської діяльності через поширення медійного впливу та утворення «людини медійної епохи».

Цифрова революція та дигіталізація медійного простору призвели до змін у створенні та поширенні контенту, що призвело до виникнення нових форматів та жанрів. Зростання доступу до інформації викликає зниження її цінності. Парадокс полягає в тому, що реальною цінністю стає можливість відбору і агрегації контенту, підкреслюючи значення нових медіаплатформ, спрямованих на цю агрегацію [1, 211].

Д. Мак-Квейл виокремив ключові аспекти нових медіа: дигіталізацію, конвергенцію, інтернет-дивергенцію та їх вплив на комунікації. Він підкреслює адаптацію соціуму до нових культурних ролей, запропонованих мережею, формування нової громадської сфери, розчленування та внутрішню розмитість «медіаінститутів», і зменшення соціального контролю. Мак-Квейл розглядає нові медіа і технології як взаємопов'язані, що утворюють єдине ціле у процесі суспільних мас-медіа. Його схема показує, що перехід до нової культурної та соціальної парадигми відбувається через технології, які є невід'ємною частиною медіакультури.

Приклад успішного використання дизайну медіа-контенту на Instagram – медіаконтент магазину Cher 17, що привертає увагу та сприяє активній взаємодії з підписниками, підкреслюючи важливість дизайну на комунікаційних платформах. Візуальна привабливість та естетичність контенту створюються через стилізацію фотографій та використання яскравих кольорів, аксесуарів і візуальних історій.

Консистентний брендовий стиль і використання сезонних та актуальних тем забезпечують легке впізнавання контенту та залучення аудиторії до дій. Контент містить яскраві заголовки та описи, які спонукають до взаємодії та дискусій, відповідаючи побажанням підписників. Співставлення цінностей аудиторії та взаємодія з нею, включаючи сторіз, відео, та активну реакцію на коментарі, допомагає збудувати спільноту та зміцнює зв'язок з підписниками. Дизайн медіа-контенту визначає перше враження та є ключовим для залучення аудиторії, впливаючи на кількість взаємодій та підписників [2, 66–67].

Магазин Amoslook активно використовує відеоконтент для показу одягу в русі та подачі інформації про свої товари. Цей підхід забезпечує більш інтерактивний спосіб представлення продуктів та може привертати більше уваги клієнтів. Магазин використовує функцію розмовних сторіз для показу підтримки клієнтів, анонсів нових колекцій, та надання додаткової інформації про продукти. Цей формат дозволяє створювати ближчий зв'язок з аудиторією. Магазин Amoslook активно використовує трансляції в режимі реального часу та "живий" контент, який створює можливість для клієнтів бачити новини, заходи або події в реальному часі, що створює активну спільноту та збільшує участь аудиторії. Amoslook вдається до контенту, який розповідає історію бренду, відображаючи його цінності, стиль та процес виробництва. Це сприяє побудові спільності та лояльності споживачів.

Дизайн медіа-контенту магазинів Cher 17 та Amoslook представляє собою різні стратегії та підходи, спрямовані на взаємодію з аудиторією через соціальні мережі. Cher 17 акцентує увагу на використанні фотографій, використанні яскравих кольорів та стильних образів, що дозволяє створити візуально привабливий контент. В той же час, Amoslook вдає перевагу відеоформату та розмовним сторіз, що надає можливість аудиторії побачити одяг у русі та отримати додаткову інформацію про нього в інтерактивному форматі.

Обидва магазини успішно використовують медіа-контент для виявлення власної унікальності та відображення своїх цінностей. Через спільність ідеї стилю лайфстайл та активну взаємодію з аудиторією, вони створюють спільноту та ідентичність з клієнтами. Використання інфлюенсерів, живого контенту та історій брендів додає глибину взаємодії та відображає цінність спілкування та відкритості.

Процес сприйняття медіаконтенту є унікальною інтерпретацією кожною людиною, обумовленою її індивідуальністю та когнітивними процесами. Медійний контент привертає увагу через психологічні та дизайнерські прийоми, що спричиняють позитивні емоції та формують нові критерії поведінки, особливо у молоді. Соціальні медіа сприяють формуванню персонального бренду, створюючи засоби вираження та взаємодії з аудиторією [3, 80].

При створенні медіаконтенту важливо враховувати сприйняття аудиторією. Освітній та професійний контент повинен не лише передавати інформацію, але й надихати та стимулювати зворотній зв'язок. Вибір різних підходів у дизайні медіа-контенту дозволяє кожному розглянутому магазину підкреслити свою ідентичність та залучити різний коло клієнтів. Враховуючи це, важливо розуміти, що різноманітність у контенті сприяє покращенню комунікації з аудиторією та створенню взаємодії, спрямованої на різні попити та інтереси споживачів.

Література

1. Кияниця, Є. О. Фактори формування та сприйняття медіаконтенту сучасними аудиторіями. *Вчені записки*. 2020. 32020210.
2. Стратюк, В. Р. Соціально-комунікативний потенціал соціальних медіа в контексті побудови персонального бренду. *Primedia eLaunch LLC*. 2022.
3. Бутиріна, М. В. Медіаконтент: вектори розвитку та форми побутування в цифрову добу. *Вісник Харківського національного університету імені ВН Каразіна. Соціальні комунікації*. 2016. №9. С. 80–81.

Коркосенко Анна Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВЕБСЕРВІС ІЗ ПОШУКУ ЗНИКЛИХ ДОМАШНІХ ТВАРИН

З появою Інтернету та стрімкого розвитку сучасних технологій продукуються все нові інновації у сфері дизайну і веброзробок. Однією з таких інновацій є створення вебсервісів. Вебсервіси – це програмна система, яка надає свої функціональні можливості через Інтернет, дозволяючи обмінюватися даними між іншими програмами або системами. Сьогодні вебсервіси покликані покращувати якість життя та допомагати у вирішенні різних питань. Прикладом такого вебсервісу є сайти для пошуку зниклих домашніх тварин, що дають можливість швидше та ефективніше віднайти та повернути улюбленця своїм опікунам.

Тема загублених домашніх тварин є надзвичайно актуальною у наш час, оскільки вона сприяє популяції безпритульних бродячих тварин, що є небезпечним як для життя самих тварин, так і громади, де вони перебувають. З початком повномасштабного вторгнення в Україну кількість зниклих та постраждалих тварин лише зростає. Зокрема, на 20–30% зросла кількість тварин у притулках у тилових областях, на 60% – у зооволонтерів у прифронтових областях та на 100% і більше – у притулках прифронтових областей [1]. Згідно з дослідженням, яке проводив Соціологічний центр «Соціоінформ» на замовлення гуманітарної ініціативи Save Pets of Ukraine, більшість тварин, яким надано притулок під час повномасштабної війни – домашні [2].

Саме тому створення пошукового вебсервісу є важливим кроком у вирішенні проблеми зниклих домашніх тварин. Такі вебсервіси дають можливість користувачам швидко та легко поширювати інформацію про зниклих тварин, що підвищує шанси на їхнє повернення додому. Крім цього, такі платформи можуть бути корисними не лише для власників домашніх тварин,

а й для волонтерів та громадських організацій, які займаються допомогою безпритульним тваринам.

Ефективність вебсервісу для пошуку тварин досягається функціональністю сайту, впровадженням інновацій штучного інтелекту та сучасним дизайном інтерфейсу. Функціональні можливості покликані полегшити користувацький досвід, створивши зручну та ефективну платформу; а дизайн інтерфейсу, у свою чергу, сформувати приємне середовище для перебування на сайті, щоб спонукати потенційних користувачів обирати саме цей сервіс. Використання штучного інтелекту надасть змогу шукати тварин за заданим радіусом, описом, породою тварини тощо; знаходження збігів між втраченими і знайденими тваринами; можливість створювати оголошення, якщо тварину загубили або якщо знайшли; мінімізувати стрес, наскільки це можливо, завдяки позитивному оформленню сайту. Крім цього, не менш важливим аспектом є також адаптація вебсервісу під різні девайси, що дозволить людям без проблем скористатися платформою з телефону, планшета чи ПК. Для виявлення особливостей функціональної та візуальної складової для пошукового вебсервісу, необхідно провести аналіз існуючих сервісів, вивчити технологічні аспекти у розробці, дослідити цільову аудиторію і її головні вимоги, провести тестування з користувачами тощо.

Використання ресурсів сучасних технологій дозволяють дизайнерам своєчасно реагувати на потреби суспільства, створюючи якісні та корисні вебсервіси, одним із яких є сайт для допомоги у пошуку зниклих тварин.

Література

1. Interfax - Україна. Інформаційне агентство. URL: <https://interfax.com.ua>
2. Save pets of Ukraine. Дослідження: як війна вплинула на притулки для тварин. URL: <https://www.savepetsofukraine.kormotech.com> (дата звернення: 18.10.2023).
3. Mark Boulton. Designing for the Web. 2009. URL: <https://designingfortheweb.co.uk/> (дата звернення: 18.10.2023).
4. Thomas Erl. Service-Oriented Architecture. Analysis and Design for Services and Microservices. Prentice hall. Service Tech Press. 2016.

Кучерява Анжеліка Валеріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕХНІКИ СТВОРЕННЯ ІЛЮСТРАЦІЙ У КНИЖКОВОМУ ДИЗАЙНІ

Книжкова ілюстрація є продуктом книжкового дизайну і образотворчого мистецтва, який розробляється у вигляді намальованих зображень та малюнків для книг [1]. Призначення ілюстрації - покращити та збагатити історію, зробити її більш цікавою та захопливою. В наукових чи історичних роботах ілюстрації роблять контекст більш зрозумілим, як наприклад в книжках з біології в ілюстраціях чудово показано будову квітів чи тварин.

В традиційних техніках ілюстратор зазвичай використовує олівці для малювання та акварель для розфарбовування деталей. В результаті ілюстрації виходять кольоровими та деталізованими.

Графіка використовується в книжковій ілюстрації для створення стилізованих зображень за допомогою пера та туші. Цей стиль може бути дуже детальним, але за допомогою цієї техніки досить складно робити відтінки, бо зазвичай художники малюють силуетами. Найчастіше ілюстрації чорно-білі, але іноді використовується і кольорова туш [2].

Цифрова ілюстрація – це ілюстрація, створена за допомогою графічних програм на комп'ютері, планшеті та іноді навіть телефоні. Цифрова ілюстрація має досить широкий спектр інструментів та середовищ, від традиційного малювання до 3D-моделювання. Цифрові ілюстратори можуть використовувати різні програми для створення малюнків, від програм для малювання в растрі/векторі до інструментів 3D-моделювання [3].

Цифрова ілюстрація – це масив даних, отриманий шляхом дискретизації (аналого-цифрового перетворення) оригіналу [4]. Після кодування за допомогою певного алгоритму і запису на носій, цей масив даних стає файлом [4]. У сучасному процесі поліграфічного виробництва всі ілюстрації й елементи оформлення представлені цифровими зображеннями різних типів [4].

Цифрові зображення поділяються на растрові, векторні та змішаного типу.

Растровий тип включає двовимірні масиви даних (матриці пікселів), кожен елемент яких представляє ділянку оригіналу з усередненим колірним показником [4].

Растрова ілюстрація - це тип цифрового зображення, яке складається з пікселів, або точок, кожна з яких має власний колір. Цей тип ілюстрації найчастіше використовується для фотографій, сканованих зображень та деталізованих малюнків.

Растрові зображення мають певну роздільну здатність, що вимірюється в пікселях на дюйм (PPI). Чим вище роздільна здатність, тим більше деталей може бути на зображенні. Але у растрових зображень є проблеми з масштабуванням, якщо спробувати збільшити растрове зображення, воно може виглядати розмитим або «пікселізованим».

Є багато програм для створення растрових ілюстрацій, наприклад Adobe Photoshop, Clip Studio Paint, SAI, Corel Painter тощо.

Векторний тип використовують для тексту і графічних символів (логотипів, товарних знаків, лого-груп, лінійок тощо) [4].

Векторна ілюстрація - це тип графіки, який використовує вектори для створення зображення. Векторні зображення складаються з геометричних примітивів, таких як точки, лінії, криві та полігони. Всі ці елементи можна описати математичними виразами [5].

Однією з ключових переваг векторної графіки є те, що вона масштабується без втрати якості [5]. Це означає, що можна збільшити або зменшити векторне зображення до будь-якого розміру, і воно завжди залишиться чітким [5]. Завдяки цьому векторна графіка ідеальна для логотипів, значків та інших дизайнерських елементів, які можуть бути використані в різних розмірах.

Векторну графіку можна створювати за допомогою спеціалізованого програмного забезпечення, такого як Adobe Illustrator, CorelDRAW тощо.

Змішаний тип включає елементи обох типів [4].

Змішаний тип ілюстрації поєднує в собі елементи як растрових, так і векторних зображень [4]. Це означає, що в одному зображенні можуть бути присутні як геометричні форми (вектори), так і пікселі (растрові елементи).

Цей тип ілюстрації дозволяє використовувати переваги обох типів: векторні елементи забезпечують чіткість та масштабованість, а растрові - деталізацію та глибину кольору. Змішана ілюстрація часто використовується в графічному дизайні, оскільки вона надає багато можливостей для творчості та експериментів.

Вибір техніки створення ілюстрацій залежить від багатьох факторів. Для різних типів книг підходять різні техніки ілюстрації. Наприклад, для дитячих книг часто використовуються яскраві та емоційні ілюстрації, виконані в акварельній техніці. Для науково-популярних книг ілюстрації часто виконуються в більш реалістичному стилі, наприклад, в техніці офорт. Ілюстрації повинні відповідати стилю книги. Наприклад, для книги в стилі реалізму підійдуть ілюстрації, виконані в реалістичному стилі. Для книги в стилі модерну підійдуть ілюстрації, виконані в більш абстрактному стилі. Ілюстрації допомагають читачеві зрозуміти сюжет книги, можуть створювати певний настрій у читача, та відображати стиль автора книги.

Література

1. TACP Staff. [2021]. Book Illustration Careers / The Art Career Project. URL: <https://theartcareerproject.com/careers/book-illustration/> (дата звернення: 24.10.2023).
2. Different Types of Book Illustrations / Palmetto Publishing. URL: <https://www.palmettopublishing.com/blogs/different-types-of-book-illustrations> (дата звернення: 24.10.2023).
3. Ryan. [2022]. What is Digital Illustration? A Beginner's Guide / 21 Draw. URL: <https://www.21-draw.com/what-is-digital-illustration-a-beginners-guide/> (дата звернення: 24.10.2023).

4. Цифрове зображення / Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Цифрове_зображення (дата звернення: 24.101.2023).

5. Векторна графіка / Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Векторна_графіка (дата звернення: 24.101.2023).

*Олійник Юлія Анатоліївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ВІЗУАЛЬНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У СТВОРЕННІ ПРИВАБЛИВИХ ТА ЕФЕКТИВНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОДУКТІВ

Зорове сприйняття — один з самих продуктивних та швидких способів передачі інформації в людський мозок, що в свою чергу, розпізнає зображення, ілюстрації та іконки в 60000 разів швидше, ніж слова чи контент середньої довжини. Враховуючи те, що людям притаманна здатність надовго запам'ятовувати зображення, навіть якщо вони бачили його лише раз, робить використання візуальних стимулів ефективним інструментарієм для просування товарів та послуг в інтернет-просторі.

