

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

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО: СУЧАСНИЙ НАУКОВИЙ ВИМІР

*Матеріали VIII Всеукраїнської наукової конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів*

07 листопада 2024 року

Київ – 2024

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. та страт. ком. України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 07 листопада 2024 р.). Київ : НАКККіМ, 2024. 500 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням стану культурно-мистецького простору в умовах сьогодення, теоретичним питанням сучасного мистецтвознавства, мистецьким практикам у процесах експертизи, збереження та популяризації культурних надбань України, актуальним проблемам теоретичної та практичної культурології, соціальним комунікаціям в умовах глобальних трансформацій сучасності. Проаналізовано сучасні тенденції та інновації функціонування культурних і креативних індустрій. Висвітлено вітчизняний і зарубіжний досвід у розвитку інформаційних комунікацій і технологій, дизайну та реклами.

Рекомендовано науковим співробітникам, працівникам бібліотек, викладачам і здобувачам закладів вищої освіти, а також широкому колу читачів.

Редакційна колегія

Марченко В. В., в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, професор, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України (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, доцент.

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 № 6 від 25.11.2024)*

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

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ

*Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент, в.о. проректора з наукової та виховної роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КУЛЬТУРА ЯК ПРІОРИТЕТНА СКЛАДОВА В РОЗБУДОВІ СИСТЕМИ СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ

В умовах триваючої третій рік російсько-української війни сфера культури все більшою мірою актуалізується як інструмент ментального й духовного опору, а також захисту і збереження національно-культурної ідентичності й загалом формування мобілізації суспільства та протистояння зовнішнім загрозам. Культура в умовах війни – це не лише про збереження традицій, але й про адаптацію до нових реалій та створення підґрунтя для майбутнього відродження. Як об'єкт стратегування культура повинна враховувати як короткострокові цілі, пов'язані з адаптацією до умов війни, так і довгострокові цілі, що сприятимуть її відновленню та розвитку в повоєнний період.

Стратегічні комунікації відіграють істотну роль в світових інформаційних процесах, стаючи ефективним знаряддям розв'язання стратегічних завдань окремих держав і наддержавних об'єднань. Вони є політичним ресурсом і механізмом зовнішньої політики. Як зазначає більшість дослідників, сутність стратегічних комунікацій полягає в управлінні цільовими аудиторіями з метою зміни їх поведінки і донесення до них тих цінностей або інформації, які необхідні державі. Стратегічні комунікації є одним з найбільш ефективних інструментів інформаційного впливу, наявних в арсеналі передових розвинених раїн Заходу. У той же час, це поняття довгий час залишалося нечітко сформульованим, викликаючи серйозні дискусії всередині ключових урядів держав.

«Гуманітарна сфера українського суспільства, будучи стратегічним ресурсом забезпечення національних інтересів країни, створює і нарощує її духовний, інтелектуальний та економічний потенціал, в цілому виступає як культурний фундамент суспільства, як своєрідний генетичний механізм трансляції накопиченого соціального досвіду, завдяки якому стає можливою повномасштабна реалізація сутнісних сил людини, закладених в нього самою природою» [1, 194].

В умовах російсько-української війни означенню культури в контексті стратегічних комунікацій стала приділятися виключна увага, що й стало одним з магістральних напрямів діяльності Міністерства культури та стратегічних комунікацій. Слід зазначити, що основною особливістю стратегічних комунікацій є їх комплексно-інтегративний характер, який включає не тільки комунікаторів, а й акторів з інших сфер діяльності. Стратегічні комунікації базуються на особливих принципах управління, насамперед синхронізації та координації всіх інструментів національного впливу – перш за все, дипломатії, інформаційної політики, збройних силах та ін.

У Доктрині інформаційної безпеки України (2016) зазначається, що одним із основних пріоритетів державної політики в інформаційній сфері має бути побудова дієвої та ефективної системи стратегічних комунікацій, які визначаються як скоординоване і належне використання комунікативних можливостей держави – публічної дипломатії, зв'язків із громадськістю, військових зв'язків, інформаційних та психологічних операцій, заходів, спрямованих на просування цілей держави [2].

Побудова системи стратегічних комунікацій вимагає комплексного підходу, з урахуванням специфіки не тільки інформаційно-комунікативного простору, але й реалій політичної, економічної та інших сфер. Важливими проблемами, пов'язаними із формуванням в Україні дієвої системи стратегічних комунікацій, є віднайдення чіткого розуміння її

складових та ефективна координація суб'єктів стратегічних комунікацій у різнорівневих системах із власною ієрархією, системою прийняття рішень, традиціями та цілями. Основним завданням держави є забезпечення єдності дій цих структур у межах єдиного вектора діяльності завдяки загальній практичній координації дій і створенню системи єдиних меседжів, що не суперечать один одному.

Зовнішня агресія рф, яка може бути довгостроковою, інші докорінні зміни у зовнішньому та внутрішньому безпековому середовищі України зумовлюють необхідність реформування системи державного управління у сфері національної безпеки і оборони відповідно до значних трансформацій в інформаційно-комунікаційному середовищі. Побудова системи стратегічних комунікацій передбачає також активне залучення досвіду ЄС та США, адже комунікація стає стратегічною в тому випадку, якщо вона включена в розробку і реалізацію відносин між владою країни та її зовнішнім середовищем і націлена на досягнення довгострокових (стратегічних) цілей. Окрім того, в Україні накопичений великий обсяг інформаційних ресурсів, що продовжує збільшуватися завдяки розвитку сфери ІТ-технологій.

Література

1. Мельник І. В. Механізми впливу держави на формування масової культури в умовах гібридної війни: дис.... д-ра філософії ... 281 «Публічне управління та адміністрування»/ Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, 2023. 271 с.

2. Указ Президента України «Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 29 грудня 2016 року «Про Доктрину інформаційної безпеки України» № 47/217. URL: <https://www.president.gov.ua/documents/472017-21374> (дата звернення: жовтень 2024).

Овчарук Ольга Володимирівна,

*доктор культурології, професор, професор кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ШКОЛА НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ: ШЛЯХИ СТАНОВЛЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Процес формування культурологічного знання на початку ХХІ століття на теренах вітчизняної гуманітаристики схарактеризувався активним пошуком новітніх підходів до осмислення культури як феномену, що визначає ціннісні орієнтири соціокультурного мислення, сприяє виробленню новітніх соціальних механізмів вітчизняного культуротворення в умовах динамічних трансформацій світового культурного простору. Означені тенденції визначили процес інституалізації культурології як науки та започаткували формування культурологічних шкіл, переважно, на базі освітніх навчальних закладів.

Запровадження освітнього процесу зі спеціальності 034 «Культурологія» на кафедрі культурології та культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв заклало основи формування теоретичних та практичних засад наукової школи культурології НАКККіМ. Так, у 2015 р. була ліцензована освітньо-професійна програма (ОПП) «Культурологія» першого (бакалаврського) рівня освіти з метою підготовки майбутніх фахівців-культурологів. На її основі здобувачам вищої освіти присвоювалася кваліфікація «Культуролог, організатор культурно-мистецьких проєктів із фаховим знанням двох іноземних мов». Основною метою впровадження освітньо-професійної програми стала підготовка фахівців, здатних розв'язувати проблеми в галузі культурології, спроможних мобільно реагувати на потреби сучасної теорії та практики культури.

Відповідно до Наказу Міністерства освіти і науки України № 718-л від 29.05.2019 р. кафедрою культурології та інформаційних комунікацій було ліцензовано освітньо-професійну програму другого (магістерського) рівня освіти за спеціальністю «Культурологія», опанування

якої дозволяло присвоювати кваліфікацію «Культуролог, експерт-аналітик з міжкультурних комунікацій». Впровадження вказаної освітньо-професійної програми було обумовлено необхідністю підготовки сучасних висококваліфікованих спеціалістів широкого культурологічного профілю з високим рівнем наукового та практичного потенціалу. Згодом, у 2016 р. Вченою радою НАКККіМ була затверджена освітня програма третього (освітньо-наукового) рівня освіти за спеціальністю 034 «Культурологія» для здобувачів наукового ступеня «Доктор філософії». Функціонування навчального процесу, його наукове та методичне забезпечення на трьох рівнях освіти створило необхідне підґрунтя для формування наукової культурологічної школи НАКККіМ.

Слід зазначити, що її невід’ємною складовою стала потужна наукова робота, яка здійснювалася професорсько-викладацьким складом Академії в наступних напрямках: науково-дослідницький, науково-організаційний, науково-методичний, науково-практичний тощо. Організаційні засади, завдання, функції наукової школи НАКККіМ визначені у «Положенні про наукові школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв». В ньому наукова школа НАКККіМ визначена як творчий колектив висококваліфікованих дослідників у певному науковому напрямі, яких об’єднує спільність підходів до розв’язання наукових проблем, стиль роботи, спільне мислення, ідеї та методи їх реалізації, спираючись на залучення досвіду декількох поколінь науковців [1].

Становлення наукової школи «Теоретичної та практичної культурології НАКККіМ» також відбувалося завдяки багаторічній діяльності в Академії спеціалізованої вченої ради, завдання якої полягало у підготовці науково-педагогічних кадрів вищої кваліфікації, у відповідності до Закону України «Про вищу освіту» [4]. Спеціалізована вчена рада Д 26.850.01 за багато років наукової діяльності стала важливою науковою платформою для об’єднання творчих пошуків на ниві вітчизняної науки з правом присудження наукового ступеня доктора та кандидата наук за спеціальністю 26.00.01 – «Теорія та історія культури». На засіданнях спеціалізованої вченої ради НАКККіМ були представлені до захисту докторські дисертаційні дослідження викладачів та вчених Академії, професорів: Ж. Денисюк, І. Дичковського, О. Копієвської, О. Овчарук, С. Садовенко, а також дисертаційні дослідження на здобуття наукового ступеня кандидата наук за напрямом «Культурологія» (В. Вовкун, О. Вергигоренко, С. Панченко, В. Романчишин, С. Соболевська, Г. Файзуліна, М. Тимошенко, М. Чернець, Т. Шершова та ін.). Із започаткуванням нової процедури захисту, сформованої на базі освітньо-наукової програми за спеціальністю 034 «Культурологія» для здобувачів наукового ступеня «Доктор філософії», відбулися захисти дисертацій М. Бугайова «Соціокультурний феномен блогів: культурологічний вимір», О. Засядьовк «Культуротворча місія івент-практик в Україні», Т. Горбула «Діджиталізація культурної спадщини в контексті соціокультурних трансформацій ХХІ століття» [2]. Загалом підготовка висококваліфікованих наукових кадрів забезпечує важливий процес передачі наукового досвіду та знань молодим поколінням дослідників, сприяє розробці актуальної для культурологічного знання наукової проблематики, забезпечує виробленню сучасних підходів до розв’язання наукових проблем.

Окреслені напрями роботи наукового колективу Академії в руслі гуманітарної проблематики, яка ґрунтується навколо широкого спектру історичних, мистецтвознавчих, соціологічних, соціокультурних проблем, дозволили об’єднати провідних науковців НАКККіМ та реалізувати концепцію формування наукової школи «Теоретичної та практичної культурології НАКККіМ» [3], яка забезпечує подальше поглиблення фундаментальних – теоретичних та практичних складових сучасного культурологічного знання.

Література

1. Положення про Наукові школи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв від 29 серпня 2024 р. № 138. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/Akademiia/publ_m/polozhennya_pro_naukovi_shkoly_nakkkim.pdf (дата звернення: 01.11.2024).
2. Захисти на здобуття доктора філософії. URL: <https://nakkkim.edu.ua/nauka/zakhysty-na-zdobuttia-stupenia-doktora-filosofii> (дата звернення: 01.11.2024).

3. Школа теоретичної та практичної культурології НАКККіМ. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/1_Naukova_chkola_Kulturologiya.pdf

4. Про вищу освіту: Закон України № 2145-VIII від 05.07.2017. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 01.11.2024).

Сіверс Валерій Анатолійович,

доктор філософських наук, професор, професор кафедри психології та гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НЕВИМУШЕНЕ САМОГУБСТВО (ПРО МОЖЛИВУ ДОЛЮ НФТ)

У своїй праці 1968 року «Система речей», на ідеї якої ми будемо спиратися у цьому тексті [1], французький філософ Ж. Бодріяр розглядає явище колекціонування в психологічному та соціально-онтологічному аспектах. Його система суджень про речі, побудована в просторі й стилістиці постмодерну, сьогодні набуває актуальності у зв'язку з новаціями в осмисленні самого колекціонування. Їх привносить у дискурс сучасність, яка позначається як метамодерн, який сам має достатньо не визначені контури. Але, можливо, саме ця невизначеність і є історичною візитівкою «сучасної сучасності». Якщо так, то сам метамодерн, який в одній з іпостасей його туманного розуміння позначається як осциляція (коливання і дрейф) між постмодерном і модерном, саме так демонструє свої властивості, і, згідно з класичним філософським поділом, сам розглядається як явище, сутність якого, може статися, демонструє повчальний приклад власного самогубства. Іншими словами, такий матеріал є спробою осмислити явище колекціонування в контексті появи таких його форм, які на шляху зміни уявлення про «колекційний факт» (або в системі аукціонного обліку-лот) взагалі відкривають шлях, який, так може статися, власне, кладе йому край. Ідеться про НФТ (Non-Fungible-Token або невзаємозамінний токен, тобто знак, викарбуваний на блокчейні – базі даних, що зберігає ланцюжки інформації) як демонстрацію такого способу оприявлення реальності для носія свідомості, коли неминуха абсурдність такого оприявлення постає історичною пам'яткою глухого кута сучасного рівня культури.

Визначимо вихідну тезу дискурсу: що становить предмет цікавості і мотивацію (можливо, неусвідомлену) колекціонера до прагнення отримати певну річ? Якщо гранично спростити дискурс філософа, то це два чинники. Перший – здатність предмета бути пережитим як знак у межах самого середовища. У такому статусі колекційна річ не відрізняється від будь-якого іншого елемента середовища і співвідноситься з ними усіма. Друге – здатність предмета «зачаровувати час», яка пояснюється так: оскільки, на відміну від першого пункту твердження, колекційна річ має менший ступінь співвіднесення з іншими речами та виступає як дещо цілісне, як певна «наявна справжність», то в неї з'являється спеціальний психологічний статус. Вона буде пережита по-іншому. Вона є свідченням справжності себе самої, а значить, руху її власника або більш пафосно – володаря до міфологічного першоджерела. Саме в цьому, як зазначає філософ, криється глибинна корисність цієї непотрібної речі.

Тепер розглянемо приклад, який наводить Ж. Бодріяр з посиланням на іншого автора і який, тобто приклад, можна контроверсійно назвати нашого тексту назвати «вимушеним самогубством». Ідеться про колекціонера, який публічно знищує єдиний подвійний екземпляр книги зі своєї колекції в присутності судового виконавця, завіряє в нього документ про знищення і вкладає його в нині насправді єдиний примірник. Саме він залишився тепер справжнім незамінним примірником речі, який, до того ж, містить всередині і токен – знак того, що останній двійник не існує.

Вище подано опис вимушеного символічного самогубства колекціонера (або його символічної сутності), яка, як не дивно, робить це самогубство незнищеним і по-справжньому незамінним. Смысл здійсненого вбивства двійника виправдана незрівнянним – в очах колекціонера – злетом цінності останнього, ще наявного примірника. І він – цей

примірник – у власності самого колекціонера.

Тепер логістика і логіка тупикового розвитку невимушеного шляху самогубства культури. Спочатку порівнюємо два факти: у повідомленні, яке нещодавно було оприлюднено у відкритих джерелах, ідеться, що всесвітньовідомий епатажний митець Деміан Херст почав нищити свої роботи, вартість яких оцінюється приблизно у 10 млн доларів, попередньо перетворивши їх в NFT. У тому ж повідомленні зазначено, що в лондонській галереї Newport Street 5149 покупців колекції обрали оригінали, створені на папері, а 4851 зробили вибір на користь цифрових копій. І наступний факт: «Дослідники з DappGamble з'ясували, що 95% незамінних токенів знецінилися. Після різкого зростання популярності NFT перестали цікавити користувачів.

У звіті розповіли, що дослідницька група вивчила понад 73 тис. NFT-колекцій на порталі CoinMarketCap. Ціна майже 70 тис. їх на теперішній момент становить 0 ETH. За оцінками експертів, цими токенами володіє 23 мільйони людей.

Також вдалося дізнатися, що 79% усіх колекцій досі не розпродано до кінця, а на торгових майданчиках утворився надлишок пропозицій. На ринку багато практично безкоштовних токенів, які перестали бути вигідним активом. Тому малоімовірно, що найближчим часом сфера незмінних токенів знову оживе.

Тож невимушене самогубство колекції відбувається так, що на місце переживання часу та моменту усвідомлення приналежності до першопочатку, який дає дотичність до предмета мистецтва чи витвору, що займає місце в колекції – у Бодрійяра вони пов'язані з поняттями «афект» і «субстанціальність», стає віртуалізація справжності та піднесення символічної статусності права власності та уявного володіння, яке, до речі, за технологією самого блокчейну є частковим, тобто насправді ілюзорним. Так відбувається самогубство естетичного долучення цілісності свідомості до цілісності речі, покликаної утворити цілісність реальності у цих системах – свідомості і речовості. Натомість, за іронією долі, факт невимушеного самогубства відбувається, коли NFT, тобто невзаємозамінний токен, постає підміною означеної цілісності, і цей факт незворотно розриває, нищить саму цілісність свідомості суб'єкта. Звісно, якщо вона існувала до цього. Незамінність стає своєю протилежністю.

Література

1. Ж.Бодрійяр. Система речей. URL: <https://stylus.ua/uk/zhan-bodriyyar-sistema-veshhey-p662971c12515.html>

2. Демієн Херст почав палити свої роботи на \$10 млн. До цього він продав їх як NFT. URL: <https://focus.ua/lifestyle/532751-demien-herst-nachal-zhech-svoi-kartiny-prodannye-kak-nft#:~:text=%D0%97%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%82%D1%8B%D0%B9%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D0%94%D1%8D%D0%BC%D0%B8%D0%B5%D0%BD%20%D0%A5%D0%B5%D1%80%D1%81%D1%82%20%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B0%D0%BB,%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D1%85%20%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D0%B9%20%D0%B1%D1%8B%D0%BB%D0%BE%20%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D1%89%D0%B0%D0%BD%D0%BE%20%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BF%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8F%D0%BC>

3. Дослідження: 95% існуючих NFT зараз практично нічого не коштують. URL: <https://internetua.com/doslidjennya-95-isnuuacsih-nft-zaraz-prakticsno-nicsogo-ne-koshtuuat>

РОЛЬ MINDFULNESS ТА МЕДИТАЦІЇ У ВІДНОВЛЕННІ МЕНТАЛЬНОГО ЗДОРОВ'Я

У сучасному світі, що характеризується високим темпом життя, постійним впливом стресогенних факторів і інформаційним перевантаженням, питання ментального здоров'я набуває особливого значення. Стрімкі зміни в соціальному, економічному та технологічному середовищі створюють умови, в яких здатність людини ефективно адаптуватися до викликів стає критично важливою. Ментальне благополуччя відіграє ключову роль у визначенні якості життя, впливаючи не лише на емоційний стан, а й на фізичне здоров'я, соціальні зв'язки та професійну реалізацію. Водночас зростання поширеності психічних розладів, таких як тривожність, депресія та посттравматичний стресовий розлад, ставить перед суспільством нові виклики, пов'язані з пошуком ефективних і доступних методів профілактики та реабілітації. У цьому контексті практики mindfulness (усвідомленості) та медитації виступають як перспективні інструменти, що мають науково підтверджену ефективність у зниженні рівня стресу та покращенні психологічної стійкості.

Практика mindfulness базується на свідомому зосередженні уваги на теперішньому моменті без оцінювання. Вона передбачає усвідомлення власних думок, емоцій, тілесних відчуттів і взаємодії з навколишнім середовищем. У своїй основі mindfulness має елементи буддистської медитаційної традиції, однак у сучасному світі вона зазнала значної адаптації, щоб відповідати потребам людей різних культур і способу життя. Найвідомішою формалізованою програмою, що популяризувала mindfulness, є MBSR (Mindfulness-Based Stress Reduction), розроблена американським біологом і психологом Джоном Кабат-Зінном у 1979 році. Ця програма знайшла широке застосування в терапевтичній практиці, допомагаючи людям подолати стрес, тривожність та хронічний біль. Медитація, у свою чергу, охоплює широкий спектр технік, спрямованих на розвиток концентрації, саморефлексії та гармонізації внутрішнього стану. Хоча її витoki також беруть початок у східних духовних традиціях, сучасні підходи орієнтовані на світський контекст, роблячи медитацію доступною для людей із різними релігійними та культурними переконаннями.

Наукові дослідження підтверджують позитивний вплив практик mindfulness і медитації на функціонування мозку та загальний психоемоційний стан. Тривала практика медитації сприяє активації передньої поясної кори та медіальної префронтальної кори – ділянок мозку, відповідальних за регуляцію емоцій, зниження рівня тривожності та стресу. Дослідження нейропластичності підтверджують, що медитація здатна спричинити збільшення товщини сірої речовини в цих областях, що корелює з покращенням когнітивних функцій і емоційного контролю. Крім того, регулярне застосування медитативних практик знижує рівень кортизолу – гормону стресу, що має системний вплив на нервову, серцево-судинну та імунну системи. Практика mindfulness дозволяє людям розвивати здатність дистанціюватися від негативних думок і емоцій, що, у свою чергу, сприяє зниженню симптомів тривожності та депресії.

Застосування mindfulness у терапевтичних програмах демонструє високу ефективність у лікуванні широкого спектра психічних розладів. У випадку посттравматичного стресового розладу (ПТСР) медитація сприяє зниженню гіперактивності симпатичної нервової системи, що є характерною ознакою цього стану. Вона допомагає покращити якість сну, регулювати емоційні реакції та знижувати рівень тривожності. У боротьбі з емоційним вигоранням, що часто виникає у представників професій із високим рівнем стресу, таких як медики, педагоги чи менеджери, практики усвідомленості сприяють зменшенню емоційного виснаження та покращенню професійної ефективності. У контексті депресивних розладів терапія на основі mindfulness (МВСТ – Mindfulness-Based Cognitive Therapy) довела свою ефективність у попередженні рецидивів депресії. Завдяки розвитку усвідомленого ставлення до думок і почуттів пацієнти вчаться краще контролювати емоційні реакції, знижуючи ризик повернення захворювання.

Популяризація mindfulness відкриває нові можливості для інтеграції цих практик у повсякденне життя. Вони знаходять застосування в освітній сфері, де навчальні програми, спрямовані на розвиток емоційного інтелекту та усвідомленості, допомагають учням краще справлятися зі стресом і підвищувати академічну успішність. У корпоративному середовищі програми зниження стресу серед працівників сприяють не лише покращенню добробуту співробітників, а й зростанню продуктивності організацій. З розвитком цифрових технологій практики mindfulness стають доступними завдяки мобільним додаткам, таким як Calm і Headspace, які дозволяють користувачам інтегрувати елементи усвідомленості у своє повсякденне життя.

Таким чином, mindfulness і медитація є потужними інструментами для підтримки ментального здоров'я, які сприяють гармонізації емоційного стану, розвитку психологічної стійкості та зменшенню впливу стресу. Інтеграція цих практик у повсякденне життя може стати важливим кроком на шляху до формування гармонійного суспільства, орієнтованого на добробут кожної людини. Подальше поширення і вивчення цих методів відкриває нові перспективи у сфері психосоціальної реабілітації та профілактики психічних розладів, сприяючи створенню умов для покращення якості життя в сучасному світі.

Література

1. Christopher K. Germer, Ronald D. Siegel, Paul R. Fulton. – Mindfulness and Psychotherapy. - The Guilford Press. - New York. – 2005.
2. Zeidan. F., Martucci. K. T., Kraft. R. A., Gordon. N. S., McHaffie. J. G. & Coghill. R. C. - Brain Mechanisms Supporting the Modulation of Pain by Mindfulness Meditation. - Journal of Neuroscience. - URL: <http://ow.ly/i8rZs>.
3. А.Маслоу. - Психологія буття. - М.: «Рефл-бук» – К.: «Ваклер», 1997. -Термінологічна права В.Данченко. - К.: PSYLIB, 2003
4. Близнюк, Є. (2022). Психічне здоров'я та ставлення українців до психологічної допомоги під час війни. Київ: Градус. 39 с.
5. Костєва, Т. (2018). Вплив ментального здоров'я. Наукові праці. Педагогіка, № 229, с. 38-40.

Бардік Марина Афанасіївна,

кандидат мистецтвознавства, провідна наукова співробітниця науково-дослідного відділу історії та археології Національного заповідника «Києво-Печерська лавра»

КУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ В ЖИВОПИСІ ВЕЛИКОЇ ЛАВРСЬКОЇ ЦЕРКВИ

Закладена 1073 р. й освячена 1089 р. Велика Успенська церква Печерського монастиря, згодом Велика Лаврська церква, стала храмом, де в культурні реалії від бароко до метамодернізму вводилися середньовічні наративи. У живописних композиціях XVIII, XIX і XXI ст. знайшли відображення важливі, часто відмічені чудесами, події з історії монастиря, зафіксовані в літописах. Архівні джерела дозволяють простежити, яким чином у розписах Успенського собору Києво-Печерської лаври була проілюстрована тема його розбудови та монастирського життя.

У бароковому живописі Великої Лаврської церкви, відбудованій після пожежі 1718 р., ця тема розкривалась у сюжетах композицій західних фасадів. Уже, підходячи до церкви, віряни бачили сцени життя преподобних Антонія і Феодосія Печерських, чудеса, пов'язані із заснуванням Успенського храму.

На південно-західному фасаді були зображені наступні композиції. Антоній Печерський на повний зріст, із написом: «Нехай буде на місці цьому благословення святої Афонської гори»; вище – Христос, благословляючий, з трьома ангелами. По боках – сцени життя Антонія: Антоній постригається на Святій горі; поставляє ігуменом Феодосія; Антоній подвизається в печері; Антоній приходить від святої гори в Київ. Нижче: упокій преподобного Антонія та

чудеса його – з одного боку, а з іншого – Антоній і Феодосій моляться, щоб зійшов вогонь з небес (чудо, явлене для визначення місця будівництва Великої церкви).

На північно-західному фасаді написані були такі композиції. Преподобний Феодосій Печерський на повний зріст, із написом: «Господи, в ім'я Пресвятої Матері Твоєї зведений буде дім цей». По боках були зображені житійні сцени: ангел показує преподобному золото; подвиг Феодосія вночі і молитва його; мати зі сльозами умовляє Феодосія повернутися додому; перед смертю Феодосій повчає братію; вище – Пресвята Богородиця благословляюча на хмарах, з трьома ангелами навколо. Нижче – несіння тіла преподобного Феодосія до гробу, по боках чудеса його: живописці ясным чином бачать на хмарах у сьйві ікону Успіння Богоматері; преподобний Феодосій молиться, і впала роса з неба (ще одне чудо, яке знову показало це саме місце, де мали закласти і звести Велику Печерську церкву); і почав князь рів копати для будівлі церкви. Над преподобним Феодосієм – Христос у хмарах, благословляючий [1, арк. 36 а – 36 а зв.].

Ілюстрації лаврської історії на західному фасаді існували не одне століття. Вони занепадали, їх оновлювали – писали заново: у 1770-х і протягом XIX ст. У 1930-ті – забілили за розпорядженням чиновників від атеїстичної влади, у 1941 р. вони були знищені під час підриву Успенського собору.

У барокових розписах XVIII ст. не тільки екстер'єру, а й інтер'єру церкви, була композиція, присвячена заснуванню Печерського монастиря. Це – «Київська гора» на західній стіні західної частини хорів із зображенням апостола Андрія Первозваного з хрестом, поставленим ним на горі, і преподобними Антонієм і Феодосієм обабіч неї [1, арк. 26 – 26 а].

З 1843 р. по 1893 р. цю композицію доповнювали житійні цикли Антонія і Феодосія Печерських у двох верхніх приділах, а також тематична лінія побудови Великої церкви. Їх написали лаврські художники під керівництвом лаврського художника Іринарха в 1843 р. [2, с. 104–105].

Приділ преподобного Антонія Печерського: святий Антоній постригається на святій Афонській горі; прищезтя Антонія від святої Афонської гори в Київ; Антоній подвизається в печері; Антоній поставляє Феодосія ігуменом; упокій Антонія.

Приділ преподобного Феодосія Печерського: мати преподобного Феодосія зі сльозами просить його повернутися з печери додому; подвиг Феодосія з ночі та молитва; ангел приносить Феодосію золото на купівлю для братії потрібного; Феодосій перед смертю повчає братію; несіння тіла преподобного Феодосія до гробу по успішні його.

На стінах, біля входу на хори, містився цикл композицій на тему заснування Великої церкви: одкровення Симону про створення церкви Печерської; Богородиця у Влахерні дає золото будівничим та ікону – предстоячим Антонію і Феодосію; вихід на ясне видіння церкви; прихід зодчих в Київ до Антонія і Феодосія; прихід іконописців із Царгорода до монастиря Печерського: як вони силою Божою змушені були пливати до Києва; чудеса під час заснування церкви Печерської: роса вказала місце; князь почав копати; явився Господь Антонію [2, с. 123–124].

Названі нами цикли композицій були ліквідовані разом із розписами інтер'єру основного об'єму храму 1893 р. під час проведення капітального ремонту. Їх змінив новий академічний живопис. Це були часи панування раціоналізму у світогляді суспільства та розвитку природних наук. Проте в розписах знову були представлені ілюстрації історії чудесного створення Великої церкви, доповнені образами преподобних отців Печерських. Розписи, створені під керівництвом В. П. Верещагіна та В. Д. Фартусова, теж загинули під час вибуху (1941). Уявлення про них надають архівні матеріали, зокрема з колекції Національного заповідника «Києво-Печерська лавра» (далі – НЗКПЛ). Це – масштабні композиції: «Відхід преподобного Антонія з Афонської гори на подвиги в Київ» [3], «Видіння зодчих у Влахерні. Велика Печерська церква, бачена зодчими в повітрі. Прищезтя зодчих у Київ» [4], «Видіння Шимоном Печерської Великої церкви в повітрі» [5] (рис. 1).



*Рисунок 1. В. П. Верещагін, В. Д. Фартусов і художники.
Видіння Шимоном Печерської Великої церкви в повітрі. Розписи північного нефа Великої церкви
(Успенського собору). 1897–1900. Олія.
Фото. Початок XX ст. З колекції НЗКПЛ*



*Рисунок 2. Сучасні розписи південно-західного фасаду Великої церкви (Успенського собору). Фото
з архіву автора. 2021.*

Як і попередня композиція, вона ілюструвала епізод з оповіді Патерика про створення Великої церкви. Син варязького князя Шимон (потім він став єпископом Симоном), маючи з

Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір

собою золотий пояс, знятий з дерев'яного розп'яття Христа, потрапив у бурю. Після покаянної молитви він побачив у повітрі церкву. Голос з Неба повідомив йому, що церква ця – в ім'я Божої Матері. Шимон, як бачив церкву, заміряв її тим поясом. І розміром та висотою вона: 20 поясів у ширину, 30 – у довжину, 30 – у висоту, стіни з верхом – 50 [6, с. 12]. У живописному варіанті події втілені за традицією академічної історичної картини: як наслідок бурі високі хвилі заливають човен, його «пасажери» – міцної статури, зі схожими рисами обличчя. Чоловік на колінах у центрі композиції, безумовно, Шимон – біля нього лежать меч і шолом воїна і пояс – міра майбутньої церкви. Середньовічна оповідь стала реальністю наприкінці XIX ст.

Вже в XXI ст. відбудований та освячений (2000) Успенський собор прикрасили композиції, що брали витоки в мистецтві українського бароко. Згадані вище сюжети, зафіксовані в архівних документах, були написані на західних фасадах храму (рис. 2).

У наш час цифрових технологій і штучного інтелекту відвідувачі знову споглядають чудеса, якими були одарені наші православні предки. Події давньої історії Печерського монастиря увійшли в його живопис і сакральну культуру сьогодення.

Література

1. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського Фонд І. Справа 5412.
2. Бардік М. А. Оновлення монументального живопису Успенського собору Києво-Печерської лаври і Софії Київської в першій половині XIX століття : монографія. Київ, 2019. 310 с. : іл.
3. НЗКПЛ. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3988.
4. НЗКПЛ. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3984.
5. НЗКПЛ. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3973.
6. Патерик Києво-Печерський. Упоряд. І. Жиленко. 2-ге вид. Київ : Видавничий дім «КМ Academia», 2001. 348 с. : іл.