Об'єктом дослідження є лендинг сторінки з навчального курсу Таї Дейн про надання теоретичних знань та практичних навичок щодо природного омолодження тіла та обличчя. Мета — з використанням ефективних візуальних елементів зробити її унікальною та ефективною.

Для досягнення поставленого завдання в інтерфейсі сторінок ефективно використовувалися такі візуальні елементи як: іконки, форми, відповідні кольори, типографіка, зображення та ілюстрації. Зокрема, фоном лендінгу був обраний чорний для підкреслення яскравості та привабливості напівпрозорих, золотих та жовтих пташок у виділенні дієвих елементів та важливої інформації. Жовтий та білий текст додали контрасту, привертаючи увагу користувачів до ключових деталей, а використання променів світла надало сторінці елегантності, створивши привабливий візуал.

Легка для читання форма шрифту Inter забезпечить зручність для користувачів. Блор, що використовується навколо важливих фотографій або деталей, підсилить їх важливість і привабливість. Стокові фотографії демонструватимуть успіхи учасників курсу, тоді як експертні фотографії Таї та інших фахівців надають авторитетності та довіри сторінці.

Усі вищезазначені елементи дизайну були ретельно адаптовані для оптимального перегляду на мобільних пристроях. Це забезпечує однорідність та послідовність дизайну незалежно від того з якого пристрою відвідувач переглядає цільову сторінку. Таким чином, візуальні елементи не лише пришвидшать сприйняття клієнтами даного сайту, але й направлятимуть його, викликатимуть задоволення в швидкому розумінні інформації при невеликому когнітивному зусиллі, і разом з тим, зроблять даний інтерфейс універсальним та ефективним.

Література

1. Літвінова, О. Візуальна комунікація: основи графічного дизайну. Київський університет імені Бориса Грінченка, 2019.
2. Пастернак, В. Дизайн інформації: принципи та практика. Київський національний університет будівництва і архітектури, 2017.
3. Сергеева, І., Поляков, А. Дизайн інформаційних продуктів: теоретичні основи та практичні аспекти. Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2018.

ОЗНАКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КНИЖКОВОМУ ДИЗАЙНІ

Українська ідентичність у книжковому дизайні може проявлятися в різних складових зовнішнього та внутрішнього оформлення книги як за допомогою окремих засобів композиції, таких як шрифти, ілюстрації, декоративно-оздоблювальна графіка, палітра, так і за допомогою загального композиційного рішення [1, 198]. Використовуючи ознаки національної ідентичності в графічному оформленні, дизайнери водночас сприяють збереженню національної культури, переосмислюючи її здобутки у своїх розробках, і творять власний унікальний продукт, який виділяється на міжнародному ринку. Тема української ідентичності в дизайні завжди залишається актуальною (особливо сьогодні, в умовах російської збройної агресії проти України), адже протягом нашої історії можна було спостерігати численні спроби привласнити або знищити українську культуру, основне багатство народу. Саме тому зараз вкрай важливими є спроби переосмислення пласту національної культури, який можна привнести в сучасний український дизайн. Завдяки роботі дизайнерів, спрямованих на відродження культурної спадщини, можливо вивести український дизайн на якісно новий рівень.

Національна ідентичність у дизайні проявляється у використанні елементів оформлення, які асоціюються з усім українським. Такі елементи можуть стосуватися різних сфер життя людини, культури, історії тощо. Джерелами проектування національно ідентифікованого дизайну стають українське мистецтво, побут, світогляд, символіка. Дизайнери можуть переосмислювати образи і сенси у різних видах мистецтва: літературі, музиці, архітектурі, образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві. Національного характеру розробкам надають адаптація під сучасні потреби українських звичаїв, обрядів і традицій, звернення до сфери демонології, міфології та релігії, сукупності повір'їв і забобонів українців, використання національних, державних або народних символів.

Дизайнери можуть створювати засобами виразності своєї галузі й певні історичні ретроспективи, уславлюючи мистецькими методами відомі постаті, які зробили вагомий внесок в розвиток України та потребують актуалізації.

Джерелами натхнення дизайнерів можуть виступати і характерний ландшафт України, що включає клімат, рельєф, водні ресурси, рослинний і тваринний світ [2, 141–142]. Таким чином, спираючись на потужний потенціал української культури та інших сфер життя людини, дизайнери можуть створювати проекти з національним звучанням. При підборі джерел для розробки дизайну книги важливо враховувати тематику твору, щоб дослідити відповідний історичний і культурний контекст [1, 197].

Національна ідентичність часто проявляється в оформленні акциденції. У такому випадку дизайнери можуть використовувати набірні, мальовані або рукописні шрифти на основі традиційних українських історичних почерків, таких як устав, напівустав, в'язь і козацький скоропис. Також джерелами розробки шрифтового оформлення книги можуть бути почерки відомих особистостей, історичні написи, шрифтова спадщина художників-графіків тощо [2, 24].

Ілюстрація – це потужний простір для творчості, де дизайнер має багато можливостей для виявлення української ідентичності в книжковому дизайні. При чому, це стосується не лише стилістики чи техніки виконання, але й візуального та змістового наповнення. Натхненням для вибору манери виконання ілюстрацій можуть слугувати графічні особливості різних видів декоративно-прикладного мистецтва, окремих представників живопису, графіки тощо. Щоб наповнити ілюстрації ознаками національної ідентичності, дизайнери можуть зображати характерні для України архітектуру, інтер'єр, предмети декоративно-прикладного мистецтва та ремесел, символи, орнаменти, їжу, одяг і прикраси, звичаї, обряди, традиції,

свята, демонічні та міфологічні істоти, природу та інші об'єкти з українським контекстом.

Джерелом проектування декоративно-оздоблювальної графіки може виступати орнаментальна складова об'єктів декоративно-прикладного мистецтва, графіки, архітектури тощо. Щодо кольорової палітри, то беззаперечні асоціації з Україною викликають кольори державного прапора: синій і жовтий, а також їх відтінки [2, 10]. Крім цього, як і у випадку оформлення декоративних елементів, дизайнери можуть послуговуватися надбаннями декоративно-прикладного мистецтва при виборі кольорової палітри проєкту [2, 131]. Дизайнери переосмислюють стилістику української кераміки, ткацтва, вишивки, килимарства, гончарства та створюють сучасні унікальні рішення з національним характером. Композиційне рішення також може бути заснованим на мотивах творів традиційної української культури. В такому випадку схема розміщення елементів на площині наслідує запозичену з творів мистецтва будову загальної композиції або окремих її елементів [3, 44-45].

Отже, проектування національно ідентифікованого дизайну є надзвичайно актуальним на сьогодні, адже сприяє поширенню національної культури, розвитку суто українського дизайну та формуванню конкурентноспроможного продукту на світовій арені. Тож, дуже важливо переосмислювати традиційні українські корені в контексті сучасних технологій та підходів до дизайну для формування оригінальних рішень.

Література

1. Олійник В.А. Принципи використання етностилістичних художніх засобів в українській книжковій графіці. Мистецтвознавчі записки. 2016. Вип. 30. С. 193–202.
2. Удріс-Бородавко Н.С. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ: ArtHuss, 2023. 204 с.
3. Юрченко І.А. Спеціальні підходи та методи формотворення дизайн-об'єктів на основі етнокультурних традицій. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. Вип. 8. С. 42–47.

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

Овчарук Ольга Володимирівна,

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

ДОСВІД МІЖНАРОДНОГО КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ «МИСТЕЦТВО ЗАРАДИ МИРУ» (MOBILE ART FOR PEACE) У КОНТЕКСТІ ФОРМУВАННЯ СТРАТЕГІЙ ПСИХОСОЦІАЛЬНОЇ ПІДТРИМКИ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

В умовах триваючих політичних, етнічних, військових та інших видів конфліктів проблема культурної травми та її подолання залишається актуальною як в теоретичному, так і практичному аспектах. Подолання наслідків культурної травми потребує вироблення відповідних гуманітарних стратегій на основі залучення діяльності публічних органів влади, арттерапевтичних можливостей мистецтва, досвіду міжнародних культурно-мистецьких проєктів. Відтак, особливого значення набуває вивчення набутого міжнародними інституціями практичного досвіду, заснованого на реалізації культурно-мистецьких проєктів у суспільствах, які постраждали від різного роду конфліктів – військових, етнічних тощо.

Значущим для обґрунтування методів подолання наслідків культурної травми є підхід, представлений в концепціях відомих вчених та пов'язаний із роллю емоцій. Так, для *Р. Ейєрмана* емоції займають центральне місце в культурній травмі, адже саме емоційна реакція порушує соціальне життя та актуалізує спроби надати значення події. На думку дослідника, саме сильна емоційна реакція на подію обумовлює процес формування травми як на індивідуальному, так і колективному рівні, й таким чином поширюються в суспільстві [1]. В той же час, можливо припустити, що емоція як психологічна реакція може виступати ефективним інструментом подолання травматичного впливу культурної травми. Як вважає *Е. Вудс*, саме виробники культури стають тією важливою групою носіїв, яка здатна через драматичні реконструкції події залучити широку аудиторію до емоційного переживання події [3].

Відтак, культурна травма в її культурологічному розумінні пов'язана із тими травматичними подіями, руйнівний вплив яких безпосередньо впливає на стан культури як сфери матеріальних та духовних надбань певної соціальної спільноти. Їх руйнування та знищення набуває символічного характеру, адже порушує історичну тяглість, духовний зв'язок поколінь, базові засади існування та об'єднання суспільства, тим самим загрожуючи існуванню його культурної ідентичності. Культурна травма, яка здатна не тільки зруйнувати або деформувати зміст певної культури – її вірування, традиції, цінності, символіку можна назвати культурною мегатравмою і в такому розумінні постає як широке соціокультурне явище.

Як і будь-яка травма, культурна також супроводжується травматичним досвідом, який традиційно відповідає рівню великих соціальних груп. Його вплив виявляється у вигляді глибоких, іноді скритих, емоційних та психологічних порушеннях, важких стресових станах, які охоплюють як великі спільноти, так і кожного конкретного індивіда. Подолання наслідків культурної травми стає одним з найголовніших соціальних завдань, що постає перед суспільством, яке переживає травматичні події та їх наслідки. Спираючись на досвід України, це задача набуває загальнодержавного та загальнонаціонального значення, адже від успішності процесу детравматизації суспільства, відновлення та підтримки психологічного здоров'я нації залежить її майбутнє, можливості та успішність економічного, соціального та культурного розвитку.

Першою державною програмою, спрямованою на подолання наслідків культурної

травми та її профілактиці стала Всеукраїнська програма психічного здоров'я та психосоціальної підтримки «Ти як?», започаткована Першою леді України – Оленою Зеленською за підтримки Міністерства охорони здоров'я України та Всесвітньої організації охорони здоров'я (ВООЗ). Ця Програма формує нову культуру ставлення до психологічної підтримки, усвідомлення необхідності її отримання та можливості навчитися кожному надавати її собі самому. До реалізації Програми також долучилися державні інституції – Міністерство оборони України, Міністерство освіти і науки України, Міністерство культури та інформаційної політики України. Їх зусиллями розробляються спеціальні програми психологічної допомоги для військовослужбовців, волонтерів, дітей та їх батьків, педагогів, освітян, працівників соціальних служб тощо.

Важливим напрямом подолання наслідків культурної травми для українського суспільства є залучення найкращих здобутків зарубіжного досвіду. Вагомого значення для українського суспільства в умовах подолання наслідків російської збройної агресії має міжнародний досвід реалізації мистецьких проєктів у суспільствах, які постраждали від різного роду конфліктів – військових, етнічних тощо. Серед таких, проєкт «Мобільні мистецтва заради миру» («Mobile Arts for Peace», MAP) [2] привертає увагу чи не найбільше як джерело використання можливостей мистецтва у вирішенні актуальних гуманітарних проблем. Цей проєкт реалізований міжнародною командою вчених, організованих навколо Лінкольнського університету (Сполучене Королівство, м. Лінкольн). Керівником та розробником проєкту виступила відома вчена, професорка з театрального мистецтва, авторка багатьох праць з проблем психосоціальної підтримки через мистецтво – Ананда Брід. Дослідниця запропонувала авторську концепцію залучення творчого потенціалу мистецтва для розбудови миру та налагодженні діалогу в суспільствах, які пройшли через різні види конфліктів.

Розуміння мистецтва як потужної сили, здатної трансформувати людину, її світогляд, внутрішній світ розуміння мистецтва є ключовим для мистецького проєкту «Мобільні мистецтва заради миру». Атмосфера мистецької творчості є ефективним способом налагодження взаємодії, співпраці, встановлення партнерських відносин між усіма учасниками творчої комунікації. Синтез мистецтв – музики, танцю, драми як ключовий метод проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» дозволяє використовувати потенціал кожного з мистецтв для подолання психологічних травм, стресу, нервової напруги тощо. Робота з формою, кольором, простором, рухом, звуком відкриває широкі можливості для творчого самовираження, створює широкий простір для самореалізації кожного учасника проєкту. Поєднання різних видів мистецтв є основою для використання досягнень інших наукових сфер та творчих практик. Синтез мистецтв – музики, танцю, драми у поєднанні з міждисциплінарним підходом можуть стати концептуальною основою для розробки ефективних культурно-мистецьких практик як способу психологічної підтримки дітей та молоді в Україні. Залучення національних традицій дозволяє вирішувати завдання, пов'язані із психологічним здоров'ям дітей та молоді. Національні культурні традиції не тільки зберігають та передають із покоління в покоління історію, цінності, світогляд народу, вони є джерелом формування національного характеру, особливостей національної психології, ментального досвіду народу.

Вивчення досвіду реалізації проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» показує, що важливим є залучення мистецтва як способу творчого розвитку особистості на основі її індивідуальних можливостей, здібностей, задатків. Цінний практичний досвід, актуальні мистецькі методи проєкту «Мобільні мистецтва заради миру» можуть бути використані у формуванні сучасних гуманітарних стратегій психосоціальної підтримки українського соціуму.

Література

1. Eyerman R. Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity. In: J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser and P. Sztompka. Cultural trauma and Collective Identity. Berkeley: University of California Press, 2004. PP. 60-111.

2. Mobile Arts for Peace (MAP). URL: <https://map.lincoln.ac.uk/>

3. Woods E. T. Cultural Trauma: Ron Eyeran and the Founding of a New Research Paradigm. URL: <https://repository.uel.ac.uk/item/8442q>

*Зеленська Лариса Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент, завідувачка відділу аспірантури та докторантури,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Михальчук Вадим Володимирович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОСТОРИ ХУДОЖНІХ ГАЛЕРЕЙ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ В РЕАЛІЯХ ГЛОБАЛЬНИХ КРИЗ ТА ВІЙНИ

Останнє десятиліття позначилося світовими катаклізмами та трагічними втратами для нашої країни через російсько-українську війну. Це призвело до серйозних зрушень в українському суспільстві, його соціальній культурі, свідомості, системі цінностей і переконань. Звернення до власного історичного досвіду, утвердження засад національної ідентичності, зміна естетичних пріоритетів та суспільних запитів сприяють їх багатогранному, комплексному осмисленню, зокрема й художньому. Важливу роль в цьому процесі відіграють вітчизняні культурно-мистецькі установи, в тому числі й художні галереї, які реалізуючи різноманітні за тематикою і формою проекти оприлюднюють ключові смислові поняття, важливі для розуміння реалій сьогодення, розвінчують викривлення та ідеологічні міфи росії про меншовартісність українського народу, його історії, культури та мистецтва.