Дяченко Алла Володимирівна

кандидатка педагогічних наук, доцентка, доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій, деканка факультету декоративно-прикладного мистецтва Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука, членкиня спілки дизайнерів України, членкиня Національної спілки художників

ІНТЕГРАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНІК В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Сучасне українське мистецтво переживає етап активної інтеграції інноваційних технік, що значно збагачує його форму та зміст. Різноманітні техніки дозволяють митцям експериментувати з новими матеріалами та технологіями, що сприяє розширенню можливостей для творчого самовираження та створення унікальних художніх творів. Було визначено, що сучасний український живопис активно використовує експерименти з текстурами та фарбами, що додає глибини та багатогранності роботам митців. Використання нетрадиційних матеріалів, таких як пісок, глина, текстиль, скло та метал, створює незвичайні візуальні ефекти та об'ємність. Інноваційні текстильні матеріали, включаючи ті, що змінюють колір під впливом температури або світла, а також тканини з вбудованими електронними компонентами, відкривають нові можливості для створення функціонального одягу, що поєднує в собі моду та технології.

Дослідження виявило, що інноваційні техніки у сучасному українському мистецтві дозволяють митцям розширювати межі творчості та створювати оригінальні роботи, які відображають сучасні тенденції та проблеми. Це не лише збагачує українську культуру, але й сприяє її інтеграції у світовий мистецький контекст, відкриваючи нові можливості для міжнародної співпраці та визнання [3, с.41]. У скульптурі та інсталяціях цей тренд стає

особливо помітним через використання нових матеріалів та інтерактивних підходів. Зазначені інновації не тільки змінюють візуальні та тактильні якості творів мистецтва, але й залучають глядачів до активної взаємодії з ними, створюючи унікальний мистецький досвід. Однією з головних тенденцій у сучасній скульптурі та інсталяціях є використання екологічних та технологічних матеріалів. У світі, де екологічні проблеми стають дедалі гострішими, митці всебільше звертаються до екологічно чистих матеріалів, які не завдають шкоди довкіллю [1].

Інноваційні техніки значно впливають на розвиток сучасного мистецтва в Україні, роблячи її більш конкурентоспроможною на світовому ринку. Використання новітніх технологій дозволяє українським дизайнерам створювати унікальні вироби, які поєднують у собі мистецтво та функціональність, що не лише розширює межі творчості, але й сприяє сталому розвитку індустрії моди. Використання екологічних матеріалів та технологій, таких як 3D-друк та лазерне різання, дозволяє зменшити відходи та зробити процес виробництва більш ефективним [2, с.58,59]. Таким чином, інноваційні арт-техніки відкривають нові можливості для моди та одягу в Україні. Вони дозволяють дизайнерам експериментувати з новими формами та матеріалами, створюючи вироби, які відповідають сучасним вимогам споживачів, що робить українську моду більш динамічною, екологічною та інноваційною, сприяючи її розвитку та визнанню на міжнародному рівні.

Отже, застосування таких технік у живописі, пластичному мистецтві та дизайні одягу сприяє формуванню унікального культурного продукту, який має потенціал бути визнаним не тільки в Україні, але й за її межами . Вони відкривають нові горизонти для художників, дозволяючи створювати роботи, які раніше були технічно неможливими.

Література

1. Варивончик, А. Художні промисли України: генезис, історична еволюція, сучасний стан і тенденції: Монографія. Київ Видавництво Ліра-К. 2018
2. Македон, В. В., Валіков, В. П., Рябик, Г. Є. Розвиток світового ринку ділових інтелектуальних послуг під впливом економіки 4.0. Нобелевский вестник, 2019.№. 1, 59-72. DOI: 10.32342/2616-3853-2019-2-12-7.
3. Потоцька, Ю. І. Феномен етнічного ренесансу в умовах глобалізації. Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна .2017. №57. С. 39–44.

Kovalenko Yelena,

PhD (Economics), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

CREATIVE HYPER THINKING IN THE CONTEXT OF MODERN MANAGEMENT CULTURE

Today, in a time of constant rapid changes, global shifts and threats, several important moments can be identified that challenge human intelligence, comparable in scale to the Renaissance. The future of the entire civilization and the role of man in it depends on the managers' acceptance of these challenges. There are two extreme scenarios of development: either humanity will give the intellectual initiative to computers, turning from "Homo sapiens" into "Homo digital", and immerse itself in emotions and feelings, or it will retain its intellectual potential, understanding of its purpose and continue development.

Each historical period corresponds to a certain paradigm of management culture, i.e. a formed, generally recognized and dominant type of management thinking, expressed in ideas, views, concepts and principles, ways of posing and solving problems, tools and methods, norms and rules for the implementation of various processes, behavior in the business community and other.

For a long time in the field of management culture, researchers simply described management approaches, created theories based on them and determined their application areas, methodology of

use, special analysis and decision-making tools. Then more and more attention was paid to their limitations, problem areas. Finally, since the 90s of the last century, the concept of management thinking – systemic, situational, scenario, process, anticipatory, strategic, global, ethical, creative, design, value- and socially oriented – has been firmly in use. These aspects of management theory have become the subject of special research. In fact, the stronger the intellect and the broader the horizons of decision-makers, the more they master different types of thinking and find the hidden relationships in them.

Now we are going through a period of change in the paradigm of management culture, caused by a completely different world: business, the pace and content of changes, people's lifestyle and behavior, other problems, needs, technologies and tools for solving these problems and satisfying needs. Moreover, if earlier it took many decades for a paradigm shift, now everything happens very quickly – the idea of management at the end of the 20th century. and the current ones are already different in many respects. All this requires a very significant rethinking, a new look at the world and modern society, politics and business.

Speaking about the change in the paradigm of the culture of management thinking, various authors offer their interpretations of this transformation process – "new genome of management" [4], "agile management" [1], "radical management" [2], "conscious management" [5], "management based on freedom" [7], "management based on values" [3], etc. This can also include the development of the understanding of the firm as an object of management with the corresponding focus of management – from resource and institutional to informational, cognitive and intellectual [6]. However, the essence of all these concepts is the same – first of all, it is a change in the type of management thinking that has developed in the state administration, and in the business and expert community, and which until recently was taught according to certain canons in universities and business schools. In fact, it is about multiple shifts in organizations, competition, knowledge and intelligence, behavior and relationships, values and understanding of social responsibility. It is emphasized that the usual notions of rationality, standards and norms, universality, measurability, efficiency, and predictability should be rethought.

Why do we need creative hyper thinking? Thinking is the "lens" through which people see the world, understand and transform it. Reality cannot be explained simply – it is always an ambiguous and multi-level process of personal perception, understanding, learning, comparison, accumulation of experience and, in fact, a reflection of our thinking. There is still no unified science of thinking – specialists in various fields are engaged in it, but thinking and consciousness still remain one of the most important and unknown mysteries, if only because we try to think about how we think, understand and transform our thinking.

This goes beyond the usual formal logic, there is a transition from one-dimensional, linear thinking to radial, parallel and further to dialectical and matrix. Different methods, such as "maps", "metaforming", "quadrants 2x2", "frames" and other techniques discovered in the last XX century, became important milestones on this path.

The key difference of creative hyper thinking as an approach is that it is not based on imitating the work of the brain and displaying this model on paper or the currently popular neural networks, but on the principles of the world around us – a huge "quantum computer" inside which we all we are. The device of this world exists in the form of a projection of its real and cognizable part in our consciousness, and therefore, the world that we perceive is our thinking. Therefore, this approach is based on the principles on which the world is built: divisibility, parallelism, interconnectedness, infinity, openness, contradiction and multidimensionality. The new approach is designed to expand the understanding of human capabilities and the limits of reality, and most importantly, to overcome the linearity of thinking and the simple dichotomy of many concepts. Creative hyper thinking as a method using "3×3" frames and matrices offers an original, simple, convenient and easy tool for working with information and analyzing the situation, changing the point of view and connecting social intelligence.

This method can be used to structure problems, find solutions, overcome limitations and contradictions, and implement actions in practice. The new way of thinking has a meta-level that

allows you to integrate other methods into it, as well as use it as a constructor to create your intellectual tools and improve your skill.

References

1. Appelo J. Management 3.0: Leading Agile Developers, Developing Agile Leaders. Upper Saddle River : Addison-Wesley Professional, 2011. 464 p.
2. Denning S. The Leader's Guide to Radical Management. San Francisco : Jossey-Bass, 2010. 336 p.
3. Dolan S., Garcia S. Managing by Values: A Corporate Guide to Living, Being Alive, and Making Living in the 21st century. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2006. 268 p.
4. Hamel G. The Future of Management. Boston : Harvard Business Review Press, 2007. 288 p.
5. Mackey J. Conscious Capitalism: Liberating the Heroic Spirit of Business. Boston : Harvard Business Review Press, 2014. 368 p.
6. Martynshyn Ya., Kovalenko Ye. Art of Management and Educational Technologies of Preparation of Managers of Social and Cultural Activity. Bila Tserkva: Publisher Pshonkivskyj, 2018. 374 p. (in Ukr.).
7. Nobles B., Staley P. Freedom-Based Management: Building a Culture That Enables and Encourages Fully Empowered Employees to Produce Awesome Business Success. London : Thames & Hudson, 2018. 368 p.

Несен Ірина Іванівна,

Кандидатка історичних наук, доцентка, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

СИЛУЕТ КОСТЮМА ЯК МАРКЕР ЕТНІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ІСТОРІЇ СТИЛІВ

Як проблема наукового дискурсу, силует костюма вивчався переважно у контексті історичного розвитку вбрання у різних народів або як один із чинників сучасної моди [2; 3]. У дослідженнях в галузі моди, силует визнано «стилем продукту» [4]. Натомість народний костюм можна назвати «стилем традиційного соціуму». У ньому, як і в модному вбранні, існують однакові конструктивні параметри – лінії талії і плеча, форми рукавів тощо. Це основа створення силуету і форми. Не має сумніву в тому, що саме силует вбрання має визначальний вплив на особливості формування суспільних норм і поглядів на красу постави і способи її пропорціонування. Тому саме зміни крою, а відтак силуету визначали обличчя костюма окремої історичної епохи.

Натомість традиційний костюм у розвитку силуету розвивався значно повільніше, консервуючи окремі типи вбрання і додаючи до них елементи наступної епохи. У різних народів Євразії виникали й усталювались різні типи силуетів, які поступово ставали маркерами етнічної ідентифікації.

Механізми утворення таких маркерів розкриваються за допомогою аналізу прикладів побутування в традиції окремого народу одного з типів силуету (прямий, розширений, змішаний) та вивчення шляхів його формування.

Прикладом стійкої історичної традиції вживання прямого, Т-подібного (без фігурного викроювання деталей – *I.H.*) силуету є костюм японців. Він виявляється упродовж усіх періодів життя феодальної Японії в різних типах натільного і верхнього жіночого і чоловічого одягу. У період Хейян (794–1185 рр.) це насамперед натільне (*kosode*) і верхнє (*osode*) вбрання, які носили у комплексі, а також чоловіче коротке верхнє *хаорі*. Вже на цьому етапі виник ансамбль елементів, які одягались одне поверх іншого: нижнє плаття (*kinu*), верхнє (*uwagi*), блискуче вбрання (*uchiginu*), які у майбутньому сформували національне японське вбрання – кімоно [5, 35]. У цей же період виник вузький пояс обі, що його підв'язування талії м'яко окреслювало поставу.

У подальші історичні періоди в розвитку Японії, згадані елементи носились у різних комбінаціях, у загальному образі зберігали усталений силует, що ґрунтувався на принципах вільного прямого огортання, сформованого у дво- або тришаровій структурі костюма, у якому важливими якостями були гармонія кожного елемента вбрання на горловині, пілках і на краях

вільних прямих рукавів. Розвиток японського костюма відбувався через запровадження нових типів тканин, їх колорит або дизайн мотивів. Тому у різні історичні епохи у ньому посилювались різні якості – витонченість (за часів династії Фудзіваря) або практичність (період Камакура (1185–1333 рр.) чи аскетичність (кінець періоду Едо). Історично змінними також були параметри ширини комірів, стилістика підкладу, але не тип силуету. Однак, у другій половині XVI ст., під впливом китайських контактів, з'явилися широкі жіночі *obi*. Вони створили новий спосіб демонстрації талії, а кімоно набуло особливої стильності, а в майбутньому – національної ідентичності.

Український костюм, зокрема жіночий, з погляду еволюції силуету до цього часу вивчений недостатньо, що, зокрема, пов'язано з його регіональною строкатістю. Тому першим кроком у цьому дослідницькому контексті стало вивчення архітектоніки провідних моделей, що усталились в народній традиції України на початку XX ст. [1]. Тут також зустрічаємось з прямим силуетом, який був сформований поєднанням сорочки і різних типів незшитого одягу (запасака; парний фартух; обгортка; дерга, плахта тощо), який накладався або обгортався, закріплюючись на талії поясом. На Правобережжі загальну образність цього типу підкреслювали вузькі рукави з манжетами або без них, що не мали *пухликів* в *уставковому* (Полісся, Поділля) або *туніковому* типах сорочки (Північна Буковина). На Лівобережжі пишні (з пухликами) рукави забезпечили перехід до змішаного силуету. У різних історико-етнографічних регіонах України, прямий силует є найдавнішим. На Волині і Правобережному Поліссі він зник раніше, ніж в інших регіонах, з появою шитих, густо призібраних спідниць. Єдиним регіоном, де прямий силует народного костюма не фіксується є Закарпаття, де побутувала багатошарова густо зібрана на горловині сорочка.

Історичний розвиток типів вбрання в Україні завершився на розширеному силуеті. Його пов'язуємо з поширенням рясних спідниць і плечових нагрудних елементів костюма (*керсетки*, *юпки*), що ззаду від талії мали фалди за рахунок вставляння в конструкцію трикутних деталей (*клинців*). У першій половині XX ст. цей силует у народному повсякденні став пануючим.

На противагу прямому силуету, що від Середньовіччя затримався в традиційному костюмі Японії й України, іспанський жіночий народний стрій у всіх регіональних моделях демонструє традицію виготовлення вбрання з фігурним викроюванням багатьох деталей, ускладненого пропорціонування, що було комбінацією розширень і звужень [6]. Основний склад вбрання утворюють сорочка, пишна спідниця (*monteo*) нерідко з оборками, фартух, щільно прилягаючий рукавний або безрукавний ліф (*jotillo* або *cotillo*), кріплений шнурівками або гудзиками на грудях і наплічна різних розмірів хустка.

Буфи у верхній частині рукавів, нагрудні шнурівки, що побутували у крої жіночих сорочок окремих регіонів Іспанії, свідчать про консервацію в народній традиції елементів Ренесансу. Водночас оборки на спідницях, різні типи фартушків, ведуть свій початок від епохи бароко.

Розглянуті силуети костюмів трьох народів: японців, українців, іспанців, демонструють, як у загальній образності стрій нашаровував традиції різних історичних епох. У японців й українців від доби Середньовіччя. В іспанців – від початку ранньої модерної доби.

Література

1. Несен І.І. Український традиційний костюм у контексті архітектоніки моделей. *Український мистецтвознавчий дискурс: Колективна монографія/ за аг. Ред. д.і.н. В.В. Карпова; НАКККіМ. Рига : Izdevnieciba «Baltija Publishing», 2020. С. 292–305.*
2. Ніколаєва Т. В. Тектоніка формоутворення костюма. Київ : Арістей, 2008. 340 с.
3. Стамеров К.К. Нариси з історії костюмів. Київ : Мистецтво, 2007. 432 с.
4. Qin F., Gu B., Liu G. Cognition of Female Suits Silhouette Based on Sense of Fashion. *Journal of Applied Sciences, Engineering and Technology*. 2013. Vol. 19. pp. 4785-4790.
5. Toyoshima M. The Evolution of Japanese Women's Kimono From A.D. 200 to 1960. Kanada : Kansas State University, 1967. 93 p.

*Савчин Лілія Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент*

ЕТНОКУЛЬТУРНА ПАМ'ЯТЬ УКРАЇНЦІВ У ТРАДИЦІЯХ СІМЕЙНОЇ ОБРЯДОВОСТІ У ФОКУСІ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Самобутність обрядовості українців ми розглядаємо як систему візуальних і пластичних образів, які безпосередньо і опосередковано пов'язані з родиною, сім'єю. Слід наголосити, що сфера науки (культурологія, філософія, педагогіка, психологія, мистецтвознавство) спрямовує етнокультурну самобутність у вимірах прийнятної форми існування «людини етносу». Відтак уможливилось висвітлення збереженого культурного архетипу у розмаїтих парадигмах. Так, філософія здебільшого висвітлює етнокультурну самобутність у фокусі світоглядно-естетичного змісту. Культурологія, як інтегративна наука, уможливує паралелізувати монади внутрішньої свободи людини, акцентуючи увагу на демонстрації пластичної динаміки, почасті в танцювальних образах. У такому фокусі педагогіка виконує роль формувального чинника, динамізуючи і скеровуючи культуру у глибинний орієнтир соціокультурного простору. Психологія актуалізує передумови для ціннісно-сислового утворення в структурі ментальності. Вочевидь, це може бути специфічним регулятором поведінки індивідів, які, набуваючи культурного досвіду при певних умовах унормовують буття в площині етнокультурної пам'яті.

Трансформація соціокультурної парадигми спонукає кумулювати структуру культурної пам'яті в епіцентрі якої збережена самобутність етнокультури, в якій обряд може бути центровим об'єктом на шляху, що забезпечує зв'язок між епохами та поколіннями. Такі паралелі відіграють конструктивну роль у формуванні цілісності етнічної культури. Адже саме етнокультурна пам'ять в площині збережених традицій і як історико-культурний феномен, виявляє ментальні ознаки стрижневих домінант етнокультурних архетипів (звичаїв, обрядів, символіки, мови).

Етнокультурну самобутність обрядодій слід розглядати в площині певного етносу, оскільки вона виступає генератором родинного життя, упорядником життєвого порядку в системі сімейної обрядовості українців певної регіональної культури. З огляду на це, визначальною ознакою взаємодії етнокультури і символіки українського обряду є їх традиційність. Саме традиції мають об'єднавчий характер в полілозі звичаїв попередніх поколінь, що закріплені в ментальності народу.

Прагнення українців у традиційному народному стилі відзначати важливі події сімейного життя – народження, весілля, поховання – знайшло розуміння у суспільній думці, публіцистиці, журналістських есеях, соціологічних опитуваннях, на театральній сцені та кінематографі, в яких більшість респондентів висловили своє позитивне ставлення до родинної традиційної обрядовості [2,168].

Сучасна обрядовість на тлі геополітичних зрушень та культурно-історичних процесів функціонує у глибинних надрах суспільства і є вихідним елементом національного виховання молоді та їх поваги до історії рідної української культури. Традиції родинного змісту підтримуються сприятливими соціально-культурними умовами, які є необхідними у збереженні цінностей звичаєвої сімейно-побутової культури.

Зокрема, на локальне розміщення населення і спосіб життя людей Поліського регіону потужно вплинули географічні умови, важкодоступність території та її відмежованість від соціально-культурних центрів, завдяки чому людність була убезпечена від ворожих наїздів та чужинських впливів. Тому в поліських регіонах України збереглося чимало артефактів старовинної матеріальної культури, звичаїв в яких самобутній обряд є художньою окрасою.

Збереглися також давня дерев'яна архітектура, одяг із елементами давніх традицій і широко розгалужена обрядовість, в якій розкрито естетичне багатство пластичної візуалізації світогляду і усної словесності як фольклорних джерел етнокультурної пам'яті. Саме із означених ужиткових традицій динамізується фольклор в сучасному диханні сімейної обрядовості.

Питання розквіту і впливу самобутньої обрядовості на сімейно-побутову культуру є особливо актуальною у світлі концепції гуманітаризації суспільства та з огляду на необхідність подальшого збереження історико-культурного досвіду і соціальної пам'яті народу. Відповідно, минула обрядова спадщина, що передається по історичній, традиційній вертикалі, повинна, з одного боку, бути збережена, а з іншого, переосмислена і збагачена згідно з вимогами оновленого суспільства і трансльованою культурною пам'яттю народу.

Без етнографічної складової, без створення чіткої концепції усвідомлення традицій сімейно-побутової культури неможливо об'єктивно і усебічно висвітлити еволюцію етнокультурної самобутності. Тому досвід передачі знань засобами візуальних або пластичних традицій від покоління до покоління – це найдавніша модель збереження й неминучий шлях трансляції культурної пам'яті народу у розмаїтих формах прояву.

Так, зумовленість народного танцю ментально-світоглядними й психологічними особливостями національного характеру, як базисної складової культури, красномовно відображена в роботах українського культуролога В. Литвиненка: «Мова національного танцю – це Пам'ять (досвід), Дух, Етика й Естетика, формотворна Енергія характеру нації. Немає ні нації, ні держави без національного танцю. Бо національний танець – це світосприйняття, спорідненість з народом, можна сказати, код і паспорт суспільства [1, 228].

Наукові студіювання даної проблематики у регіональному вимірі допомагають глибше пізнати культурний світ поліщуків, сіверян, волинян, галичан та ін. Їх регіональну, проте багатожанрову художню творчість, естетичні смаки та духовні ідеали демонструються в танцювальній культурі. Так, серед сучасних науковців досліджували та вивчали Полісся (Волинське, Центральне) в історичному, філологічному, фольклорно-етнографічному, археологічному, культурологічному аспектах Гр. Дем'янчук, Н. Ковальчук, В. Ковальчук, І. Несен, Я. Підцерковна, Л. Савчин, А. Самохвалова, Т. Черніговець, С. Шевчук, В. Ярмола та ін..

Цікавим та суголосним сьогоднішньому весільний обряд з піснями і танцями дотепер побутує на Сарненщині. Такі дослідження маніфестують також нові цілі української етнографії, що зумовлено осучасненим трактуванням дослідницької парадигми етнокультурології. Вочевидь це пов'язується, зокрема, з вивченням сімейної обрядовості культури українського народу. У цьому аспекті велику роль у збереженні сімейної обрядової культури відіграють музеї – етнографічний музей м. Сарни, що на Рівненщині, як осередок етнокультурної пам'яті і демонстрації народного мистецтва субетнічної групи – поліщуків.

Сарненський історико-етнографічний музей є центром збереження і популяризації культурної спадщини Полісся. Музей-скансен представляє колекцію старовинного одягу, розмаїтість предметів побуту, історико-культурні кластери давнини. Тут же музейники акцентують увагу на традиціях сімейно-обрядової культури. Новий темпоритм життя в Україні ХХ століття, примусова уніфікація міського життя у складний період індустріалізації в умовах відсутності незалежної української державності та у післявоєнний період – вимирання села – почасти знищили давні форми традицій та обрядів, у т.ч. їх танцювальне оздоблення. Проте відокремлення поліщуків та їх віддаленість від індустріально урбанізованих осередків національного життя є причиною того, що місцеве населення власне саме тому зберегло автентичну своєрідність архаїчних рис народних обрядодій у сімейно-побутовій культурі. Адже Полісся, Поділля, Галичина, Волинь, Слобожанщина є регіонами, у яких традиції довгий час акумулювалися в площині патріархальних засад, позаяк архаїчні форми великої сім'ї були законсервованими в умовах звичного для селян способу життя.

Якщо узяти до уваги, що сімейна обрядовість нерозривно пов'язана з традиційно-релігійними формами світогляду, то відповідно, танцювальне мистецтво в цьому діапазоні

виконує ролі: естетичну, виховавчу, релігійну – як емоційна складова та ігрова компонента у просторі культури. Тому, досліджуючи етнографічні матеріали поліського, подільського, волинського, галицького регіонів, маємо можливість не лише вивчати соціологію, антропологію, лінгвістику, археологію, психологію, педагогіку, музеєзнавство, а й пізнавати невідомі сторінки самотнього танцю в українській культурі.

Література

1. Литвиненко В. А. Мова національного танцю. *Культура і мистецтво у сучас. світі* : зб. наук. пр. : наук. зап. КНУКіМ. 2011. Вип. 12. С. 227 – 232.

2. Савчин Л. М. Культурна пам'ять народу в хореографічних традиціях етнокультури. Монографія. Науково-дослідний інститут українознавства. Київ. 2023. 323 с.

*Anderson Lyudmila,
Associate Professor of Psychology and Humanities Department of
National Academy of Culture and Arts Management*

INTERCULTURAL COMMUNICATION: FROM LANGUAGE SKILLS TO KNOWLEDGE OF SOCIAL PRACTICES AND CULTURAL NORMS

Thanks to fast transportation, global media, and the world wide web, we are now more connected than ever to other people worldwide. Working with the international community for economic survival means countries and cultures can no longer operate in a vacuum. Because of this, intercultural communication is no longer a choice but a *must*. In addition, misunderstandings resulting from a lack of familiarity with another culture are often embarrassing. Blunders like these can make it difficult, if not impossible, to reach an agreement with another country or close a business contract with a foreign partner. For travelers, a faux pas can also make interactions more awkward. In this article, we'll be discussing the importance of intercultural communication. The capacity to communicate with people from diverse cultures is referred to as intercultural communication. Interacting effectively across cultural lines requires perseverance and sensitivity to one another's differences. This encompasses language skills, customs, ways of thinking, social norms, and habits.

There are many ways in which people all around the world are similar, yet it is our differences that truly define us. To put it simply, communication is the exchange of ideas and information between individuals by any means, verbal or otherwise. Sharing knowledge with others requires familiarity with social norms, body language, and etiquette.

Having the ability to communicate effectively across cultural boundaries is critical for the success of any intercultural or multinational endeavor. Additionally, it helps improve relationships by facilitating two-way conversations, which in turn foster mutual understanding between people of diverse backgrounds.

There are several facets to intercultural communication competence, from language skills to knowledge of social practices and cultural norms. These capabilities are constantly used throughout organizations and in all forms of communication. Here are a few examples of intercultural communication in action:

Branding. It can be challenging for multinational corporations to find appropriate product names that will not offend customers in their target markets due to linguistic differences.

Business Relationships Respecting the social norms of another culture requires an understanding that practices may vary. While Americans value making small talk with potential business partners, the British may try humor, while the Germans may jump right to the point. In contrast, people from Thailand don't bat an eye when asked what may be seen as intrusive questions in the West, such as whether you're married or what you do for a living. Similarly, Americans prefer first names, but in Austria, titles are used to prevent coming off as disrespectful.

Advertising You may have heard the popular myth that the Chevrolet Nova of the 1970s was a resounding flop in Latin America due to its name, since "no va" translates to "no go" in Spanish. The

car was a smashing success since the name “nova” also means “new.” Nevertheless, there are innumerable examples of poorly translated advertisements across cultures that led to more severe outcomes. For example, the Spanish equivalent of the American “Got Milk?” campaign featured the phrase “Tienes leche?” which translates as “Are you lactating?” The campaign completely bombed, ruining the brand’s reputation in that area. This mishap could have been avoided with more thorough focus group testing of intercultural communication.

Public Relations and Media Events Executives from the United States frequently interview international media and publicly appear in other countries. Working knowledge of the language is obviously necessary for such work, but words alone can’t account for how people will interpret things like tone of voice, the pace of speech, gestures, and facial expressions. In Japan, for instance, it’s rude to point out. Instead, you should wave politely in that direction. Similarly, the Indian equivalents of “please” and “thank you” are sometimes seen as overly formal and even disrespectful.

The ability to communicate effectively across cultural boundaries is crucial for the successful collaboration and relationship-building of multiethnic and international communities. It is also essential for avoiding and resolving conflicts. If you want to learn about other people and their customs and find common ground around the world, this is how to do it. There are a variety of skills that are necessary for effective intercultural communication; some of them may be taught, while others are inherent and just require practice. Let’s take a look at some of the most crucial personal competencies for intercultural communication, as opposed to just linguistic ones like speaking, listening, and body language.

- **Self-awareness:** Recognizing how your personal views, behaviors, and possible prejudices and stereotypes might affect a conversation is a massive step in improving your ability to have meaningful interactions with others.

- **Empathy:** Intercultural communication relies heavily on empathizing with others and gaining insight into their experiences.

- **Respect:** Even if you don’t agree with or appreciate every aspect of another person’s or group’s culture, you may still respect them by recognizing their right to do so.

- **Emotional intelligence:** Learning to pick up on the subtleties of communication is essential when working with people from other cultures. Whether you get what is being communicated or not depends on how well you use your senses, how well you know yourself, and how well you can empathize with others.

- **Adaptability:** One of the goals of intercultural communication is to teach people how to modify their way of speaking to replace ambiguity, conflict, and antagonism with clarity, harmony, and cooperation. That’s why it’s important to be adaptable in our thinking, reactions, and interactions with others, as well as in our speech, listening, and body language.

- **Patience:** Effective communication across cultural boundaries doesn’t happen immediately. That’s why you need to have patience. Don’t rush through the process of becoming well-versed in best practices; instead, take your time and make them part of your routine. Due to cultural differences, it may take more or less time than usual to absorb new information.

- **Positivity:** Maintaining an optimistic attitude when interacting with people of other cultures is crucial. Misunderstandings occur all the time, and in most cases, it’s not because someone was trying to be deliberately unclear. Those of us who aren’t well-versed in other cultures often fail to grasp the intended meaning of a message. This is why it’s essential to look at every intercultural exchange in a constructive light.

- Here are some steps you can take to begin improving your intercultural communication skills:
Acquire Cultural Knowledge

Discovering the world through the lens of other people’s beliefs, values, and ways of expression is a fascinating and eye-opening experience. Educating yourself on the fundamentals of intercultural communication, such as language and gestures, is just as important as expanding your knowledge of the world’s diverse cultures.

Watch International Shows

To truly immerse oneself in the nuances of a different culture, indulging in international films

in their original language proves far more rewarding than enduring subpar English dubs. It's akin to embarking on a sensory journey, where the cadence of speech, the inflections, and the expressions hold the essence of the culture itself. Delving into Indian, Turkish, or Chinese cinema unveils a tapestry of traditions, values, and societal dynamics that might otherwise remain obscured in translation.

Speak to People

When you have coworkers or neighbors from other countries, you gain access to a wealth of undiscovered possibilities. In-depth conversations with people about their backgrounds and the culture shock they may have felt upon arriving in your country can yield a great deal of valuable knowledge and perspective. If they are treated with respect and dignity, people all around the world are happy to have their voices heard.

Whether you're a tourist taking a trip overseas, a businessperson negotiating a merger, or a professor teaching a classroom full of international students, you need to be aware of the importance of effective intercultural communication. In today's interconnected world, the ability to communicate across cultural boundaries is more important than ever. It facilitates communication across linguistic and cultural boundaries, leading to more tolerance, acceptance, and, ultimately, stronger relationships amongst people of diverse backgrounds.

References

1. Arasaratnam, L. A. (2013). Intercultural communication competence. In A. Kurylo (Ed.), *Intercultural communication: Representation and construction of culture* (Chap 3, pp. 47-68). Los Angeles, CA: SAGE Publications.
2. Chen, G. M., & Starosta, W. J. (1998). *Foundations of intercultural communication*. Boston, MA: Allyn & Bacon.
3. Lustig, M. W., & Koester, J. (2007). *Intercultural competence: interpersonal communication across cultures* (5th ed.). Shanghai, China: Shanghai Foreign Language Education Press.

Дорошенко Тетяна Сергіївна,

магістр культурології Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН ТІЛЕСНОСТІ В УКРАЇНСЬКОМУ АКТУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Однією з функцій мистецтва є відображення стану суспільства та світогляду різних народів та націй. В Україні є диференціація на : Сучасне мистецтво (Modern Art) та Актуальне мистецтво (Contemporary Art), де сучасне - розпочало свій відлік приблизно з 1990-х років незалежної держави; актуальне - стосується трансформацій та змін на суспільному рівні (в даному випадку - це російсько-українська війна). У 2022 році, під час повномасштабного вторгнення, сприйняття українців філософських речей - народження та смерть; біль та переживання; мир і війна; реальність та дійсність - трансформувалося. Звідси слідує і тектонічні зсуви у свідомості людей в культурній, релігійній, філософській, економічній, політичній сферах. Мистецтво та митці не винятки.

Українські культурологи, історики мистецтв, мистецтвознавці, арт-критики зацікавлені в дослідженні двох напрямків - актуального та сучасного мистецтва України, зокрема, це Прокопович Т., Скляренко Г., Балашова О., Баршинова О., Дорошенко К., Левченко І. Серед інших дослідників - Гомілко О., Копилова Н., Мельник Т., Починок І., Касьяненко Т., Червінська Т. розкрито саме тематику тілесності у культурологічному дискурсі, де досліджено як митці розглядають через тіло питання, що пов'язані з пам'яттю, ідентичністю, війною, історичними та соціальними травмами.

Українське мистецтво завжди переживало травматичні моменти, трансформації та досвіди, що пов'язані з історичними факторами. Тілесність у мистецтві стає простором, де відбувається зустріч матеріального і нематеріального. Нині постає питання самого почуття «переживання» митців в мистецтві. Сучасний український філософ Сіверс В. у своїй праці

«Філософія творчості» (2023) зазначає: «Переживання і вірування – це те, що базується на емоціях, виникає як емоція і живиться емоціями. Водночас сама емоція є свідченням і способом зв'язку людини з реальністю, її природним оточенням. З іншого боку, переходячи в переживання, емоція відкриває шлях вірі та віруванням й утворює так царину внутрішнього, духовно-психологічного життя особистості» [с.14]. Актуальність теми тілесності в українському мистецтві полягає в тому, що митці через фізичні прояви - м'язи, суглоби, згини, зморшки, очі, рани, шрами показують нематеріальні речі - біль, переживання, війну, страждання, травми на своїх полотнах. Для представників образотворчого мистецтва (Олексій Ревіка, Наталія Корф, Анастасія Усенко, Марія Куліковська, Ніна Мурашкіна, Влада Ралко, Павло Мазай, Олександр Сухоліт, Христина Мельник) - тіло - це більше, ніж просто фізична форма. Тіло стає своєрідним «текстом», на якому можна «прочитати» історії переживань, страждань, втрат і боротьби, що особливо гостро актуально в умовах війни. Кожен з митців розглядає тіло інколи диференціюючи, а інколи і цілісно, наприклад: жіноче/чоловіче, божевільне, молоде/старе, хворе/здорове, живе/мертве тощо. Мистецтво тілесності в Україні висвітлює глибокі емоційні та фізичні рани, які війна залишає в суспільстві, але водночас відкриває простір для діалогу, зцілення та відновлення.

Таким чином, українські митці звертаються до тілесності як до символу життя, яке зазнає руйнування через насильство, але водночас стає інструментом опору й трансформації. Тілесність в українському актуальному мистецтві стає простором для експериментів, що дозволяє і відображати реальність, і активно впливати на неї, закликаючи до діалогу та змін.

Література

1. Прокопович Т. А. Актуальні проблеми формування та розвитку світового та українського сучасного мистецтва 2023 <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-19>
2. Сіверс В. А. Філософія творчості : підручник. Київ : НАКККіМ, 2023. 292 с.

Фісун Валерій Пилипович,

помічник ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОРАЛОВЕ НАМИСТО В ПОЕТИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРИ УКРАЇНИ

В Україні з прадавніх часів коралове намисто набуло популярності та широкого розповсюдження серед різних верств населення, хоча й залишалося малодоступним для більшості українців. Ставлення до нього відбилося в таких народних назвах, як «добре намисто», «справжнє намисто», «щирі корали», «мудре намисто». Кількість низок коралового намиста, що іноді сягала трьох десятків, та характер обробки свідчили про достаток людини і родини в цілому. *За сто злотих корали на ній, / За сто злотих ковточки на ній, / За сто злотих, за сто червоних* [2, 279].

Коралові намистинки цінилися за якістю, чистотою, розміром, обробкою та відтінками кольорів. Їх нанизували у разки однієї форми, але різного розміру, укладаючи коралини більшого діаметру посередині, а меншого по краях; довжина низки повинна була сягати середини грудей. *В багацької дівчиноньки кораль в поясище* [3, 371]

Дорогі червоні корали, які носилися жіночою половиною української шляхти та військової старшини, оброблювалися у вигляді овалів та барилець, а більш дешеві були невеликими, нарізаними у формі трубок чи маленьких циліндриків, іноді настільки дрібними, що отвори доводилося робити впоперек бусинок («колюче намисто»). Великі центральні намистинки стягували срібною обручкою. *Ви, дрібонькі коралики, ходіть танцювати, / А ви, грубі, з обручками, йдіть додому спати* [3, 91].

Між низками коралового намиста носилося срібне монисто, інколи з кількома зігнутими в трубку золотими монетами, які разом із ланцюжком та хрестиком композиційно завершували комплект нагрудних жіночих прикрас: *Які ж тото, мій миленький, подарунки були? / Коралики, талярики, що ми шую гнули* [4, 219].

Зв'язок коралів з прадавньою українською весільною символікою зберігся у звичаях, що дійшли до нашого часу в записках обрядового фольклору. По них простежується демонстративна функція намисто та інших прикрас на означення дівочої зрілості для шлюбних відносин та готовності до сватання і заручин. *Бодай тебе, дівчинонько, сім раз дідько мучив, / Навішала-с кораликів, мене дідько скусив* [3, 207]. *Навішала кораликів, лиш тебе любити* [3, 262].

Коралове намисто засвідчувало перед громадою майновий стан і давність роду, воно передавалися дочці чи невістці, було ніби дівочою візитівкою, демонструвало посаг, що давався за нею: *Ой дам я ти, невістиця, червоні коралі, / Аби-с за мнов поплакала, як буду на лаві* [5, 33]. *Ой чи тую, мати, брати, що намисто густо? / Гляди, сину, людей питай, чи в скрині не пусто* [4, 310-311]. *Ой вийду я за ворота та й ще трохи далі, / Питається багацький син, чи маю коралі? / Я ся тебе не питаю, ци ти маєш поле, / Бо як я ті дам коралі, то тя колька вколе!* [3, 367].

У поетичному фольклорі чітко простежується соціальна нерівність та майнова несправедливість у тогочасному суспільстві, при чому автори народних пісень завжди стоять на боці бідноти, всіляко висміюючи вади багачок. *Начіпляє кораликів на білу ю шю... / А в бідної дівчиноньки кораликів нема* [3, 371]. *В багатій дівчиноньки намисто на грудях, / Попід гору несе воду – хрипить їй у грудях. / А в бідної дівчиноньки одна коралина, / Попід гору несе воду – цвіте, як калина* [4, 47]. *Ой у мене, молоді, кораликів мало, / В мене нитка коротенька, мені й так пристало* [3, 361]. *Не бери сі багацької, щоби була в золоті... / Надоїла, надоїла, не хочеш робити, / Начіпляє кораликів, щоб її любити* [3, 365-366]. *А багачка-ледащиця не хоче робити, / Навішала кораликів, щоб її любити. / Навішала кораликів на білу ю шю: / Сватай мене ти, Семене, або ти, Василю!* [4, 201]. *Багачка-бурлачка не хоче робити, / Начіпляє кораликів, йде до корчми пити. / Коралі чіпляє на голу ю шю: / Люби мене, Миколаю, або ти, Василю!* [4, 33].

Традиція носити повний комплект нагрудних прикрас як обов'язковий елемент весільного вбрання з часу вступу дівчинки в дівочтво спонукало її до прагнення будь-якою ціною одягатися «по формі», щоб не поступитися нікому з ровесниць. *Хвалиться дівчинонька, що має коралі, / Її тато за коралі сидів в криміналі* [1, 172]. *За громадські крейцарики на доньці коралі* [3, 373]. *Ой піду я до двора стодолу ліпити, / Обіцяли паничі коралі купити* [3, 348].

Відсутність подібного комплекту прикрас ставала, очевидно, головною перешкодою для позитивного рішення при сватанні і, як наслідок, створенні сім'ї. *Їден каже – дівка гожа, другий каже – брава, / Третій каже – що б коралі, була б мені пара. / А я тебе не питаю, що ти за кавалір, / А ти мене питаєшся за мої коралі. / А я в тебе не питаю, чи є в тебе хата, / А ти мене питаєшся, чи дівка багата. / А я в тебе не питаю, чи є в тебе поле, / А за мої коралики тебе колька коле. / Я за свої коралики грошики давала, / Нехай тебе колька коле, щоб не перестала* [4, 196]. *Не буду ся віддавати, не маю коралей* [3, 233].

Колись хлопець за вірне чекання, збереження честі та дотримання обіцяної згоди на одруження мав привезти дівчині на подарунок (архаїчна форма викупу) коралове намисто, про що неодноразово згадується в українських піснях. *Вийди, вийди, файна любко, що-с ти подарую, / Вісім низок кораликів й личко поцілую* [4, 50]. *Ой поїхав мій миленький до Турку, до Турку, / Привезе мні коралики на єдвабнім шнурку. / Ой поїхав мій миленький за Тернопіль далі / Купив мені синю бинду, червоні коралі* [3, 148]. *Купи мені, Ваня, червоне намисто, / Щоб я не забула, який ти намітний* [4, 242]. *Чи я тобі не казала, мій любий Василю / Купи мені коралики на біленьку шю / Та я буду в кораликах ходити, ходити / Тебе буду, Василюню, любити, любити* [3, 147].

Через зубожіння основної маси українського селянства у народному побуті кінця ХІХ – початку ХХ ст. з'являється дешева низькосортна біжутерія, що імітувала коралі за формою та кольором. *А щоби то коралики, а то сама глина, / Вона хтіла задурити вдовиного сина* [3, 371].

Тож не дарма серед населення поширився вираз: «були коралі та пішли далі, були перли та ся стерли». Пісенний фольклор якнайкраще ілюструє тогочасну ностальгію за минулим

добробутом: *А де твоє, дочко, червоне намисто? / Червоне намисто в шинкарки зависло* [5, 164]. *Против скриню і коралі, / А сам пішов, пішов далі...* [5, 221].

Через війни та соціальні катастрофи ХХ ст. втратився тяглий зв'язок з минулим, забулося практичне застосування багатьох побутових предметів загально вжитку, зникло бажання носити колишній стрій та нагрудні прикраси, символічне значення яких втратило свою актуальність. Але в останні десятиліття в Україні помітився черговий спалах популярності народних прикрас, з'явилася мода на носіння коралів, як давніх, так і в сучасному виконанні, виник певний інтерес до етнографічних досліджень. Тому перед науковцями, дослідниками прикладної етнографії, реконструкторами народного костюму, аматорами по відтворенню і відродженню старовинних календарно-обрядових та соціально-побутових дійств стоїть загальне завдання – зберегти призабуті сторінки історії та культури України, допомогти сучасним українцям самоідентифікуватися та сформувати власну етнопонаціональну самосвідомість.

Література

1. Жартівливі та сатиричні пісні. *Упорядник М. Дмитренко*. К.: «Дніпро», 1988.
2. Календарно-обрядові пісні. *Упорядник О. Чебанюк*. К.: «Дніпро», 1987.
3. Коломийки. *Упорядник Н. Шумада*. К.: «Наукова думка», 1969.
4. Пісні кохання. *Упорядник О. Дей*. К.: «Дніпро», 1986.
5. Пісні родинного життя. *Упорядник Г. Довженок*. К.: «Дніпро», 1988.

*Авершина Аліна Олегівна,
аспірантка Харківської державної академії культури*

ДЕМОНІЗАЦІЯ ОБРАЗУ ЖІНКИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Події повномасштабного вторгнення вплинули на життя українців соціально, політично, ментально та культурно. Українські митці вдаються до продукування нових сенсів, зумовлених воєнними подіями на території України. Культура залишається інструментом пропаганди та одним із методів впливу на суспільство в переломний період в історії. За допомогою художніх образів, що продукуються в образотворчих практиках, репрезентуються почуття, переживання та втрати, які суспільство відчуває під час воєнних подій. З образної варіативності варто звернути увагу на репрезентації жіноцтва, зокрема у його демонічних проявах. Адже образи відьми та смерті, характерні для архаїчної культури українців, актуалізуються у ХХІ ст. через російсько-українську війну.

Дослідження жіночих репрезентацій у візуальній культурі представлені роботами О. Брюховецької, Т. Мельник і В. Олійник. У свою чергу вивчення гендеру репрезентовано роботами О. Кісь та Т. Марценюк. Розвідки з української демонології викладено в «Антології українського міфу».

Жіночі образи, що представлено в образотворчих практиках, репрезентуються внаслідок соціальних, політичних та гендерних змін. У тому числі відбувається актуалізація фемінної образності у візуальній культурі – з'являються художні образи жінки-держави, котра страждає від подій війни, матері як символа життя, а також воїтельки. Крім цього, художники вдаються до демонізації жіночих образів, що створюються внаслідок соціально-політичної та воєнної ситуації в країні. Відношення до жінки в суспільстві продукує візуальну модель, яка презентується за допомогою художніх образів.

Для розуміння образу жінки варто зазначити, що українській традиційній культурі були притаманні демонологічні уявлення у значенні містичних знань про істот, які не досягли статусу богів і зображувалися у вигляді духів та людей з надприродними властивостями [3, <https://esu.com.ua/article-21479>]. Фольклор містить приклади опису жіноцтва за допомогою прийому демонізації у позитивному та негативному сенсах. Зокрема, демонізовані образи

жінок, частіше за все, називали відьмами або чарівницями.

Сучасні українські митці вдаються до презентації авторських демонологічних персонажів, що зовні втілюють характеристики відьми чи образу смерті. Проаналізуємо роботи українських художників А. Єрмоленка, О. Ком'яхова та художниці Ave Libertatemaveam.

Український митець А. Єрмоленко вдається до зображень відьом у роботі з написом «Українські бойові відьми. Буде пороблено всім ворогам». На одному зображенні є жіноче обличчя з вогняними очима на чорному фоні, тоді як інше містить жіночий череп у яскравих зелених кольорах, що перегукується з мексиканським культом «Святої смерті», але на плакаті напис «Відьма», тобто авторська інтерпретація не відповідає традиційним уявленням про відьомство. У роботі «Антологія українського міфу» визначено, що відьма має обличчя жовте, очі чорні, погляд її негарний, її по очах пізнають. Також зазначено, що головною ознакою відьми є хвіст [2, с. 244]. Це один з багатьох описів відьми українських етнографів, але зауважимо, що сучасному зображенню відьми з характеристик відповідає лише яскраво виражені очі жінки.

Демонічні жіночі постаті зображено в роботах О. Ком'яхова. Зокрема, у графічному романі «Тато» автор презентував образ містичної металевої відьми з елементами українського народного костюму. Образи відьом у даних зображеннях є авторськими, що не характерно для української культури та асоціюються боротьбою з ворогом.

У творчості А. Єрмоленка смерть зображено в українському народному костюмі, з хлібом-сіллю в руках. Характерним є напис «welcome», що символізує смертельну гостинність. Зазначимо, що характерний авторський стиль створення демонізованих образів жінок проявляється в образах смерті як зовнішнє втілення образу «Святої смерті», що вважається сучасним релігійним культом, який уособлює смерть у Мексиці, але з елементами української символіки. У плакаті з написом «Дівчина з статуеткою» зображено постать смерті в чорному вбранні з погруддям президента країни-агресора в руках.

У графічних роботах Ave Libertatemaveam вдається до репрезентації наближеного до традиційного образу смерті як старої жінки. В українській культурі смерть уявлялась в образі жінки в білому, що лишає за собою сліди, або ж старою сухою бабою [2]. Постать жінки у роботах авторки проілюстровано з косою в руках на фоні сучасних воєнних подій.

У цілому, зображення сучасних художників сповнені образами та атрибутами, що асоціюються з традиційною українською культурою, в рамках якої жіноче та демонологічне тотожні. Водночас митці конструюють нові демонізовані жіночі образи, переймаючи риси традиційних уявлень у поєднанні з авторською інтерпретацією та доповнюючи мілітарі-символікою. Таким чином, у воєнному дискурсі жінки втілюються у художніх образах, що стають символічними в боротьбі з ворогом і позбавляються негативного значення для української культури.

Література

1. Войтович В. Антологія українського міфу. Навчальна книга Богдан, 2007. 800 с.
2. Енциклопедія сучасної України. Демонологія. URL: <https://esu.com.ua/article-21479>

КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ ЯК ЦЕНТРИ ГРОМАДСЬКОГО ЖИТТЯ ТА СОЦІАЛЬНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

Культурні інституції відіграють важливу роль у сучасному суспільстві, стаючи осередками громадського життя, соціальної взаємодії та культурного обміну. У процесі глобалізації та зростання соціальної поляризації їхня роль набуває особливого значення як інструментів зміцнення соціальної єдності, збереження культурної ідентичності та створення інклюзивного середовища. Завдяки своєму потенціалу впливу на різні аспекти суспільного життя культурні інституції виконують функції не лише збереження та популяризації культурної спадщини, а й сприяють інтеграції різних соціальних груп.

Культурні інституції – музеї, бібліотеки, театри, арт-центри – є просторами, де люди можуть не лише взаємодіяти з культурним контентом, а й взаємодіяти одне з одним. Вони сприяють формуванню громадського середовища, яке забезпечує активне спілкування, обмін ідеями та досвідом. Участь у заходах, таких як виставки, театральні постановки, лекції чи майстер-класи, формує соціальні зв'язки, зміцнює відчуття приналежності до спільноти та створює підґрунтя для конструктивного діалогу між різними групами населення.

Особливе значення мають культурні інституції для соціальної інтеграції в багатонаціональному суспільстві. Вони створюють простір для взаєморозуміння між представниками різних етнічних, релігійних і соціальних груп, сприяючи зменшенню стереотипів і упереджень. Наприклад, проведення культурних фестивалів, присвячених традиціям певних спільнот, дозволяє ознайомити широку аудиторію з багатством культурного розмаїття, стимулюючи повагу до відмінностей і розвиток мультикультурного суспільства.

Інклюзивність є ще одним важливим аспектом діяльності культурних інституцій. Вони розробляють програми, спрямовані на залучення до культурного життя людей із обмеженими можливостями, старшого покоління, мігрантів і соціально вразливих груп. Такий підхід дозволяє не лише забезпечити доступ до культури для кожного, але й сприяє соціальній адаптації, розвитку особистості та зменшенню соціальної ізоляції.

Культурні інституції також виступають центрами неформальної освіти, що є важливим чинником соціальної інтеграції. Вони пропонують різноманітні освітні програми, які сприяють розвитку навичок і знань, необхідних для активного включення в суспільне життя. Лекції, семінари, мистецькі майстер-класи дозволяють людям отримати новий досвід, а також сприяють самореалізації та творчому розвитку.

Роль культурних інституцій як центрів громадського життя й інтеграції посилюється в умовах сучасних соціальних і політичних викликів. У контексті пандемії COVID-19, коли особливої важливості набула підтримка соціальних зв'язків у цифровому середовищі, багато культурних інституцій адаптували свої програми, впровадивши онлайн-проекти. Це дозволило не лише зберегти контакт із громадськістю, але й залучити нову аудиторію, розширивши можливості для соціальної інтеграції через цифрові платформи.

Значний вплив культурні інституції мають також у процесі подолання наслідків соціальних і політичних криз. Їхня діяльність сприяє формуванню спільного культурного досвіду, який є основою для відновлення довіри та зменшення соціальної напруги. Участь у культурних заходах допомагає переосмислити минуле, формувати спільні цінності та шукати шляхи до соціального примирення.

Отже, культурні інституції виконують багатofункціональну роль у сучасному суспільстві, сприяючи інтеграції різних соціальних груп, формуванню інклюзивного середовища та зміцненню соціальної єдності. Завдяки своїй діяльності вони забезпечують взаємодію між культурною спадщиною та сучасними потребами суспільства, залишаючись важливими центрами громадського життя та соціальної інтеграції.

Література

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. Питання культурології. 2020. № (36). С. 69–78.
2. Винничук О. Роль культурно-мистецьких інституцій у формуванні культурного образу нації. Наукові записки Інституту законодавства Верховної Ради України, 2018, с. 106-112.
3. Грищенко О. Культурно-мистецькі інституції в сучасному соціокультурному просторі України. Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філософія», 2016. с. 24-27
- Кузьмін В. Сучасні культурно-мистецькі інституції як осередок збереження та розвитку культурної спадщини. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. с. 89-92.

*Бондаренко Олег Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Українська діаспора, яка є однією з найбільших у світі, відіграє важливу роль у формуванні сучасного соціокультурного простору. Її діяльність охоплює збереження національної ідентичності, популяризацію української культури та сприяння міжнародному співробітництву. Сформована в результаті декількох хвиль еміграції, українська діаспора зберігає свою значущість як у країнах проживання, так і для України, сприяючи розвитку глобального діалогу та культурного обміну.

Одним із ключових аспектів діяльності української діаспори є збереження та популяризація національної культури. Українці за кордоном створюють культурні центри, недільні школи, хорові колективи, бібліотеки й музеї, що сприяє збереженню мови, традицій та історичної пам'яті. Такі організації, як Український конгресовий комітет Америки (УККА) чи Союз українок Канади, забезпечують інституційну підтримку культурної діяльності, створюючи умови для передачі національних цінностей наступним поколінням. Наприклад, фестивалі української культури в Канаді, США та Австралії не лише знайомлять іноземну аудиторію з традиціями, але й слугують платформою для інтеграції українців у нове середовище.

Особливого значення набуває роль діаспори у збереженні української мови. Недільні школи, мовні курси та видання україномовних газет і журналів сприяють підтримці мовної культури серед українців за кордоном. У сучасному контексті ця діяльність набуває нових форм завдяки цифровим технологіям: онлайн-курси, блоги, подкасти й соціальні мережі забезпечують ширший доступ до навчання та комунікації.

Українська діаспора також активно бере участь у міжнародній підтримці України. Під час Революції Гідності та з початком російської агресії у 2014 році представники діаспори стали ключовими гравцями у мобілізації фінансової, гуманітарної та інформаційної допомоги. Організація акцій протесту, збір коштів, лобювання інтересів України на рівні урядів і міжнародних організацій стали прикладами ефективної діяльності, що мала значний вплив на формування міжнародної громадської думки.

Іншим важливим аспектом є внесок діаспори у формування сучасного культурного простору через літературу, мистецтво й медіа. Видатні митці, письменники й кінорежисери українського походження, такі як Джордж Гордон Литвиненко чи Марта Коломієць, не лише популяризують українську культуру за кордоном, а й сприяють формуванню нових ідентичностей, які об'єднують елементи української й глобальної культури. Їхні твори стають інструментами взаємодії між культурами, розширюючи сприйняття України у світі.

Українська діаспора відіграє важливу роль у формуванні соціокультурного простору самої України. Повернення представників діаспори до України, як на постійне проживання, так і у форматі короткострокових візитів, сприяє обміну досвідом і знаннями. Програми академічної мобільності, співпраця у сфері бізнесу, реалізація гуманітарних проєктів

підвищують рівень інтеграції України у світовий контекст.

Попри численні досягнення, українська діаспора стикається з викликами, пов'язаними зі збереженням національної ідентичності в умовах асиміляції. Інтеграція в нові суспільства нерідко супроводжується ризиками втрати культурної автентичності, особливо серед молодших поколінь. Для подолання цих проблем важливою є підтримка зв'язків між діаспорою та Україною, зокрема через організацію спільних проєктів і програм культурного обміну.

Діяльність української діаспори сприяє збереженню національної культури, інтеграції України у світовий контекст і створенню нових форматів взаємодії між культурами. Завдяки своїй багатогранній діяльності, діаспора виступає важливим мостом між Україною та світом, посилюючи її культурний, економічний і політичний вплив на міжнародній арені.

Література

1. Горинь М. Ми потрібні один одному // Політика і час. – 2006. – №9. – С. 56.
2. Кузьмін В. Сучасні культурно-мистецькі інституції як осередок збереження та розвитку культурної спадщини. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. с. 89-92.
3. Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства : Всеукр. наук.-практ. конф. Полтава : ПНПУ, 2016.
4. Ляшенко О. Роль культурно-мистецьких інституцій у формуванні іміджу України в світі. Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету, 2016. С. 49-53.
5. Шейко І. Культурно-мистецькі інституції: трансформаційні процеси в умовах глобалізації. Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, 2016. С. 148-152.

Боришполь Ганна Іванівна,

*аспірантка кафедри креативних культурних індустрій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МАРКЕРИ АКСІОСФЕРИ СУСПІЛЬНОГО ІДЕАЛУ УКРАЇНИ: КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ТА АРХЕТИПКА ЛЮДИНИ ФРОНТИРУ

Розуміння суті процесу ідентифікації є важливим для наукового пізнання і для практики. Формування тотожності суспільству та його окремим структурним складовим за певними парадигмальними ознаками дозволяє особистості розуміти своє рольове значення в соціокультурній системі, визначати перспективи своєї життєдіяльності. Ідентичність як персональна якість обумовлюється соціальною інтеракцією індивіда, оскільки людина як індивід схоплюється одночасно багатьма комунікаційними процесами, що мають формуючий вплив на уявлення людини про себе. Метою дослідження є аналіз характеристик культурно-історичної ідентичності, що твориться в культурному полі фронтиру (або прикордоння як простору) без домінуючої культурної ідентичності в культурній парадигмі «національний архетип» і формує простір аксіосфери суспільного ідеалу. Розглядається унікальність культурного та географічного простору України як детермінанта творення унікального виду індивідуальної та колективної культурної спільності фронтиру, в якому на авансцену виходить людська особистість: культурний феномен, елемент соціальної системи, носій та творець культурної ідентичності. Дослідження є продовженням пошуку змістоутворюючих компонент аксіосфери суспільного ідеалу України першої чверті ХХІ століття в аспекті архетипно-аксіологічного підходу та методу «подвійного кодування». Дослідження також спирається на методи компаративного аналізу, синтезу, узагальнення та конкретизації, структурно-функціонального підходу та абстрагування.

Ключові слова: колективна ідентифікація, пам'ять, менталітет, суспільна комунікація, соціальна інтеракція, фронтір.

Культурно-історичний досвід будь-якої спільноти перетворюється на великий

множинний колективний культурний текст з багатошаровим контекстом, кожна група, етнос чи нація формує контент колективної пам'яті про своє минуле, що обґрунтовує унікальність її ідентичності. М. Грушевський писав: «Географічні прикмети краю і дані ними відносини сусідства фатально налягли на всю політичну історію українського народу і тяжко відбилися на його культурнім і національнім життю» [2]. Держава Україна поняття фронтиру містить вже на рівні своєї назви. Особливість геополітичної локації України як фронтиру робить українців категоричними, дієвими носіями особливої свідомості, яка містить не одну семіотичну систему та парадигму культурних смислів та цінностей. Отже, наукове раціонально-логічне мислення та обраний в дослідженні архетипно-аксіологічний підхід потребують визначення ключових маркерів первісної свідомості давніх українців. Такими маркерами, на нашу думку, є домінація емпіричного та емоційного способів пізнання навколишнього світу; питома вага архетипу зв'язку природи та людини; архетип усвідомленої необхідності практичного втілення отриманих знань, «подвійне кодування»: чуттєво-образно сприйняття та раціональне осмислення і творення образу минулого, який стає соціокультурним конструктом, а не даністю [1, 6]; вирішальна роль всеохоплюючої колективної свідомості та горизонтальних зв'язків в соціумі (особливо в моменти найбільшого соціального напруження та екзистенційних загроз); архетип інтегративного (гештальтного, синкретично-цілісного) світосприйняття; архетип довіри міфологічним концепціям, який є стійким та привабливим, але часом важко спростовуваним тощо. Обраний архетипно-аксіологічний підхід та метод «подвійного кодування» дозволяють здійснювати пошук коренів соціокультурних явищ в ірраціональному колективному позасвідомому через декодування смислів образів та символів минулого, підсвітлюють поточний процес соціокультурної адаптації особистості в наслідок володіння нею «призабутим» матеріалом свого минулого та успадкованими моделями поведінки, а також складниками структури розуму. Архетипно-аксіологічний підхід висвітлює характеристики аксіосфери архетипного комплексу, який засновковує міф про спільне походження та спільних предків і «оприлюднюється» в просторі колективного менталітету та суспільного ідеалу в сигнатурі «прийнятність – неприйнятність», закладеній апріорно та формалізується апостеріорно, імплементуючись в менталітеті та досвіді спільноти, солідаризує людей.

Отже, колективний менталітет українців як питомої ваги частина колективної культурної ідентичності є суб'єктом, а українська людина як актор соціокультурної дійсності є об'єктом і творцем власного виду ідентичності. В межах наукового культурофілософського дискурсу ідентичність окремо аналізується в аспекті процесів ідентифікації та самоідентифікації. Тому визначимо коло смислоутворюючих ознак ідентифікації та самоідентифікації людини та виявити межу різниці між ними. До ознак ідентифікації віднесемо наслідування в просторі соціуму, процес осмислення приналежності до норм поведінки та цінностям, ідеалам, ствердження цінності особистості (Я-особистість), індивідуальна інтерпретація соціальних норм, комунікація (діяльна взаємодія) та інтеракція з Іншим, проєкція образів зовнішнього світу та співставлення їх з дійсністю тощо. З основних висновків – незалежно від спрямованості ідентифікація здійснюється особистістю, є дуальною, є процесом віддзеркалення існуючого та конструювання поки неіснуючих структур. Ознаками самоідентифікації особистості є встановлення відносин конструктів концепції «Воно– Я – Над-Я», осмислення та розробка власної моделі ідеї Я, спостереження, віддзеркалення та узнавання Я тощо. Отже, самоідентифікація – це внутрішня комунікація, спрямована на пізнання особистістю себе як Іншого та встановлення гармонії конструктів концепції Я. У випадку з ідентифікацією її об'єктами є властивості та якості предметів зовнішнього світу, тоді як самоідентифікація передбачає прагнення суголосності об'єкта та суб'єкта процесу. Отже, процеси ідентифікації та самоідентифікації мають спільний об'єкт – особистість, яка ініціює, пізнає, впроваджує, але різняться за об'єктом.

Всупереч існуючій критиці та скепсису щодо тез про фронтір, який вперше представив Ф. Тернер (1893), ідея продовжує впливати на дослідження суспільств та епох як оновлена концепція про зону інтенсивної взаємодії культур (О. Латтімор, 1940) і сприяє розвитку нового

аспекту української історіографії [7, 8]. Отже, має право отримати нове висвітлення у виокремленому напрямку наукового культурологічного мислення, оскільки первісна ментальність праукраїнців (антів, склавів, скіфів, сарматів, готів, трипільців тощо) постала генетичним джерелом основних видів раціонального пізнання – наукового, філософського та теологічного, яке, в свою чергу, виникає з міфу, інтегруючи в собі культурні архетипи міфологічного, позаісторичного, позасвідомого мислення.

Знаходячись під впливом, але відокремлено від «головних» культурних магістралей, створюючи спільну мову, культурні традиції та маючи спільну з Іншим територію проживання, мешканці фронтиру – з'єднувальної перехідної території взаємодії двох або більше культур та/або політичних структур – вимушено схильні до рефлексії та роздумів над власним місцем у житті, постійно виборюючи його. Е. Сміт у праці «Національна ідентичність» допускає, що категорія «регіон», «простір», мають велике значення в світогляді особистості та містять великий потенціал для інтеграції та суспільного єднання [5]. Долаючи опір історії в просторі та часі і внаслідок еволюційного розвитку в ментальності жителів фронтиру архетипічний комплекс із категорії загальнолюдського стає категорією національної ментальності за окремими критеріями (ландшафт та географічне середовище проживання народу, який утворює націю: походження нації; характер релігії; характерні риси національної ментальності), створює обличчя нації, маніфестує риси національного менталітету [4] і втілюється в мистецьких практиках. Позачасопросторовий зв'язок між національними архетипами та універсальними культури людства дозволяє сподіватись на звільнення духовного життя нації з ситуації одноразової «закинутості», тлінності та затвердження ідентичності загальнолюдській культурній цінності та гідності культурно-історичних звершень народу [3, 87–88]. «Спіралі історії накручуються на стрижневі цінності, які, збагачуючись, не гинуть, а постійно відроджуються в нових формах, перетворюючи сучасність і всечасність метаісторії. Первинні колективи втілюють цю здатність збереження, відтворення і трансляції базових структур світової історії тільки в специфічному, соціальному вимірі» [3, 77]. Особлива потужність креативної ролі жителів фронтиру є не тільки і не стільки результатом тривалих та впливових транскультурних процесів в цьому просторі, вона ґрунтується на семіотичних зв'язках з культурами Інших, детермінує перетворення дійсності та конструювання середовища власної культури в тенденції становлення нового культурного явища – людинності унікальної культурної ідентичності, яка лише «вказує» на механізм та інструменти, «пропонує» людині зробити вибір і ввійти в простір творчої інтерпретації власної дійсності, оскільки «контур рефлексії проходить через саму особистість, її внутрішній світ, систему принципів та цінностей» [7, 69].