Зауважимо, художні галереї є дієвими суб'єктами в структурі виставкової діяльності. Сучасні виставкові практики трактуються як широкий соціально-гуманітарний та мистецький процес, що в реаліях сьогодення набув нових значень і смислів. Водночас вони є дієвим інструментом формування вітчизняного артринку, засобом реалізації культурної політики держави, популяризації національного мистецтва.

Наразі, трансформація виставкових практик відбувається в залежності від політичних та економічних умов воєнного часу. У вітчизняному культурному просторі формується нове художнє середовище, яке сповідує і транслює нові принципи творчості й сприйняття мистецтва, фокусується на власних відчуттях і досвіді, засобами мистецтва відповідає на реалії сучасного світу.

За цих умов простір галерей набув значення дієвої платформи де сучасне мистецтво постає через бачення і творчість митців, спонукає до роздумів та обговорення, де глядач свідомо ототожнює себе з авторами та їх творами, засвоює і осмислює багатий досвід, де, врешті, колективна ідентичність перебуває у процесі постійного становлення і творення.

Важливим завданням в діяльності вітчизняних художніх галерей є підтримка і популяризація самобутніх традицій національного мистецтва, доробку українських митців, творчих шкіл. Орієнтація на культурні цінності, вітчизняні мистецькі тренди, взаємодія з творчим і фаховим середовищем та розвиток широкої співпраці між галереями і суспільством визначили не лише актуальні пріоритети, а й успішну діяльність галерей. Нині галереї реалізують низку проектів, основна мета яких не лише привернути увагу суспільства та світової спільноти до драматичних подій в Україні, а й представити твори вітчизняних митців, в яких через призму власних переживань і усвідомлень дійсності зафіксовано незворотні втрати та трагізм війни.

В межах даної роботи ми зосередились та проаналізували культурно-мистецькі проекти, які реалізовані київськими художніми галереями впродовж 2023 р. Передусім відзначимо, що тематика переважної більшості з них безпосередньо присвячена україно-російській війні.

Концепції об'єднують дві актуальні теми: перша – трагічні події, героїчна боротьба і супротив агресії, друга – світле, оптимістичне сприйняття мирного життя і очікувана Перемога.

Художники та організатори наголошують, що запропоновані ними виставкові заходи це спроба зібрати й узагальнити спостереження, відчуття і практики, якими послуговувались українські митці від початку російського вторгнення. Цей досвід «ще належить відрефлексувати і візуалізувати через нові практики» [2]. Прикметною ознакою цих проєктів є представлення доробку переважно українських митців, в творчості яких поєдналися різні стилі, течії та жанри мистецтва (живопис, фотографія, відео, скульптура, графіка, інсталяція, вишивка) тощо.

Серед проєктів зазначеної тематики – виставки сучасного українського мистецтва, які успішно реалізовані творчою командою «Мистецького арсеналу»: «Серце землі» (15.11.2022 р. – 26.02.2023 р.), «Форми присутності» (20.04. – 30.07. 2023 р.), «Одне з одним. Просторові діалоги» (14.09 – 15.10. 2023 р.), які представили глядачеві роботи знаних художників, як от К. Алійник, О. Бурлака, К. Бучацька, Б. Войтенко, К. Гнилицька, А. та Л. Достлеві, А. Звягінцева, Н. Кадан, Ж. Кадирова, А. Кахідзе, Д. Мамайсур, Е. Парвулеско, А. Саєнко, Ю. Болса, А. Денисенко, А. Дицьо і С. Рошен, А. Карюк, Я. Кононова, О. Курзель, М. Мазур, Д. Молокоєдова, Д. Немировський, К. Синиця, Л. Троценко, Т. Турлюн, С. Шахмурадова-Танська, В. Янковий та ін. Простір галереї забезпечив відвідувачам форумів відчуття, що кожен з представлених авторів присутній не тільки через роботу, а й через власну історію та переживання, що дозволяє ширше зрозуміти умови, в яких ці роботи створювалися [2; 5].

Особливої актуальності в драматичних реаліях сьогодення набуває діяльність, пов'язана з консолідуючою та просвітницькою функціями художніх галерей. В контексті цього слід відмітити соціокультурну та виставкову активність галереї «Хлібня», що є частиною комплексу Національного заповідника «Софія Київська». Серед проєктів, що стали культурними подіями, викликали суспільний інтерес та презентували широкій громадськості українське мистецтво є: персональна виставка живопису сучасної мисткині О. Карпенко «Війна і Перемога» (червень 2023 р.); персональна виставка художника-монументаліста О. Дубовика «Протистояння» (серпень 2023 р.); виставка українського акварельного живопису «Подих акварелі» та проєкт «На паузі» – натюрморти та графіка українських художників (липень 2023 р.). Експозиції втілюють ідею незламності духу, спонукають до роздумів, емоційних переживань, сповнені патріотизму та віри в перемогу українського народу. Разом з тим, акцентують увагу на красі навколишнього світу і місці людини в ньому [3; 6].

Сучасні виклики спонукали митців до нового осмислення власної ідентичності, філософської трактовки зв'язку між минулим і сучасним. Це стало лейтмотивом низки проєктів галереї «Imagine Point», зокрема виставки українського сакрального мистецтва 1990-х років під назвою «Боротьба з янголом» (4-28 жовтня 2023 р.) та «За світлом» (14 жовтня – 11 листопада 2023 р.). Експозиції склали живописні роботи із власних колекції знаних художників та культурних діячів О. Ройтбурд, О. Малих, М. Жулінського, О. Садовського, В. Костирко, С. Біби, В. Петрова, а також роботи Л. Роздобудько-Падун і В. Падуна, які викликали не аби який інтерес глядачів та представників фахового середовища [4].

Ще один виставковий проєкт про сучасну війну та її героїв під назвою «Концентрація волі» був створений спільними зусиллями Інституту проблем сучасного мистецтва, Національною академією мистецтв України та Центром сучасного мистецтва «М17» (червень 2023 р.). До уваги глядачів – твори 49 митців, які розкривають наслідки російської агресії та відображають визвольну боротьбу українського народу. В експозиції широко представлений відео-арт, фотографія, інсталяції з уламків військового обладнання, артоб'єкти, графіка, живопис та скульптура [7].

Не менший резонанс у соціокультурному середовищі викликав міжнародний фестиваль сучасного колажу Cutout Collage Festival, який також реалізований «М17». Його основна тема – свобода. Форум ознайомив відвідувачів з оригінальними аналоговими, цифровими та анімованими творами 96 художників, серед яких вітчизняні митці Т. Сільваші, О. Чічкан, О. Кондаков, О. Малих, а також знані зарубіжні автори з Іспанії, США, Бельгії [8].

Цієї осені «Київська картинна галерея» відзначилась реалізацією цікавого виставкового проєкту «Цитати» (17.10 – 19.11.2023 р.), що є ретроспективною мистецького доробку талановитого львівського художника С. Гая, що також стало непересічною подією мистецького життя столиці [4].

Аналізуючи діяльність художніх галерей не можна оминати увагою Аукціонний Дім/Галерею «Дукат», основними напрямками діяльності якого є мистецтво першої половини ХХ ст., вітчизняне неофіційне мистецтво 1950-1990-х років та сучасне мистецтво [1]. Активно популяризує українське мистецтво у власному виставковому просторі. Починаючи з 2022 р. «Дукат» провів низку благодійних аукціонів «Українська звитяга: мистецтво задля перемоги», «Воєнна колекція для музею перемоги» кошти від яких перераховані на потребу ЗСУ.

Акцентуємо увагу на ефективності застосування галереями в межах своєї діяльності івент-технологій – презентацій, мистецьких акцій, флешмобів, перформансів, творчих зустрічей, майстер-класів, переглядів, проведення імерсивних шоу з використанням мультимедійних технологій та ін., що сприяє активізації відвідування постійних експозицій та нових виставок представниками різними соціальних, вікових та професійних груп.

У сучасних виставкових практиках куратори проєктів прагнуть надати психологічну допомогу постраждалими – військовим, що проходять реабілітацію, біженцям, дітям, що потерпали від агресії. Цей напрям соціальної адаптації через мистецтво став одним з пріоритетних в діяльності художніх галерей. Ефективне використання мистецьких технік, залучення до спільної творчості та самовираження дають можливість відновити внутрішній світ особистості.

Викладене нами дає підстави стверджувати, що в непростих реаліях сьогодення художні галереї займають чільне місце у вітчизняному соціокультурному просторі, їх культуротворчий потенціал та діяльність орієнтовані на популяризацію українського мистецтва, забезпечення розвитку творчого потенціалу та стимулювання інтересу до мистецтва. Важливою є їх роль у консолідації суспільства шляхом відновлення та поширення історичної правди і висвітлення сучасних подій через призму творчості митців та мистецькі практики.

Література:

1. Аукціонний Дім «Дукат». URL : <https://dukat-art.com/ua/golovna>
2. Виставка про наші відчуття. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/vystavka-pro-nashi-vidchuttya/>
3. Виставка «На паузі ...» у виставкових залах «Хлібні». URL : <https://st-sophia.org.ua/uk/novini/vistavka-na-pauzi-u-vistavkovih-zalah-hlibni/>
4. Календар виставок 2023. URL : <https://online-expo.kiev.ua/>
5. Мистецький арсенал. Виставка форми присутності. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/formy-prysutnosti/>
6. Подих акварелі. URL : <https://www.facebook.com/breathofwatercolor/>
7. Прокопенко І. Від Довбуша до Дубовика: виставки вересня, які варто відвідати. URL: <https://tykyiv.com/afisha/tsikavi-vistavki-serpnia-iaki-varto-vidvidati/>
8. Центрі сучасного мистецтва «М17». URL: <https://kyiv.dityvmisti.ua/tsentr-suchasnogo-mistetstva-m17/>

ОБ'ЄКТИ СВІТОВОЇ СПАДЩИНИ ЮНЕСКО В УКРАЇНІ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

Історико-культурна спадщина України є складовою всесвітньої культурної спадщини і підлягає збереженню і захисту від знищення чи пошкодження. За останніми статистичними даними Міністерства культури та інформаційної політики, станом на 2023 р. загальна кількість об'єктів культурної спадщини в Україні, що знаходяться під охороною держави, становить 128 780 [1]. Також на території України розташовані 8 об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО, це «приблизно 0,69% від загальної кількості об'єктів Світової спадщини у світі (всього станом на 2023 рік – 1157)» [7]. Серед цих об'єктів 7 – культурної спадщини: Київ: Софійський собор і прилеглі до нього монастирські споруди Києво-Печерської лаври (1990 р.); Львів – Ансамбль історичного центру (1998 р.); Геодезична дуга Струве (2005 р.); Резиденція митрополитів Буковини і Далмації (2011 р.); Античне місто Херсонес Таврійський і його Хора (2013 р.); Дерев'яні церкви Карпатського регіону в Польщі та Україні (2013 р.); Історичний центр Одеси (2023 р.). Також один об'єкт природної спадщини: Первісні букові ліси Карпат та інших регіонів Європи (2007, 2011, 2017, 2021 рр.) [9].

Кожен з цих об'єктів має свою історію, традиції, свою красу і унікальність. Проблема збереження пам'яток культурної спадщини в умовах воєнних конфліктів є найбільш складним завданням, оскільки вони завжди опиняються в умовах потенційних ризиків і загроз. Руйнування об'єктів культурної спадщини є воєнним злочином відповідно до Гаазької конвенції «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» 1954 року. «Російська війна 2014 р. та її повномасштабна агресія 2022 р. зробили цю тему актуальною і для українського суспільства» [5, с. 159].

Вже у 2014 році у зв'язку з незаконною анексією Криму один із об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО – Античне місто Херсонес Таврійський – опинився під загрозою знищення. У доповіді ЮНЕСКО «Про спостереження за ситуацією в Автономній Республіці Крим для 212-ї сесії Виконавчої ради організації» від 10 вересня 2021 р. зазначено, що «“давнє місто Херсонес Таврійський і його Хора”, яке є українським об'єктом світової спадщини, зазнає шкоди від неправильного використання (релігійні й розважальні заходи)» [8].

Ситуація погіршилася після повномасштабного вторгнення РФ в Україну з 24 лютого 2022 року. Росія грубо порушує усі існуючі міжнародні норми щодо захисту культурних цінностей. Під час бойових дій багато культурних пам'яток України було знищено або пошкоджено. Поруч з іншими під загрозою опинилися і об'єкти Світової спадщини ЮНЕСКО. З метою фіксування злочинів РФ проти культурної спадщини Міністерство культури та інформаційної політики оголосило збір інформації на онлайн-ресурсі (<https://culturecrimes.mkp.gov.ua/>). ЮНЕСКО теж створило базу руйнувань культурної спадщини в Україні, звертаючи особливу увагу на світову спадщину.

Підсумовуючи інформацію про кількість зруйнованих об'єктів культурної спадщини в Україні за рік повномасштабної війни, ЮНЕСКО зазначило, що станом на 24 лютого 2024 року жоден об'єкт Світової спадщини в Україні не постраждав. Проте, враховуючи постійну загрозу нищення культурних пам'яток, у січні 2023 року Історичний центр Одеси було внесено до списку об'єктів Світової спадщини під загрозою. ЮНЕСКО заявило, що «своїм рішенням визнає “видатну універсальну цінність” центру міста та обов'язок людства захищати його» [2]. І це було своєчасним, оскільки вже протягом 2023 року частково почали зазнавати пошкоджень і об'єкти культурної спадщини ЮНЕСКО в Одесі і Львові. Так, росіяни завдали ракетних ударів по Одесі 20–23 липня 2023 р. та зруйнували декілька пам'яток, зокрема, Свято-Преображенський кафедральний собор. Місія ЮНЕСКО провела комплексне технічне

оцінювання пошкоджень, організувала початкове фінансування відновлення культурних і релігійних цінностей в Одесі. Проте бомбардування Одеси продовжуються.

Напередодні, 6 липня 2023 року, країна-агресор влаштувала наймасштабніший від початку війни ракетний обстріл міста Львова, поціливши в історичну частину міста: буферну зону об'єкта Світової спадщини ЮНЕСКО «Львів – Ансамбль історичного центру». Це був перший напад з початку активної фази війни на світову спадщину. ЮНЕСКО засудило бомбардування історичної будівлі у Львові, «констатує це грубим порушенням Гаазької конвенції та інших документів про захист культурних цінностей» [6].

Варто зазначити також, що вже з перших днів війни протягом декількох тижнів російські війська атакували місто Київ, де знаходяться Печерська Лавра і собор Святої Софії – об'єкти культурної спадщини ЮНЕСКО. Потенційні загрози руйнування культурних пам'яток існують постійно. Зокрема, масована атака на Київ російськими ракетами і дронами відбулася 10 жовтня 2022 р. в парку Тараса Шевченка по вул. Володимирській, неподалік від Софійського собору. Тому, після деяких дискусій, Комітет всесвітньої спадщини ЮНЕСКО у вересні 2023 року «включив Софійський собор у Києві та пов'язані з ним монастирські будівлі, Києво-Печерську лавру, а також ансамбль історичного центру Львова до списку всесвітньої спадщини, яка перебуває під загрозою» [4].