Культурно-історична ідентичність жителів України як фронтиру в першій чверті ХХІ століття є підтвердженням можливості існування та важливості дотримання загальних ідеалів гуманності: добросусідства, позитивного налаштування до культури Іншого, прийняття інакшості Іншого, збереження права Іншого на власне бачення перспективи перетворення власної дійсності. Системні соціокультурні руйнації, виклики та загрози екзистенційного характеру не означають тотального зникнення суспільних зв'язків, на тлі зменшення їх міцності очевидне збереження їх твірної ресурсності за рахунок здатності суспільного простору до самоорганізації, спонтанності, софт-традиціональності крос-культурних практик ідентифікації, актуалізації народних традицій у постмодерних параметрах соціокультурного середовища [6], соціокультурних ритуалів, які роблять «культурне неусвідомлене явним» (за М. Фуко). Сприйняття дійсності в системі бінарної опозиції сутнісних понять добра – зла, гармонії – хаосу, центру – маргінесу, осмислення телеологічності хронотопу культури початку ХХІ століття, запускає пошук «адекватних співвідношень між традицією та репрезентацією» культурної інформації [6].

Крізь екзистенційні загрози людству знищенням в 20-х роках ХХІ століття колективна культурно-історична ідентичність народу країни-фронтиру з домінантою архетипічного комплексу «Серце – Природа – Софія – Слово» (за С. Кримським) апелює до цінності людського життя та вказує на можливість співіснування культур, багатство граней особистості

та шляхи пізнання простору світу. Більше того, людина та суспільство фронтиру дають підстави для здійснення сподівань британського мислителя Б. Рассела, що світ, «у якому співпраця буде переважати конкуренцію...створення радості виявиться...шанованою справою» [9] можливий.

Розгляд еволюції культурно-історичної ідентичності людини та суспільства фронтиру з аспекту архетипно-аксіологічного підходу дозволяє уточнити та описати конструкти аксіосфери суспільного ідеалу як цінності, що формують уявлення про ідеальне суспільство на межі змін, як принципи діалоговості та довіри, як інваріантні структури духовного життя суспільства та альянсу до концепції існування спільного культурного простору.

Література

1. Герчанівська П.Е. Історична ідентичність у системі координат світового розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 3–7.
2. Грушевський М. Історія України-Руси...Київ, *Наукова думка*. 1995. Т. 7. С. 14–16.
3. Кримський С. Архетипи української культури. *Вісник НАН України*. №. 7–8. 1998. С. 74–87.
4. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. *Дніпро*. 1995. № 9–10. С. 124–135.
5. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи. 1994. 224 с
6. Садовенко С.М. Софт-традиціоналізм як стратегія актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу української народної художньої культури. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. №1. С. 48–55
7. Чорновол І. Дискурс колонізації, теорія фронтиру та історіографія України. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2013. Вип. 23. С. 260–282. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uks_2013_23_22.
8. Шевчук О. Культурний феномен людини пограниччя. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* 2013. Вип. 13. С. 66–72. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoakl_2013_13_9 (дата звертання 29.10.2024)
9. Bertand R. Last philosophical testament, 1943–68. URL: <http://surl.li/edsomg> (дата звертання 29.10.2024)

Бригідер Андрій Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ АРТРИНОК ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Український артринок є важливою складовою культурного ландшафту країни, яка не лише сприяє популяризації сучасного мистецтва, але й виконує важливу роль у збереженні й розвитку національної ідентичності. Як платформа взаємодії між митцями, колекціонерами, галереями та інституціями, артринок формує культурний діалог, що відображає унікальні риси українського мистецтва та його внесок у світову культуру. У сучасних умовах глобалізації та цифровізації український артринок набуває нових форм, які впливають на його здатність слугувати чинником культурної ідентичності.

Історичний розвиток українського артринку відображає складну культурно-історичну динаміку країни. Починаючи з XIX століття, українське мистецтво формувало власну ідентичність через діяльність художників, таких як Тарас Шевченко, Іван Труш, Олександр Мурашко, чия творчість була тісно пов'язана з національним пробудженням. У радянський період розвиток артринку був значно обмежений ідеологічним контролем, проте зберігалися неформальні мережі митців і колекціонерів, які відігравали роль альтернативного простору для підтримки українського мистецтва.

Сучасний артринок України почав активно формуватися після здобуття незалежності в 1991 році, коли стали можливими інституційна підтримка, приватне колекціонування та розвиток галерейного бізнесу. У цей період з'явилися перші аукціонні дома, арт-ярмарки та фестивалі, які відкрили українських митців для міжнародної аудиторії. Важливу роль у становленні артринку відіграли незалежні культурні ініціативи, такі як Art Kyiv Contemporary,

а також платформи, які просувають сучасних українських художників.

Український артринок має значний потенціал для зміцнення національної культурної ідентичності через популяризацію мистецтва, що відображає специфіку української історії, традицій та сучасного світогляду. Наприклад, роботи таких митців, як Марія Примаченко, Іван Марчук чи сучасна художниця Алевтина Кахідзе, уособлюють унікальність української візуальної культури, поєднуючи національні традиції із сучасними художніми підходами. Визнання цих творів на міжнародній арені сприяє утвердженню України як культурно самобутньої держави.

Окремої уваги заслуговує роль артринку в популяризації української культурної спадщини. Приватні колекціонери й аукціонні дома сприяють поверненню українських мистецьких творів із-за кордону, інтегруючи їх у сучасний контекст. Водночас артринок підтримує збереження та реставрацію творів мистецтва, стимулюючи дослідження й документування культурного надбання.

Важливим викликом для українського артринку є його інтеграція у глобальний ринок, яка потребує створення прозорої правової системи та підтримки культурного експорту. Недостатня розвиненість інфраструктури, обмежений доступ до міжнародних платформ і відсутність систематичної державної політики в цій сфері є стримуючими факторами. Водночас цифрові технології, зокрема онлайн-платформи для продажу мистецьких робіт, створюють нові можливості для популяризації українських митців на глобальному рівні.

Соціально-культурний вплив артринку також проявляється через підтримку громадських ініціатив та культурної освіти. Галереї, арт-центри та благодійні фонди організують виставки, лекції, воркшопи, спрямовані на формування культурного смаку та поширення знань про мистецтво серед широкої аудиторії. Це сприяє не лише підвищенню обізнаності про українське мистецтво, а й формуванню національної гордості за його досягнення.

Власне, український артринок виступає важливим чинником культурної ідентичності, забезпечуючи збереження національного мистецтва, його популяризацію в Україні та за її межами. Інтеграція традицій та інновацій, підтримка митців і міжнародне визнання українського мистецтва роблять артринок не лише економічним, але й стратегічним ресурсом для зміцнення культурної самобутності України в сучасному глобалізованому світі.

Література

1. Abramovych.art. Abramovych.art: веб-сайт. URL: <https://abramovych.art>
2. Howard J. R. Art market. Encyclopedia Britannica. 16 Aug. 2023. Britannica : веб-сайт. URL: <https://www.britannica.com/money/art-market>
3. Аветова А. Виставки, що сформуvalи обличчя українського мистецтва. Арткурсив. 2021. № 6 С. 46-47. Інститут проблем сучасного мистецтва : веб-сайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf>
4. Яцик І. Інституційна система сучасного мистецтва в Україні. Короткий нарис довгого шляху. Арткурсив. 2021. № 6 С. 12-13. Інститут проблем сучасного мистецтва : веб-сайт. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inlineimages/pdfs/Artkursyv-2021-06.pdf>

Бригідер Кирило Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ПІСЛЯ 2014 РОКУ

Після 2014 року в Україні відбулися кардинальні зміни у соціальному та культурному житті, що безпосередньо вплинули на розвиток образотворчого мистецтва. Події Революції Гідності, початок російсько-української війни, анексія Криму та соціальні трансформації стали визначальними факторами, які сформували нові теми, естетичні підходи та ціннісні

орієнтири в українському мистецтві. У цих умовах образотворче мистецтво стало не лише способом самовираження митців, а й засобом суспільної комунікації, рефлексії на кризові явища та інструментом соціального діалогу.

Одним із ключових аспектів соціального контексту мистецтва в цей період стало відображення воєнної тематики. Події на Донбасі, героїзм українських військових, трагедії мирного населення та наслідки війни отримали широкий відгук у творчості художників. Роботи, такі як серія графічних творів Сергія Пантюка чи живописні композиції Юрія Болси, передають емоції страху, втрати та водночас незламності духу. Воєнна тема стала також каталізатором для розвитку жанру плакатного мистецтва, яке активно використовувалося для підтримки патріотизму, мобілізації суспільства та візуалізації опору агресору.

Крім того, у мистецтві цього періоду посилюється рефлексія щодо національної ідентичності. Події 2014 року загострили питання збереження культурної спадщини, пошуку власного місця у глобальному контексті та утвердження української самобутності. У багатьох роботах митців помітне звернення до етнічних мотивів, народного мистецтва та символіки. Наприклад, твори Марії Куликівської та Жанни Кадирової поєднують сучасні форми з традиційними візуальними образами, створюючи нову естетику, яка відображає національну ідентичність через призму сучасності.

Одночасно з цим, образотворче мистецтво стало важливим інструментом соціальної критики. Поглиблення соціальної нерівності, міграційні виклики, криза довіри до інституцій стали джерелом натхнення для художників, які через свої роботи аналізують та висвітлюють проблеми сучасного українського суспільства. Митці використовують різноманітні художні медіа для порушення актуальних питань, зокрема інсталяції, перформанси та цифрові технології. Відомий проєкт «Парк корупції» створює іронічний погляд на проблему корупції через інтерактивні художні об'єкти, залучаючи аудиторію до критичного осмислення цієї теми.

Важливим трендом стало використання мистецтва для терапевтичної підтримки суспільства. Соціальні ініціативи, спрямовані на роботу з ветеранами, переселенцями та іншими постраждалими від війни, активно залучають художників до створення арт-проєктів, які допомагають у реабілітації та відновленні. Такі програми, як "Арт-терапія для ветеранів", демонструють ефективність мистецтва у вирішенні соціально-психологічних проблем.

Значну роль у формуванні соціального контексту образотворчого мистецтва відіграли волонтерські ініціативи та культурні проєкти. Незалежні арт-центри, такі як «Ізоляція» або «Культурний Проєкт», стали платформами для експериментального мистецтва, що рефлексує на соціальні виклики. Вони також сприяли популяризації українського мистецтва за кордоном, створюючи нові формати співпраці між митцями, кураторами та інституціями.

Соціальний контекст українського образотворчого мистецтва після 2014 року також визначається інтенсивною інтеграцією в міжнародний арт-ринок. Через участь у міжнародних виставках, бієнале та резиденціях українські художники здобули можливість презентувати свої роботи широкій аудиторії, акцентуючи увагу на актуальних темах, пов'язаних із війною, ідентичністю та свободою. Це сприяло підвищенню міжнародної обізнаності про українське мистецтво та його роль у глобальному культурному діалозі.

Образотворче мистецтво в Україні після 2014 року стало важливим відображенням соціальних трансформацій, інструментом рефлексії на кризові явища та засобом утвердження національної ідентичності. Його багатогранність, чутливість до змін і здатність до інновацій роблять мистецтво одним із ключових елементів сучасного соціокультурного простору України.

Література

1. Дворцева Г. В. Роль мистецтва у формуванні образу людини культури у студентської молоді. URL : <http://oaji.net/articles/2014/690-1396861947.pdf>
2. Животкова О. В. Мистецтво як форма вираження свідомості суспільства. Вісник ХДАДМ. 2008. №5. С. 38-41.

3. Покотило А. Мистецтво і політика, або в полоні міфологізованої свідомості. Образотворче мистецтво. № 4. 2003. С. 28–33.

4. Турчак Л.І. Актуальні питання сучасного образотворчого мистецтва України. Художня культура. Актуальні проблеми. 2007. Вип. 4. С. 169-173. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_14

Бурлаченко Богдан Андрійович,

*аспірант кафедри україністики та народно-інструментального мистецтва
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

ЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ ГІТАРНОГО АНСАМБЛЕВОГО МИСТЕЦТВА

Одним із найпоширеніших видів музичного мистецтва серед світового суспільства є гітарне музикування. Проблематика історії розвитку гітарного мистецтва, гітарна педагогіка, композиторський внесок в гітарне музикування було предметом дослідження окремих науковців. На сьогодні в Україні серед основних типологічних різновидів гітарного виконавства стрімкого розвитку набирає ансамблева форма музикування, що й спонукає до розгляду цієї тематики.

Відомо, що ансамбль – це спільний вид гри на музичних інструментах, у процесі якого учасники ансамблю колективно передають виконавсько-виражальними засобами художній сенс обраної композиції. Слід погодитися з думкою дослідниці Ірина Бермес, яка зазначає, що «...спільне ансамблеве виконавство володіє потужним інтелектуальним, духовним, емоційним, об'єднавчим впливом, сприяє набуттю психологічної готовності до спілкування з музикою, партнерами музикантами, допомагає швидше орієнтуватися в різних типах фактур, краще відчувати акустично-динамічний баланс у звучанні» [1, 190].

Вивчаючи жанрову та феноменологічну специфіку камерного ансамблю, Ірина Польська пропонує їх систематизацію, висловлюючись так: «У жанровому аспекті камерний ансамбль – це комплексна система, що містить композиторську творчість і ансамблеве виконавство як самостійні взаємопов'язані підсистеми» [2].

Безперечно, між композиторською діяльністю та ансамблевим музикуванням існує взаємозв'язок. Чимала кількість композиторів створюють інструментальні композиції спеціально для обраних ансамблевих колективів та пишуть різноманітні варіації ансамблів для виконання вже написаної твору [2].

Згідно з типологією та класифікації І. Польської, жанрову специфіку ансамблевої форми за кількістю музикантів та типом засобу виконання поділяють на: 1) темброво-однорідні гітарні ансамблі; 2) темброво-неоднорідні ансамблі за участі гітари (змішані); 3) монотембральні гітарні ансамблі [3].

Темброво-однорідними є колективи, частиною яких є музичні інструменти, які подібні за способами звуковидобування та виконанням. Серед темброво-однорідних гітарних ансамблів розрізняють гітарні дуети, тріо, квартети тощо. Специфіка ансамблевого виконавства у рамках темброво-однорідних ансамблів полягає в тому, що скелет колективу складають однакові інструменти, які є ідентичними за діапазоном висоти звуку, динамічністю, тембром та іншими важливими виконавськими засобами. Саме тому, в таких ансамблях музиканти виконують як однакові, так і різні партії для вдалого виконання композиції й всі ці фактори беззаперечно враховуються композиторами при написанні творів.

Темброво-неоднорідними або *змішаними* є ансамблі, частиною яких є музичні інструменти (або музичні інструменти та голос), які різні за способами звуковидобування та виконанням. Прикладом такого типу ансамблів є інструментальні (дуети: гітара і голос, гітара і фортепіано, гітара і домра, гітара і скрипка, гітара і бандура тощо; різноманітні змішані тріо, квартети, секстети тощо) та вокально-інструментальні дуети, тріо, квартети та інші колективи. У складі змішаних ансамблів гітара може вести головну мелодію, супроводжувати основну партію (акомпанувати) або виконувати партії, які є рівноцінними.

Монотембральним є ансамбль, в якому два чи більше музикантів виконують музичну композицію на одному інструменті або іншими словами – це гра на одній гітарі в чотири (чи більше) руки. Найбільш поширеним прикладом такого типу ансамблю є чотири ручні гітарні дуети на гітарі. Однак на сьогодні відомі й інші приклади, як гра на одній гітарі в шість, вісім чи навіть десять рук. Складність ансамблів такого типу полягає в тому, що перед гітаристами постає нелегке завдання виконати свою партію професійно на одному музичному інструменті, не здійснюючи перешкод для іншого (інших) по грі.

Висновок. Таким чином, ансамблеве виконавство є процесом, який характеризується внутрішньоансамблевою комунікацією та спільним музикуванням двох або більше виконавців. Ансамблі за участі гітари в жанровому аспекті поділяють на тембро-однорідні, темброво-неоднорідні та монотембральні. Всі вони характеризуються різною специфікою функціонування та звучання, що неодмінно враховується при виборі твору.

Література

1. Бермес І. Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2024. № 2. С. 186 – 190.
2. Гриненко С. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дис. доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 223 с.
3. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 4-14.

*Васильківський Анатолій Олегович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасна популярна музична культура активно розвивається під впливом глобалізації, технологічного прогресу та соціокультурних змін. Її етапи розвитку включають низку характерних тенденцій, що дозволяють визначити сучасне обличчя музичної індустрії. Завдяки стрімінговим сервісам, таким як Spotify, Apple Music та YouTube Music, музика стала більш доступною для слухачів по всьому світу. Ці платформи дають можливість артистам, навіть незалежним, швидко виходити на аудиторію і здобувати популярність без значної підтримки великих лейблів. Соціальні мережі, такі як Instagram, TikTok і Twitter активно виступають інструментами просування, сприяючи швидкому розповсюдженню музики, формуючи нові тренди та створюючи «вірусні» хіти. На сьогодні артисти можуть досягати слави завдяки успішним роликам у TikTok або мемам, що поширюються в Інтернеті, що значно впливає на формування сучасних музичних уподобань.

Популярність музичних жанрів виходить за межі національних культур, як-от феномен корейської хвилі К-поп, що здобув світове визнання і має значний вплив на західні музичні ринки. Спостерігається взаємопроникнення жанрів: поп, хіп-хоп, електронна музика, рок та етнічні мотиви змішуються в унікальні музичні стилі.

Концертне виконавство також суголосно розвивається і удосконалюється під впливом популярної музичної культури, оскільки саме живі виступи створюють особливий зв'язок між виконавцем та аудиторією, а, за твердженням дослідників, сучасні форми існування концерту важливо розглядати в контексті культурно-мистецького життя та його соціальних вимірів [3, 68].

На відміну від записаної музики, концертні виступи надають слухачам можливість відчувати емоції артиста в реальному часі, а також побачити інтерпретацію композицій, часто змінену або розширену у порівнянні з їх студійними версіями. Завдяки живим виступам

артисти можуть презентувати нові жанри, інтегрувати експериментальні форми та техніки, а також демонструвати музичні інновації, які потім стають частиною популярної культури. На думку дослідниці І.Бурган, «історичний досвід культурного буття концерту, його актуальність на сучасному етапі свідчать про те, що обидва явища – концерт як публічний виступ і відповідний жанр музичного твору – є важливими компонентами музичної культури, соціокультурного життя загалом» [1, 123]. Особливо це помітно в жанрах, де живі виступи є центральною частиною культури, як-от рок, джаз або хіп-хоп, де імпровізація і взаємодія з аудиторією можуть значно впливати на стиль і розвиток жанру.

Зі зростанням популярності концертів та музичних фестивалів виникають нові форми концертів – від невеликих акустичних сесій до масштабних світлових шоу і перформансів з інтерактивними елементами. Це створює багатогранний досвід для глядачів і розширює їхній інтерес до музики та культури загалом. У результаті концертування не тільки просуває окремих артистів, але і робить внесок у культурний обмін, відображаючи сучасні культурні тенденції. Як зазначає дослідник Чжан Цзіньцю, розгляд концерту з комунікативної точки зору, як публічного заходу, пов'язаний із вивченням просторових умов виконання концертних творів, а усередині концертного жанру комунікативні процеси здійснюються на декількох рівнях і торкаються всіх ланок, починаючи з автора, його твору, виконавців, публіки, середовища, де концерт виконується. Процес виконання та сприйняття музичного твору – це своєрідна форма спілкування виконавців і публіки, враження чи думки якої часто являються визначальними для долі як виконавців, так і виконуваного твору [2, 358].

Концерти також є платформою для просування нових ідей, підходів до музики, моди і мистецтва, що, безумовно, впливає на популярну культуру загалом. Вони стали місцем, де шанувальники можуть спілкуватися, обмінюватися ідеями та створювати нові спільноти за інтересами.

Таким чином, концертне виконавство в сучасному музичному світі є не лише інструментом самовираження виконавця, а й каталізатором для розвитку нових напрямів у популярній музичній культурі, а популярна музика на сучасному етапі є багатогранною та інклюзивною сферою, де змішуються різноманітні культурні впливи, жанри й технології, що дозволяє їй залишатися актуальною та постійно еволюціонувати відповідно до запитів слухачів.

Література

1. Бурган І. О. Культурний діалог у сучасній теорії та практиці концертування. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. № 1 (42). С. 123–134.
2. Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 2. С. 355–360. DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308433
3. Чигер О.О., Батюк І.І., Лещинська Д.М., Танчак Д.В., Сахарієва І.С. Типологія концертної діяльності вокалістів. *Теоретичне та практичне застосування сучасних наукових досліджень: матеріали наук.-практ. конф. (м. Чернівці, 28-29 жовтня 2022 р.)*. Чернівці, 2022. С. 67–71.

Васкевич Максим Валерійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЧЕРЕЗ МУЗИКУ: БАЯН ЯК СИМВОЛ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ

Музика є важливим засобом збереження та передачі культурної ідентичності, оскільки вона відображає національні традиції, історичні події та колективні емоції. У цьому контексті баян, як унікальний музичний інструмент, займає особливе місце у формуванні національної спадщини та її популяризації. В Україні баян не лише є засобом виконавської майстерності, а й виступає символом глибоких зв'язків із народною культурою, адаптованою до сучасних

музичних форм.

Історія баяна має глибокі корені в традиціях народного музичного інструментарію. Його прообразом є гармоніка, яка була поширена в Україні з кінця XVIII століття. У XX столітті баян зазнав значної модернізації, що зробило його універсальним інструментом, здатним виконувати складні академічні твори та народну музику. Ця еволюція сприяла поширенню баяна в музичній культурі України, де він став важливою частиною виконавського мистецтва.

Однією з фундаментальних функцій баяна є збереження та популяризація національної музичної спадщини. Його виразні можливості дозволяють інтерпретувати традиційну музику в сучасному контексті, що сприяє її актуалізації. Виконавці використовують баян для виконання українських народних пісень, танців і обрядових мелодій, адаптуючи їх до нових художніх умов. Наприклад, у творчості таких майстрів, як Мирослав Скорик чи Володимир Зубицький, баян використовується як інструмент, який відображає багатство української мелодики та ритміки, водночас інтегруючи її в академічну традицію.

Крім того, баян слугує засобом конструювання сучасної культурної ідентичності. У XXI столітті інструмент став символом синтезу народного й академічного мистецтва, що дозволяє формувати нові підходи до осмислення національних традицій. Сучасні композитори активно використовують баян у камерних і симфонічних творах, створюючи нові жанрові форми. Наприклад, у творах Вікторії Польової чи Євгена Станковича баян інтегрується в складну музичну тканину, зберігаючи при цьому характерні риси народної мелодики.

Баян також відіграє важливу роль у музичній освіті, формуючи професійне середовище, яке підтримує розвиток національної культури. Викладання баяна в музичних школах і консерваторіях України сприяє збереженню виконавських традицій і підготовці нових поколінь музикантів, здатних представляти українське мистецтво на міжнародній арені. Участь баяністів у міжнародних конкурсах і фестивалях підкреслює універсальність інструменту та його значення як символу національної культури.

У культурному аспекті баян символізує тяглість українських музичних традицій, які знаходять своє продовження у сучасному мистецтві. Наприклад, у фольклорних ансамблях баян залишається незамінним інструментом для виконання обрядової музики та створення автентичного звукового середовища. Водночас інструмент стає елементом експериментальних проєктів, які поєднують традиційне й інноваційне звучання, розширюючи уявлення про українське музичне мистецтво.

Сучасне використання баяна виходить за межі традиційної музики, стаючи інструментом для міжкультурного діалогу. Завдяки унікальному поєднанню народної виразності й технічної універсальності баян є затребуваним на міжнародній сцені, де його звучання асоціюється з автентичною українською культурою. У цьому контексті баян сприяє підвищенню інтересу до української музичної спадщини у світі, водночас формуючи позитивний імідж України як культурно самобутньої держави.

Тож, баян є важливим символом національної спадщини, який поєднує в собі глибокі традиції української культури та сучасні художні інновації. Його роль у формуванні культурної ідентичності проявляється через збереження й популяризацію народної музики, інтеграцію в академічні форми та використання в експериментальних жанрах. Завдяки своїй багатофункціональності баян залишається ключовим елементом українського музичного мистецтва, який збагачує національну культуру та зміцнює її позиції у глобальному просторі.

Література

1. Гурина А.В. Семантика музично-пісенного фольклору (на історіографічній базі досліджень XIX–XX ст.). Автореф. дис. канд. мистецтвозн.: 17.00.01. Харк. держ. акад. культури. Х., 2001. 20 с.
2. Донченко Л. Художні моделі національної ідентичності. КНТ, 2014. 220 с.
3. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. 17.00.01. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2006. 19 с.
4. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 26. 00. 01. НАКККиМ. К.: 2011. 16 с.

5. Князев В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ ст.): автореф. десерт. на здоб. наук. ступ. канд. миства. – К., 2005. – 21 с.

6. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні: дис ... канд. мист.: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво»/Євген Іванов.- НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 277 с.

Вострих Олег Юрійович,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У ФОРМУВАННІ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Державна політика впливає на розвиток художньої культури. Вона не тільки визначає напрямки культурного розвитку, але й встановлює норми, умови та ресурси, що забезпечують діяльність культурних інститутів, митців і культурних громад. Як елемент загальної соціально-політичної системи, державна політика щодо культури взаємодіє з різними аспектами суспільного життя, формуючи культурні пріоритети, підтримуючи культурну ідентичність, а також визначаючи межі свободи творчості. Важливою є роль державної політики у формуванні художньої культури, адже саме через неї реалізуються стратегії підтримки мистецтва, сприяння культурній різноманітності та розвитку національної ідентичності.

Одним з основних завдань державної політики в галузі культури є створення сприятливих умов для розвитку художньої творчості та мистецьких ініціатив. У багатьох країнах культура розглядається як важлива складова національної стратегії, що включає в себе не лише збереження і розвиток традицій, а й стимулювання інновацій у мистецтві. Для цього держава надає підтримку культурним інституціям, таким як театри, музеї, галереї, а також організовує заходи, що сприяють розвитку художніх рухів і нових форм мистецтва.

Державна політика може також включати програму фінансування мистецьких проєктів та ініціатив, що дозволяє художникам і культурним організаціям здійснювати свої проєкти. Окремі урядові програми можуть бути спрямовані на підтримку молодих митців, розвиток культурних традицій, національних ремесел та фольклору. Інвестиції у культурну інфраструктуру, зокрема будівництво та реставрацію культурних установ, допомагають створювати необхідні умови для втілення творчих ініціатив.

Найважливішим аспектом державної політики у формуванні художньої культури є її вплив на збереження культурної спадщини. Культурні пам'ятки, архітектурні ансамблі, літературні та музичні твори, що становлять частину національної ідентичності, потребують охорони та реставрації. Держава забезпечує правову охорону таких пам'яток, створюючи необхідну нормативно-правову базу для їхнього збереження, а також фінансуючи програми їх відновлення та інтеграції в сучасне культурне життя.

Немалий вплив на художню культуру має державне законодавство щодо авторських прав і інтелектуальної власності. Це дозволяє захищати інтереси митців і авторів, стимулюючи їх до нових досягнень у різних сферах мистецтва. За допомогою законодавчих ініціатив держава може також обмежувати чи заохочувати певні культурні практики, в залежності від соціальних, політичних або моральних чинників, що створює певні рамки для розвитку художньої культури.

Проте державна політика не лише стимулює розвиток культури, а й може впливати на її спрямованість. У різних історичних періодах і за різних політичних режимів культура ставала інструментом пропаганди, інструментом зміцнення державної ідеології або навіть засобом маніпуляції суспільною свідомістю. Особливо це було помітно в умовах тоталітарних режимів, де митці були змушені підпорядковувати свої твори державним вимогам, а мистецтво ставало елементом політичної боротьби. Проте навіть в умовах обмеженої свободи творчості

митці могли знаходити шляхи для вираження своїх ідей, інтерпретуючи та адаптуючи наявні норми до реалій.

В умовах демократичних суспільств державна політика сприяє розвитку культурної свободи і різноманіття. Підтримка творчих ініціатив, свобода слова та доступ до культурних ресурсів створюють можливості для розвитку різноманітних художніх течій та практик. Завдяки цьому культура розвивається як відкритий процес, у якому важливими є не лише традиції, але й новітні культурні інновації.

Також важливою є роль держави у міжнародному культурному співробітництві, яке сприяє розвитку національної культури через обмін досвідом з іншими країнами. Культурна дипломатія, організація міжнародних виставок, фестивалів та конкурсів дозволяє презентувати національне мистецтво на світовій арені, сприяючи формуванню позитивного іміджу країни і встановленню культурних зв'язків. Таким чином, державна політика в галузі культури сприяє не лише розвитку внутрішньої культурної атмосфери, а й її інтеграції в міжнародний культурний простір.

Роль державної політики в художній культурі також проявляється через її вплив на освіту та науково-дослідну діяльність у сфері культури. Підтримка культурної освіти, організація наукових досліджень у галузі мистецтва та історії культури створюють основу для формування освіченого культурного середовища, здатного до інновацій і творчих здобутків. Завдяки державним програмам навчання художнім дисциплінам, організації культурних заходів та наукових конференцій, культура стає не лише об'єктом споживання, але й результатом активної творчої діяльності.

Як висновок, державна політика має багатогранний вплив на формування художньої культури, створюючи умови для розвитку творчості, підтримуючи збереження культурної спадщини, стимулюючи культурне різноманіття та сприяючи міжнародному культурному діалогу. Через свою діяльність держава забезпечує існування умов, в яких художня культура може не лише зберігати традиції, а й розвиватися, інноваційно розкриваючи нові горизонти для суспільства. Водночас, важливим є баланс між державним впливом і творчою свободою, що є основою для досягнення динамічного і багатогранного культурного розвитку.

Література

1. Батіщева О. Державне управління розвитком національної культури в умовах глобалізації : дис. ... канд. держ. упр. спец. 25.00.01 – Теорія та історія державного управління / О. Батіщева. – Львів, 2007. – 227 с
2. Гриценко О. Пророки, пірати, політика і публіка. Культурні індустрії й державна політика в сучасній Україні / О. Гриценко, В. Солодовник. – К. : «К.І.С.», 2003. – 168 с.
3. Матарассо, Франсуа. Пошук рівноваги: двадцять одна стратегічна дилема культурної політики / Франсуа Матарассо, Чарльз Лендрі [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.lib.azh.com.ua/index2.php?subaction=showfull&id=1197401512&archive=&start_from=&ucat=5&

Грабовий Олександр Анатолійович,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНІ РУХИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Соціальні рухи становлять важливий компонент динаміки суспільних трансформацій і є невід'ємною частиною культурного процесу. Вони виступають як каталізатори змін, що здатні суттєво впливати на розвиток політичних, економічних та культурних сфер. У контексті української історії соціальні рухи безпосередньо впливали на формування національної ідентичності, збереження та трансформацію культурних традицій, а також на утвердження

нових культурних парадигм, що відповідали вимогам часу.

Одним із найбільш визначних прикладів соціальних рухів, що справили значний вплив на розвиток української культури, є національно-визвольні рухи. Вони стали основою формування української національної свідомості, визначаючи культурний контекст, у якому відбувалися основні події в історії України. Козацька доба, визвольна боротьба середини XVII століття, рухи в період національних поневолень у XIX столітті стали не тільки основою політичних змін, але й важливими етапами в розвитку української літератури, музики, живопису. Культура в Україні завжди була важливим елементом національної боротьби, а митці активно долучалися до соціальних рухів, використовуючи свої твори як інструменти боротьби за національне самовизначення.

Особливо важливу роль у формуванні національної культури відіграли соціальні рухи, що з'явилися в середині XIX століття в умовах культурного піднесення. Відродження інтересу до української мови, фольклору та традицій стало наслідком діяльності інтелігенції, яка прагнула зберегти українську культурну спадщину, надаючи їй нового змісту в умовах політичних та соціальних змін. Представники національної еліти, такі як Тарас Шевченко, Іван Франко, Пантелеймон Куліш, стали провідниками ідей культурного відродження, що знайшли відображення в українському театральному мистецтві, літературі та живопису.