Варто зазначити, що внесення трьох об'єктів світової спадщини ЮНЕСКО в Україні до списку під загрозою має важливе значення, оскільки пам'ятки, занесені до цього переліку, потребують особливої уваги ЮНЕСКО для їх збереження. Цей статус світової спадщини, на думку дослідників, «підсилює політичні та інформаційні наслідки нападу на неї» [3].

Отже, досліджуючи загрози для української культурної спадщини в умовах російської агресії, можна зробити висновок, що через політичні, економічні чи ідеологічні чинники культурні цінності стають предметами завоювання чи об'єктами руйнувань. Росія, порушуючи міжнародні норми щодо захисту культурних цінностей, завдає пошкоджень і об'єктам Світової спадщини ЮНЕСКО. Захист об'єктів культурної спадщини є важливим завданням як української держави, так і міжнародних організацій.

Література

1. В Україні відзначають День пам'яток історії та культури. *Міністерство культури та інформаційної політики України*: офіц. сайт. 2023, 18 квіт. URL: <https://mkp.gov.ua/news/8984.html> (дата звернення: 10.07.2023).

2. Дейвіс Е. Центр Одеси – у списку Всесвітньої спадщини. Що це означає під час війни. *BBC News*. 2023, 26 січ. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-64410494> (дата звернення: 15.08.2023).

3. Заблоцька О. Софійський собор і центр Львова хочуть внести до списку спадщини ЮНЕСКО під загрозою. *Суспільне. Культура*. 2023, 06 верес. URL: <https://suspilne.media/566605-sofijskij-sobor-i-centr-lvova-hocut-vnesti-do-spisku-spadsini-unesko-pid-zagrozou/> (дата звернення: 25.09.2023).

4. Пам'ятки Києва і Львова через війну внесли до спадщини ЮНЕСКО під загрозою. Які саме і що це дасть? *BBC*. 2023, 16 верес. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/articles/c72eg6v3vxgo> (дата звернення: 15.09.2023).

5. Рішняк О. Культурна спадщина у воєнному конфлікті. *Український історичний журнал*. 2022. № 4. С. 159–173.

6. Сіркович Ж. Львів: ЮНЕСКО засуджує напад, здійснений у буферній зоні об'єкта зі Списку всесвітньої спадщини. *ООН, Україна*. 2023, 06 лип. URL: <https://ukraine.un.org/uk/239145-львів-юнеско-засуджує-напад-здійснений-у-буферній-зоні-об-єкта-зі-списку-всесвітньої> (дата звернення: 14.10.2023).

7. Список об'єктів Світової спадщини ЮНЕСКО в Україні. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Список_об%27єктів_Світової_спадщини_ЮНЕСКО_в_Україні (дата звернення: 10.10.2023).

8. Follow-up to decisions and resolutions adopted by the Executive Board and the General Conference at their previous sessions, part I: Programme issues, E. Follow-up of the situation in the Autonomous Republic of Crimea (Ukraine). Conference: UNESCO. Executive Board, 212th. 2021. P. 6–7.

9. Ukraine. *UNESCO. World Heritage*. URL: <https://whc.unesco.org/en/statesparties/ua/> (дата звернення: 12.10.2023).

*Міненко Людмила Миколаївна,
доктор філософії, старший науковий співробітник
Національного університету оборони України*

*Тарасенко Людмила Петрівна,
старший науковий співробітник філії Національного військово-історичного
музею України – Музею ракетних військ стратегічного призначення*

НАУКОВО-ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ МУЗЕЮ РАКЕТНИХ ВІЙСЬК СТРАТЕГІЧНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ

Філія Національного військово-історичного музею України (НВІМУ) – Музей Ракетних військ стратегічного призначення (Музей РВСП), розпочала свою роботу 01 березня 2001 року. Музей розмістився на фондах військового містечка № 29 у смт Побузьке Голованівського району Кіровоградської області та має лише один аналог у світі – Titan Missile Museum у США (штат Аризона). Однак, в українському музеї, на відміну від означеного у США, знаходився командний пункт із «червоною кнопкою» [2; 3].

30 жовтня 2001 року було підірвано останню шахтно-пускову установку міжконтинентальної балістичної ракети РС-22 («Scalpel»). Саме це слугувало початком створення основної експозиції музею, що мала відображати історичні віхи 46-ї ракетної Нижньодніпровської орденів Жовтневої революції Червонопрапорної дивізії, з часу її утворення, у роки Другої світової війни, і до жовтня 2001 року, коли вона зупинила свій бойовий шлях.

Експозиція філії просто неба демонструє зразки військової техніки, що обслуговувала 43-тю ракетну армію, а також зразки ракет і ракетних двигунів, які перебували на озброєнні, і не лише. Серед знакових експонатів – ракета Р-12 («бабуся SS-18» із Карибської кризи), крилаті ракети Х-22Н, Х-22НА, Х-22МП. Особливим надбанням музею є найстрашніша і найбільша ракета в світі РС-20В (SS-18 «Satan», або «Сатана»). Вона важить 211 тон, має довжину 34 метри, діаметр 3 метри, 10 бойових блоків. У Музеї РВСП зберігається її учбова модель [1].

Крім того, в експозиції представлено колону машин, куди входить пересувний запасний командний пункт ракетної дивізії для розміщення особового складу в польових умовах і локомотив з п'ятьма вагонами для перевезення ракет залізницею. Можна також побачити частини ракет РС-22 (SS-24). Цікавими експонатами є бомбардувальники та винищувачі періоду «холодної війни» (літаки Л-39, МіГ-21, МіГ-23, Су-17); вертоліт Мі-8Т; протиракета 53Т6; танки; артилерійське озброєння; протитанкова керована ракета 9М114 протитанкового ракетного комплексу 9К114 «Штурм»; 14,5 мм зенітна кулеметна установка ЗПУ-2 (з неповною комплектацією); гармати ЗІС-2, ЗІС-3; артилерійські гармати; протитанкова керована 45 мм гармата зразка 1942 р.; 100 мм зенітна гармата КС-19; 57 мм зенітна гармата С-60; 7,62 мм авіаційний кулемет ШКАС; зразки авіаційних боєприпасів; озброєння морського базування, а також польові кухні тощо.

Попри все зазначене, експозиція Музею РВСП змістовно збагачувалась за рахунок окремих тематичних виставок. Так, 06 серпня 2005 року було відкрито виставку «Хіросіма-Нагасаки», що розповідала про ядерне бомбардування Японії в серпні 1945 року. Вона сформована спільно з Центральним музеєм Збройних Сил України і Меморіальним музеєм Миру м. Хіросіма (Японія). Крім того, у 2006–2008 роках експозиція доповнилася виставками «Інженерні боєприпаси у сучасній структурі озброєння», «Відзнаки Міністерства оборони України», «Військова символіка ЗСУ», «Збройним Силам присвячується», «Операція "Анадир"».

У 2017 році почалася робота над створенням двох експозицій просто неба: «Агрегати рухомого командного пункту (ПКП) ракетної дивізії» та «Транспортування ракет залізничним транспортом». До складу першої увійшли сім агрегатів командного пункту, призначеного для

здійснення запуску ракет і несення бойового чергування на базі автомобілів МАЗ-543. В складі іншої експозиції збудовано ділянку залізничної рейкової колії та встановлено локомотив зі спеціальними вагонами для ракет, що перевозилися залізницею.

Водночас, зважаючи на військову агресію російської федерації (рф) проти України, влітку 2022 року, в музеї відкрито виставку знищеної техніки та озброєння російських окупаційних військ. На ній представлена обгоріла і вже покрита іржею ворожа техніка: понівечені корпуси танків Т-72, Т-90, башти та корпуси бойових машин десанту і піхоти, бронетранспортерів, багатоцільових транспортерів-тягачів легких броньованих (так звані «об'єкт б» чи «мотолига»), гаубиці, рештки вертольотів й снарядів реактивних систем залпового вогню тощо. Експозиція ганьби рф активно поповнюється історичними експонатами «гарячої фази» війни і тепер. Так, у 2023 році, фахівцями музею було розміщено бронеавтомобілі «Тигр» і «Тайфун», санітарний автомобіль «Лінза», автомобілі «Патріот» та «Хантер», аеродромна техніка і техніка зв'язку.

Окрім експозиційно-виставкової і фондової роботи, починаючи з 2001 року, на базі філії НВІМУ було проведено більше 50 різнопланових музейно-патріотичних заходів (міжнародних зустрічей, літературно-музичних вечорів, музейних свят, тематичних вечорів-зустрічей ветеранів-ракетників, учасників доленосних планетарних воєнних операцій). Разом із тим, Музей РВСП став майданчиком для проведення наукових заходів. За роки своєї роботи науковці музею реалізували більше 25 наукових проєктів: конференції, методичні семінари, симпозиуми, круглі столи, книжкові виставки [2].

Отже, філія Національного військово-історичного музею України – Музей Ракетних військ стратегічного призначення стала фаховим регіональним центром літопису історії становлення і розвитку Ракетних військ СРСР, їх ліквідації, опису стратегічного ракетного озброєння й роззброєння незалежної держави Україна. До 24 лютого 2022 року (початку активної фази війни росії проти України) вона була одним із популярних науково-дозвільних осередків серед численних вітчизняних і закордонних відвідувачів.

Література

1. Дуплик Т. Унікальне місце поблизу Первомайська, яке варто відвідати: Музей Ракетних військ. 25 травня 2020 . URL: <https://thegard.city/articles/82152/unikalnij-muzej-yakij-varto-vidvidati> (дата звернення: 28.02.2023).
2. Міненко Л. М. Становлення і розвиток Національного військово-історичного музею України (1995–2013 рр.): дис. ... докт. філос. з істор. та археолог. : 032. Київ, 2021. 313 с
3. Росляк Р. Грізну зброю не забудуть. *Народна армія*. 2001. 17 травня.

Овсієнко Алла Сергіївна,

*доктор філософії, доцент кафедри документознавства та інформаційної діяльності
Державного університету інформаційно-комунікаційних технологій*

КОМУНІКАЦІЯ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Одним з найпоширеніших засобів інтернет-комунікації та сучасної соціокультурної й інформаційно-комунікативної реальності є соціальні мережі, «технологічна природа яких і багате соціокультурне наповнення під особливим кутом ставлять питання вивчення опосередкованих процесів трансформації соціокультурної реальності, відносин і практик, суб'єктом яких виступає особистість».

Соціальні мережі дозволяють користувачам ділитися ідеями, цифровими фотографіями та відео, публікаціями та сповіщеннями інших про діяльність і діяльність в Інтернеті або активність у реальному часі з людьми у вашій мережі. Успіх служб соціальних мереж можна побачити в їх домінуванні в сучасному суспільстві. Це можна побачити на прикладі Facebook, який має 2,13 мільярда активних користувачів на місяць і в середньому 1,4 мільярда активних користувачів.

Соціальні мережі класифікують за трьома видами: а) розмовні соціальні мережі, що використовуються переважно для спілкування з друзями (наприклад, Facebook, Instagram); б) мережеві соціальні мережі, що використовуються в основному для неспільних міжособистісних комунікацій (наприклад Work.ua, сайт, що орієнтований на кар'єру та на роботу); в) служби соціальних мереж, які використовуються, перш за все, для того, щоб допомогти користувачам знаходити певну інформацію чи ресурси (наприклад, Goodreads, Github) [5].

Що стосується розвитку соціальних мереж в Україні, то слід зазначити, що до 2014 року соціальні мережі включали:

а) «Вконтакте», яка була розроблена Павлом Дуровим і почала працювати 10 жовтня 2006 року;

б) «Однокласники», яка була заснована 12 січня 2007 року Альбертом Попковим;

в) Facebook.

Звичайно, після заборони російських соцмереж в Україні хтось намагався створити свою мережу: «Українці», «Німси», «Сусіди» онлайн", але проіснували ці проєкти недовго і особливою популярністю серед користувачів вони не користувалися [2].

У 2014 р. з початком війни на Сході України багато українців почали шукати альтернативи російським соцмережам.

У 2014 році з'явилася соціальна мережа WeUa, яка була створена на базі Facebook, але проіснувала недовго. Також існували UKRFACE, UkrOpen, Ts.ukr, weua.info (нині inrepublic.com) і такі ресурси, як druzi.life, ukrainci.org.ua, sich.ukr, namaidani.com [6].

Останні події в Україні та світі, пов'язані з пандемією та масштабною російсько-українською війною зміцнили позиції соціальних мереж. Люди стали більше проводити часу в Інтернеті, що пов'язано, зокрема, з переходом в онлайн режим навчального процесу в усіх закладах освіти, великої кількості підприємств, сфери послуг і дозвілля, а також міжлюдської комунікації. Це не лише значно спростило соціальну взаємодію, але і виявило реальні проблеми в цій сфері.

Через залучення великої аудиторії до інформаційного контенту та розвиток штучного інтелекту в соціальних мережах, особливо Facebook, спростилась можливість маніпуляції людською свідомістю та впливу на громадську думку. Особливо наочно це виявилось на наступному етапі, пов'язаному з початком повномасштабного військового російського вторгнення в Україну 24 лютого 2022 року. Початок війни різко змінив інформаційний простір в Україні. З'являється телемарафон «Єдині новини», чия спільна позиція координується владою, з'являється чимало інформаційно-аналітичних сайтів [2].

Швидкість приросту користувачів соцмереж суттєво зростає і вони стали головним джерелом отримання інформації. За даними всеукраїнського дослідження Київського міжнародного інституту соціології (3 - 26 травня 2022 року, 2009 респондентів), 76,6% українців для одержання новин звертаються до соцмереж. Далі за популярністю йде телебачення (66,7%) та інтернет, без соціальних мереж (61,2%). Найактивніше соціальні мережі як джерело новин використовують у південній частині України (77,8% опитаних) [8], що набуває особливого значення у зв'язку з війною. Станом на 10 травня 2022 року ми маємо таку картину популярності ЗМІ в соціальних мережах. Найбільшу кількість підписників у соціальній мережі Фейсбук мають: «ТСН», «24 канал», «РБК-Україна», «Gazeta.ua», «1+1». Активність комунікаційної діяльності виглядає наступним чином: ТСН (2 291 96 підписників); 24 канал (1 814 406 підписників); РБК-Україна (1 727 188 підписників); Gazeta.ua (1 131 391 підписників); 1+1 (1 088 209 підписників); Obzrevatel (1 048 481 підписників); hromadske.ua (921 402 підписників); Styler (859 936 підписників); Українська правда (711 442 підписників); УНІАН (586 514 підписників); 5 канал (522 992 підписників); LIGA.net (303 668 підписників). Також українські ЗМІ мають власні аккаунти у популярних на сьогодні соціальних мережах Instagram та TikTok. На Instagram-сторінці телеканалу «1+1» розміщуються актуальні новини проєктів телеканалу, розповідається про процеси телевізійного виробництва, які залишаються поза кадром, діляться історіями з життя телеведучих і обговорюють з підписниками події, які

відбулися в Україні та світі. Адміністрація сторінки також активно розміщує на своїй сторінці в Instagram сторіз, у яких взаємодіє з користувачами соцмережі [4].