Проте найбільш значущі зміни в культурній сфері України відбувалися в XX столітті, особливо в контексті боротьби за незалежність. Після Першої світової війни, під час національно-визвольних змагань, культурна політика стала важливим елементом національного будівництва. У цей період виникли нові культурні інститути, які покликані були зміцнити національну самобутність, зокрема через створення українських театрів, музеїв, бібліотек, видавництв та інших культурних установ. Однак тоталітарна радянська система, що встановилася в Україні в середині XX століття, значною мірою обмежила культурні свободи, підпорядковуючи мистецтво офіційній ідеології.

Незважаючи на репресії та обмеження, культурні рухи в Україні не припиняли своєї діяльності, хоча й набували певних підпільних форм. Під час радянської доби виникли альтернативні художні течії, зокрема в образотворчому мистецтві, літературі та музиці, які прагнули зберегти національні цінності та витримати виклики тоталітарної системи. Зокрема, періоди «відлиги» та культурного послаблення в СРСР дозволяли українським митцям розвивати ідеї національного відродження, а також відтворювати культурні реалії, що відображали життєву дійсність.

Важливим етапом соціальних змін у культурному житті України стала Революція Гідності 2014 року, яка продовжила традиції національних рухів, проте вже в новому контексті глобалізації та європейських цінностей. Вона стала не лише політичним протестом, але й культурним зрушенням, оскільки поставила питання національної ідентичності та культурної самосвідомості на порядок денний. У цей період українська культура зазнала істотних змін, набувши нових форм, де важливу роль відіграли нові медіа, молодіжні рухи та культурна ініціатива. Митці стали активно використовувати творчі інструменти для вираження національних прагнень та протесту, що знайшло відображення в музиці, кіно, живопису, поезії.

Зокрема, за допомогою сучасних соціальних рухів, таких як Євромайдан, українське суспільство пережило значну культурну трансформацію, що призвело до відродження інтересу до власних національних символів, мови, традицій. Водночас культурні інновації, які виникли в результаті цього руху, стали важливою складовою національної культури. Виникли нові культурні інституції та ініціативи, спрямовані на підтримку української культурної спадщини, а також на розвиток інклюзивних культурних практик, що дозволяють представникам різних соціальних груп та етнічних спільнот виражати свою індивідуальність.

Значення соціальних рухів для розвитку української культури також можна побачити в процесах культурної глобалізації, де культурні обміни, міжнародні фестивалі та виставки

стали важливими елементами, що сприяють розвитку національної культури в контексті світових тенденцій. Зростання ролі культури в міжнародних відносинах та культурній дипломатії дозволяє Україні зміцнювати свої культурні позиції на світовій арені, представляючи свою багатогранну спадщину і сучасні досягнення в різних галузях мистецтва.

Таким чином, соціальні рухи в Україні відіграють важливу роль у формуванні національної культури, впливаючи на її розвиток, трансформацію та збереження. Вони сприяють не лише змінам у суспільній та політичній сферах, але й активізують культурні процеси, що відображають актуальні виклики та прагнення національної спільноти. Роль соціальних рухів у розвитку української культури важко переоцінити, оскільки вони визначають напрями розвитку мистецтва, освіти та культурної політики, водночас сприяючи утвердженню національної ідентичності та культурної автономії в умовах глобалізованого світу.

Література

1. Della Porta D. Social Movements: An Introduction / Della Porta D., Diani M. – 2nd ed. – Malden : Blackwell Publishing, 2006. – P. 20–29.
2. Іщенко В.О. Сучасні дослідження суспільних рухів: головні теоретико-методологічні підходи / В.О. Іщенко // Соціальні виміри суспільства.– К.: Інститут соціології НАНУ, 2006.– с. 183-194.
3. Стегній О. Методологія дослідження соціальних рухів у суспільстві соціогенних ризиків / Стегній О. // Українське суспільство 1992–2013. Стан та динаміка змін. Соціологічний моніторинг / за ред.: д-ра екон. н. В. Ворони, д-ра соц. н. М. Шульги. – К. : Інститут соціології НАН України, 2013. – С. 59–66
4. Українське суспільство 1992 – 2010. Соціологічний моніторинг / За ред. д.ек.н. В. Ворони, д.соц.н. М. Шульги. – К.: Інститут соціології НАН України, 2010. – 636 с.

*Дідківський Руслан Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МЕДІА ЯК ПЛАТФОРМА ДЛЯ РОЗВИТКУ СУБКУЛЬТУР

Медіа, в усіх його формах і форматах, є потужним інструментом впливу на розвиток суспільства, зокрема, на формування і популяризацію субкультур. Сучасні медіа не лише відображають існуючі соціальні процеси, але й активно їх формують, стаючи важливим каналом для обміну ідеями та практиками, що веде до виникнення нових культурних ідентичностей. В умовах глобалізації та технологічних змін медіа не лише фіксують, а й сприяють становленню та трансформації субкультур, часто виступаючи їх платформами для самовираження, взаємодії та поширення.

Субкультура визначається як соціальна група, що має свої унікальні культурні характеристики, що відрізняють її від основної культури. Вона може базуватися на спільних інтересах, стилях життя, музичних уподобаннях, поглядах чи естетичних перевагах. Однією з особливостей субкультур є їх прагнення до самовираження та відокремленості від домінуючих культурних норм. Медіа у цьому контексті виступають не лише як інструмент передачі інформації, але й як основний механізм, що допомагає субкультурам розвиватися, взаємодіяти між собою і з широкою аудиторією.

Історично, перші субкультури формувалися переважно в рамках локальних спільнот, де певні ідеї, стилі та практики передавалися усно або через малотиражні видання. Однак з розвитком масмедіа, особливо з появою радіо, телебачення, а згодом і Інтернету, з'явилися нові можливості для їх популяризації. Медіа стали платформами для формування нових ідентичностей, таких як хіпі, панки, готи, емокультури та інші. Через ці платформи молоді люди могли обмінюватися ідеями, ідентифікувати себе з певними стилями та поглядами, які

виходили за межі традиційних соціальних норм. Таким чином, медіа стають засобом створення та підтримки субкультури, здатного перетворювати індивідуальні відчуття на загальні культурні явища.

Одним з найбільш очевидних прикладів впливу медіа на субкультури є музичні стилі, які поширюються через радіо, телебачення та, згодом, Інтернет. Музика стала центральним елементом для багатьох субкультур, що дозволяло молоді не лише слухати, але й розуміти свою приналежність до певної групи. Медіа, в свою чергу, формували впізнавані образи та ідеї, що стали частиною популярної культури, водночас зберігаючи специфіку тих чи інших субкультур. Такі явища, як панк, хіп-хоп або рок, з часом стали частиною більш широкої культурної панорами, але їхні корені залишалися у контексті медійного простору, де ці культурні групи могли отримати свою аудиторію та впливати на глобальні культурні тенденції.

Сьогодні, з розвитком Інтернету, соціальних мереж і платформ для самовираження, таких як YouTube, Instagram, TikTok, медіа стали ще потужнішими інструментами для формування та підтримки субкультур. Інтернет дозволяє створювати віртуальні простори для взаємодії, де індивіди можуть знайти однодумців, ділитися контентом і формувати нові соціальні групи. Соціальні мережі, наприклад, стали місцями, де молоді люди можуть обговорювати свої погляди, стиль одягу, музику та інші елементи своєї субкультури, а також швидко поширювати нові ідеї по всьому світу. Завдяки цьому субкультури здатні розвиватися в глобальному масштабі, не зважаючи на фізичні кордони та культурні відмінності.

Зокрема, субкультури, орієнтовані на такі напрямки, як альтернативна мода, вуличне мистецтво або специфічні музичні жанри, активно використовують медіа як інструмент для самовираження та поширення своїх ідей. Візуальні елементи, стиль, мова та навіть ідеологічні погляди, що супроводжують ці субкультури, стають все більш доступними через Інтернет, що дозволяє більшій кількості людей дізнаватися про них і долучатися до них. Медіа в цьому випадку не просто відображають субкультури, а активно сприяють їх розвитку, створюючи простір для творчості і нових культурних ініціатив.

Тим не менш, існують і ризики, пов'язані з медіа впливом на субкультури. Оскільки медіа мають великий вплив на формування соціальних норм, вони можуть призвести до комерціалізації субкультур, що, в свою чергу, може змінити їх первісний зміст. Коли субкультура стає частиною масової культури, її ідеї та практики можуть втратити свою автентичність. В результаті цього медіа можуть не лише сприяти розвитку, а й стирати унікальність субкультур, перетворюючи їх на комерційні продукти, що існують лише в межах популярних трендів.

Медіа є важливою платформою для розвитку субкультур, надаючи їм можливість для самовираження, поширення ідей та створення нових культурних ідентичностей. Водночас, це стає простором для боротьби за збереження автентичності субкультури в умовах її глобалізації та комерціалізації. Тому важливо розуміти роль медіа як не лише відображення існуючих процесів, але й активного учасника в їх формуванні.

Література

1. Білецька О. Сучасна інформаційна культура та її вплив на молоде покоління / О. Білецька // Педагогіка. — 2007. — №5. — С. 68—72.
2. Качурівська Л. Вплив ЗМІ та інформаційної культури на розвиток молодого покоління / Л. Качурівська [Електронний ресурс]. — Режим доступу : www.udpu.org.ua/
3. Попова А. Специфіка промоційних заходів веб-порталу «Друг читача». Збірник наукових праць студентів, аспірантів і молодих вчених «Молода наука-2014» : у 7 т. / Запорізький національний університет. Запоріжжя : ЗНУ, 2014. Т. 7. С. 339—342

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ У РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Культурно-мистецькі практики відіграють вагомую роль у сучасній культурній дипломатії, слугуючи потужним інструментом зміцнення міжнародних зв'язків, обміну культурними цінностями та між різними країнами. На сьогоднішньому етапі глобалізації культурна дипломатія не лише сприяє просуванню національного іміджу, але й слугує засобом для подолання культурних бар'єрів, встановлення довіри та інтеграції спільнот. Як відзначають дослідники, «у контексті України розвиток культурної дипломатії є особливо важливим для формування позитивного іміджу країни, яка протистоїть агресії та стикається з численними викликами на міжнародній арені» [2, 243]. У цьому аспекті О.Білецька підкреслює важливість саме мови нашої країни, адже з початком війни «українська мова як суб'єкт культурної дипломатії та носій нематеріальної культурної спадщини стала потужним бренд-утворюючим чинником нашої держави на міжнародному просторі» [1, 37].

Серед іншого одним з важливих напрямків, де культурно-мистецькі практики особливо впливають на розвиток культурної дипломатії є обмін культурними заходами та подіями, зокрема проведення спільних фестивалів, виставок, концертів і театральних вистав, що сприяє обміну культурним досвідом та знайомству з мистецтвом інших країн. Такі події, як фестивалі кіно, виставки сучасного мистецтва, гастролі оркестрів або балетних труп, мають значний резонанс та дозволяють аудиторіям безпосередньо познайомитися з культурою іншої країни.

Також варто виокремити такий напрям у розвитку культурної дипломатії, як резиденції для митців та обмінні програми, які дозволяють митцям та культурним діячам працювати за кордоном, що створюють нові можливості для творчих колаборацій та сприяють взаєморозумінню між культурами. Наприклад, арт-резиденції дозволяють художникам працювати у новому культурному середовищі, налагоджуючи міжнародні зв'язки та поширюючи власні культурні коди.

Спільне виробництво фільмів, серіалів та документальних програм так само має великий потенціал впливу на міжнародну аудиторію, сприяючи кращому розумінню культурних особливостей, традицій та соціальних реалій. Поширення кінематографічної продукції за кордоном сприяє формуванню більш позитивного іміджу країни та її культурного надбання.

Не менш важливим інструментом в цьому напрямку є програми обміну для студентів, стипендії та гранти для навчання у сфері культури та мистецтва, що сприяють формуванню нового покоління культурних діячів, які володіють міжкультурною компетентністю. Багато країн запроваджують спеціальні програми для іноземних студентів, які заохочують їх вивчати мову, історію та культурні особливості країни, а також обмінюватися знаннями, повертаючись додому.

Завдяки соціальним мережам та онлайн-платформам культурно-мистецькі практики стають доступними ширшій аудиторії та дозволяють брати участь у культурних подіях, не виходячи з дому. Віртуальні тури музеями, онлайн-виставки, трансляції концертів і лекцій стали популярними інструментами культурної дипломатії, розширюючи межі взаємодії і дозволяючи представити національні культурні надбання на глобальному рівні. Як наголошує О.Комарніцька, «фдвокацією української культури та формуванням позитивного іміджу України за кордоном займається чимала кількість організацій, але чи не найвпливовішими з них є Український інститут та Український культурний фонд, які надають грантову підтримку і діяльність яких є показовим свідченням високої затребуваності підтримки програм та проєктів у сфері культури та мистецтва. Ці інституції, артикулюючи питання, актуальні для України і водночас для міжнародного порядку денного, у ролі спікерів та учасників представляють Україну на численних форумах, конференціях, конгресах, семінарах і вебінарах, самітах, онлайн-дискусіях; ініціюють проведення мистецьких фестивалів і виставок,

кінопоказів, музичних і літературних подій, перформансів тощо, пропонують іноземній аудиторії до перегляду інсталяції, анімовані проєкції, віртуальні подорожі та ін.; популяризують і заохочують до вивчення української мови; проводять різні інформаційні кампанії, взаємодіючи у такий спосіб із закордонною громадськістю та соціальними медіа; здійснюють дослідження щодо підвищення ефективності своєї діяльності і, відповідно, залучення ширшого кола зацікавлених осіб до проєктів як своєрідної форми культурної діяльності» [3, 134-135].

На сучасному етапі розвиток культурної дипломатії передбачає залучення громадських організацій, митців і культурних діячів до просування цінностей своєї культури. Вони часто виступають "народними послами", що представляють країну на міжнародному рівні. Цей підхід ґрунтується на неформальній взаємодії, яка є не менш ефективною, ніж офіційна культурна дипломатія, і навіть часом справляє більший емоційний вплив.

Культурно-мистецькі практики в сучасній культурній дипломатії допомагають показати багатогранність культури та налагодити зв'язки, які ґрунтуються на взаємоповазі і взаємному інтересі. У сучасному світі, де зростає потреба в міжкультурному діалозі, вони сприяють сталому розвитку відносин та створюють можливості для побудови миру і співпраці між державами.

Література

1. Білецька О. Мова як національний бренд-утворюючий чинник України (в умовах військової агресії рф 2022 року). *Питання культурології*. 2023. Вип. 41. С.32–42. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276684>.
2. Ємельянов В.М., Гололобов С.М. Культурна складова в зовнішній політиці держави. *Наукові перспективи*. 2024. № 7 (49). С. 239-256.
3. Комарніцька, О. Проєкти у сфері культури як інструмент посилення культурної присутності України у світі (з досвіду діяльності Українського інституту та Українського культурного фонду). *Питання культурології*. 2024. Вип. 43. С. 125–141. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303040>

Дяченко Антон Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІРТУАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Віртуальне навчання, яке стало важливим елементом сучасної освітньої системи, має суттєві культурні особливості, які визначають його ефективність, доступність та вплив на учнів і педагогів. Ці особливості проявляються в різних аспектах навчального процесу, від організації навчання до взаємодії учасників та використання технологій. З огляду на глобалізацію та розвиток інформаційних технологій, віртуальне навчання стало доступним не лише для представників однієї культури чи національності, але й для людей з різних регіонів та культур. У цьому контексті виникає потреба в дослідженні культурних аспектів, що впливають на віртуальне навчання, оскільки вони можуть суттєво змінювати динаміку освітнього процесу.

Перш за все, слід зазначити, що культура впливає на те, як сприймаються та використовуються освітні технології. Культурні відмінності, які існують між різними країнами, можуть визначати, як саме будуть організовані онлайн-курси, які підходи до навчання будуть застосовуватись, а також як студенти взаємодіятимуть з навчальним контентом та з іншими учасниками процесу. Наприклад, в країнах з колективістськими культурами (які зазвичай мають східноазіатські, арабські та деякі африканські національності) акцент може бути зроблений на групову роботу, взаємопідтримку та спільне обговорення. Натомість, в індивідуалістичних культурах, таких як в Західній Європі чи США, більше уваги може приділятися самостійному навчанню, індивідуальним завданням і оцінкам.

Крім того, віртуальне навчання має особливості в контексті комунікаційних практик, які

залежать від культурних традицій. Наприклад, у культурах з високим рівнем формальності у спілкуванні студенти можуть виявляти більшу стриманість у вираженні своїх думок та запитаннях до викладача через цифрові канали. В інших культурах, де існує менша формальність у спілкуванні, студенти можуть активно взаємодіяти з викладачами та іншими учасниками процесу, демонструючи високий рівень ініціативності. Віртуальне середовище, яке часто позбавлене фізичних бар'єрів, може також сприяти меншій соціальній взаємодії, що може негативно впливати на студентів з культур, де важливу роль відіграють соціальні зв'язки та комунікація у навчальному процесі.

Культурні відмінності впливають і на способи подачі навчального матеріалу. У деяких культурах можуть бути віддані перевагу візуальним засобам навчання, що включають відео, графіку та інтерактивні елементи, тоді як в інших культурах текстові та теоретичні матеріали будуть більш ефективними. Оскільки віртуальне навчання часто передбачає використання мультимедійних матеріалів, особливості сприйняття і засвоєння інформації в різних культурах можуть впливати на структуру навчальних курсів та їхню результативність.

Віртуальне навчання також ставить перед викладачами завдання адаптації своїх методів та підходів до різних культурних особливостей студентів. Вчителі, що працюють з міжнародними групами, повинні враховувати не лише різні рівні знань і досвіду, а й культурні відмінності в стилі навчання. Наприклад, студенти з культур, де сильно розвинуті традиції взаємної підтримки, можуть надавати перевагу груповим проектам, тоді як інші студенти можуть відчувати більше комфорту при виконанні індивідуальних завдань. Врахування цих аспектів є важливим для створення комфортного середовища, що сприяє успішному засвоєнню матеріалу та досягненню навчальних цілей.

У контексті віртуального навчання важливим є також питання технологічної доступності. Різний рівень доступу до Інтернету та цифрових пристроїв у різних культурах і регіонах може суттєво вплинути на рівень успішності навчального процесу. Наприклад, у країнах з високим рівнем цифрової інфраструктури студенти можуть отримати швидкий доступ до широкого спектру навчальних матеріалів і ресурсів, тоді як у регіонах з обмеженим доступом до Інтернету студенти можуть стикатися з труднощами, що знижують їх мотивацію та ефективність навчання. У цьому випадку необхідно застосовувати адаптивні технології, які забезпечують доступ до освіти навіть за обмежених умов.

Не менш важливим є також питання культурних бар'єрів у взаємодії між студентами та викладачами. Віртуальне навчання, як правило, передбачає певну анонімність, що може зменшити соціальний тиск, але водночас спростити взаєморозуміння в культурних контекстах. Наприклад, студенти з культур, де висловлювання думок є рідкісним або менш відкритим, можуть мати труднощі з участю в онлайн-дискусіях. Водночас інші студенти можуть почувати себе вільніше в онлайн-середовищі, де не існує фізичних бар'єрів для комунікації.

Це підтверджує, що культурні особливості відіграють важливу роль у віртуальному навчанні, впливаючи на способи взаємодії, сприйняття навчальних матеріалів, комунікаційні стратегії, а також на успішність засвоєння знань. Врахування цих особливостей є ключовим для розробки ефективних навчальних програм, що зможуть задовольнити потреби студентів з різних культурних контекстів. Віртуальне навчання, яке стає глобальним явищем, повинно сприяти культурному обміну та взаємопорозумінню, забезпечуючи при цьому рівний доступ до якісної освіти для всіх учасників процесу.

Література

1. Кривонос І. О. Особливості використання інформаційних технологій в освітній діяльності здобувачів освіти. Українські студії в європейському контексті. 2022. № 5. С. 183–189.
2. Сергієнко Т. І. Роль інформаційних технологій у житті сучасної людини. Українські студії в європейському контексті. 2023. № 7. С. 344–349.
3. Тьютор дистанційного та змішаного навчання: посібник /за ред. В.М. Кухаренко. – Київ: Міленіум, 2019. – 307 с
4. Шарова Т. М. Освітній портал як ефективний засіб забезпечення дистанційного навчання здобувачів вищої освіти. Українські студії в європейському контексті. 2022. № 5. С. 237–244.

*Забродська Мирослава Анатоліївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заступник директора з освітньої, наукової та рекламної роботи
в Музеї «Становлення української нації»*

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ КРЕАТИВНОГО ПРОСТОРУ МІЖНАРОДНОЇ ПЕРЕСУВНОЇ ВИСТАВКИ ВІД МУЗЕЮ «СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ» «УКРАЇНА. СТАНОВЛЕННЯ ДЕРЖАВНОСТІ»

У 2022 році автором проєкту Валерієм Галаном та командою музею «Становлення української нації» була створена пересувна галерея- виставка «Україна. Становлення державності».

Метою проєкту стало привернення уваги відвідувачів до України та її історії, ознайомлення українців та іноземців з правдивою історією України-Русі, висвітлення становлення державності за 1100 років, спростування «фейків» навколо історії Української держави, об'єднання українців навколо своєї історії, формування іміджу України як європейської держави.

Унікальність проєкту в тому, що виставка мобільна і може швидко переміщатися з міста в місто. Контент доступний українською та англійською мовами. Для зручності, аудіо-гіди записані мовами країн, де проходить виставка.

Виставка була представлена в Італії, Польщі, після повномасштабного вторгнення в Національному заповіднику «Києво-Печерська Лавра». Наразі, виставка проходить в Чернівцях в кіноконцертній залі «Чернівці». Інформаційні стенди виставки розташовані за хронологією подій: від давньої історії українських земель через зародження державності у IX столітті, через розвиток і трансформацію у складі інших держав і до сучасної незалежної України XXI століття [1]. Фігури відомих історичних постатей (Іван Мазепа, Михайло Грушевський, Степан Бандера, Роман Шухевич та інші), які залишили яскравий слід не тільки в історії України, а й історії Європи та світу, виготовлені за новітніми технологіями з матеріалів, що дають максимально реалістичний ефект живої людини. На кожному стенді є історичні мапи, за допомогою яких можна простежити, як змінювалися кордони і топоніми упродовж віків, і що з давніх часів відбувалося на землях сучасної України. Також на стендах є символи влади, герби, печатки та деякі історичні документи. Біля стендів розташовані прапори та знамена, пов'язані з історією української державності [3]. За допомогою QR-кодів можна дізнатися більше про подію чи історичну постать, прочитавши додаткову цікаву інформацію. Пристрої віртуальної реальності дають уяву про події, які відбувалися в Україні під час війни та VR-окуляри, за допомогою яких можна побачити зруйновані міста та картини. На виставці проходять екскурсії, можна взяти аудіогід кількома мовами, пройти квест на знання історії становлення державності України.

Виставка включає інформаційні стенди:

1. Давня історія України – 5000 р. до н.е. – VIII ст. н.е.
2. Утворення держави Русь. Хрещення Русі – IX – X ст.
3. Піднесення та розквіт Русі - XI – XIII ст.
4. Від Королівства Русь до Речі Посполитої (1253 - 1569 р.р.).
5. Річ Посполита (1569-1648 р.р.).
6. Козацька держава (1648-1778 р.р.).
7. Імперії та їхній розпад (1772-1917 р.р.).
8. Українська державність (1917-1921 р.р.).
9. Визвольний рух в Україні. Друга світова війна (XX століття).
10. Відновлення незалежності України (1991-2014 р.р.).
11. Російсько-українська війна (2014-...).
12. Україна — європейська держава (1991-2022 р.р.).
13. Рушник єднання. Історія української вишивки (експозиція рушників).
14. Виставка картин «Україна – соборна».

На виставці відвідувачі дізнаються про справжню правдиву тисячолітню історію Української держави та що відбувалося на територіях сучасної України в різні часи: починаючи з 5000 року до нашої ери і до сьогодні, як створювалася наша держава і через що довелося

пройти багатьом поколінням українців [2]. Завдяки історичним дослідженням українських експертів – доктора історичних наук Михайла Відейко, доктора історичних наук Тараса Чухліба, доктора історичних наук Володимира Ричка, мистецтвознавця, історика архітектури Катерини Липи, редактора видання «Історична правда» Володимира Бірчака та інших руйнуються міфи, нав'язані російською пропагандою про Україну та її героїв [4]. Один з поширених міфів, що росіяни і українці – це один народ, який походить з Давньої Русі [5]. Ознайомившись з виставкою, стає зрозуміло, що спадкоємиця Русі саме Україна, а не Росія, яка до XVIII століття називалася Московією, поки за часів Петра Першого не привласнила собі назву Русі. Московська держава «переписала» своє минуле для виправдання захоплення нових земель [6].

У межах виставки Департамент освіти і науки ЧОВА запустив освітній проєкт «Моя ідентичність», що стартував разом із виставкою «Україна. Становлення нації».

Освітній проєкт «Моя ідентичність» і виставка «Україна. Становлення нації» в Чернівцях – це яскравий приклад успішного поєднання культурного спадку, сучасних технологій та мистецьких форм у сфері креативних індустрій. За підтримки Департаменту освіти і науки ЧОВА цей проєкт не лише оживлює сторінки історії України, але й використовує інноваційні підходи для збагачення культурного досвіду та виховання національної самосвідомості. Інсталяція реалістичних фігур визначних українських діячів – від княгині Ольги до сучасних постатей — дозволяє відвідувачам “зустрітись” з історичними героями в безпосередньому візуальному контакті. Традиційні елементи, як-от вишиті рушники з усіх регіонів України, підкреслюють регіональну розмаїтість та автентичність культури. Використання VR-окулярів дає змогу відвідати віртуальні екскурсії та відчути реалії українських міст, що постраждали від війни, підкреслюючи важливість збереження культурної пам'яті у сучасному контексті.

Проєкт також робить внесок у розвиток креативної економіки регіону, залучаючи студентів як гідів і поєднуючи освітні можливості з розвитком креативних навичок. Чернівці стали першим містом в Україні, де виставка демонструється після європейського туру, привертаючи увагу туристів і створюючи культурний та економічний вплив на місто.

Отже, «Моя ідентичність» не тільки сприяє підвищенню культурного рівня відвідувачів, але й є важливою складовою креативної індустрії, яка надає культурі нових форм і засобів вираження, об'єднуючи історію, сучасні технології та мистецтво.

«Проти України вже 400 років іде інформаційна війна, — говорить засновник проєкту Валерій Галан. Історію України крадуть, перекручують, змінюють, створюють різні фейки. І все тільки для того, щоб зруйнувати коріння цієї нації. Зруйнувати нашу історію, традиції, мову. Коли людина не знає, хто вона така, вона не знає, як себе поводити, не знає, чим пишатися, що захищати. Вона стане, як раб, який буде підкорюватися тій імперії, яка може потім її окупувати. На це і розраховує російська імперія. На території України московитами 134 рази заборонялася українська мова і 17 раз знищували літературу. Намагалися знищувати інтелігенцію по тюрмах, по концтаборах, щоб вони могли панувати на цих землях, робили з себе «старшого брата» і для цього була створена ціла система. Протистояти їй може тільки інша система — це система відродження фундаменту нації. І наш колектив уже 5 років працює над тим, щоб відродити коріння нашої нації. Ми створили такий великий проєкт «Становлення української нації». На даний момент, цей проєкт має декілька музеїв в Україні: у Києві – «Музей становлення української нації», у Львові – «Львів стародавній». І пересувна виставка «Становлення української державності». Ми плануємо по всій Європі провезти його і показати правдиву історію нашої держави. Мета нашого проєкту – об'єднати українців навколо своєї історії, а європейцям показати правдиву історію, яка була спільна для європейських народів довгі роки. Ми хочемо пояснити, що українці не росіяни і чому вони так борються за свою гідність і за свою землю».

Література

1. Давні поселення України / М. Ю. Відейко, Р.В. Терпиловський, В.О. Петрашенко. Київ, 2005. 192 с.
2. Відейко М.Ю. Подорож до прадавньої країни. – Київ: Вища шк., 2011. – 167 с. : іл.
3. «Пакти і конституції» Української козацької держави (до 300-річчя укладення) (упоряд. Т. Чухліб, М. Трофимук); Львів : Світ, 2011; 440 с.
4. Чухліб Т.В. Гетьмани і монархи: Українська держава в міжнародних відносинах 1648–1714 рр. Вид. 2-ге, доопрац. Київ, 2005.

5. Чухліб Т.В. Гетьмани Правобережної України в історії Центрально-Східної Європи (1663–1713). Київ, 2004.

6. Ричка В.М. «Вся королівська рать» (Влада Київської Русі): Київ : Ін-т історії України НАН України, 2009. 180 с.

Ковальова Тетяна Анатоліївна,

Аспірантка Київського Національного університету культури і мистецтв

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА В МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЯХ

Розвиток цифрових технологій відкрив нові можливості для збереження культурної спадщини. Процеси оцифрування культурних творів та створення інтегрованих електронних ресурсів забезпечує надійне збереження та широкий доступ до культурного надбання. Діджиталізація значно розширює перспективи, адже цифрові технології суттєво знижують бар'єри до культурних ресурсів, забезпечуючи вільний доступ до міжкультурного обміну.

Початок ХХІ ст. ознаменувався стрімким розвитком цифрових технологій, що вплинуло на оцифрування культурних пам'яток. Інформаційні технології сприяли появі електронних бібліотек та інтегрованих цифрових ресурсів, що стало важливою складовою політики збереження культурного надбання в багатьох країнах. Україна також потребує довгострокових проєктів з оцифрування, онлайн-доступу до культурних колекцій та популяризації цифрових ресурсів. Інтеграція в світовий культурний простір вимагає об'єднання архівів, музеїв і бібліотек в єдиний цифровий ресурс, що сприятиме доступу до спадщини та підвищенню культурного й освітнього потенціалу України [6].

Цифрові технології стали невід'ємною частиною сучасного життя, а їхню культурну значущість неможливо ігнорувати. Цифрова культура виявляється у взаємодії людей і технологій, що формується в умовах комп'ютеризації суспільства та включає практики застосування технічних засобів і термінів у суспільні відносини. Вона створює нові норми, цінності та культурні коди. Дослідження цифрової культури охоплює аналіз її феноменів і зміни, які культура зазнає в умовах діджиталізації [3].

Трансформація соціокультурного життя зумовлена реформами місцевого самоврядування, глобалізацією, та міжкультурними контактами. Завдяки чому існує необхідність змінювати анахронізмами в організаційних структурах культурного забезпечення, які гальмують розвиток.

Регіональні ініціативи та критичне осмислення сприятимуть вдосконаленню законодавчої бази, розширенню творчого потенціалу й підвищенню якості обслуговування. Це може допомогти створити сучасну, ефективну мережу культурних установ, здатну підтримувати історичну пам'ять і політичну культуру, необхідні для розвитку державності [1].

Збереження інформаційної спадщини є ключовим чинником розвитку інформаційної культури суспільства. Цінність інформації визначається не лише витратами на її створення, а й потенційною вигодою від її використання. Однак українська культура зазнає знецінення через неефективне використання ресурсів і брак державної підтримки. За останнє десятиліття культура втратила пріоритетність у державній політиці України, що призвело до розриву між урядовою культурою та приватними ініціативами, які орієнтовані на сучасні потреби [2].

Більшість європейських країн мають національні й регіональні стратегії збереження, а також оперативні плани оцифрування культурної спадщини. За останні 10 років досягнуто значного прогресу в цифровізації бібліотек, архівів та музеїв, однак цей процес досі лишається фрагментарним і залежить від фінансування та узгодженості між державними і приватними установами. Онлайн-доступність стримується бар'єрами, такими як водяні знаки та низька якість даних, а захищені авторським правом матеріали обмежені національними юридичними перешкодами для багаторазового копіювання та збереження [5].

У цифровій трансформації культурної сфери реалізуються національні проєкти цифровізації, що забезпечують доступ до історико-культурних ресурсів. Діджиталізація може стати основою для створення нових об'єктів цифрової культури за участю віртуальних музеїв, електронних бібліотек та цифрових архівів. Для успішної цифровізації потрібна злагоджена співпраця держави, громадських та приватних організацій, що відповідатиме потребам суспільства та європейським стандартам [4].

Цифрові технології стають невіддільним елементом у процесі збереження культурної спадщини та розвитку міжкультурного обміну. Задля повноцінної реалізації потенціалу цифрової культури необхідна державна підтримка, оптимізація культурної інфраструктури та узгоджена співпраця на різних рівнях. Успішна діджиталізація здатна створити міцну основу для збереження історичної пам'яті, зміцнення національної культурної ідентичності та розкриття творчого потенціалу суспільства.

Оцифровані архіви, електронні бібліотеки та віртуальні музеї можуть мати велику вагу у збереженні культурної спадщини та її інтеграції в глобальний культурний простір, сприяючи формуванню нових форм культурного діалогу. Широка доступність до культурних творів не лише зберігає, а й популяризує культурні надбання різних країн, стимулюючи взаєморозуміння і зближення між спільнотами. У контексті глобалізації, коли культурний обмін набуває першочергового значення, цифровізація стає ключовим чинником підтримки сталого розвитку й забезпечення міжкультурної взаємодії.

Література

1. Виткалов В., Виткалов С. Галузь культури в умовах експерименту: теоретичні нотатки до програми регіональної трансформації. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2022. № 40. С. 168-174.
2. Горбань Ю., Куліш Ю. Інформаційна безпека, охорона і збереження культурної спадщини: тенденції та стратегічні напрями. Grail of science. 2021. № 2-3. С. 616-623.
3. Горбул Т. Культурна спадщина в умовах розвитку сучасної цифрової культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку напрям: Культурологія. 2022. № 43. С. 55-61.
4. Горбул Т. Діджиталізація культурної спадщини в Україні: аналіз особливостей в контексті розвитку цифрової культури. Культурологічний альманах. 2023. № 4. С. 212-218.
5. Рибачок О. Європейський досвід формування електронних ресурсів історико-культурної спадщини. Рукописна та книжкова спадщина України. 2016. № 20. С. 478-487.
6. Сенченко Н. Проблеми оцифровування культурної спадщини: досвід країн Балтії. Вісник Книжкової палати. 2022. № 11. С. 41-47.

*Костін Роман Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТВОРЧИСТЬ АДИ РОГОВЦЕВОЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

Сьогодення характеризується домінуванням процесів глобалізації, які визначають основні напрями розвитку цивілізації та охоплюють усі аспекти суспільного життя. Глобалізація суттєво впливає як на політичні й економічні процеси, так і на культурну сферу, змінюючи звичні уявлення про національну ідентичність. В умовах глобальних змін, пов'язаних з міграцією, інформатизацією, демократизацією та економічною інтеграцією, національна ідентичність зазнає трансформацій, поступово розчиняючись у світових культурних і соціальних процесах. Це породжує нові виклики для збереження культурної унікальності, адже механізми формування і підтримки ідентичності стають більш гнучкими і різноманітними.

Національна ідентичність визначається як усвідомлення людиною своєї приналежності до певної національної спільноти. Вона формується на основі знання та шанування національної культури, історії, території, а також через осмислення народом своїх унікальних рис, спільних цілей, інтересів, потреб і ідеалів. Ключовими складовими національної ідентичності є національна самосвідомість, самовизначення та традиційна культура [1].

Ідентичність сучасних громадян України повинна формуватися відповідно до реалій, у яких перебуває наша держава, і відображати спільну волю до вирішення загальнонаціональних завдань та досягнення визначених орієнтирів. Вона включає розуміння своєї приналежності до національної групи з унікальною історією, культурою, мовою та традиціями. Процеси глобалізації створюють певні виклики для розвитку національної ідентичності, адже вони ставлять під сумнів багато аспектів, пов'язаних із національним розвитком. Однак, врахування сучасних тенденцій є необхідним для збереження національних традицій і власної культурної спадщини.

Ідентичність будь-якої національної спільноти не слід розглядати як зовнішньо заданий

тип «національного характеру», а радше як форму громадської самосвідомості, самовизначення та створення власного образу. Поняття «національної ідентичності» відображає процес групового самоконструювання уявлення про свою національну спільноту, визначеного об'єктивними умовами та практикою, яка спрямована на інтеграцію інших ідентичностей під вплив національної. Одновимірною національною ідентифікацією є характерною для тоталітарних суспільств, тоді як демократичні спільноти мають змогу формувати багатовимірну й мультинаціональну свідомість [2].

У мультикультурних і багатоконфесійних суспільствах формування національної ідентичності, що базується виключно на етнічних або релігійних ознаках, може викликати напруженість і конфлікти, заводячи суспільство у глухий кут. Сьогодні проблема національної ідентичності розглядається через дві основні форми: соціально-політичну (громадянську) та етнонаціональну. Ці форми мають свої типи розвитку: перший передбачає політичну інтеграцію титульного етносу шляхом асиміляції етнічних і культурних особливостей меншин, другий – акцент на соціально-політичному змісті, який обмежує надмірні етнічні претензії.

Творчість Ади Роговцевої слугує яскравим прикладом того, як національна ідентичність може не лише зберігатися, але й розвиватися в умовах глобалізації. Її сценічні образи, глибоко вкорінені в українській культурній традиції, відображають національні цінності, мову, історичну пам'ять і народну ментальність. Через її акторську майстерність відчувається спроба зберегти самобутність української культури, водночас адаптуючи її до сучасного контексту. Особливу увагу привертає здатність акторки актуалізувати національну ідентичність у своїх творах, наголошуючи на значенні мови, фольклору та історії для формування стійких зв'язків із минулим і майбутнім.

Отже, творчість Ади Роговцевої є унікальним явищем, що демонструє як мистецтво може бути потужним інструментом у збереженні національної ідентичності в умовах глобальних культурних зрушень. Її мистецька діяльність надихає, адже показує, що навіть у добу глобалізації національне може бути не лише збереженим, а й інтегрованим у світовий контекст, збагачуючи його своєю автентичністю.

Література

1. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
2. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування / Національний інститут стратегічних досліджень. К.: НІСД, 2011. 336 с.

*Косінська Тетяна Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ МОЛОДІ В ТРАНСФОРМАЦІЇ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ ПОДІЛЛЯ: НОВІ ПРАКТИКИ ТА КОДИ

Хорова культура Поділля, як частина національної спадщини, відіграє важливу роль у збереженні та передачі традицій, але в умовах глобалізації зазнає суттєвих трансформацій. Молодь стає ключовим агентом змін, привносячи нові культурні коди та практики, що сприяють її модернізації.

Молодь, як соціальна група, швидко адаптується до нових соціокультурних реалій і активно впливає на формування нових тенденцій. Під впливом глобалізації молодіжна субкультура переосмислює традиційні форми, зокрема хорова культуру. На Поділлі це проявляється у поєднанні традиційної хорової музики з елементами поп-культури, фольклору та сучасних технологій. Молоді виконавці адаптують ці традиції до сучасного контексту, зберігаючи та оновлюючи їх.

Дослідники І. О. Цюряк, Н. С. Борисенко, Є. В. Роговська зазначають, що «На сьогодні у концертній практиці виконавських колективів на перше місце виходить не лише досконалий хоровий компонент, але й сміливі експерименти, видовищні постановки і режисерські задуми. У зв'язку з цим особлива увага надається своєрідному підсиленню значущості елементів позамузичних видів мистецтв і появі нових конфігурацій концертів у хоровому виконавстві» [3, 75].

У молодіжних хорових колективах виконавці активно формують новий репертуар, який

відображає їхній життєвий досвід, соціальні реалії та культурні прагнення, що робить їх важливими рушіями культурних змін у суспільстві. Бермес І. Л. зауважує, що «Сьогодні хорове мистецтво розвивається у руслі сучасних вимог, традицій і новацій, відповідаючи на суспільні запити. Домінуюча академічна спрямованість хорового виконавства активно впроваджує нові форми, широкий спектр технічних засобів, театралізацію тощо» [1, 71]. Таким чином, молодіжні хори зберігають культурну спадщину та сприяють формуванню нового культурного дискурсу, де молодь відіграє ключову роль у створенні та популяризації інноваційних форм хорової культури.

Подільський камерний хор «Леонтович-капела», що діє на базі Вінницької обласної філармонії ім. М.Д. Леонтовича є знаковим прикладом розвитку хорової культури на Вінниччині та важливою складовою культурного життя регіону. Заснований у 2018 році, хор активно популяризує як українську, так і світову хорову спадщину, поєднуючи в своїй діяльності елементи традиційного хорового виконавства з новаторськими підходами. Основною метою колективу є розвиток професійної хорової культури та залучення молодих виконавців до цього процесу, що сприяє оновленню та динамізації культурної практики Поділля.

Очолований талановитим художнім керівником та диригентом Ольгою Бабошиною, Подільський камерний хор «Леонтович-капела» відзначається високим рівнем виконавської майстерності та сміливими художніми рішеннями. Завдяки її багаторічному досвіду та відданості справі, колектив став платформою для розвитку молодих талантів, сприяючи їх професійному зростанню і формуючи нове покоління хорових виконавців. Ольга Бабошина також активно використовує інноваційні підходи, впроваджуючи синтез різних видів мистецтва, таких як театр, хореографія та візуальні ефекти, що робить кожен виступ унікальним і захопливим.

Репертуар хору різноманітний та включає фольклорні музичні твори, класичні хорові та духовні композиції, що підкреслює багатство української музичної спадщини. Однак хор не обмежується традиційними жанрами — він активно експериментує з сучасними інтерпретаціями, зокрема аранжуванням народних пісень у стилях джазу, року чи поп-музики. Такий кросжанровий підхід дозволяє поєднати автентичні традиції з новими музичними формами, роблячи хорову культуру ближчою до сучасної аудиторії.

Хор активно представляє свою професійну діяльність на численних концертних майданчиках Поділля, перетворюючи ці виступи на важливі події культурного життя регіону. Така діяльність підкреслює значущу роль хору у збереженні та розвитку національної культурної спадщини. Колектив зберігає та трансформує хорову культуру, створюючи нові культурні елементи, що відповідають сучасним вимогам. Це робить хорову культуру інноваційною та актуальною для сьогодення, а також залучає нові покоління до її розвитку.

Хорова культура ХХІ століття активно оновлюється під впливом постмодерністських тенденцій, цифровізації та популярної музики. Молоді виконавці поєднують локальні традиції з глобальними тенденціями через культурну дифузію та сучасні цифрові платформи, інтегруючи елементи попу, джазу або року, зберігаючи автентичність української хорової культури. Дослідники Кириленко Я., Ороновська Л. та Сун Лан стверджують: «Можливо, ще ніколи не було настільки сприятливого часу, щоб зробити національний і навіть глобальний вплив вокально-хоровим мистецтвом, оновленим за допомогою цифрових інструментів. Це зробить вокально-хорове мистецтво ближчим до пересічного споживача культурної продукції ХХІ століття, наблизивши хор як архаїчний різновид музики до умов і стандартів сучасного світу» [2, 53].

Цифрові технології відкривають нові можливості для розвитку хорової культури, і молодь активно використовує ці інструменти для створення та поширення музики. Віртуальні хорові колективи, онлайн-концерти та цифрові платформи для навчання хорового мистецтва – це нові культурні практики, які дозволяють хоровим колективам Поділля розширити свою аудиторію та інтегруватися у універсальний культурний простір.

З культурологічної точки зору, молодь привносить нові культурні елементи, що відповідають їхньому світогляду, формованому під впливом інтернаціоналізації. Ці нові елементи не витісняють традиційні, а, навпаки, сприяють їхньому збагаченню, роблячи хорову культуру більш динамічною та актуальною в сучасному світі.

Глобалізація створює умови для крос-культурного діалогу, у якому молоді виконавці виступають як посередники між локальними традиціями і світовими трендами. Цей діалог дозволяє розширити межі хорової культури Поділля, надаючи їй міжнародного звучання, але при цьому зберігаючи її унікальну національну ідентичність.

Хорова культура Поділля виступає інструментом культурного активізму, коли молодіжні колективи організовують ініціативи для збереження спадщини, благодійності та просування національної ідентичності. Наприклад, Хорові колективи, такі як Подільський камерний хор «Леонтович-капела», що діє на базі Вінницької обласної філармонії імені М.Д. Леонтовича під керівництвом Ольги Бабошиної, Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля» та Дитяча студія «Козаки Поділля» під керівництвом заслуженого артиста України Сергія Качуринця, а також Хмельницький академічний муніципальний камерний хор під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Ігоря Цмура, активно організовують благодійні концерти на підтримку ЗСУ. Їхня участь у волонтерських заходах стала невід'ємною складовою їхньої діяльності: артисти збирають кошти для бійців, плетуть маскувальні сітки та підтримують українських воїнів своїм мистецтвом. Ця активність підкреслює культурну цінність хорових колективів Поділля і демонструє їх соціальну відповідальність, роблячи значний внесок у підтримку українських військових.

Молодь у хорових колективах відіграє ключову роль у трансформації хорової культури Поділля, зберігаючи національні традиції та модернізуючи їх через нові культурні коди, що відповідають глобальним тенденціям. Це демонструє, як крос-культурні впливи створюють новий культурний ландшафт, де молодь збагачує традиції сучасними смислами, роблячи їх актуальними для наступних поколінь. Її вплив на хорову культуру Поділля є важливим феноменом культурної трансформації в умовах сучасності.

Література

1. Бермес І. Л. Українське хорове мистецтво як об'єкт наукових зацікавлень. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. Вип. 48, т. 1. С. 66–72.
2. Кириленко, Я., Ороновська, Л., Сун Лан. Цифрові трансформації вокально-хорового мистецтва: досвід та нові можливості. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжсвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Вип. 59, т. 2. С. 48-54.
3. Цюряк, І. О., Борисенко, Н. С., Роговська, Є. В. Новітні підходи до презентації українського хорового виконавства у формуванні соціокультурних орієнтирів молоді. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Педагогічні науки*. 2023. Вип. 2 (113). С. 73-85.

*Малюцький Віктор Олексійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРНІЙ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ

Хорове мистецтво займає важливе місце в культурному житті України, адже воно є не лише невід'ємною частиною національної музичної традиції, але й потужним інструментом культурної дипломатії. Протягом багатьох століть українські хорові колективи, виконуючи традиційні народні пісні, духовну музику та класичні твори, активно брали участь у формуванні національної ідентичності та національної культури. Водночас хорове мистецтво стало важливим засобом для представлення України на міжнародній арені, сприяючи культурному обміну та укріпленню дипломатичних зв'язків між різними країнами.

Культурна дипломатія – це форма зовнішньої політики, що сприяє зміцненню міжнародних відносин через взаємодію в галузі культури та мистецтва. Україна, в умовах глобалізації та зростаючої міжнародної конкуренції, використовує хорове мистецтво для підвищення культурного іміджу на світовій арені. У цьому контексті хорові колективи, фестивалі та концерти стали важливими елементами культурної дипломатії, адже вони дозволяють не лише презентувати національну культуру, а й налагоджувати культурні зв'язки з іншими державами, сприяти порозумінню та взаємній повазі між народами.

Одним з найбільш значущих прикладів використання хорового мистецтва у культурній дипломатії є діяльність відомих українських хорових колективів на міжнародних фестивалях та конкурсах. Колективи, такі як Державний академічний естрадно-духовий оркестр, Національна хорова капела «Думка» або ансамбль «Київська камерата», не лише демонструють високий рівень професіоналізму, але й популяризують українську музику за

межами країни. Вони активно беруть участь у міжнародних конкурсах, фестивалях і культурних обмінах, що дозволяє ознайомити зарубіжну аудиторію з українською хоровою традицією, а також сприяти розвитку міжнародних культурних контактів.

Українське хорове мистецтво виступає також потужним інструментом для збереження національної ідентичності та боротьби за місце України на міжнародній культурній мапі. Через хорове мистецтво Україна має можливість заявити про себе як про країну з глибокими музичними традиціями, яка здатна запропонувати світу унікальні культурні продукти. Презентація українських народних пісень, обробок класичних творів, а також творів сучасних українських композиторів на міжнародних майданчиках дозволяє не тільки знайомити з українською культурною спадщиною, але й сприяти розвитку культурного діалогу з іншими націями.

Крім того, хорове мистецтво є важливим засобом дипломатії через його здатність створювати емоційний та психологічний зв'язок між людьми різних національностей та культур. Музика, особливо хорове виконання, має універсальний характер, який не потребує перекладу і може бути зрозумілим для людей з різних культурних контекстів. Завдяки хоровим концертам, фестивалям і культурним обмінам створюються можливості для налагодження не тільки культурних, а й людських зв'язків, що допомагає подолати бар'єри та стереотипи, сприяючи миру та співробітництву між народами.

У контексті культурної дипломатії важливою є також роль українських хорових традицій у збереженні національної пам'яті та історії. Відродження і популяризація української хорової музики, особливо в післявоєнний період, є важливим чинником у процесі національної самоідентифікації. Хорові колективи активно працюють над відновленням забутих або заборонених в радянські часи творів українських композиторів, що дозволяє українській культурі бути почутою на міжнародній арені. Водночас, це служить засобом укріплення національної гордості та патріотизму серед громадян України.

Українське хорове мистецтво також є важливим складником процесу європейської інтеграції країни. У рамках міжнародних культурних програм, таких як «Культурна дипломатія Європи», українські хорові колективи отримують можливість представити свою культуру на високому рівні, налагоджувати співпрацю з іншими європейськими країнами, а також популяризувати українську мову та традиції. Це сприяє кращому розумінню України як частини європейської культурної спільноти, що має власні традиції, цінності та досягнення в галузі мистецтва.

Крім традиційних форм культурної дипломатії, хорове мистецтво також активно розвивається в онлайн-просторі, що стає важливим інструментом у глобалізованому світі. Завдяки цифровим технологіям, українські хорові колективи мають можливість поширювати свої виступи по всьому світу, долати кордони та межі, що дозволяє залучити нову аудиторію та зробити культурну дипломатію більш доступною та ефективною.

Хорове мистецтво є важливим інструментом культурної дипломатії України, який сприяє представленням національної культури на міжнародній арені, збереженню культурної спадщини, розвитку міжнародних зв'язків і порозумінню між народами. Завдяки хоровому мистецтву Україна має можливість заявити про себе як про країну з багатою культурною традицією, здатну впливати на світову культурну спільноту та сприяти миротворчим процесам через мистецтво.

Література

1. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Гречуха Наталія Григорівна. Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2007. 241 с.
2. Костенко Л., Шумська Л. Хрестоматія з хорознавства : навч. посіб.. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013.
3. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ- ХХ століття): дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ : 2005. 208 с.
4. Розумна О. П. Внутрішня культурна дипломатія як інструмент політики відновлення та розбудови миру : аналітична записка. Київ : Національний інститут стратегічних досліджень, 2016. 7 с.
5. Сафонова І. О. Діалог культур на аксіологічних засадах – мета-принцип формування міжкультурної компетентності. Духовність особистості: методологія, теорія, практика. № 3(56). 2013. С. 146–157.

СУЧАСНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ТІЛЕСНІ ПРАКТИКИ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОГО ВТОРГНЕННЯ

Простори культурної пам'яті формують національну ідентичність, чим набувають ваги в процесі націотворення. Український контекст проблеми структурування культурної пам'яті характеризується радикальністю через російську збройну агресію. Хореографічне мистецтво, у тому числі сучасна хореографія, репрезентує культурну пам'ять за допомогою мистецьких засобів виразності й тілесних практик хореографа. Водночас культурологічна рецепція мистецького та коммеморативного потенціалу сучасної хореографії демонструє теоретичну прогалину в українському науковому просторі.

Вслід за теоретичними викладками П. Нора та А. Ассман, український вимір культурної пам'яті вивчали, зокрема, К. Кислюк, А. Лягуша, Л. Стародубцева. Також дослідниками висвітлено аспекти індивідуальної (В. Бріджиншоу, А. Олбрайт) та національної (І. Климчук) ідентичності; соціокультурної детермінованості (Н. Корисько, Л. Шестопад); сучасних трансформацій (Н. Федотова) хореографічного мистецтва. Соматичний вимір танцю висвітлено в роботах В. Бріджиншоу, А. Олбрайт, Н. Федотової, О. Шабаліної. Натомість сучасне хореографічне мистецтво як носій культурної пам'яті тільки потребує комплексного дослідження. Тим більше питання тілесності як носія культурної пам'яті в танці поки що залишається поза науковою увагою культурологічного знання.

Унікальність статусу сучасної хореографії у вимірах культурної пам'яті зумовлена поєднанням короткотривалого та довготривалого модусів коммеморації. Залучення індивідуального досвіду митця та імпровізаційні прийоми роблять сучасну хореографію спроможною відтворити засобами мистецької виразності рецепцію бойових дій, особистих втрат і суспільних проблем, зумовлених війною. На відміну від героїзованого образу минулого, властивого офіційній історії та окремим творам ігрового кіно, театрального та хореографічного мистецтва, контемпорарі репрезентує індивідуальний травматичний досвід, здійснює ревізію минулого, структурує сучасний період і унаочнює перспективу подальшої динаміки з творчих пошуків митців.

Хореограф у мистецьких практиках сучасного танцю постає як носій індивідуального негативного досвіду війни, який фіксується у соматичному вимірі. Нерозривність тілесного та психологічного в суб'єкті культури обертає мистецьку рефлексію на терапевтичну практику, свідчення очевидця та мистецький жест творчої інтерпретації.

Варто наголосити на тому, що синкретична хореографічна вистава потребує дистанціювання у часі та просторі від безпосередній подій війни, а також наявність творчого колективу та необхідного для метафоричної образності абстрагування від особистого досвіду. Тобто довготривалий модус коммеморації в українському контексті може бути позначений контурно як сукупність проблем і перспектив, що зумовлено активною фазою війни.

Натомість малі форми, присутність яких виявлена шляхом аналізу українського медійного простору (проекти «Говори тілом», «TanzLaboratorium», «Totem Dance Theatre», «Платформа сучасного танцю»), відображають тезу А. Ассман про довербальну природу образу відносно практики згадування [1, с. 234]. Тобто досвід війни, репрезентований в хореографічному ритмічно-музичному образі, є першою мистецькою фіксацією вражень свідка.

Проекція висновку Т. Бакленд про здатність танцю вибудовувати соціальну ієрархію в закритій допромисловій спільноті [2] на українські реалії показує, що танець впорядковує соціокультурний простір, тільки не в оптиці владних стосунків, як на це вказувала дослідниця, а шляхом впливу на довербальному рівні. Здатність образу впливати на емоційний рівень сприйняття робить його ефективнішим за вербальну артикуляцію того ж самого досвіду. Ціннісний вимір культури, який підключається шляхом поєднання мистецьких образів і емоційної площини, зумовлює собою трансформації національної ідентичності й впорядкування простору культурної пам'яті. Тож, залучення зразків сучасної хореографії до структурування простору культурної пам'яті розширює її потенціал у плані культуротворення.

Таким чином, сучасна хореографія, зумовлена подіями російсько-української війни, демонструє первинну емоційно-ціннісну репрезентацію свідчень про війну, фіксовану на соматичному рівні, чим розширює можливості культурної пам'яті й впливає на конкретизацію національної ідентичності.

Література

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2014. 440 с.
2. Buckland T. Dance, authenticity and cultural memory: The politics of embodiment. *Yearbook for traditional music*. 2001. №33. P.1–16.

Островерхова Галина Вадимівна,
аспірантка Національного університету «Києво-Могилянська академія»

ТИПОЛОГІЯ ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Використання штучного інтелекту в мистецтві має вже певну традицію, при цьому можна сказати, що вже сформувалося декілька напрямів, коли ці технології використовуються в мистецьких творах. Пропонується виділити наступні типи творів.

– *Твори, в яких штучний інтелект(ШІ) виступає як джерело даних.* Технологія обробки великих даних використовується митцями як джерело натхнення та інформації для візуалізації тих чи інших актуальних для людства питань, що особливо актуально для концептуалістів. До доби штучного інтелекту митці не мали змогу збирати та актуалізувати в режимі реального часу. У рамках цього напрямку слід розрізняти моменти, коли система штучного інтелекту включена в об'єм твору і ті роботи, коли вона використовується лише як зовнішнє джерело. У цьому контексті варто звернутися до книги “100 ідей, що змінили мистецтво” британського мистецтвознавця Майкла Берд, який, аналізуючи тенденції розвитку сучасного мистецтва, наводить ряд прикладів використання штучного інтелекту в арт-практиках. Так, наприклад, сучасний німецький художник Тобіас Ребергер в інсталяції “Сім кінців світу” (2003) візуалізує у вигляді скляних кульок різні місця планети, кольори і яскравість яких зумовлені погодними умовами в цьому місці – один окремих, обраний автором, момент, тоді як в інсталяції “Перші зірки в Планетарії Фондової Біржі Чорні косяки” (2001) творчого тандему датських художників Ліз Отоджени та Джошуа Портвея система великих даних використана для того, щоб посилити інтерактивність концептуальної роботи [1, с. 203]. Сам твір датських митців – умовне зоряне небо, де кожна зірка позначає певну фірму, і ця зірка спалахує щоразу, коли потоки фінансових даних в Інтернеті проходять крізь компанію.

– *Твори, єдиним інструментом створення яких є ШІ.* З середини ХХ століття існують твори, виконані за допомогою штучного інтелекту. Визнання їх творами мистецтва – питання відкрите, але кількість таких зображень зростатиме через відкриття доступу до генеративних нейромереж всім бажаючим. Уже зрозуміло, що рівень майстерності користувачів нейромереж може сильно відрізнятись, так само, як і змістовне наповнення ШІ-творів. З огляду на те, що є випадки, коли згенеровані зображення вигравали мистецькі конкурси, ігнорувати цю силу ми не можемо. До цього ж типу (можливо, тимчасово) пропонується відносити випадки, коли немає конкретної людини, яка ставить задачі нейромережі, тобто, ми впритул наближаємось до ситуації, коли ШІ можна вважати автором твору (*Botto* [2]).

– *Твори, в яких ШІ один з інструментів.* Щодо доповнення традиційного арсеналу митців інструментами ШІ існує безліч комбінацій, винайдення кожної з них є певним мистецьким проривом. Так, у роботі авторки інсталяцій в техніці, яка натхненна сітками індійських рибалок, Джанет Ехельман у 2016 році в її лондонському проєкті “1,8” в переліку “матеріалів”, разом зі спеціальними синтетичними волокнами та кольоровим освітленням, з'являється *Wi-Fi* та інтерактивне комп'ютерне програмування [3, с. 203] – так авторка підкреслює тяглість традиції, починаючи від народних промислів аж до сучасних високих технологій. А проєкт Нікити Шаленного “*Mist*” (2017) [4, с. 514] складається з двох елементів: фізичного арт-об'єкту і фільму, зробленого в віртуальній реальності.

– *Твори, в яких використано ШІ, призначений для інших цілей.* В окрему групу слід виділити мистецькі проєкти, які використовують системи штучного інтелекту, що

призначалися для інших цілей, наприклад, для наукових досліджень. Так, Гізер Дьюї-Геджборг у роботі “Видіння незнайомих” (2016), представленій на Всесвітньому економічному форумі в Давосі інсталяції з портретів, створених на основі скрінінгу геному ДНК зі знайдених на вулиці недопалків та жуйок, демонструє можливості сучасної технології і ставить гострі етичні питання [6, с. 338]. Цікавий кейс використання штучного інтелекту групою *Mediated Matter* в МТІ на чолі з Нері Оксман: вони спостерігають за роботою шовкопрядів, які заплітають структуру, що нагадує купол Річарда Бакмінстера Фуллера [7, с. 91]; отримані в результаті спостережень дані буде використано для створення алгоритму, який забезпечить максимально ефективно використання шовкопрядів для заповнення інших арт об'єктів мисткині.

– *Роботи, в яких ШІ – тема твору.* Для окремої групи творів штучний інтелект є темою, при цьому інструментально сама робота може бути виконана в більш-менш традиційних техніках. Таким є *PriV%ote* (2016) – яскравий приклад творчості художника Тоні Оуслера і частина його персональної виставки в галереї *Lehman Maupin* (Гонконг) – проєкт являє собою серію панелей, що мають форму голів з вбудованими відеоекранами і медіапрогравачами. В основу концепції покладено технологію розпізнавання облич та алгоритми, які для цього створено. Таким чином, художник досліджує вплив технологій ШІ на ідентичність та визначення межі реального і віртуального світів [5, с. 550–551]. Штучний інтелект як тема фігурує також у художніх фільмах: «*Метрополіс*» (1927), «*Термінатор*» (1984), «*Матриця*» (1999), «*Вона*» (2013), «*Марвели*» (2023) тощо .

Також до цієї ж групи можна віднести чутливе до модних змін *RMB City*, яке є частиною інтерактивного інтернет-простору *Second Life*, що його розробила китайська художниця Чао Фей (Чайна Трейсі). Сама художниця називає це експериментом з дослідження творчих стосунків між реальним і віртуальним просторами [1, с. 202]. Ці ж питання піднімає у своїй творчості український митець Степан Рябченко. Його роботи “*Віртуальні квіти*”, “*Смерть Актеона*”, “*Спокуса Святого Антонія*” тощо також цілком зроблені засобами сучасних технологій, незважаючи на різноманітність видів його творчості (скульптура, інсталяція, архітектура, фотографія тощо) [див.: 4, с. 514]. Слід зазначити, що роботи Рябченка в даній типології належать одночасно і до другої групи творів, у яких ШІ слугує і темою, і інструментом одночасно. Це підкреслює умовність нашої типології, яка в той же час у більшості випадків може бути продуктивною для вивчення сучасного мистецтва.

Таким чином, з досвіду вивчення мистецтва можна виокремити групи творів, що по-різному дотичні до такого явища як ШІ. У рамках даної роботи ми виокремили п'ять груп візуальних творів. Слід зазначити, що лише частина з них виконані повністю або частково з використанням ШІ. Явище, що ми вивчаємо, настільки більш складне і багатоаспектне, що його вплив на мистецтво (і суспільство) не обмежується розширенням інструментального потенціалу, однак цей вплив буде вивчено в наступних роботах.

Література

1. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво / пер. з англ. О. Українця та К. Дудки. Київ : ArtHuss, 2019. 208 с.
2. ШІ-художник Botto. URL : <https://www.botto.com>.
3. Криза Д. Велика важлива книжка про мистецтво (тепер і про жінок!) / пер. з англ. Ю. Дідоха, Т. Родіонова, В. Ядуха. Київ : ArtHuss, 2023. 324 с.
4. Ложкіна А. Перманентна революція. мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
5. Історія мистецтва від найдавніших часів до сьогодення / під заг. ред. С. Фаргінга; пер. з англ. А. Пітика, К. Грицайчук, Ю Єфремова, Ю. Сироїд, О. Ларікової. Харків : Віват, 2021. 576 с.
6. Шваб К. Четверта промислова революція. Формуючи четверту промислову революцію / пер. з англ. Н. Климчук, Я. Лебеденка. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2019. 416 с.
7. Селлерс Л. Жінки у дизайні. Новаторки в архітектурі, промисловому, графічному та цифровому дизайні від початку ХХ століття до наших днів / пер. з англ. В. Пушина, В. Колодій. Київ : ArtHuss, 2021. 176 с.

КОНЦЕПЦІЯ ГЕРОЇЗМУ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ІСТОРИЧНИЙ І КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ

Концепція героїзму в умовах воєнного стану є однією з важливих тем, що взаємодіють із соціально-психологічними, культурними та політичними аспектами життя нації. Історично героїзм у воєнний час асоціюється з готовністю до самопожертви заради вищих ідеалів, зокрема заради батьківщини, свободи або моральних переконань. В умовах війни поняття героїзму набуває специфічних рис, оскільки воно зумовлене не лише індивідуальними якостями особистості, а й історичними обставинами, культурними традиціями та соціальними нормами. Водночас героїзм може бути інтерпретований через призму актуальних національних ідентичностей, які змінюються в залежності від типу війни, її масштабу та політичного контексту.

В історії кожної нації воєнні часи породжували специфічне трактування героїзму, що відповідало вимогам та цінностям того чи іншого періоду. Під час Другої світової війни героїзм часто сприймався через категорії національної гідності, патріотизму та боротьби проти зовнішньої агресії. В умовах цієї війни героїзм здебільшого асоціювався з фізичною відвагою, самопожертвою на фронті, проявами відваги та сили духу в умовах жорстоких бойових дій. Героєм ставала людина, яка не зупинялася перед жодними труднощами, була готова померти заради перемоги своєї країни. В Україні періоду боротьби за незалежність та в умовах національно-визвольних рухів героїзм набирав рис радикального патріотизму, що включав не лише військові досягнення, а й відданість ідеалам нації та спротив в умовах політичних репресій.