Блогерство – явище нове і, як зазначають дослідники, має хороші перспективи для розвитку. Як зазначають дослідники, блоги мають широкі перспективи розвитку.

На сьогодні соцмережі настільки міцно вкоренилися у нашому житті, що список п'ятірки найпопулярніших соціальних майданчиків практично не змінюється з року в рік. Проте, масштаби проникнення і використання цих соцмереж відрізняються в залежності від географії і демографічних чинників. Розуміння цих відмінностей грає велику роль при націлюванні на конкретну аудиторію. Порівнюючи найпопулярніші соцмережі, важливо звертати увагу не на кількість зареєстрованих аккаунтів, а на число активних користувачів.

Нині, соціальні Інтернет-мережі відіграють значну роль у житті суспільства. Особливою популярністю користуються ці ресурси серед сучасної молоді, яка все більше приділяє увагу Інтернет [4].

Аналізуючи процес виникнення і розвитку соціальних мереж, а також функції, які вони виконують у сучасному світі, можна дійти висновку, що значне поширення соціальних мереж має суттєві соціальні наслідки, як позитивного, так і негативного характеру.

Література

1. Вакульчук О. А. Історіографія багатотиражних газет 1920–1940-х років як складової радянської періодики. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2021. Вип. 27. С. 211-220.
2. Голуб О. Сайти соцмереж як джерело інформації URL: https://ms.detector.media/web/social/sayti_sotsmerezh_yak_dzherelo_informatsii/ (дата звернення: 23.10.2023)
3. Жаровська І. Інформаційна війна як сучасне глобалізаційне явище. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. Серія : Юридичні науки. 2020. Т. 7, № 2. С. 56-61
4. Кізілов Є. У середу всі телеканали України покажуть телемарафон на тему єднання/ Ткаченко. УП. 15.03.2022. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/02/15/7324094/> (дата звернення: 23.10.2023)
5. Марченко К. М. Проблеми інформаційної гігієни в ІТ-сфері. *Центральноукраїнський науковий вісник. Технічні науки*. 2022. Вип. 5(2). С.11-16.
6. Міський В. «Русській фейк, іді на***!» Спростовуємо російську брехню за 21 липня. *Детектор медіа*. 21.07.2022. URL: <https://ms.detector.media/revyu-monitoringiv/post/29897/2022-07-22-russkiy-feyk-idi-na-sprostovuiemo-rosiysku-brekhnyu-za-21-lypnya/> (дата звернення: 24.10.2023)

Рева Тетяна Сергіївна,

*кандидат політичних наук, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СМІХТИВІЗМ: ТЕМНИЙ І СВІТЛИЙ БІК В ІНФОРМАЦІЙНІЙ ВІЙНІ

Сучасні соціально-економічні умови та технологічний простір породив проблему інформаційного поля, яке, залежно від цілей його акторів, може виступати інструментом інфлюенсерів суспільних настроїв та створення певних семантичних фреймів.

Дослідник Колумбійського університету Тім Ву у своїй праці «Is the First Amendment Obsolete?» зазначає, що у XXI столітті спостерігається перехід від ідеології інформаційного дефіциту до інформаційного переповнення, де сама інформація стає засобом цензури [3]. Серед всього спектру методів впливів у займає застосування «сміху» як засобу протистояння.

Британський дослідник Пітер Померанцев, аналізуючи проблеми адаптації пропаганди до сучасного інформаційного простору, презентує таке визначення сміхтивізму «як використання гумористичних виступів у кампаніях під час революцій». На думку, Срджа Поповича, це явище, одночасно виконує дві функції психологічну та комунікативна. [2, 66-67].

Психологічна функція втілюється у застосуванні жартів або жартівливих акцій з метою приниження або розвінчування влади (або культу особистості чи партії). Наприклад, з метою приниження та нівелювання цінності норм політики популістського чи авторитарного типу В.

Путін, Р. Дутерте, Д. Трамп, М. Земан та інші демонстративно використовують жарти із вживанням вульгаризмів, сексистського чи ксенофобського характеру проявів. Натомість, жартівливі акції можемо зустрічати у різноманітних прикладах ненасильницьких акцій протестів як наприклад марш з гномів у 1988 році у Польщі або як інструмент консолідації суспільства та підтримки ментального здоров'я у формі різноманітних зразків постфольклору у віртуальному середовищі (меми, рілси, тощо) [1].

Комунікативна функція втілюється у реакції влади на жартівливі акції, адже ігнорування чи протидія їм викличе реакцію суспільства, тобто вони виступають певним механізмом взаємодії влади та громадянського суспільства.

Таким чином, в умовах інформаційної війни, навіть, на перший погляд, нейтральна категорія «сміх» може набувати негативних форм як сарказм на межі із цинізмом так і позитивних - рефлексія соціальних проблем у призмі жартівливого світла.

Література

1. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет- комунікації в аксіологічному вимірі. Київ : НАКККиМ, 2017. 408 с.
2. Померанцев В. Це не пропаганда. Подорож на війну проти реальності. Київ, 2023. 288 с.
3. Wu T. Is the First Amendment Obsolete? Knight First Amendment Institute. Columbia University, 2017. September. URL: <https://knight-columbia.org/content/tim-wu-first-amendment-obsolete> (дата звернення: 18.10.2023).

Філіна Тетяна Вікторівна,

*кандидат історичних наук доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ПОТРЕБ ОБ'ЄДНАНИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

Вільний розвиток культури, забезпечення культурних потреб громадян, виробництво та розповсюдження культурних продуктів можливі за умови оптимального співвідношення централізації та децентралізації влади. Адміністративна реформа, що розпочалася в Україні в 2014 році стала поштовхом для економічного та соціально-культурного розвитку сільських територій. Реформа, яка була складовою процесу децентралізації, полягає в передачі значної частини повноважень місцевій владі, яка, в свою чергу, створюючи адміністративні одиниці на сільському і селищному рівні, об'єднуючись у територіальні громади, має фінансово забезпечувати себе і самостійно розпоряджатися грошовими ресурсами.

Процес децентралізації вимагає змін у змісті роботи усіх рівнів органів державного управління та проведення секторальних реформ. Одним із секторів, що потребує реформування є культура, яка є важливою складовою соціально-економічного розвитку об'єднаних територіальних громад (ОТГ). Окрім цього, децентралізація у сфері культури підвищує рівень повсякденного життя жителів громад, надає можливість вільного доступу до культурних благ. Процеси реформування вимагають від закладів культур на місцях визначення інноваційних форм та напрямів культурно-мистецьких послуг, пошуку шляхів подальшого існування закладів культури. Особливо гостро це питання постає у сільській місцевості, де більшість закладів є дотаційними і недофінансованими.

У процесі децентралізації механізми державної підтримки сфери культури не були розроблені, а утримання закладів культури було покладено на ОТГ. Головною проблемою з якою зіткнулися громади стала зношена інфраструктура та низька енергоефективність закладів. Витрати, необхідні для капітального ремонту, відновлення опалення та водопостачання, придбання необхідної апаратури, обладнання, меблів для сільських закладів культури стали непомірно великими для бюджетів новостворених ОТГ. Надані у рамках реформи субвенції часто витрачалися на благоустрій територій, ремонт доріг, відновлення водовідведення. Деякі ОТГ стали неспроможними утримувати заклади культури,

реалізовувати культурно-мистецькі проєкти та надавати культурні послуги. Це негативно вплинуло на вільний доступ громадян до культурних благ та задоволення їх культурних потреб.

У зв'язку з цим, можна окреслити основні проблеми, пов'язані з децентралізацією культурного сектору:

- закриття закладів культури;
- скорочення кваліфікованих фахівців у культурній сфері;
- недофінансування закладів культури певних ОТГ;
- неналежне утримання історико-культурної спадщини;
- втрата регіональних народних традицій.

Важливою проблемою останніх років, яка торкнулася закладів культури на рівні ОТГ були локдауни під час пандемії *COVID-19*. У березні 2020 р. діяльність закладів культури, основою якої є масові заходи, була повністю паралізована і поступово почала відновлюватися, трансформуючи культурні події і переходячи на дистанційні форми, тільки згодом. Це негативно вплинуло на доступ до культурних послуг та задоволення культурних потреб населення. Втім, досвід проведення дистанційних заходів мав важливе значення для формування нових послуг та реалізації інноваційних проєктів. Застосування інформаційних технологій позитивно вплинуло на репрезентацію закладів культури у мережі Інтернет, створило підстави для формування у споживачів культурних послуг необхідності слідкувати за новинами культурного життя ОТГ та брати участь у культурно-мистецьких проєктах.

Із початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України в лютому 2022 р. заклади культури на всіх рівнях зазнали значних втрат. У перші місяці вся культурна діяльність буда призупинена і тільки згодом заклади культури почали відновлювати роботу. На Сході та Півдні України значна частина закладів культури зруйнована або працює в обмеженому режимі. За словами заступниці міністра культури та інформаційної політики Ганни Григоренко заклади культури по всій країні недоотримали 30-40 % фінансування [1]. У відносно безпечних областях заклади культури працюють понаднормово, часто виконуючи не тільки свої головні завдання: надання культурних послуг та забезпечення культурних потреб громади, але і стають гуманітарними центрами, в яких координується робота ОТГ по наданню допомоги переселенцям та постраждалим від воєнних дій. Не менш важливою проблемою, з якою зіткнулися заклади культури всіх рівнів – це втрата людського капіталу. Фахівці сфери культури виїжджають до інших, більш безпечних регіонів України та за кордон.

Таким чином, у таких складних умовах, особливого значення набуває політика керівництва ОТГ у питанні повноважень, фінансування та матеріально-технічного забезпечення закладів культури, з одного боку, та реалізація інноваційних культурно-мистецьких проєктів здатних задовольнити культурні потреби великої кількості споживачів і, разом з тим, бути фінансово незатратними для бюджетів ОТГ, з іншого.

Література

1. Григоренко Г. Культурний фронт під час війни. Вокс Україна. 6 грудня 2022. URL : <https://voxukraine.org/kulturnyj-front-pid-chas-vijny> (дата звернення: 10.10.2023).
2. Григорчук Т., Карасьова О., Кузічкіна А. Особливості роботи з культурними продуктами в умовах воєнної кризи. Наука і техніка сьогодні, 2022. № 10. С. 100-110.
3. Гурик М., Шумка М. Становлення культури громадянськості як передумова успішної децентралізації. Молодий вчений, 2019. № 6 (70). С. 285-290.

4. Митник А., Бутко Л., Даниленко В. Основні проблеми здійснення діяльності закладами культури в умовах децентралізації. Молодий вчений, 2020. № 10 (86). С. 83-85.
5. Павлова О., Нагайчук Ю. Реформа децентралізації в Україні. Economic journal of Lesya Ukrainka Volyn National University, 2020. № 3 (23). С. 23-31.

*Забродська Мирослава Анатоліївна,
заступник директора з наукової, освітньої та
рекламної роботи Музею «Становлення української нації», відмінник столичної освіти,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**РОЗБУДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ ШЛЯХОМ
ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ МУЗЕЙНИХ ПРОСТОРІВ
І СТВОРЕННЯ ГЕЙМІФІКОВАНИХ ПРОДУКТІВ
ДЛЯ ВМОТИВОВАНОГО ВИВЧЕННЯ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ**

Довгий час ворог намагався знищити нашу ідентичність, коріння нації, щоб українці не знали своєї історії, не користувалися своєю мовою. Повномасштабне вторгнення змінило всю нашу екосистему, оточення, освітні та культурні запити.

Війна триває. Україна відстоює національну ідентичність, цілісність та суверенітет. Нація, якої не існує, за словами путіна, показала вищий рівень згуртованості та спільно виборює перемогу. Історичний досвід різних регіонів України вплинув на формування політичної культури й ідентичності, на свідомість соціуму й нації в цілому, та з початком агресії рф, починаючи з 2014 року, об'єднавчим фактором українського суспільства стало прагнення захистити свою державу.

З метою геополітичного домінування, ворогом використовується різні інструменти і особливим різновидом зброї є інформація. Боротьба ведеться за цілеспрямовану зміну індивідуальної, групової та масової свідомості, політичної та електоральної поведінки, а також ідентифікації як окремих індивідів, так і груп суспільства. Країна агресор прагне дестабілізувати ситуацію в Україні шляхом маніпулятивного впливу на свідомість і поведінку людей.

В Музеї «Становлення української нації» ми створюємо ком'юніті, що поєднує в собі освітні, культурні, мистецькі, туристичні проекти на національному підґрунті, створюючи нові (старі) сенси. На сучасному етапі інноваційні технології стають гарними помічниками у цьому процесі.

Вся наша сучасна робота спрямована на відновлення та підтримку національної ідентичності серед різних соціальних груп засобами мультикультурної історичної просвіти через використання інноваційного музейного простору та гейміфікованих застосунків, через курси підвищення кваліфікації педагогічних та музейних працівників, участь у тематичних заходах й воркшопах.

Це реальна дієва взаємодія з громадами, в цілому з суспільством, яка використовує можливості інноваційного простору музею «Становлення української нації», що об'єднує історичну культурну спадщину та сучасні технології.

До прикладу, на базі музею створюються курси підвищення кваліфікації різних форматів для освітніх управлінців, вчителів історії, мови та літератури, чиновників усіх рівнів, усім хто не байдужий, щоб у подальшому вони стали провайдерами для підвищення кваліфікації на місцях. Законодавство дає нам для цього всі можливості [1].

Ішим інструментом є створення віртуального музею та інтерактивної онлайн-мапи «Місця сили нації», за допомогою якої можна «відвідати» будь яке місце України, зануритися в особливості історії, культури, традицій регіону.

Дієвим інструментом, який сьогодні користується попитом є гра. То ж, ми вважаємо, що розробка такого ресурсу, який в ігровій формі занурить нас у світ традицій, культури дасть хороший результат. Ми передбачаємо в основу гри покласти правдиві факти, реальні постаті

та розробити цикл таких ігр, що будуть охоплювати усі періоди нашої історії.

На окупованих територіях просуваються шкідливі нарративи та існує тотальний контроль інформації. Суспільно-політичні перетворення призводять до змін цінностей, уявлень, переконань людей, що не може не позначатися на їхній ідентифікації.

«Війна Росії проти України – це комбінація традиційних і нетрадиційних методів ведення війни, які містять використання сил спеціального призначення, нерегулярних збройних формувань, провокування внутрішніх заворушень і сепаратистських рухів, інформаційну війну, дипломатичні заходи, кібератаки й економічний тиск. Існування різних ідентифікацій ворожою державою використовується для створення напруги в суспільстві»[2].

І саме культура та освіта має відігравати тут вирішальну роль. Наша місія, вийти за межі аудиторії, кабінету, музею для зміцнення фундаменту національної ідентичності.

Досвід інших країн говорить про те, що найперше на що потрібно звертати увагу – це вивчення мови, історії, культури в рамках культурних та освітніх програм. Також важливо залучати громадян до проведення різноманітних заходів і фестивалів, до створення різного роду спільнот та клубів, активно залучати медіа й інтернет тощо.

Важливо враховувати, кожна сім'я індивідуально підходить до питання формування національної ідентичності, до процесу збереження культурних коренів. Це допомагає зберегти національну ідентичність.