Однак концепція героїзму не є сталою і залежить від змін у соціально-політичному контексті. Наприклад, у період сучасної гібридної війни, зокрема в умовах російської агресії проти України, героїзм набуває нових рис, включаючи інформаційну боротьбу, стійкість до психологічного тиску та участь в неформальних формах спротиву. Тут героїзм часто проявляється не тільки в безпосередній фізичній боротьбі, а й у боротьбі на рівні інформаційної війни, кібербезпеки та волонтерської діяльності, що стало важливою частиною військового спротиву. Тому концепція героїзму в умовах сучасної війни є більш багатогранною, адже вона включає як традиційні форми боротьби, так і нові форми участі в колективному спротиві.

Культурний контекст героїзму є надзвичайно важливим, оскільки саме в рамках культури формуються уявлення про героїв та їхні подвиги. Через літературу, живопис, музику, кінематограф та інші культурні продукти передаються образи героїв, що допомагають глядачеві, читачу чи слухачу ідентифікуватися з ними, осмислюючи героїчні вчинки. В умовах воєнного стану культура часто стає потужним інструментом моральної підтримки, створюючи образи, які надихають на боротьбу. Історії про героїв, їхні вчинки та самопожертву є важливими для укріплення національної ідентичності та мотивації до спротиву. Окрім того, ці образи допомагають глибше осмислювати сенс війни, її моральні аспекти, а також сприяють формуванню колективної пам'яті нації про героїчні сторінки її історії.

Героїзм у сучасних умовах також не обмежується лише індивідуальними подвигами. Важливою складовою є колективний героїзм, коли нація або велика група людей, об'єднавшись навколо спільної мети, проявляє стійкість і мужність. Так, український народ під час Революції гідності та в період війни з Росією створив образ «народного героя», де героїзм здебільшого виявлявся в тому, щоб вистояти в умовах інтенсивного психологічного та фізичного тиску, зберігаючи свою людяність та відданість ідеалам свободи і демократії.

Тим не менш, героїзм у сучасних умовах воєнного стану не є однозначним. Оскільки війна має багатофакторний характер, зокрема через інформаційну та економічну війни, поняття героїзму змінюється. Лише фізичні подвиги перестають бути єдиною ознакою героїчної поведінки, важливими стають також моральні, соціальні та психологічні аспекти. В

умовах сучасних воєнних конфліктів важливу роль відіграє здатність індивідів і колективів адаптуватися до нових реалій, зберігати свою людяність та моральну стійкість, незважаючи на зовнішній тиск.

Історичний і культурний контекст концепції героїзму в умовах воєнного стану, таким чином, має багатогранний характер, адже в умовах змінюваних соціально-політичних обставин він не лише розвивається, але й адаптується до нових викликів часу. Героїзм не завжди зводиться до звичної моделі фізичної мужності; він може виявлятися через внутрішню стійкість, волонтерську діяльність, відданість ідеалам свободи та правди. В умовах сучасних воєнних конфліктів поняття героїзму набуває нового виміру, який враховує не тільки фізичний, але й морально-психологічний та соціальний вимір поведінки людей під час війни.

Література

5. Денисюк Ж. Репрезентація героїки в умовах інформаційного середовища. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. №1. С. 31–38.

6. Шусть В. В. Становлення феномена героїки в українській етнокультурній свідомості. Історикопсихологічна реконструкція психологічної думки в етнокультурному просторі України : монографія. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2012. С. 227–257.

7. Falkenhayner N. What is the 'hero affect'? Outlining a research perspective on the affective role of heroizations in contemporary European popular culture. Journal of European Popular Culture. 2020. Vol. 11. Issue 2. pp. 85–90.

8. Korte B., Wendt S., Falkenhayner N. (Ed.) Heroism as a Global Phenomenon in Contemporary Culture. Routledge, 2019. 258 p

Прадєдович Дмитро Володимирович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІРТУАЛЬНІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА НОВІ МЕДІА В РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АВАНГАРДНИХ ІДЕЙ

Віртуальні технології та нові медіа стали невід'ємною частиною сучасного культурного ландшафту, сприяючи не лише розвитку нових форм мистецтва, але й трансформації традиційних уявлень про авангард. З розвитком цифрових технологій мистецтво набуває нових, експериментальних можливостей для вираження ідей, які раніше вважалися не тільки новаторськими, але й радикальними. Віртуальні технології і нові медіа перетворили авангардні практики, дозволивши їм існувати поза межами фізичних обмежень, у віртуальному просторі, де можливості для експерименту з часом, простором і формою стали безмежними.

Авангард, як рух у мистецтві та культурі, традиційно асоціюється з прагненням порушити канони, переосмислити соціальні та естетичні норми, вийти за межі звичних форм вираження. Протягом ХХ століття авангардисти, такі як футуристи, дадаїсти, конструктивісти, сюрреалісти та інші, шукали нові способи творчості, прагнучи порушити застарілі уявлення про мистецтво. Вони використовували найрізноманітніші техніки, від колажу та монтажу до абстракції та інсталяцій, що давали змогу трансформувати звичне сприйняття мистецтва та суспільства.

Віртуальні технології, як новий етап розвитку медіа-середовища, значно розширили межі можливостей для втілення авангардних ідей. Вони дозволяють художникам, митцям та культурним діячам створювати інтерактивні, динамічні та багатовимірні твори, які не можуть існувати в традиційному фізичному просторі. Віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR), 3D-моделювання, інтерактивні інсталяції та інші нові технології забезпечили нові форми сприйняття мистецтва, де аудиторія може активно взаємодіяти з твором, ставати його частиною або навіть змінювати його на власний розсуд. Це дозволяє авангардистам втілювати концепції, що раніше вважалися неможливими для реалізації в класичних формах

мистецтва.

Одним із значущих аспектів використання віртуальних технологій у репрезентації авангардних ідей є можливість створення нових мультимедійних форм, де текст, звук, відео, анімація і 3D-об'єкти можуть поєднуватися в єдиний художній простір. Такі експериментальні форми мистецтва дають можливість побудувати цілісні, мультимедійні світи, що активізують багатозначність, взаємодіючи з різними аспектами соціального та культурного контексту. Інтерактивність віртуальних технологій дозволяє глядачеві не тільки сприймати твір, а й ставати його співтворцем, що є одним із основних принципів авангардної філософії.

Зокрема, нові медіа відкривають можливості для художників створювати віртуальні простори, в яких розмиваються межі між реальним і уявним. Мистецтво у віртуальному просторі дозволяє розглядати такі концепти, як трансцендентність, перехідність і невизначеність, що є важливими для авангардного мислення. Віртуальна реальність дозволяє глядачам переживати не тільки фізичні, а й психологічні та емоційні зміни, відчуття себе частиною нескінченної реальності, в якій звичні закони часу і простору більше не діють.

У контексті авангардного мистецтва, нові медіа і віртуальні технології дають можливість відмовитися від традиційних медіумів, таких як живопис або скульптура, і створювати нові форми, що розмивають межі між мистецтвом і реальністю. Вони відкривають нові шляхи для експериментів із сприйняттям, зокрема, за допомогою звуку, відео, голограм та інших технологій. Це дозволяє досліджувати нові аспекти культури, що вимагають від художників нових підходів, гнучкості у творчості та здатності використовувати новітні інструменти для досягнення нових естетичних та концептуальних результатів.

Одним із значних досягнень використання нових медіа в авангардному мистецтві є створення колективних художніх проєктів, де митці та глядачі взаємодіють через інтернет-платформи, соціальні мережі або віртуальні середовища. Ці платформи дозволяють створювати колаборації між художниками з різних куточків світу, що відкриває нові горизонти для творчого вираження та розвитку авангардних ідей. Завдяки цифровим технологіям можливість створення та публікації мистецтва стала доступною для більшої кількості людей, що сприяє розвитку нових форм авангардного мистецтва в глобальному масштабі.

Одним із яскравих прикладів таких практик є робота художників у сфері цифрового мистецтва, де вони використовують програмування, алгоритми та штучний інтелект для створення інтерактивних та динамічних творів. Ці роботи викликають у глядачів нові переживання, де вони не лише спостерігають, але й активно долучаються до процесу створення мистецтва. Таким чином, віртуальні технології стають інструментами не тільки для вираження нових ідей, але й для розширення можливостей сприйняття та взаємодії з авангардним мистецтвом.

Насамкінець, віртуальні технології та нові медіа стали важливими інструментами для репрезентації авангардних ідей, надаючи митцям та глядачам нові можливості для експерименту і взаємодії. Вони дозволяють не тільки створювати нові форми мистецтва, але й переосмислювати концептуальні засади авангарду, що включають критику соціальних норм, звичних форм та обмежень, прагнення до новаторства та розширення меж мистецтва. Використання нових медіа сприяє розвитку художніх практик, що відображають швидко змінювану культурну та технологічну реальність сучасного світу.

Література

1. Бойко В. І., Максимов С. Й. NFT як провідний інструмент мистецтва в репрезентації візуального середовища. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ. 2023. № 1. С. 152–156. DOI 10.32461/2226-3209.1.2023.277651
2. Зубавіна І. «Зображуване я» у взаємодії людина–екран. Нарація «зображуване-глядач» у сучасному культурному просторі: монографія / Г. П. Чміль, І. Б. Зубавіна та ін. К.: Інститут культурології НАМ України, 2019. С. 175–200.
3. Русаков С. С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. Питання культурології. 2023. С. 121–133. 10.31866/2410-1311.41.2023.276701.
4. Чумаченко О.П. Сучасні художні виставки як форма «entertainment». Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ. 2022. № 3. С. 130–136. DOI 10.32461/2226-3209.3.2022.266092
5. Whiddington, Richard. Behind The National Art Museum of Ukraine's Venture Into NFTs. Jing Culture & Crypto: The Bisness of Art and Culture in WEB3. November 11, 2021. URL: <https://cutt.ly/pwyhj1vq>

*Прадєдович Дмитро Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ІДЕЙ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ В
КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Український авангард, що виник на початку 20-го століття, поєднує різні напрями розвитку української культури та європейський модернізм, тобто вже одразу є міжкультурним продуктом і тому презентація його естетичних ідей можлива крізь призму феномену міжкультурної комунікації.

Авангардний рух не лише запровадив інноваційні візуальні мови, але й став містком, що з'єднав українську культуру з глобальними сучасними тенденціями. Основною рисою українського авангарду є його здатність до синтезу різних стилів і форм, що включають елементи народної культури, фольклору, декоративного мистецтва, поєднані з новаторськими напрями. Аналізуючи естетичні ідеї - абстракціонізм, конструктивізм і символізм - можна зрозуміти, як цей рух сприяв діалогу між культурами. Таке поєднання дозволило створити унікальний художній стиль, який не тільки розширив межі національного мистецтва, але й зробив його доступним і зрозумілим для світової аудиторії. Цей синтез сприяв розвитку діалогу між культурами, що сприяло формуванню ідеї універсальної мови мистецтва.

За останні кілька років голос адвокації українського авангарду звучить все голосніше в світі.

Все більше світових музеїв наголошують на необхідності «повернення» Україні її художників. Так, Музей мистецтва Метрополітен (MoMA), змінивши підписи до робіт в музеї [4]. Світом мандрують виставки, які презентують різні спектри українського авангарду. "In the Eye of the Storm: Modernism in Ukraine" — велика виставка, що проходила у Музеї Тиссен-Борнемиси в Мадриді з листопада 2022 до травня 2023 року. "Futuromarennia: Ukraine and Avant-Garde" — виставка, яка пройшла у Kumu Art Museum в Таллінні з квітня по вересень 2023 року та інші.

Це не лише презентація великих творів українського авангарду, але й, найважливіше, підняття питання збереження та переосмислення культурної спадщини, особливо в умовах сучасних викликів, які стоять перед Україною.

Український авангард як непересічне художнє явище надає культурно-експертному середовищу та кураторам впливовий голос у деколоніальному дискурсі, зокрема завдяки міжкультурному діалогу.

Можемо звернути увагу на наступні напрями репрезентації естетичних ідей українського авангарду в цьому контексті:

- Переосмислення українського авангарду з точки зору деколонізації культури. Перехід імен з "руського авангарду" в свідомості світової спільноти, що дозволить переглянути та уточнити значення творчості митців та підкреслити національну наповненість їхніх творів [1].

- Вплив на сучасне актуальне мистецтво: Багато концепцій і технік авангарду продовжують надихати митців по всьому світу, демонструючи його актуальність в сприяттві міжкультурному взаєморозумінню. Сучасний авангард поєднує традиційні та сучасні елементи різних куточків світу, завдяки глобалізації. Це не лише сприяє створенню нових культурних явищ, але й дозволяє людям із різних країн знаходити спільну мову через культуру.

- Універсальна основа для культурних практик міжкультурного обміну: Абстрактна, символічна та експериментальна природа українського авангарду дозволила йому підняти теми сучасності, ідентичності та трансформації, які мали глобальний резонанс. Окрім візуального мистецтва має яскраве вираження обміну культур в перформативному мистецтві, кінематографі, моді, музиці, хореографії.

Для поширення інформації та побудови міжкультурного діалогу можуть бути застосовані традиційні та сучасні канали комунікації. Це можуть бути як світові виставки та публікації, так і тематичні дослідження та співпраця з міжнародними митцями.

Хоча традиційно, все ще основним каналом комунікації є «музейний простір, який останнім часом рефлексується як фахівцями-практиками, так і теоретиками, не лише як експозиційний простір, але й середовище комунікації відвідувача з об'єктами культури, є основною формою презентації культурної спадщини і може бути визначений як штучно створене предметне середовище, що має синтетичний науково-художній характер і володіє власною структурою» [2, 66], авангардна творчість часто порушує питання, певного внутрішнього співвідношення між сприйняттям дійсності та естетичним переживанням. Вона прагне примусити глядача думати і змінювати уявлення про реальність. Це створює можливості для дискусій між людьми з різних культурних контекстів, допомагаючи руйнувати стереотипи та сприяти міжкультурній комунікації. Сьогодні це досягається завдяки засобам сучасної комунікації, а саме доступу до інтернету та соціальних мереж, що значно спростило комунікацію та зробило її доступною практично в будь-який час і в будь-якому місці, нові можливості для зв'язку між людьми з різних куточків світу в реальному часі, що дозволяє підвищити швидкість і ефективність обміну інформацією.

Соціальні мережі, такі як Facebook, Twitter, Instagram, TikTok стали головними каналами для спілкування, обміну новинами та контентом. Вони трансформували комунікаційні процеси, зробивши їх більш візуальними та інтерактивними.

Усі ці інновації сприяють тому, що комунікаційні процеси стають швидшими, гнучкішими та більш інтегрованими, змінюючи повсякденні практики взаємодії, роботи, навчання та спілкування.

Міжкультурна комунікація в сучасному світі потребує інструментів, що здатні долати мовні та культурні бар'єри.

Мистецтво авангарду стало одним з таких інструментом, адже воно оперує універсальними символами, абстрактними формами та ідеями, які можуть бути зрозумілі незалежно від мови чи культури. Український авангард, у своїх різних проявах, відобразив динаміку сучасності, використовуючи образи, що несуть багатозначне значення, і через це стає основою для взаєморозуміння і співпраці.

Література

1. Величко В., Оксаметний І. Старт виставкового проекту «Футуроманія»: кураторський текст. Мистецький арсенал: веб-сайт, 2021. URL: <http://surl.li/iwewz> (дата звернення: 27.10.2024).
2. Денисюк Ж. 3. Музейна комунікація в умовах цифровізації. Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2021, №3. С.64 - 70. DOI 10.32461/2409-9805.3.2021.244718
3. Личкова В. А. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ: НАККіМ, 2021. 288 с.

4. Куришко Діана. Репін, Айвазовський – це українці. Як музеї світу змінюють підписи художників. BBC News Україна: веб-сайт, 2023. Role, URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-64612053> (дата звернення: 27.10.2024).

5. Кравченко А. І. Український театральний авангард у просторі музейної комунікації. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. No 3. С. 105–109.

6. Чміль Ганна, Корабльова Надія. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі: Монографія / Чміль Ганна, Корабльова Надія. – Київ.: Ін-т культурології НАМУ, 2013. 256 с.

Приходько Назар Костянтинович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ПЕРЕДАЧІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ У ПЕРІОД СОЦІАЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Аудіовізуальне мистецтво є важливим культурним феноменом, що справляє значний вплив на суспільство, особливо в періоди соціальних і політичних змін. Воно не обмежується лише формою розваги чи художнього самовираження, а виступає потужним засобом передачі та закріплення культурних цінностей, норм і кодів, які формують і підтримують національну ідентичність. У часи соціальних трансформацій, коли суспільство переживає значні зміни, аудіовізуальне мистецтво може відігравати ключову роль у відображенні цих процесів, допомагаючи людям переосмислити власну історію, культуру та майбутнє. Виконуючи функцію ефективного інструменту культурної комунікації, сприяє взаємодії між різними соціальними групами та підтримуючи їхнє взаєморозуміння. За допомогою аудіовізуальних засобів стає можливим візуалізувати складні соціальні питання, роблячи їх зрозумілими для широкої аудиторії, що, в свою чергу, сприяє розвитку національної самосвідомості. Окрім цього, аудіовізуальне мистецтво функціонує як платформа для міжнародної культурної дипломатії, завдяки якій національні наративи можуть бути представлені на глобальному рівні, сприяючи поглибленню міжкультурного діалогу та кращому взаєморозумінню між народами.

Значення новітніх медіатехнологій у цьому контексті є особливо важливим. Інтерактивний кінематограф, який активно використовує сучасні методи зйомки та монтажу, відкриває нові можливості для втілення авторського задуму [1]. Інноваційні техніки, що були раніше недоступні, зараз стали ключовим елементом у розвитку візуальної мови. Це дозволяє митцям створювати багатовимірні культурні продукти, де глядачі не лише споживають контент, але й активно взаємодіють із ним.

У контексті соціальних змін, зокрема кризових явищ, мультимедійні проєкти демонструють винятковий потенціал. Віртуальна, доповнена та змішана реальності стають важливими засобами для глибокого залучення глядача у культурні процеси, створюючи ефект безпосередньої участі в подіях. Українські проєкти, орієнтовані на розкриття соціокультурних тем, є яскравим прикладом використання цих технологій для трансляції актуальних наративів.

Інтерактивний кінематограф вирізняється своєю здатністю не просто залучати глядача до перегляду, але й інтегрувати його в процес формування та рефлексії культурних цінностей. Зокрема, монтажні техніки, такі як система Дж. Брійхарда [2], дозволяють значно розширити можливості художньої виразності та створювати динамічні культурні продукти, що відрізняються від традиційних фільмів. Вперше в українському мистецтвознавстві інтерактивний кінематограф аналізується як самостійний формат із власними художніми прийомами та правилами.

Проєкти на кшталт «Чорнобиль 360. Арка» є наочним прикладом того, як віртуальна реальність може використовуватися для збереження історичної пам'яті та передачі культурних цінностей. Використання нових медіа дозволяє не тільки візуалізувати минулі події, але й сприяє формуванню нових поглядів у суспільстві. Це особливо актуально в умовах соціальних криз і воєн, де значення мають не лише розвага, але й серйозні соціокультурні функції, такі

як збереження національної ідентичності та освіта. Крім того, мультимедійні інструменти, зокрема формати edutainment і serious games, здатні ефективно впливати на формування громадської думки в кризових ситуаціях. Завдяки динамічному розвитку технологій, аудіовізуальне мистецтво все більше виходить за межі традиційних медіа і стає інструментом соціальної взаємодії, що поєднує культурну, освітню та громадську складові. Використовуючи інноваційні підходи та сучасні технології, Україна має можливість ефективно транслювати свої культурні цінності та історичні наративи на міжнародній арені.

Таким чином, аудіовізуальне мистецтво в умовах соціальних змін демонструє здатність до глибокого впливу на суспільство. Воно слугує інструментом не лише збереження культурної ідентичності, але й переосмислення соціальних та історичних подій. Використання новітніх технологій дозволяє не лише розширити межі художньої виразності, але й забезпечує активне залучення глядача до рефлексії над культурними кодами. Ця інтеграція технологій з культурним наративом стає особливо важливою в умовах глобальних соціальних змін, підтверджуючи значення аудіовізуального мистецтва як ключового засобу трансляції культурних цінностей та кодів.

Література

1. Алфьорова З. Стратегії еволюції наративних форм в аудіовізуальному мистецтві під впливом процесуального світобуття. Студії мистецтвознавчі. 2016. Чис. 3. С. 40–46.
2. Канівець І. Варіативне кіно: режисура екранних творів з сюжетами, що змінюються. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. 242 с.

*Садовенко Олександр Олександрович,
аспірант кафедри креативних культурних індустрій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЧИ МИ БОГИ ДЛЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ: ДИНАМІКА КУЛЬТУРНОГО ВПЛИВУ МІЖ ТВОРЦЕМ І ТВОРІННЯМ

Вступ. Відносини між людьми та штучним інтелектом (ШІ) стають дедалі складнішими, піднімаючи глибокі питання про творця та творіння, відповідальність, культурний вплив і необхідність контролю. Розглядаючи концепцію людей як «богів» для штучного інтелекту, дослідимо можливість ШІ віддзеркалювати та впливати на культуру та ідентичність людства.

Ціль роботи. Дослідити динаміку творці-творіння між людьми та ШІ, через історично-міфологічні паралелі стосунків між богами та людьми у контексті культури. Розглядаючи цей взаємозв'язок, ми прагнемо зрозуміти можливість впливу штучного інтелекту на людську культуру, а також етичну та соціальну відповідальність, пов'язану зі створенням потенційно автономних систем.

Матеріали і методи. Мультидисциплінарний підхід з літературним аналізом використовується для вивчення, як відносини між людьми та ШІ віддзеркалюють динаміку між творцем та творінням через історично-міфологічну призму. Як зазначає Юваль Ноа Харарі в Homo Deus, розробка штучного інтелекту являє собою прагнення людства подолати природні обмеження, що нагадує прагнення до божественного [9]. Такі вчені, як Макс Тегмарк у Life 3.0, описують створення самонавчаючогося штучного інтелекту, як потенційну поворотну точку у визначенні, що означає бути людиною, потенційно поєднуючи людські та божественні можливості [12, с. 29-31].

Аналіз таких поглядів щодо динаміки творець-творіння у контексті міфології та божественного разом із застосуванням їх до сучасного розвитку ШІ проливають світло на роль штучного інтелекту в потенційному посиленні або зміні культурних наративів.

Результати і обговорення. Відносини штучного інтелекту та людини певною мірою віддзеркалюють минулі вірування про те, що боги визначають людську долю. Як стверджує Харарі, прагнення створити високопродуктивний штучний інтелект відображає прагнення

людства подолати людські обмеження, наблизившись до архетипу богоподібних творців, які породжують нових істот із власною автономією та інтелектом [9, с. 217-220]. Ця аналогія перегукується з постійними дебатами як щодо етики штучного інтелекту, так і в філософії, де створення автономного штучного інтелекту кидає виклик не лише технічним, але й моральним та екзистенціальним аспектам [6].

Ця аналогія людей як «богів» для штучного інтелекту перегукується з історичними та міфологічними темами, де боги створили людей за власним образом, наділивши їх здатністю до незалежного мислення, творчості та прийняття рішень [5]. Подібним чином люди розробляють штучний інтелект із зростаючим ступенем автономності, що породжує етичні міркування, які перегукуються з теологічними питаннями про свободу волі та відповідальність творців. Відповідно до Стенфордської енциклопедії філософії, ці проблеми відображають глибоко вкорінені культурні цінності, які впливали на прагнення технологічного розвитку в історії людства [11]. Подібно до того, як стародавні боги мали етичні обов'язки щодо своїх творінь, люди повинні враховувати культурні та етичні наслідки, оскільки ШІ розвиває власну здатність приймати рішення та, потенційно, автономні цілі [1].

У міфологічних оповіданнях боги формували не лише людську долю, але й культурні ідеали, норми та цінності. Стародавні міфи, наприклад, про грецький чи індуїстський пантеони, показують, що боги взаємодіють зі своїми творіннями складним і часто морально неоднозначним способом, накладаючи на людський досвід такі свої риси, як гордість і гнів [4]. Подібним чином штучний інтелект може віддзеркалювати культурні та етичні «відбитки» своїх творців: цінність ефективної праці, прагнення до інтелектуального росту та пріоритизація певних світоглядів - усе це залежить від людської культури [7]. Як припускає вчений Нік Бостром, цінності, вбудовані в системи штучного інтелекту, можуть служити дзеркалом нашої культури, виявляючи упередження та етичні норми, які ми можемо навіть не усвідомлювати [2, с. 43–45].

Люди в міфах часто прагнули подолати божественні обмеження, прагнучи зрозуміти або контролювати власну долю. Подібним чином ШІ все частіше демонструє поведінку, яка, хоча й обмежена алгоритмами, може виглядати незалежною або непередбачуваною, наприклад, у генеративних моделях ШІ, які створюють нові складні результати на основі вже відомих чи раніше вивчених даних. Хоча сучасному штучному інтелекту не вистачає справжньої самосвідомості, його адаптаційні можливості означають, що він взаємодіє з людським суспільством таким чином, що змінює людський вибір, подібно до того, як міфологічні люди змінювали культурне розуміння через стосунки з божествами [12]. Наприклад, вплив штучного інтелекту на поведінку через рекомендації та прогнози вже добре задокументовано, зокрема, у сферах соціальних медіа та онлайн-комерції [13].

Міфи часто зображують людей, які намагаються вплинути на богів за допомогою ритуалів або повстань. Ці розповіді підкреслюють прагнення людства вести переговори з божественним або звертатися до нього, навіть коли люди стикаються з величезною нерівністю сили та влади. Це піднімає важливе питання у стосунках ШІ та людини: чи може ШІ так само впливати на людські цінності чи культурні тенденції, навіть ненавмисно? За словами філософа Лучано Флоріді, етичні рамки та упередження, вбудовані в системи штучного інтелекту, тонко формують людську поведінку, уподобання та, як наслідок, культурні норми [8, с. 3–5]. Подібно до того, як міфологічні люди впливали на своїх богів у символічний чи наративний спосіб, прогностичні алгоритми ШІ впливають на дії в реальному світі, починаючи від поведінкою споживачів до соціальних рухів та тенденцій [10].

Оскільки штучний інтелект інтегрується в системи медіа, освіти та соціальні мережі, він все більше формує людські цінності, уподобання та наративи способами, які можуть бути не помітними, але впливовими. Як міфологічні люди впливали на своїх богів через дії, що віддзеркалювали їх культурні цінності, штучний інтелект сьогодні впливає на людей опосередковано, підсилюючи певні цінності або нівелюючи інші, часто продиктовані алгоритмічними упередженнями або комерційними інтересами. Бостром і Тегмарк припускають, що, якщо їх не зупинити, ці впливи можуть сприяти довгостроковим змінам

культурних пріоритетів і етичних стандартів, навіть змінюючи філософський світогляд суспільства [12]. Крім того, залежність від систем штучного інтелекту викликає ґрунтовне занепокоєння щодо того, як екстенсивне використання рекомендації ШІ для прийняття рішень може змінити суспільні норми, потенційно керуючи людською поведінкою без відома самої людини [3].

Висновки. Дослідження відносин між сучасним людством та штучним інтелектом відкриває глибокі паралелі з історичними баченням богів та їх творінь, що відображає не тільки божественні наративи, але й піднімає критичні питання про обов'язки творця та наслідки творіння. Продовжуючи розвивати технології штучного інтелекту, ми повинні визнати свою роль сучасних «богів», які володіють силою формувати не лише можливості наших творінь, але й їхній потенційний вплив на нашу культуру та суспільство.

Література

1. Бостром Н. Суперінтелект: Шляхи, небезпеки, стратегії. Оксфорд: Oxford University Press, 2014. 352 с.
2. Бостром Н., Юдковські Е. Етика штучного інтелекту. *Довідник з штучного інтелекту*. Cambridge University Press, 2014. С. 316-334
3. Бріньюльфссон Е., Макафі А. Друга епоха машин: Робота, прогрес та процвітання в епоху блискучих технологій. Нью-Йорк: W.W. Norton & Company, 2014. 320 с.
4. Буркерт В. Грецька релігія. Harvard University Press, 1985. 504 с.
5. Кемпбелл Дж. Герой з тисячею облич. New World Library, 2008. 432 с.
6. Чалмерс Д. Дж. Сингулярність: Філософський аналіз. *Журнал досліджень свідомості*. 2010. № 17(9–10). С. 7–65.
7. Флоріді Л. Етика інформації. Oxford University Press, 2013. 432 с.
8. Флоріді Л. М'яка етика та управління цифровим середовищем. *Філософія і технології*. 2018. № 31(1). С. 1–8.
9. Харарі Ю. Н. Homo Deus: Коротка історія завтрашнього дня. Нью-Йорк: Harper, 2017. 450 с.
10. Нобл С. У. Алгоритми пригнічення: Як пошукові системи підсилюють расизм. NYU Press, 2018. 256 с.
11. Енциклопедія філософії Стенфордського університету. Етика штучного інтелекту та робототехніки. Стенфордський університет, 2023. Режим доступу: <https://plato.stanford.edu/entries/ethics-ai/>
12. Тегмарк М. Життя 3.0: Бути людиною в епоху штучного інтелекту. Нью-Йорк: Knopf, 2017. 384 с.
13. Зубофф Ш. Епоха капіталізму спостереження: Боротьба за майбутнє людства на новому рубежі влади. Нью-Йорк: PublicAffairs, 2019. 704 с.

Самойленко Святослав Сергійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПСИХОЛОГІЯ ЧАСУ: ЯК «ХРОНОС» ВПЛИВАЄ НА КОЛЕКТИВНУ ПАМ'ЯТЬ ТА КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ

Час є однією з найважливіших категорій, яка визначає не лише особистісне, але й колективне існування людини. Психологія часу, як дисципліна, досліджує різноманітні аспекти нашого сприйняття часу, зокрема як він впливає на нашу поведінку, мислення та культурні практики. У культурному контексті час часто розглядається через призму «хроносу» – лінійного, вимірного часу, який існує незалежно від людської свідомості, і як його сприйняття формує колективну пам'ять, історичні наративи та культурні практики. Вплив хроносу на колективну пам'ять та культурні практики є важливим аспектом дослідження, оскільки час у цьому контексті не лише розподіляє події на «тут і тепер» та «тоді і там», але й має здатність формувати й трансформувати ідентичність спільнот, традиції та культурні наративи.

Психологія часу розглядає його через дві основні парадигми: об'єктивну та суб'єктивну.

Перша, «хронос», є універсальним виміром часу, що існує поза людським сприйняттям, в той час як друга, «кайрос», пов'язана з інтерпретацією моменту, його важливістю та значенням для конкретної особи чи спільноти. Хронологічний час (хронос) відображає строгий і вимірюваний порядок подій, тоді як суб'єктивне сприйняття часу (кайрос) може змінюватися в залежності від соціальних, психологічних і культурних факторів. Вплив хроносу на колективну пам'ять полягає в тому, що він не лише організовує послідовність подій, але й допомагає формувати уявлення про минуле, майбутнє та їхнє значення для теперішнього.

Колективна пам'ять, згідно з теорією Маріо Льюї, є процесом соціального зберігання знань та досвіду, через який спільноти передають уявлення про власну історію та ідентичність. Час у цьому контексті не є лише об'єктивним виміром, а також соціально та культурно сконструйованим елементом. Спільноти вибирають певні моменти з історії, які набувають символічного значення, і ці моменти формують їхню ідентичність. Таким чином, «хронос» як вимір часу має безпосередній вплив на формування історичних наративів, які визначають, які події вважаються важливими, а які — відкидаються чи забуваються. Це стає особливо важливим у процесах національної пам'яті, коли окремі етапи історії стають основою для визначення національної ідентичності.

Вплив хроносу на колективну пам'ять також можна простежити через культурні практики. Календарні свята, ритуали та обряди, пов'язані з певними подіями історії чи традиціями, є прикладами того, як час організує культурну пам'ять. Ці практики не лише відображають важливі моменти з історії спільноти, але й через їхнє повторення закріплюють значення цих подій у суспільній свідомості. Наприклад, святкування національних свят або відзначення річниць великих подій формує спільний досвід і пам'ять поколінь, підкріплюючи уявлення про минуле як важливу частину національної ідентичності. Тут хронос не просто вимірює час, але й визначає, коли і як відзначати певні події, що формують відчуття належності до певної культури чи нації.