За часи війни значна частина громадян, зрозуміли важливість вивчення мови, історії, культури та, у південно-східних регіонах не вистачає ресурсів та україномовного середовища. Тому так важливі інтерактивні, дистанційні онлайн-проекти для розповсюдження правдивої історії та культурного днк нашої нації.

Література

1. Постанова Кабінету міністрів від 21 серпня 2019 р. № 800 «Деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників» зі змінами від 27.12.2019 р. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/800-2019-%D0%BF#Text>

2. Олег Охредько. Новий навчальний рік в окупації в цифрах. Частина 1 – Крим та м. Севастополь. <https://almenda.org/novij-navchalnij-rik-v-okupacii-v-cifrax-chastina-1-krim-ta-m-sevastopol/>

3. Биков Д. Війну в Україні назвали проєктом російських фантастів [Електронний ресурс] // ЗІК. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: http://zik.ua/ua/news/2015/08/03/viynu_v_ukraini_nazvaly_proektom_rosiyskyh_fantastiv_612589.

4. Бистрицький Є. Ідентичність, спільнота і політичне судження / Є. Бистрицький Ідентичність, спільнота і політичне судження // Філософська думка. – 2013. – № 4. – С. 41 – 61.

5. Бистрицький Є. Культурна ідентичність та трансцендентальна аргументація / Є. Бистрицький // Матеріали міжнародної міждисциплінарної конференції “Людина та її ідентичність у добу глобалізації”, 29 – 30 червня 2010 р. / Відп. за випуск професор А.Карась. – Львів, 2010. – 302 с. – С. 14.189

6. Біловус Л. Український інформаційний простір: сьогодення та перспективи // Український інформаційний простір: Науковий журнал Інституту журналістики і міжнародних відносин Київського національного університету культури і мистецтв / Гол. редактор М. С. Тимошик. – Число 1. – У 2-х ч. – Ч. 1. – К.:КНУКіМ, 2013. – 314 с.

7. Білорус О. Глобальні трансформації і стратегії розвитку: монографія / О.Г. Білорус, Д. Г. Лук'янченко [та ін.]. – К., 1998. – 416 с.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В УМОВАХ ВІЙНИ: ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

Як і будь-який вид мистецтва, театр відображує дійсність, осмислюючи її у формі художніх образів. Цілком природно і закономірно, що події опісля 24 лютого 2022 року – дати повномасштабного воєнного вторгнення росії в Україну, вплинули на процеси в театральному мистецтві.

Практично усі українські театри на довготривалий час припинили традиційну мистецьку діяльність, ставши волонтерськими осередками, активно беручи участь у захисті нашої Держави у межах своїх можливостей. Багато театральних діячів стали членами територіальної оборони, а також відправились до лав ЗСУ.

16 березня 2022 року – день атаки на Маріупольський театр – в календарі сучасного українського театрального мистецтва вважається Чорним днем, коли кількість загиблих склала близько 600 осіб. Наступний удар було завдано по Сєверодонецького театру, де тривалий час діяла евакуйована трупа Українського музично-драматичного театру Луганська. Проте, фізичне знищення не може зупинити художній супротив.

Так, у Херсоні створено виставу «Незламний Херсон», присвячену українському місту Херсону, окупованому з першого дня загальної навали, а відтак – Українське Мистецьке Об'єднання доводить, що навіть коли, якщо ворог порушує територіальні кордони України, він не може знищити наш ідеологічний та соціокультурний фронт.

Миколаївський російський драматичний театр позбавився у своїй назві слово «російський» і хоча, спочатку як і інші театри нашої країни припинив свою діяльність, згодом відновив її, однак вже не в традиційному простором залі, а в маленькій кімнатці внизу у сховищі. [1]

Одеське театральна спільнота так-саме продемонструвала свою художню і громадську позицію. Так, Одеський оперний театр припинив свою діяльність, але вже в березні 2022 року провів мистецьку акцію «Вільне небо», спрямовану на підтримку всеукраїнського руху за закриття неба над Україною від ворожих сил. Сьогодні Одеський оперний і «Зелений театр» беруть участь у низці заходів і проєктів політичного, соціокультурного та мистецького спрямування, демонструючи свою активну позицію і реалізуючи конкретні дії заради перемоги України.

Серед театральних прем'єр, які відбулися у Києві опісля 24 лютого варто відзначити: «Обличчя кольору війна» – документальну виставу від маріупольських митців театру авторської п'єси Conception; «Реконструкцію» – виставу від артгрупи «Тіньова» про зруйновані фізично, але не морально Маріуполь і Харків; «Я, війна і пластикова граната» – виставу про новий етап російсько-української війни за п'єсою української драматургині Ніни Захоженко (у центрі вистави місто Харків); «Цап-ка-цап» – виставу у формі казки, що відображає сучасні події від Молодого театру; «Україна в огні», що її події відбуваються під час Другої світової війни, однак вкрай актуальні сьогодні (Театр Лесі Українки у Києві); «Двоє» – виставу, що відображує вплив війни на буденне життя людей. [1]

Львівські театри одразу ж стали волонтерськими осередками, зокрема, театр ім. Лесі Українки та театр імені Леся Курбаса. Перший – відомий активною участю у зборі та перевезенні гуманітарної допомоги, а другий – деякий час буквально влаштував у своїх стінах притулок для внутрішньо переміщених осіб. Втім, продуктивно виявилась і мистецька діяльність у театральному середовищі Львова.

Головною прем'єрою 2022-го року у театрі ім. Лесі Українки стала «IMPERIUM DELENDUM EST» - театральна постановка, яка відбиває ознаки постмодернізму, зокрема полі

жанровість, адже включає елементи концерту, перформансу, гепенінгу, імерсивності, сторітелінгу, медіа-арту та інші. Вистава була продемонстрованою не лише в Україні, але й на театральних фестивалях закордоном: Avignon Off-festival (Франція), URBANG! Festival 2022 (Німеччина), Festival Contre-Sens (турне Францією), International Theatre Festival Retroperspektywy 2022: THE BEGINNING OF A NEW WORLD (Польща).

Тема трансформації українського театрального мистецтва в умовах повномасштабної війни спричинила публікації театральних критиків та журналістів. Так, головною драматургією нового театрального «воєнного сезону» 2022-го року вважають Наталія Ворожбит, яка разом із колективом Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра стала лауреаткою національної Шевченківської премії за виставу «Погані дороги», що була продемонстрованою у рамках турне Європою. [1]

Серед важливих чинників, які стали невід’ємною частиною трансформації українського театрального мистецтва, після 24 лютого 2022 року, ще раз наголосимо на процесі дерусифікації. Від прикметника «російський» позбулись театри Києва, Миколаєва, Харкова, Одеси та інших міст і, природно, виключають російськомовні вистави.

Відтак події повномасштабної війни дістали гідну відповідь діячів українського мистецтва взагалі і українського театру зокрема.

І, хоча він на деякий час припинив свою діяльність, ворог не зміг знищити українське театральне мистецтво як таке, оскільки всі театри зайняли однозначну, активну громадянську, національну, соціальну і мистецьку позицію.

Сьогодні український театр впевнено працює на Перемогу – практично та ідеологічно відстоюючи державні кордони і допомагаючи ЗСУ у відстоюванні їх, а відтак, однозначно зробив свій художній і громадський вибір, реалізувавши принцип Тут і Тепер.

Література

1. Ляна Костинюк. Роль театрального мистецтва у часі війни. URL: <https://zbruc.eu/node/115133> (дата звернення: 30.10.2023)

*Шумейко Людмила Михайлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТВОРЧІСТЬ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ЯК ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

В сучасних умовах російсько-української війни вітчизняний мистецький простір переживає значні трансформаційні зміни. У фокусі уваги не лише українських митців, а й людей, чиє професійне життя ніколи не було пов’язане з мистецтвом – екзистенційне осмислення буття держави, нації та окремої людини, що опинилися в умовах війни.

Екзистенція (від лат. *existentia* – існування, від дієслів: *ex-sisto*, *ex-sistere* – виходити, виступати, виявляти себе, виникати, ставатись, відбуватись), як філософська категорія, відображає існування (буття) людини як індивіда, що існує у світі та зіштовхується із питаннями про своє існування, сенс життя, вільну волю й відповідальність за свої дії та той чи інший вибір [6, 187].

Ключовими поняттями екзистенційної парадигми й метафізичними компонентами, що визначають найбільш фундаментальні принципи світорозуміння є мотиви абсурдності буття, страху, відчаю, самотності, страждання, любові, проте найбільшу екзистенційну напругу створює смерть [5, 138].

Історично український екзистенціалізм, як філософська течія, на відміну від західних наукових шкіл, де він розгалужується на численні міждисциплінарні наукові концепції, формувався переважно у колі інтелектуалів як стихійне філософування про сенс життя з його моментами межових ситуацій.

Витоки українського екзистенціалізму заходимо у «філософії серця» П. Юркевича,

кардоцентризмі Г. Сковороди, у проявах творчого екзистенційного бунту у творах Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Лесі Українки [4]. Перебуваючи майже три сотні років у кайданах імперського, а згодом радянського впливу, українська екзистенція була закодована в численні мистецькі та літературні концепти – «Дім–Поле–Храм» та ін. [2,12].

Існування оригінальної версії «українського екзистенціалізму» досліджує сучасна науковиця Я. Котець, яка зазначає, що в його основі передусім лежить літературоцентризм у поєднанні з антеїзмом та прагненням «духовної свободи через особисту свободу» [3, 62].

Екзистенційна рефлексія українських митців у ХХ столітті завжди базувалася на власному досвіді переживання соціально-політичних подій (революцій, воєн, голодоморів, економічних криз) і зазвичай знаходила відображення у творчості. Глибока рефлексія трагічних подій сталінського ГУЛАГу та репресій української інтелігенції, стала передумовою виникнення так званого «радянського дисидентського екзистенціалізму», й у повній мірі представлений творчістю українських дисидентів-шістдесятників, художників, поетів, письменників, які формували риси «героїчного стоїцизму і трагічного оптимізму» [3; 57].

На думку більшості сучасних дослідників, російсько-українська війна у ХХІ столітті є екзистенційною та у повній мірі генетичною, тож, без сумніву, вона навіть із закінченням бойових дій і надалі триватиме на вагомих понятійних рівнях та віддзеркалюватиме у творчості митців екзистенційну проблематику. Цей супротив «не стільки мілітарний, скільки ідеологічний, культурний, мовний, базово-національний» [1].

Воєнна творчість українців постала гучною відповіддю на тригери минулого, які історично пов'язані з тоталітарною політикою державо-агресора по відношенню до України. Український екзистенціалізм із початком повномасштабного вторгнення виходить за межі літературоцентризму й охоплює усі мистецькі жанри. Екзистенційна проблематика актуалізується в інформаційному та соціальному просторі, знаходить вираження у різноманітних мистецьких формах культури ХХІ століття – графічному дизайні, ілюстраціях, коміксах, вуличному мистецтву графіті, мемах, муралах.

Воєнна рефлексія проникає у традиційні та консервативні мистецькі напрями, якими є іконопис, фотомистецтво, фольклорні традиції, створюються нові сценарії колядок, з'являються нові герої у Різдвяних шопках тощо.

Війна збагачує мистецтво, а творчість набуває терапевтичного ефекту й водночас слугує висловленням екзистенційного бунту проти існування росії як держави-агресора, проти абсурдності війни. «Мистецтво – найміцніша зброя», – наголошував відомий український живописець Петро Андрієв.

Отже, феномен творчості в умовах російсько-української війни на сьогоднішній день є активно досліджуваним об'єктом культурологічного знання, який крізь призму українського екзистенціалізму розкриває ключові поняття: абсурд, бунт, страх і тривога, свобода, свідомий вибір, відповідальність. В умовах війни творчість українського суспільства, що набула загальнонаціонального масштабу й постала відкритим екзистенційним бунтом, відкрила нову сторінку в історії української культури, тож потребує подальшого дослідження і теоретичного осмислення.

Література

1. Екзистенційна віна – це вирок. Остап Дроздов. URL: <https://glavcom.ua/columns/ostapdrozdov/ekzestentsijna-vijna-tse-virok-959854.html> (дата звернення: 20.10.2023).
2. Ковальчук Н. Д. «Дім»– «Поле»– «Храм» як екзистенціали української культури. *Наукові записки*. Серія «Педагогічні науки». 2016. Вип. 157. С. 12 –14.
3. Котець Я. Формула українського екзистенціалізму. *Вісник Львівського університету*. Серія філос.-політолог. студії. 2021. Вип. 38. С. 57–63.
4. Маланій Н.І. Типологія екзистенціалів війни в українсько-німецькому літературному просторі (на матеріалах прозових творів про Другу світову війну) : автореф. дис. канд. філолог. наук : 10.01.05. «Порівняльне літературознавство»; Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2011. 23 с.

5. Нечиталюк І.В. Онтологічна інтерпретація мотиву смерті у малій прозі кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Діалог: Медіа-студії*. 2015. Вип. 20. С. 137–148.

6. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди; голов. ред. В.І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

*Діденко Марія Василівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
артистка балету Запорізького муніципального театру «Дім актора»,
обласного театру «Театр молоді»*

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР В УМОВАХ ВІЙНИ

Від початку повномасштабного вторгнення російських військ, суспільство перебуває у моральному занепаді, болісно переживає втрати, важко переносить новини та через призму негативу сприймає навколишній світ. Але, попри все, культурні заходи користуються попитом. Це демонструють проведені дослідження. Більшість (60%) учасників дослідження відвідали хоча б один культурний захід упродовж останнього року. Найчастіше опитані згадували такі заходи: публічне вшанування пам'яті якоїсь людини (26%), музичні концерти (22%), кінотеатри (21%) та екскурсії (20%)», – написали в дослідженні. У цій війні вже не може виникати питання, чи є місце культурі. Адже ця війна і є боротьбою за нашу культуру. Це війна за українську самобутність, за те, чим займаємось, які життєві рішення ухвалюємо щодня, як вміємо активізуватись, солідаризуватись і протестувати, які пісні слухаємо та співаємо, які сюжети транслюємо з театральних сцен [1, с. 135].

Окупанти знущаються і вбивають мирних жителів, політиків, українських журналістів, діячів культури та громадян з активною проукраїнською позицією. Неможливо було припустити, що у ХХІ столітті, в епоху високих цінностей і моралі, може настати така жорстока, варварська війна. Ні загарбники, ні світ, не могли собі уявити на скільки український народ є єдиним, і як він згуртується під час цих жахливих подій. Одним із чинником для єдності й стало мистецтво. Музиканти й художники створили культурний фронт, вони не тільки підіймають дух бійців, а через свою творчість, доносять світові, про жахіття, які відбуваються в дану мить. Сьогодні, як ніколи, українське мистецтво має тісний контакт з Європою [3, с. 659].

Звичайно, що зараз більшість українських театрів грають власних вистав, бо гастрольну діяльність небезпечно вести в умовах війни. Тематика репертуару театрів дуже різноманітна – це драматичні і розважальні вистави, комедії, трагікомедії, музичні вистави.

Війна змусила переоцінити власні цінності, упередження, погляди, дії. Цей процес стосується як окремо кожної одиниці суспільства, так і організацій, закладів та суспільства, в цілому.

Театральна сфера Запоріжжя, як прифронтового міста постраждала дуже сильно. Через падіння продажів вистав на 70%, Департамент культури був змушений скорочувати кадри, зменшувати фінансування муніципальних театрів, ліквідовувати та об'єднувати комунальні заклади культури. Попри всі перешкоди, театри продовжують функціонувати і поступово набирають свого нового розквіту, вдячний глядач відвідує вистави, зали заповнюються, що ще раз доводить той факт, що культура є важливою для емоційно-психологічного стану суспільства, і саме в мистецтві люди шукають можливість розслабитись і надихнутись, щоб далі продовжувати тяжку боротьбу за свободу, національну ідентифікацію та незалежність.

Війна змушує театри усвідомити, що вони є відповідальним інститутом комунікації з суспільством. Тому перше, на що варто звернути у повоєнний період – це на ревізію репертуару, вилучення меншовагартісних наративів, остаточно деколонізація. Всі ці зрушення почались ще у 2022 році і мають набирати своїх обертів і вдосконалення.

За думкою митців театральної сфери, у повоєнний період публіка отримає більше ричагів впливу на них. Саме вона стане генератором натхнення і провідником до того, що буде на часі.

Фокус уваги театральних колективів отримає сучасна українська драматургія. З новим акцентами, новою історією, новим смаком, про нових героїв, про нові набуті цінності, про сучасну філософію нової людини. Більше можливостей для творчої реалізації з'явиться у молодих, амбітних митців, які готові створювати складне, багаторівневе, критичне мистецтво. Але не виключення є той факт, що п'єси та вистави викликатимуть рефлексію травматичного досвіду війни.

Економічний аспект зазнає значних змін і буде сконцентрований на відбудові, у самому широкому сенсі цього слова. Можливо, на перших етапах державне фінансування буде дещо скорочено (особливо для академічних структур), оскільки фінанси будуть спрямовуватись на інші напрямки, де вкрай це необхідно: інфраструктура міст, дорожні покриття, нарощення військової сили тощо. Але, в той же час, будуть з'являтися грантові програми підтримки: інституційні, інфраструктурні, проєктні, які вже анонсують деякі країни в переговорах про перспективи дій післявоєнного періоду.

Сьогодні європейські та американські партнери поступово впроваджують проєкти задля поліпшення ситуації у культурному просторі України, і не лише щоб підтримати ідеї молодих та перспективних заявників, а і сприяти популяризації обміну досвідом між культурами-партнерами.

Український культурний фонд регулярно оновлює базу, поповнюючи її новими проєктами, які спрямовані на сприяння міжкультурному діалогу представників різних етносів України; популяризацію історії та культури корінних народів Криму, Приазов'я та Причорномор'я України; посилення культурної привабливості регіонів шляхом стимулювання місцевого культурного розвитку громад в тому числі і в регіонах постраждалих від російської агресії; генерування нових конкурентоспроможних культурних продуктів, розбудову партнерств у сфері культурних та креативних індустрій; розширення вибору та можливостей доступу до кроссекторального культурного контенту.

Отже, під час війни важливо звертати увагу на збереження, відновлення, повернення, популяризацію та просування як матеріальної, так і нематеріальної культурної спадщини. Усі митці об'єднуються під час війни заради єдиної цілі: бути почутими і донести у будь-якій з форм (відео, пісенні, кулінарні, образотворчі, інноваційні тощо) своє бачення, свою правду, поділитися своїми цінностями та сприяти їх популяризації задля залучення міжнародної підтримки [2, с. 199].

Література

1. Ладонько Л., Смаглюк К. Культурна та мистецька діяльність під час війни. Стратегії та практика організації освітнього процесу в умовах невизначеності: нові виклики та перспективи реалізації: Матеріали Всеукраїнської онлайн-конференції з міжнародною участю. Чернігів : НУЧК імені Т.Г. Шевченка, 2023. С. 133-135.
2. Придятько С. М. Збереження та просування української культури в умовах війни. Актуальні питання та перспективи проведення наукових досліджень. Збірник матеріалів конференції. Полтава: Молодіжна наукова ліга, 2023. С. 197-199.
3. Сидорук О. В. Роль мистецтва під час війни: актуальний досвід України. In The 13 th International scientific and practical conference "Modern directions of scientific research development" (June 15-17, 2022). VoScience Publisher, Chicago, USA. 2022. С. 656-659.

НОВІТНІ ВІЗУАЛЬНІ СИМВОЛИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ, ЩО ВИНИКЛИ ПІД ЧАС ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ РОСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ 2022–2023 РР.

Початок ХХІ століття ознаменувався для України доленосними подіями. Дві революції, а потім і війна росії проти України, стали не тільки важкими випробуваннями, але також сприяли великим трансформаціям в свідомості українців, національному піднесенню та відновленню процесу відродження національної культури і пам'яті, значення якого для української нації важко переоцінити. Це привело до зростання загального рівня національної свідомості, і як наслідок - до підвищення освіченості громадян, популяризації української культури, та виникнення потреби у демонстрації власної національної ідентичності. І хоч побутує думка, що основою для відродження і розвитку українського мистецтва (зокрема - графічного) має бути традиційна національна культура, українське народне мистецтво та фольклор, проте такі важливі і націєтворчі події як революції і війна, створюють нові символи національної ідентичності, які знаходять своє відображення у творчості художників-сучасників. Україна сама, як держава, стала міжнародним символом боротьби за свободу і рівність. Але і в середині країни з'являються нові візуальні образи, що асоціюються з ідеєю української боротьби за свободу, національної стійкості і волі до перемоги. Можна сказати, що ми є свідками виникнення нових візуальних символів України. Нижче ми розглянемо деякі з них.

“Піксель”. Поруч з класичним, знайомим нам з дитинства, образом козака своє постійне місце героя-захисника займає образ українського воїна у “пікселі”. Забарвлення української військової форми, який в народі називають “піксель”, впізнає і відрізняє від інших кожен українець. Він часто використовується в графічних роботах художників ілюстраторів для оформлення періодичних видань, листівок, створення ілюстрацій книжок військової тематики, соціальних плакатів, різноманітного дизайну тощо щоб підкреслити українську ідентичність та патріотичність зображення. Найчастіше мотив “пікселя” використовують щоб стилізувати традиційний орнамент української вишивки. Таке змішування двох яскравих символів української ідентичності (вишивка, вишиванка - як символ збереження української пам'яті і традиції і “піксель” - як символ української боротьби за незалежність) дає нове потужне і сучасне звучання обом компонентам.



Плакати.
Худ. Оксана Явір, 2022



Обкладинка книжки
"Нескорені".
Вид-во Книголав, 2023



Плакат. Худ. Марія
Кішович, 2022



Ілюстрація.
Худ. Граєв Олійко, 2022

“Півник з Бородянки”. Керамічний півник виробництва Васильківського майолікового заводу став новим символом стійкості українців у своїй боротьбі. Зображення півника походить з фото кореспондентки Єлизавети Серватинської. На фото зображено розбомблену росіянами багатоповерхівку у Бородянці, де на стіні майже неторканою залишилась кухонна шафка, на верхній полиці якої стояв вцілілий керамічний “півник”. Зображення швидко поширилось Інтернетом, стало новим символом української ідентичності, як ілюстрація стійкості і незламності.



Ілюстрація Олександра Грехова, 2022



Плакат. Худ. Лаша Подольцева, 2022



Півник у самчиківському розшчі. Худ. Ann.Tarzi



Обкладинка книги "Котик, Півник і Шафка" В.С.І, 2022

“Маленький дім”. Одним із традиційних символів української ідентичності є українська хата. Образ затишної хати на тлі характерного українського пейзажу часто використовують в різних інтерпретаціях художники-ілюстратори для позначення українського “рідного краю”. Зараз під час війни з’явилось нове прочитання цього символу - дім, який треба захистити. В цьому прочитанні “Дім” несе значне ширше семантичне значення, ніж “оселя” чи навіть “батьківщина”. Цей маленький будиночок - це наша пам’ять, наш рід, наша надія, найдорожче, що в нас є. Цей дуже емоційний, майже одухотворений образ багато разів було використано художниками-графіками для створення листівок, ілюстрацій для періодичних видань і соціальних плакатів на підтримку біженців з України та всіх жертв цієї війни.



Ілюстрація творчої студії Аграфка, 2022



Плакат, худ. Маша Фоя, 2022



Обкладинка книжки "Абрикоси зацікають ворогів", В.С.І, 2022



Біженці, худ. Павло Кучинський, 2022

“Бавовна”. Новий символ українського супротиву, що виник та масово поширився під час повномасштабного російського вторгнення в Україну. «Бавовною» називають вибухи на тимчасово окупованій території України та на території рф. Квітка бавовни стала одним із іронічних символів подій повномасштабної війни. Цей образ виник у межах і жартах українців, але художники ілюстратори швидко підхопили цю ідею. Зараз зображення бавовни можна зустріти на багатьох військових плакатах, листівках, марках.



Плакат "Стерненко і Бавовна", 2022



Плакат, пародія творчість, 2023



Набір листівок "Українська бавовна", 2023



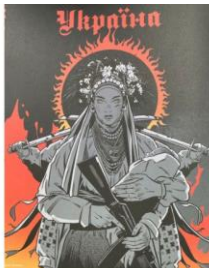
Плакат, автор невідомий, 2023

Образ сильної жінки-захисниці. Впродовж років традиційне зображення жінки-українки носило мирний, домашній, ліричний і навіть жертвний характер. Проте з початком війни цей образ кардинально змінився. Багато жінок стали до лав ЗСУ. Ті, що лишилися в тилу зайнялись волонтерством, більшість - взяли на себе утримання дому і виховування дітей. Ці зміни одразу ж знайшли своє втілення в художніх символах. З’явився і набув широкого поширення образ войовничої українки, як втілення самої України. Зі зброєю в руках, поранена, але стійка, в камуфляжі, в національному костюмі, з відьомською атрибутикою та в образі ляльки-мотанки, як символа берегині роду і зв’язку з предками. Можемо сміливо стверджувати, що ця війна

кардинально змінила семантику українських жіночих образів.



Ілюстрація. Худ. Жєня
Полосна, 2022



Плакат, Художниця
Дарія Зрощька, 2022



Плакат, автор невідомий, 2022



Ілюстрація Сергія Різника,
2022

Ми розглянули лише деякі з новітніх візуальних символів української ідентичності. Як бачимо, більшість з них не є новими, але вони принципово переосмислені і наділені новими сенсами. Адже такі важкі трансформаційні процеси, як війна, вимагають від нас не тільки пригадати свою національну ідентичність та ті символи, що надихали наших предків, але і шукати нові точки опори і знаки незламності, боротьби і віри, що підтримують, об'єднують і надихають на перемогу.

Література

1. Бавовна (мем). Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_\(%D0%BC%D0%B5%D0%BC\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_(%D0%BC%D0%B5%D0%BC)) (дата звернення: 20.10.2023).
2. Візуальні образи війни, *Telegraf. Magazine №2 "Креатив у війні"*. *Telegraf.design*, Київ, 2022. 200с.
3. Навіть у темні часи є світло. 100 inspiring stories of Ukrainians. URL: <https://www.uastories-pic.com/en> (дата звернення: 16.10.2023).
4. Слава Україні, паляниця, Байрактар, Червона калина та Степан Бандера: відомі на увесь світ символи України у 2022 році. *Visit Ukraine*. URL: <https://visitukraine.today/uk/blog/1368/slava-ukraine-palianytsia-bayraktar-chervona-kalina-and-stepan-bandera-world-famous-symbols-of-ukraine-in-2022> (дата звернення: 20.10.2023).

З М І С Т

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

<i>Осадчий В. В.</i> <i>Горбенко С. О.</i>	Кременчуцьке художньо-ремісничє училище (1945 – середина 1950 років)3
<i>Осадчий В. В.,</i> <i>Піліпішина А. А.</i>	Виставкова діяльність 1980 – початку 1990 років у контексті культурно-мистецького життя міста Кременчук4
<i>Сіверс В. А.,</i>	Поняття «акме мортале» як альтернатива трансгуманізму6
<i>Третьак А. О.,</i> <i>Загоруйко Є. М.</i>	Майстри фотографічної справи Полтавської губернії (друга половина ХІХ – початок ХХ століття)7
<i>Копайгоренко В. В.</i>	Проблеми сучасного сакрального мистецтва в Україні9
<i>Мельник М. М.</i>	Художня структура гуморески як специфічної форми сміхової культури українців10
<i>Савчин Л. М.</i>	Танець у сучасному часопросторі: мотивація життєтворчості молоді12
<i>Safonova I.</i>	The аросурphaic image saint Mykola Sviatosha [Апокрифічний образ преподобного Миколи Святоші].....14
<i>Косінська Т. В.</i>	Виклики та крос-культурні трансформації хорової культури Поділля: контекст сучасності15
<i>Парацій В. М.</i>	Франц Коковський як співорганізатор і «пропагандист» музейної діяльності (з регіональних «музеотворчих» традицій 1930-х рр.)17
<i>Титенко О. М.</i>	Унікальність викладацької школи Михайла Бойчука20
<i>Полтавська Ю. В.</i>	Особливості розвитку народного та самодіяльного мистецтва22
<i>Кондратюк А. Ю.</i>	Стилістичні аналогії розписів церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр.: до питання джерел художньої традиції24
<i>Білоус М. В.</i>	Роль православ'я в збереженні та розвитку української культури ХV–ХVІІ ст.27
<i>Боришполь Г. І.</i>	До питання про метафізику культури суспільного ідеалу громадянина України29
<i>Васильківський А. О.</i>	Концертно-виконавські практики як засіб міжкультурної комунікації32
<i>Висоцький О. А.</i>	Ціннісні трансформації фестивальних практик в Україні33
<i>Горб Є. С.</i>	Проблематика міжкультурного діалогу в працях Цветана Тодорова34
<i>Дейнега О. М.</i>	Система цінностей особистості в контексті екокультурних споживчих практик36
<i>Долина Д. Є.</i>	Основні причини Революції Гідності 2013–2014 років в Україні38
<i>Доценко В. Є.</i>	Джерела дослідження графічного спадку родини Якутовичів39
<i>Дюкарев Т. М.</i>	Розвиток артринку у Європі в ХVІ–ХVІІ століттях: локальні центри40
<i>Коржук І. О.</i>	Соціальні мережі як агрегатори сучасної медіакультури42
<i>Литвин О. С.</i>	Рід князів Острозьких: вісім поколінь в українській історії43
<i>Полешук Р. А.</i>	До розуміння модернізаційної ідеології культурної експансії у творчості О. Довженка45
<i>Стаценко М. О.</i>	Масова видовищна культура в умовах медіатизації соціокультурного простору47

<i>Тарасенко Ю. М.</i>	Внутрішня мотивація особистості до пізнання мистецтва	48
<i>Тищук С. В.</i>	Вишгородський культурно-історичний заповідник як міський осередок соціокультурної діяльності	50
<i>Шмандровський А. С.</i>	Роль інститутів громадянського суспільства в актуалізації національно- культурної ідентичності в умовах російсько-української війни	52
<i>Галюк С. В.</i>	Обрядові весільні практики в соціокультурному просторі Київщини	53
<i>Коротєєва А. І.</i>	Феномен постаті Лесі Українки: культурологічний підхід	54
<i>Макуха Д. О.</i>	Просвітницька діяльність хірурга Миколи Скліфосовського в Полтаві	56
<i>Маринич О. Д.</i>	Медіакультура в інтердисциплінарних аспектах наукового осмислення	59
<i>Марцинюк М. О.</i>	Маніпуляція як теоретико-практична категорія	61
<i>Цапков Д. В.</i>	Потенціал DANCE FEST як феномену міжкультурного діалогу: культурно-мистецьке значення	63

КУЛЬТУРНІ І КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

<i>Гавеля О. М.</i>	Новітні тенденції розвитку культурного простору арттерапії: нейрографіка	64
<i>Гавеля О. Р.</i>	Ментальне здоров'я: оздоровчий потенціал культурних практик	66
<i>Гайдукевич К. А.</i>	Арттерапія як метод розвитку емоційного інтелекту здобувачів вищої освіти	68
<i>Головач Н. М.</i>	Трансформація закладів культури в об'єднаних громадах	70
<i>Овчарук В. Є.</i> <i>Бойко В. І.</i>	Виставкові технології в підготовці студентів мистецтвознавчих спеціальностей	72
<i>Святненко А. В.</i>	Фестиваль як форма сучасної комунікації	74
<i>Шумакова С. М.</i>	Постдраматичний театр: катарсично-рефлексійні переживання як вібрації живої екзистенції соціокультурного середовища	75
<i>Гаврилович С. М.</i>	Українські творчі бренди в сучасній міжнародній репрезентації образотворчого мистецтва	76
<i>Леонтєєва О. В.</i>	Проблематика дослідження сучасного українського мистецтва в проєктах Венеційської бієнале	78
<i>Охримович В. О.</i>	Соціально-комунікаційні платформи та штучний інтелект: креативність чи загроза?	80
<i>Поп'юк І. О.</i>	Фестиваль ковальського мистецтва в Чернівцях як спосіб формування сучасного міського середовища	82
<i>Фесенко В. В.</i>	Артринок України: історія та перспективи розвитку	83
<i>Андросович М. А.</i>	Мистецькі події у соціокультурній діяльності громади	85
<i>Козачок І. А.</i>	Туризм як феномен масової культури	87
<i>Котенко К. Ю.</i>	Візуальні новели та промоція читання серед молоді	89
<i>Мельник М. Ю.</i>	Технології у сфері оформлення сценічного простору: перспективи, сучасність та створення нового вже зараз	91
<i>Олійник С. О.</i>	Сучасні промоушен-технології у формуванні іміджу артиста	92
<i>Гончарук О. П.</i>	Особливості застосування PR-менеджменту в соціокультурній сфері	94

<i>Светлічна А. О.</i>	Розвиток соціокультурного простору України у XXI столітті	95
<i>Serhiichuk K.</i>	Promotion of reading in European countries [Популяризація читання в країнах Європи].....	97
<i>Чернявська І. О.</i>	Особливості формування внутрішнього іміджу організації	99

ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ, ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА.

КРУГЛИЙ СТІЛ «МЕДІАОСВІТА - МЕДІАПРАКТИКА»

<i>Биркович Т. І.</i>	Інтернет-маркетинг у бібліотечній справі	101
<i>Григоревська О. В., Копанєва В. О.</i>	Методологія соціо гуманітаристики в підготовці фахівців інформаційної сфери	102
<i>Хіміч Я. О.</i>	«Медіакомпетентність та медіаграмотність» як обов'язкова освітня компонента ОП «Інформаційна діяльність та медіакомунікації» для здобувачів бакалаврського рівня вищої освіти спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» НАКККІМ	104
<i>Кудлай В. О.</i>	Медіапрактика в проведенні аудиторних занять здобувачів вищої освіти Маріупольського університету	105
<i>Карпенко О.</i>	Foundations of international communication as an elective course in training master's degree students majoring .in information, library and archival studies [Основи міжнародної комунікації як курс за вибором при підготовці магістрантів спеціальності «Інформатика, бібліотекознавство та архівознавство»]	106
<i>Бугайова О. І.</i>	Маніпулятивні прийоми в рекламних текстах	108
<i>Сахарова М. П.</i>	Основні складові вибору стратегії просування медіапродукції в сучасній бібліотеці	110
<i>Погребнюк Я. В.</i>	Культурно-мистецькі проекти: літературна та видавнича справа	111
<i>Загуменна В. В.</i>	Напрями діяльності українських бібліотек в умовах гібридних загроз та воєнної агресії	112
<i>Своровський А. Р.</i>	Соціальні комунікації публічної бібліотеки в умовах воєнного стану	114
<i>Пугач Л. Ю.</i>	Віртуальна довідка – онлайн-послуга інформаційного сервісу бібліотеки	116
<i>Тишкевич К. І.</i>	Медіасередовище бібліотек України для юнацтва, молоді: принципи мережевої спільноти	119
<i>Берестов О. О.</i>	Технологічні інновації в публічних бібліотеках України: методологія дослідження	121
<i>Філоненко О. Є.</i>	Інформаційно-програмне забезпечення бібліотек в умовах цифрової трансформації суспільства	122
<i>Бабенко А. Р.</i>	Бібліокластія, стихійні лиха, втрати під час воєнних дій бібліотек та архівів: ретроспективний огляд	123
<i>Кузьменко Д. О.</i>	Соціокультурні практики в сучасних бібліотеках: стан наукової розробленості проблеми	125

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНІСТЬ.

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА СУЧАСНОСТІ: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ.

СЦЕНІЧНЕ ТА АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧІСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ

<i>Антонюк В. Г.</i>	Феномен української вокальної школи	128
<i>Афоніна О. С.</i>	Синтез теорії та історії в сучасному хореографічному мистецтві	130
<i>Зосім О. Л.</i>	Орієнталізм у світовій музиці другої половини ХХ століття	133
<i>Погребняк Г. П.</i>	Сценічний досвід кінорежисера	134
<i>Рой Є. Є., Рой В. Є.</i>	Зростаюча роль національного фольклору в мистецькій спадщині Павла Вірського та його вплив на розвиток української народно-сценічної танцювальної культури	135
<i>Садовенко С. М.</i>	Сценічний імідж у контексті професійної діяльності вокаліста-виконавця у сфері музичного мистецтва: праксеологічні аспекти	139
<i>Стахевич О. Г., Стахевич О. О.</i>	Історія вокально-виконавських стилів: новітні виміри і підходи	142
<i>Шейко А. О.</i>	Використання стилістичних засобів старовинної музики в оркестрово-хорових творах Г. Петрасці (на прикладі «Псалму ІХ»)	144
<i>Белименко Л. І.</i>	Роль мовленнєвої культури в професійній комунікації майбутніх режисерів естради і шоу	145
<i>Драч В. В.</i>	Бальна хореографія в системі реалізації завдань культурної дипломатії України	146
<i>Красіліна І. В.</i>	Ознаки пізньої <i>Seria</i> в опері Антоніо Сальєрі «Арміда»	148
<i>Островська М. В.</i>	До питання стандартизації освіти в контексті професійної підготовки майбутніх фахівців сфери сценічного мистецтва	149
<i>Попова А. О.</i>	Творча діяльність Лаури Марті в контексті розвитку джазового мистецтва Києва	150
<i>Цепух І. О.</i>	Модернізація сучасного фортепіанного дитячого репертуару в контексті усвідомлення збереження національних українських витоків	152
<i>Водяхін Є. В.</i>	Творчість Марка Кропивницького в театральній культурній просторі кінця ХІХ – початку ХХ століття	155
<i>Годлевський В. О.</i>	Особливості акордеонно-баянного мистецтва України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть	157
<i>Кирея М. В.</i>	Творча діяльність Богдана Антківа на тлі соціокультурного життя Львівщини (1963–1998 рр.).	158
<i>Кулініч О. В.</i>	Музична освіта Королівства Саудівська Аравія: комунікативні аспекти модернізації	160
<i>Левченко А. В.</i>	Вплив медіатизації на сучасну музичну культуру	161
<i>Мірошниченко М. О.</i>	Діалектичність кіно та літератури в процесі екранізації	163
<i>Падалко В. О.</i>	Поезія Тараса Шевченка «Думи мої, думи» в сучасному інфопросторі	164
<i>Подунай Я. А.</i>	Українська естрадна пісня 1990-х років у розвідках науковців	166
<i>Супрунова Д. А.</i>	Мюзикл як жанр мистецтва	167

<i>Чжан Цзіньцю</i>	Концерт для труби з оркестром Йозефа Гайдна як предмет музикознавчого дослідження	169
<i>Алтухова Н. В.</i>	Сучасні сценічні практики крізь призму перформативності	170
<i>Заволянська І. Р.</i>	Акторсько-режисерська діяльність Олексія Кужельного	171
<i>Мостова С. І., Сафонова І. Г.</i>	Музична спадщина свята Івана Купала: від народних пісень до сучасних інтерпретацій	173
<i>Руденко К. В.</i>	До постановки питання вивчення вітчизняного театру музичної комедії на межі ХХ–ХХІ ст. крізь призму тенденцій українізації та дерусифікації	175
<i>Тарасенко А. О.</i>	Сучасне сценічне мистецтво та відеоарт: точки перетинів	176
<i>Усенко О. П.</i>	Способи викладання фахових дисциплін на кафедрі режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець	177
<i>Яценко М. В.</i>	Основи акторської діяльності	179
<i>Заволянська І. Р.</i>	Акторсько-режисерська діяльність Олексія Кужельного.....	181

НАУКОВА АТРИБУЦІЯ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА, ЕКСПЕРТИЗА ТА ОЦІНКА КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

<i>Ясенев О. П.</i>	Портрет у живописі	183
<i>Новак Ю. В.</i>	Формування історичних передумов, спадковість і новації в монументальній скульптурі Києва 1990–2000-х рр.	184
<i>Андрєєв А. В.</i>	Підходи до оцінки творів живопису в умовах асиметричності інформації	187
<i>Васильєва О. О.</i>	Каховська катастрофа: наслідки для культурного пласту України	190
<i>Заїка Г. О.</i>	Економічна та художня цінність мистецтва	191
<i>Іллюша В. Г.</i>	Цифрові технології в музеалізації мистецтва і культури: з досвіду Національного центру народної культури «Музей Івана Гончара»	193
<i>Іщенко К. Ю.</i>	Історія створення NFT	195
<i>Ковалевський О. А.</i>	Особливості та перспективи застосування фото- та відеофіксації для збереження та реставрації культурної спадщини під час військової агресії в Україні	198
<i>Лимар Г. М.</i>	Авангард як самокритика мистецтва	203
<i>Буц Т. В.</i>	Стан з реституцією та поверненням культурних цінностей в Україну у ХХІ ст.	205
<i>Іллюша В. Г.</i>	Імпресіонізм як явище в українському образотворчому мистецтві на межі ХІХ–ХХ ст.	207
<i>Любченко Т. М.</i>	Хустка в українській культурі: від обрядів до сучасного стилю	209
<i>Пушкаренко К. М.</i>	Презентація творчості Георгія Нарбута в міжнародному проєкті «Образний світ Георгія Нарбута і творення українського бренду»	212

ДИЗАЙН І РЕКЛАМА – СИНЕРГІЯ МИСТЕЦТВА ТА НАУКИ

<i>Vutko L., Fedorenko S.</i>	Graphic Objects Dedicated to Prominent Persons: Modern Art Approaches [Графічні об'єкти, присвячені видатним особистостям: сучасне мистецтво підходить]	213
-----------------------------------	---	-----

<i>Лушакова А. М., Панфілова Я. В.</i>	Графічний дизайн і суспільство: екологічний аспект	214
<i>Слівінська А. Ф.</i>	Етика дизайну	215
<i>Креховецький І. В.</i>	Біоміметичний дизайн – адаптивні рішення в пошуку вирішення складних проблем сучасності	217
<i>Обуховська Л. В.</i>	Давнє мистецтво мозаїки в сучасних інтер'єрах: історія і можливості використання (на прикладі міста Києва)	225
<i>Бутовська О. В.</i>	Інтерпретація флористичних мотивів у творчості Івана Марчука	227
<i>Вакуленко Д. Ю.</i>	Сучасні образні прийоми в сценічному просторі театралізованого концерту	229
<i>Деревецька А. О., Тишкевич К. І.</i>	Ергономіка автомобіля швидкої допомоги для військовослужбовців	231
<i>Кучер Р. С.</i>	Експериментальні підходи до просторового дизайну імерсивного театру	233
<i>Баженов-Карелін О. В.</i>	Деформативне формотворення спортивного автомобіля	234
<i>Dieieva A.</i>	Historical aspects of advertising promotion in the internet space [Історичні аспекти просування реклами в інтернет-просторі].....	236
<i>Канішон О. С.</i>	Фактори впливу медіаконтенту соціальних мереж на функціональне поле комунікативної взаємодії	238
<i>Коркосенко А. С.</i>	Вебсервіс із пошуку зниклих домашніх тварин	239
<i>Кучерява А. В.</i>	Техніки створення ілюстрацій у книжковому дизайні	240
<i>Олійник Ю. А.</i>	Роль візуальних елементів у створенні привабливих та ефективних інформаційних продуктів	242
<i>Яковенко К. М.</i>	Ознаки національної ідентичності в сучасному українському книжковому дизайні	243

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

<i>Овчарук О. В.</i>	Досвід міжнародного культурно-мистецького проекту «Мистецтво заради миру» (Mobile Art for Peace) у контексті формування стратегій психосоціальної підтримки в культурному просторі України	245
<i>Зеленська Л. М., Михальчук В. В.</i>	Популяризація національного мистецтва в просторі художніх галерей: виклики та можливості в реаліях глобальних криз та війни	247
<i>Кузнецова Л. В.</i>	Об'єкти Світової спадщини ЮНЕСКО в Україні під час російської збройної агресії	250
<i>Міненко Л. М., Тарасенко Л. П.</i>	Науково-практичний аспект становлення і розвитку Музею Ракетних військ стратегічного призначення	252
<i>Овсієнко А. С.</i>	Комунікація в соціальних мережах	253
<i>Рева Т. С.</i>	Сміхтивізм: темний і світлий бік в інформаційній війні	255
<i>Філіна Т. В.</i>	Забезпечення культурних потреб об'єднаних територіальних громад в умовах російської збройної агресії	256
<i>Забродська М. А.</i>	Розбудова національної ідентичності українців шляхом використання сучасних музейних просторів і створення гейміфікованих продуктів для вмотивованого вивчення історії та культури	258

<i>Пахарчук О. С.</i>	Український театр в умовах війни: особливості трансформаційних процесів260
<i>Шумейко Л. М.</i>	Творчість в умовах російсько-української війни як феномен українського екзистенціалізму261
<i>Діденко М. В.</i>	Український театр в умовах війни263
<i>Сінченко А. Ю.</i>	Новітні візуальні символи української національної ідентичності, що виникли під час повномасштабної війни росії проти України 2022–2023 рр.265

Наукове видання

**КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ ХХІ СТОЛІТТЯ:
НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО**

**Матеріали
IV Всеукраїнської науково-практичної конференції**

*Коригування
Верстка та макетування*

*О. І. Бугайова
А. С. Терещенко*

Підп. до друку 30.11.2023. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 23,49.
Умов. друк. арк. 16,04. 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.