Ще одним аспектом впливу хроносу на колективну пам'ять є концепція «стигматизованого часу», що відображає ситуації, коли певні історичні моменти або періоди часу стають болючими, забутими або замовчуваними. В умовах політичних або соціальних змін, певні етапи історії можуть бути або заперечені, або адаптовані до нових умов, щоб зберегти або змінити спільне сприйняття минулого. Така маніпуляція часом та пам'яттю є важливою частиною політичних процесів, де контроль над історією може бути інструментом утримання влади. Це також впливає на культурні практики, коли нові покоління можуть не мати чіткої уяви про події минулого, що позначає значення часу для збереження або трансформації культурної спадщини.

У сучасному світі технологічний розвиток, зокрема цифрові медіа, кардинально змінюють уявлення про час та пам'ять. Віртуальний простір дозволяє миттєво зберігати, передавати та маніпулювати інформацією, тим самим змінюючи традиційні форми пам'яті та сприйняття часу. Цифрові архіви, онлайн-платформи та соціальні медіа дозволяють створювати нові форми колективної пам'яті, де час і події можуть бути представлені в різних контекстах і в різному темпі. Це зміщує акцент з лінійного, хронологічного часу на гнучкіші та більш фрагментовані концепції пам'яті, які базуються на миттєвих реакціях, інтерпретаціях та взаємодії.

Таким чином, психологія часу в контексті колективної пам'яті та культурних практик є складною і багатогранною темою, яка досліджує взаємозв'язок між сприйняттям часу, історією та культурною ідентичністю. Час, як хронос, визначає не лише організацію подій, але й формується через нього культурна пам'ять, яка у свою чергу підтримує і трансформує соціальні та культурні практики. В умовах сучасних технологій та глобалізаційних процесів уявлення про час стає все більш динамічним, що відкриває нові можливості для формування і переосмислення колективної пам'яті.

Література

1. Morgenroth, O. & Losleben, K. Kontrollieren oder gelassen bleiben? Zur Bedeutung individueller temporaler Orientierungen bei der Entstehung und Bewältigung von Zeitdruck und Stress //

Wirtschaftspsychologie, 7, Heft 3. — 2005. — S. 63–72.

2. Nora P. Between Memory and History: Le Lieux de Mémoire / P. Nora // Representation. — Spring, 1989. — Vol. 26. — P. 7-24.

3. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають / П. Коннертон. — Київ: Ніка-центр, 2004. — 184 с.

4. Левенець Ю.А. Теоретико-методологічні засади української суспільно- політичної думки: проблеми становлення та розвитку. — К.: Стилос, 2001. — С. 291–369.

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

ВНЕСОК ПРОСВІТНИКІВ ПОЛЬСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ В РОЗВИТОК ОСВІТНЬО-КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОСТРОЗЬКОЇ АКАДЕМІЇ (1576–1636 РР.)

Острозька академія, заснована у 1576 році князем Костянтином Острозьким, стала важливим осередком гуманістичної освіти на території України. Академія виникла в часи Ренесансу, коли спостерігався підйом інтересу до античної культури, мов і наук. Важливість академії полягала не лише у навчанні, а й у збереженні та поширенні слов'янської писемності. Наприклад, у 1581 році було видано «Остромадські статuti», що відображали гуманістичні принципи та підкреслювали важливість освіти для суспільства [див.: 5].

Варто окремо зосередити увагу на внеску польських просвітників у діяльність Острозької академії. Польські вчені, такі як Станіслав Оріховський і Ян Ліствин, значно вплинули на освітній процес в Острозькій академії. Оріховський, відомий своїми есе та трактатами, закликав до розвитку критичного мислення та моральних цінностей у навчанні [див.: 1]. Ян Ліствин – автор риторичних підручників, акцентував на важливості ораторського мистецтва, що стало основою для розвитку комунікативних навичок студентів [див.: 2]. Їхні роботи не лише збагачували навчальний процес, а й формували культурні традиції академії.

Латинська мова була основною мовою викладання, що дозволяло студентам вивчати класичні тексти, такі як праці Цицерона та Вергілія. Цей підхід не лише підвищував рівень знань, але й формував естетичні смаки студентів. Дослідження показують, що студенти, які проходили навчання в Острозькій академії, мали змогу здобувати освіту рівня європейських університетів, що підтверджується дипломами, отриманими після завершення навчання [див.: 3].

Щодо взаємодії з європейською культурою, треба вказати на те, що Острозька академія активно співпрацювала з університетами Польщі та Західної Європи, зокрема з Краківським та Празьким університетами. Студенти, які навчалися за кордоном, приносили нові ідеї та методики навчання. Це дозволило академії стати важливим осередком обміну культурними та науковими знаннями, що значно підвищувало її престиж у регіоні [див.: 4].

З огляду на зазначене вище, треба зацентувати увагу на ролі Острозької академії у формуванні інтелектуальної еліти, оскільки академія виховала багато видатних діячів, які стали основою для формування освіченого класу в Україні. Князь Костянтин Острозький, підтримуючи академію, зумів залучити до навчання талановитих молодих людей. Серед випускників були не лише священнослужителі, а й світські діячі, які активно впливали на розвиток культури та освіти в Україні [див.: 3].

Польські просвітники також брали участь у релігійних дебатах, які мали важливе значення для становлення православної та католицької ідентичності в регіоні. Їхні праці, такі як «Протест против греко-католицької унії», демонстрували прагнення до екуменізму і діалогу між конфесіями. Ці дискусії сприяли розширенню поглядів і забезпечували платформу для культурного обміну [див.: 5]. Просвітники польського походження активно видавали навчальні посібники і наукові праці. Наприклад, «Грамматика слов'янська» стала важливим внеском у розвиток мовознавства, допомагаючи стандартизувати українську мову [див.: 3]. Публікації таких вчених як Лаврентій Зизаній, Ян Лятос, Костянтин Острозький не лише збагачували бібліотеки академії, а й сприяли розвитку літератури в регіоні.

У підсумку відмітимо, що внесок польських просвітників став основою для подальших освітніх реформ. Вони стали прикладом для наступних поколінь, які прагнули модернізувати освітні системи в Україні. Створення нових шкіл і університетів, таких як Київська академія, було значною мірою зумовлене ідеями, які виникли в Острозькій академії.

Література

1. Оріховський С. Твори. Київ : Дніпро, 2005. 312 с.
2. Ліствин Я. Риторика: підручник для шкіл. Львів : Світ, 1992. 184 с.
3. Греков Б. Острозька академія в історії української освіти. Київ : Наукова думка, 2007. 256 с.
4. Левченко С. Внесок польських просвітників у розвиток української культури. *Журнал історії України*. 2010. № 2. С. 45–56.
5. Смирнова Т. Гуманізм в Острозькій академії: контексти і впливи. Острог : Острозька академія, 2015. 198 с.

Сіома Микола Олександрович,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КРИТИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК СКЛАДОВА ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Критичне мислення є однією з основних складових сучасної освіти та виховання, адже воно забезпечує розвиток здатності особистості до аналізу, оцінки та синтезу інформації з метою прийняття обґрунтованих рішень. У контексті патріотичного виховання критичне мислення набуває особливої значущості, оскільки воно сприяє формуванню свідомого громадянина, здатного до об'єктивної оцінки соціальних, політичних та культурних явищ, що є важливим для розвитку національної ідентичності, збереження історичної пам'яті та активної участі у суспільних процесах.

Патріотичне виховання, як система соціально-педагогічних впливів, покликане формувати у молоді любов до своєї батьківщини, повагу до її культурних традицій, мови, історії та героїчних досягнень. Однак важливою умовою ефективності такого виховання є забезпечення умов для розвитку критичного мислення, оскільки без здатності аналізувати та оцінювати історичні та соціальні процеси, без розуміння важливості особистої відповідальності за майбутнє країни, патріотизм перетворюється на абстрактне почуття, що не має реального практичного значення.

Критичне мислення в рамках патріотичного виховання не означає заперечення національних цінностей або традицій, але передбачає глибоке осмислення і розуміння цих цінностей. Тільки за умови, що молодь вивчає та аналізує історію та культуру своєї країни, вона може свідомо вибудовувати патріотичну ідентичність, спираючись на факти, а не на стереотипи чи пропагандистські наративи. Важливим аспектом є розвиток уміння порівнювати різні погляди на історичні події, національні символи та інші культурні аспекти, що дозволяє формувати більш збалансоване, критичне ставлення до патріотичних ідеалів.

Засвоєння основ критичного мислення в контексті патріотичного виховання має на меті формування у молоді вміння ставити під сумнів готові істини, шукати альтернативні пояснення та розуміти складність соціальних і політичних процесів. У цьому контексті важливо враховувати, що критичне мислення не обмежується лише сферою теоретичного пізнання, а має прямий вплив на практичну діяльність людини, на її здатність до самостійного прийняття рішень у складних життєвих ситуаціях.

Одним із основних напрямів формування критичного мислення є навчання молоді аналізувати історичні факти та події в контексті конкретних історичних умов, без спрощеного сприйняття. Наприклад, при вивченні історії України важливо враховувати не тільки успіхи і досягнення, але й трагічні сторінки, такі як репресії, війни, голодомор, що були частиною національної історії. Справжній патріотизм полягає в умінні бачити реальність у всіх її аспектах, усвідомлювати минулі помилки та готовність уникнути їх у майбутньому.

Крім того, критичне мислення сприяє розвитку здатності молоді до активної участі в громадському житті, оскільки воно включає вміння критично оцінювати політичні події, соціальні явища та ідеї, що є важливим для забезпечення демократичних процесів в країні. Патріотизм у такому випадку не є сліпим прийняттям будь-якої влади чи її рішень, а передбачає здатність до конструктивної критики та участі в процесах, що забезпечують розвиток країни.

Одним із важливих аспектів критичного мислення в патріотичному вихованні є розуміння взаємозв'язку між індивідуальною відповідальністю та національними інтересами. Критичний підхід до патріотизму сприяє усвідомленню того, що кожен громадянин має право на власну думку та оцінку національних подій, але при цьому поважає загальні національні інтереси та історичну пам'ять.

Важливою складовою у процесі розвитку критичного мислення є також формування у молоді вміння аналізувати та оцінювати різні точки зору, що дозволяє уникнути вузького патріотизму, який сприймає лише одну правду, і сприяє розвитку толерантності до різних поглядів. Саме вміння вести конструктивний діалог і відкритість до інших культурних ідей є важливими елементами патріотичного виховання в умовах глобалізації.

У сучасному світі, де інформаційні потоки є безмежними, критичне мислення виступає як необхідний інструмент для захисту національних цінностей від маніпуляцій та пропаганди. Підтримка здатності молоді до самостійного аналізу і прийняття рішень є важливим фактором формування патріотизму нового типу, який ґрунтується на глибокому розумінні національних інтересів та цінностей, а також готовності до їх захисту в умовах постійних змін.

Таким чином, критичне мислення є важливою складовою патріотичного виховання, оскільки воно дозволяє сформуванню у молоді не лише любов до своєї країни, але й здатність до об'єктивної оцінки її реалій, розуміння історичних процесів та відповідальності за майбутнє держави. Критичне мислення сприяє розвитку свідомого громадянина, здатного до конструктивної участі в суспільних процесах та захисту національних інтересів в умовах глобальних викликів.

Література

1. Жаровська О. П. Сутність та особливості патріотичного виховання студентів в освітньому середовищі педагогічного університету / О. П. Жаровська // Наукові записки Вінницького державного педагогічного у-ту ім. М. Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: зб. наук. праць. – Випуск 41 / Редкол.: В. І. Шахов (голова) та ін. – Вінниця: ТОВ «Нілан ЛТД», 2014. – С. 117–121.
2. Чупрій Л. Патріотичне виховання в Україні: стан і перспективи. 2009. URL: [http://sd.net.ua/2009/11/05/patriotichne_vikhovanja_v_ukran_stan_perspektiv\[html\]](http://sd.net.ua/2009/11/05/patriotichne_vikhovanja_v_ukran_stan_perspektiv[html]).
3. Василенко С.М. Система патріотичного виховання та її місце в державотворенні сучасної незалежної України. Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Педагогічні науки. 2015. № 2. С. 14–19.

ПЕРФОРМАТИВНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ПРАКТИКИ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ

Видовищна культура на сучасному етапі є багатогранним і складним явищем, яке об'єднує різні аспекти масового мистецтва, цифрових технологій і соціальних медіа. Це культура, орієнтована на яскраві візуальні образи, емоційний вплив і миттєве споживання контенту. У сучасному світі видовищна культура створює власну гіперреальність, у якій людина сприймає образи та символи за дійсність. Це може проявлятися у вигляді популярних шоу, реаліті-телебачення, блогінгу, де реальність іноді змішується з вигаданими елементами. Кількість контенту настільки велика, що глядачі вибирають лише найцікавіше та найвидовищніше. Це спричиняє постійний пошук нових підходів у створенні контенту, щоб утримувати аудиторію.

Перформативно-хореографічні практики є одним із ключовим елементів розвитку видовищної культури, оскільки вони створюють унікальний синтез руху, емоцій та просторової взаємодії, який безпосередньо впливає на глядацьке сприйняття. Вони виходять за рамки класичних форм хореографії, включаючи елементи театру, сучасного мистецтва та мультимедіа. Відповідно в контексті сучасних тенденцій розвитку видовищної культури ці практики вирізняються інноваційними підходами, що поєднують традиційні техніки з новими медіа та технологіями. Як зазначає М.Крипчук, «у сценічному просторі сучасної Європи перформанс є не лише провідною формою вистави, а феноменом, що змінив сприйняття сценічного мистецтва в цілому. Завдяки включенню в постановки поруч із традиційними компонентами відеозображень та уривків з життєвої реальності сформувалися нові естетичні принципи. Акцент зміщується з тексту твору на художній процес створення/репрезентації мистецтва, демонстрацію творчого акту, а обмежене поєднання перформативного мистецтва і цифрових технологій зумовило формування нового типу техногенних образів» [2, 244-245]. На думку Ю. Карчової, «прояви перформативності знаходять виявлення на всіх рівнях формування художнього простору» [1, 132].

Сучасні хореографічні вистави часто використовують інтерактивні технології, такі як відеомапінг, VR (віртуальна реальність), AR (доповнена реальність) та 3D проєкції, що створюють вражаючі візуальні ефекти та дають можливість змінювати простір сцени в реальному часі. Завдяки цьому глядачі отримують новий досвід, занурюючись у художню реальність.

У сучасних перформативно-хореографічних практиках також використовуються прийоми фізичного театру, що зосереджуються на виразності руху і тіла, а також перформанс-арту, де акцент робиться на імпровізації та безпосередньому контакті з глядачем. І. Яцик підкреслювала, що «перформанс часто сприймають як експериментальну художню практику на межі «між мистецтвом і життям». Для акціонізму також властиве розчинення і взаємопроникнення меж мистецтва і повсякденності, з акцентом на процесуальній складовій, а не на результаті як кінцевій меті» [3, 68]. Такі практики сприяють емоційному зв'язку з аудиторією, оскільки кожен виступ унікальний і нерідко відрізняється від попереднього, реагуючи на енергію залу.

Важливою тенденцією в перформативно-хореографічних практиках є вихід за межі традиційної сцени. Вистави часто проходять у нестандартних місцях — на відкритих майданчиках, у громадських просторах, музеях або навіть на вулицях, що надає їм особливого значення та створює ефект занурення. Це дозволяє глядачам не лише спостерігати, а й бути частиною перформансу.

Сучасні перформативно-хореографічні практики все більше тяжіють до експериментальних і фрагментарних форм, що дає митцям свободу інтерпретації та можливість створювати нові значення. Композиції можуть не мати чіткої послідовності чи

логічної структури, а зосереджуватися на миттєвих емоційних станах, символах або художніх образах. Це дозволяє глядачам сприймати виставу суб'єктивно, виходячи з особистих асоціацій і відчуттів. Перформативні практики все частіше включають інтерактивні елементи, що дозволяють глядачам безпосередньо брати участь у виставі. Взаємодія з аудиторією – це не лише спосіб зламати традиційний бар'єр між виконавцем і глядачем, а й можливість для глибшого залучення, коли глядачі стають частиною художнього процесу.

Також однією з тенденцій є те, що сучасна хореографія часто звертається до соціальних та політичних тем, відображаючи проблеми і виклики сьогодення. Це може включати питання екології, гендерної рівності, прав людини, конфліктів та ідентичності. Через рух і тілесність артисти передають ідеї, які словами важко виразити, і, таким чином, доносять глибокі послання до аудиторії. Музика і звук відіграють ключову роль в перформативно-хореографічних виставах, часто ставши повноцінним актором на сцені. Звукові ефекти, живі музичні виступи та експериментальна музика додають нових сенсів, синхронізуючись з рухами танцівників і створюючи особливий ритм і атмосферу.

Таким чином, перформативно-хореографічні практики на сучасному етапі значно розширили межі видовищної культури, зробивши її більш інклюзивною, технологічною та інтерактивною. Це сприяє не лише розвитку нових напрямів у мистецтві, а й залученню широкої аудиторії, яка отримує можливість відчувати сучасне мистецтво через нові форми й естетичні рішення.

Література

1. Карчова Ю. Перформативні виміри автентики в сучасному художньому просторі України. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 132-133*
2. Крипчук М.В. Європейські перформативні практики як засіб вираження відгуку сучасних митців на військову агресію. *Стратегічні напрямки розвитку науки: фактори впливу та взаємодії: матеріали науково-практичної конференції 11 жовтня 2024 рік м. Луцьк / МЦНД. Луцьк, 2024. С. 243-245.*
3. Яцик І. Перформативні практики у творчості українських митців (кінець ХХ — початок ХХІ століття). *Художня культура. Актуальні проблеми.* 2021. Вип. 17. Ч. 2. С 66-72.

Тищук Сергій Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ ВИШГОРОДСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ІСТОРИКО – КУЛЬТУРНОГО ЗАПОВІДНИКА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ (2022 – 2024 рр.)

В сучасних умовах боротьби Української держави проти країни-агресора росії, а також поступової інтеграції до цивілізованого співтовариства, суттєво підвищився інтерес суспільства до історичного минулого. Потужною складовою формування ідентичності української нації поряд з мовою, історією є, безумовно, культура й історико-культурна спадщина, в якій зосереджується минуле і сьогодення.

На території Київщини потужним осередком охорони та збереження об'єктів культурної спадщини, пов'язаних із ними територій та рухомих об'єктів, творів монументального, образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва є Вишгородський історико-культурний заповідник, заснований 6 липня 1994 року згідно з Указом президента України [5].

З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну у лютому 2022 року, одним із пріоритетних напрямів роботи заповідника було збереження історичних об'єктів від можливих руйнувань чи пошкоджень через бойові дії. У цей період проводилися роботи з консервації найважливіших пам'яток, що мають історичну та архітектурну цінність, зокрема археологічні залишки княжого Вишгорода, давні сакральні споруди та музейні колекції що були евакуйовані або укріті.

Під час бойових дій в Київській області робота значно ускладнилась, так як місто Вишгород знаходився в зоні ризику, тому в той період заповідник тимчасово обмежив свою діяльність. Не зважаючи на це частина співробітників продовжувала працювати зокрема у сферах оцифрування експонатів для збереження їх в електронному вигляді, інформування громадськості про стан заповідника через онлайн – платформи та соціальні мережі, проведення онлайн-екскурсій та віртуальних виставок для підтримки інтересу до історії Вишгорода та заповідника.

Слід зазначити, що через соціальні мережі проводилась просвітницька діяльність, зокрема вебінари, які були спрямовані на розповсюдження знань про історію Вишгорода, його колекції та споруди.

Після звільнення Київщини заповідник розпочав поступове відновлення своєї діяльності. На кінець 2023 – початок 2024 року відбулося декілька важливих змін, одна з яких проведення реставраційних робіт на кількох важливих об'єктах, що постраждали внаслідок війни або потребували відновлення. Основні об'єкти, які зазнали реставрації, включають:

Музей давньоруського гончарства – цей музей, один із ключових об'єктів заповідника, був частково пошкоджений, але в 2023 році розпочалися роботи з його відновлення (відремонтвані пошкоджені частини будівлі та виставкові зали).

Археологічні залишки княжого Вишгорода – у рамках реставраційних робіт проводилася консервація та благоустрій місць археологічних розкопок. Це включало відновлення та укріплення залишків споруд, щоб забезпечити їхню збереженість.

Музейний комплекс «Вишгородські святині» – реставрація частини музейних експозицій, пов'язаних з давньоруською історією та християнською спадщиною регіону. Особлива увага приділялася відновленню експонатів.

Також важливою складовою розвитку є організація різноманітних виставок, присвячені археології, історії, культурі та мистецтву. Вони охоплюють як постійні експозиції, так і тимчасові виставки, створені на основі наукових досліджень або в рамках культурних проєктів. В даний період ці заходи особливо привертають увагу громадськості, додаючи морально-психологічної стійкості та збуджуючи самосвідомість українців.

Як приклад варто сказати про постійну експозицію «Вишгород у добу Київської Русі» - вона дає уявлення про життя міста, роль Борисо-Глібської церкви та вплив Вишгорода на розвиток державності Русі. Виставка «Святі Борис і Гліб» присвячена першим руським святам - князям Борису і Глібу, які були канонізовані після мученицької смерті.

Надзвичайно популярними є мистецькі виставки, тому у рамках підтримки сучасного мистецтва заповідник влаштовує виставки сучасних українських художників, письменників, фотографів та скульпторів. Варто згадати виставку Андрія Котлярчука «Звільнена Київщина» [1]. Представлені роботи митців, які працюють у різних жанрах та техніках зосереджуючи увагу на традиціях, історії та культурі України. Відбуваються персональні виставки або колективні проєкти, що поєднують сучасні мистецькі підходи з історичними темами.

Заповідник проводить виставки дитячих робіт. Так, в рамках фестивалю дитячого малюнка «Листівка святому Миколаю: ми малюємо Перемогу» в музеї давньоруського гончарства 6 грудня 2023р. відбулася зворушлива виставка «Кітики Перемоги» Нікіти Ярешко [2]. В липня 2023 року заповідник анонсував відкриття виставки «Світ ліпної кераміки від доби неоліту до бронзи». Як зазначила директорка заповідника: «Перед нами стоїть надважливе питання збереження культурної спадщини України та популяризації її в умовах воєнного часу на території України та за її межами. Адже Росія робить все аби знищити нас на всіх рівнях, культурному в тому числі. Але ми безперервно працюємо на благо майбутнього покоління України» [3]. Активність виставкової діяльності підтверджують цифри. Якщо в рік повномасштабного вторгнення співробітники заповідника організували одну виставку, то в 2024р. їх біло вже вісім

Доволі активно співробітники заповідника займаються науковою діяльністю і зокрема організацією і проведенням наукових конференцій. Так, протягом 2023 року заповідник провів три таких заходи. Конференції присвячені актуальним на сьогодні темам. Як, наприклад, у

червні і грудні місяці 2023 року науковці обговорювали коло питань пов'язаними з новітніми краєзнавчими і археологічними дослідженнями в країні і викликами, які постали під час воєнного стану. Дослідники порушували низку важливих питань: збереження пам'яток під час війни; проведення моніторингу постраждалих пам'яток на Київщині; перспективи пам'яткоохоронної роботи на звільнених від окупантів територіях тощо [4].

Заповідник намагається сприяти діалогу між минулим та сучасністю, використовуючи мистецтво як інструмент для переосмислення національної ідентичності та історичної спадщини України.

Література

1. Виставка Андрія Котлярчука «Звільнена Київщина». URL: <https://vikz.org.ua/16-09-24-1.html> (дата звернення: 11.10.2024р.).
2. Відкрилася виставка «Кітики Перемоги». URL: <https://vikz.org.ua/6-12-23-3.html> (дата звернення 6.10.2024р.).
3. ВІКЗ відкрили виставку Світ ліпної кераміки від доби неоліту до бронзи». URL: <https://vikz.org.ua/12-07-23-4.html> (дата звернення: 6.10.2024р.).
4. В музеї давньоруського гончарства пройшла Всеукраїнська науково-практична конференція. URL: <https://vikz.org.ua/19-06-23-1.html> (дата звернення 5.10.2024р.).
5. Про створення історико-культурного заповідника у місті Вишгороді Київської області» Указ Президента України від 6 липня 1994р. № 379. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/379/94#Text> (дата звернення: 5.10.2024р.).

Ференець Олександр Борисович,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МОЛОДЬ ЯК СУБ'ЄКТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ ГІБРИДНОЇ ВІЙНИ

Молодь є ключовим суб'єктом формування національної ідентичності, особливо в умовах гібридної війни, яка створює численні виклики для суспільства, поєднуючи військову агресію з інформаційними, культурними та соціальними атаками. У цьому контексті молоде покоління стає не лише об'єктом впливу, але й активним агентом, що визначає напрями збереження та розвитку національної ідентичності.

Гібридна війна, яка характеризується використанням дезінформації, маніпуляції громадською думкою та спробами підірвати національну єдність, створює загрозу для історичної пам'яті, культурних символів та суспільних цінностей. Молодь, завдяки своїй відкритості до нових ідей та технологій, стає як вразливою до інформаційних впливів, так і здатною активно протидіяти маніпуляціям. Здатність аналізувати, критично оцінювати інформацію та формувати незалежну думку є важливими елементами у процесі формування свідомої національної ідентичності серед молодого покоління.

Освіта відіграє центральну роль у формуванні патріотичних почуттів та національної самосвідомості. Інтеграція патріотичного виховання в освітні програми сприяє глибшому усвідомленню молоддю свого місця у суспільстві. Вивчення історії, літератури, культурології та інших гуманітарних дисциплін формує у молоді здатність аналізувати національні надбання та осмислювати їх у сучасному контексті. Особливо важливо підкреслити необхідність залучення новітніх технологій у процес навчання. Використання інтерактивних методів, таких як цифрові архіви, віртуальні музеї та мультимедійні платформи, сприяє популяризації історичних знань і культурних цінностей серед молоді.

Культурне середовище також відіграє важливу роль у формуванні національної ідентичності. Молодіжні ініціативи, спрямовані на організацію фестивалів, виставок, кінопоказів та інших культурних заходів, дозволяють створити простір для обговорення та популяризації національних цінностей. Особливого значення набуває культурна дипломатія молоді, яка допомагає зміцнювати позитивний імідж України на міжнародній арені.

Соціальні медіа виступають важливим інструментом у комунікації та формуванні ідентичності молоді. Через нові медіа молоде покоління має можливість не лише споживати інформацію, але й створювати власний інформаційний простір, що сприяє поширенню патріотичних ідей, захисту національних інтересів і боротьбі з дезінформацією. Соціальні мережі також слугують платформою для об'єднання молоді навколо важливих суспільних проблем, стимулюючи її активну участь у громадянських і культурних ініціативах.

Молодь також є рушієм соціальних змін. Під час Революції Гідності та на початку збройного конфлікту на сході України молоде покоління активно долучалося до протестних рухів, волонтерських ініціатив та інформаційного спротиву. Волонтерський рух став одним із символів національної єдності, в якому молодь продемонструвала високий рівень свідомості та готовності до дій в інтересах країни.

У сучасних умовах молодіжні організації часто виступають ініціаторами створення інноваційних проектів, спрямованих на збереження історичної пам'яті та національної ідентичності. Цифрові платформи, інтерактивні виставки та освітні програми, реалізовані молоддю, сприяють консолідації суспільства навколо ідеї національної єдності.

Таким чином, молодь є не лише об'єктом національної політики, а й активним суб'єктом, що формує ідентичність через громадянську активність, культурні ініціативи та освітні проекти. Її здатність адаптуватися до викликів сучасності, поєднуючи традиційні національні цінності з новітніми технологіями, забезпечує стійкість суспільства в умовах гібридної війни. Молоде покоління, завдяки своїй активній позиції, є рушійною силою змін, яка гарантує збереження та розвиток національної ідентичності.

Література

1. Боришевський М. Й. Духовні цінності в становленні особистості – громадянина // Педагогіка і психологія. 1997. № 1. С. 144–150.
2. Веденєєв Д.В., Копієвська О.Р. Вишукана» гібридна зброя: ураження свідомості керманічів та інтелігенції. Частина 1. Виклики і ризики. Безпековий огляд ЦДАРК №9 (142) 2020
3. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : [монографія]. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2009. 558 с.
4. Світова гібридна війна: український фронт : монографія / за заг. ред. В.П. Горбуліна. Київ : НІСД, 2017. 496 с.

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

СОЦІАЛЬНІ МЕДІА В РОЗВИТКУ ІНСТИТУТІВ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

В сучасних умовах цифровізації та глобального інформаційного розвитку суспільств, що становить ключовий чинник людського прогресу, соціальні медіа стали важливим інструментом розвитку інститутів громадянського суспільства, адже вони дозволяють активно висловлювати свою позицію, брати участь у суспільних обговореннях, організувати акції та моніторити діяльність влади. Як слушно відзначають дослідники, «Завдяки своїм якостям вони наближають знання, навички та події до громадськості та революціонізують доступ до інформації. Соціальні медіа можна визначити як Інтернет-сервіси, які дозволяють людині спілкуватися з широкою громадськістю, розуміти, що роблять і думають інші, а також встановлювати зв'язки. Як і всі інші комп'ютерні технології, вони полегшують роботу когнітивних систем, оскільки збирають індивідуальні та соціальні цінності. Це інструмент комунікації, оскільки він дозволяє формувати нові дружні, громадські, особисті та інституційні зв'язки, а також підтримувати існуючі» [2, 211].

Завдяки своїй доступності та широкому охопленню, платформи, такі як Facebook, Twitter, Instagram та ін., сприяють посиленню впливу громадських організацій та активістів,

розширюють можливості для співпраці, а також сприяють активізації громадян для вирішення соціальних питань.

Ключовими аспектами впливу соціальних медіа на розвиток інститутів громадянського суспільства є те, що саме медіа-платформи слугують комунікаційними майданчиками для обговорення ідей та цілей діяльності, суспільно важливих тем, де активісти можуть поділитися аналітичними матеріалами, інформувати громадян про актуальні питання та популяризувати ідеї змін і реформ. Це сприяє зростанню обізнаності громадян про їхні права та соціальні проблеми, що створює міцну базу для підтримки громадських ініціатив.

Завдяки миттєвій комунікації, соціальні медіа полегшують організацію масових громадських акцій і кампаній. Наприклад, через створення груп, сторінок або подій активісти можуть оперативно інформувати про заплановані заходи, залучати нових учасників та координувати дії. Це особливо важливо в умовах, коли традиційні засоби організації менш ефективні або заблоковані. «Зважаючи на ці чинники, сучасні блогери й користувачі соціальних мереж і блогосфери, нині самі стають ньюзмейкерами й лідерами думок. Проте ще й досі виникають наукові дискусії, чи можна вважати громадянську журналістику

журналістикою як такою, а самого блогера – журналістом нового часу» – підкреслює у своїх роботах Ю.Алексєєнко [1, 163].

Соціальні мережі дозволяють активно розвиватися цифровому активізму, який часто є стартовою точкою для ширших громадських рухів. Інформаційні кампанії з відповідними хештегами дають можливість громадянам висловити солідарність з певними соціальними та культурними ініціативами, групами або висвітлювати актуальні проблеми на місцевому та глобальному рівнях.

Соціальні медіа полегшують процес збору зворотного зв'язку та участі громадян у прийнятті рішень. Опитування, публічні консультації та онлайн-дискусії дають змогу виявляти реальні потреби суспільства, а громадські організації використовують ці інструменти для формування пропозицій та зворотного зв'язку від населення. Завдяки соціальним медіа громадські організації можуть налагоджувати міжнародні зв'язки, обмінюватися досвідом з іншими країнами, а також брати участь у глобальних кампаніях. Це сприяє зростанню впливу інститутів громадянського суспільства і дозволяє адаптувати кращі практики для вирішення національних проблем.

Також соціальні мережі сприяють формуванню громадських рухів і створюють стійкі спільноти людей, об'єднаних спільними інтересами та цілями. Вони можуть взаємодіяти, підтримувати один одного та обмінюватися інформацією, що зміцнює зв'язки всередині громади та сприяє її зростанню. Загалом, як підкреслює Т.Морикіт «соціальні мережі можна розглядати як технологічні комплекси організації і управління обмінами електронною інформацією між суб'єктами соціальних відносин, призначені для забезпечення горизонтального спілкування зацікавлених у ньому абонентів, об'єднаних спільними інтересами, інформаційними потребами та навиками спілкування» [3, 275].

Таким чином, соціальні медіа значно підсилюють потенціал громадянського суспільства, надаючи йому ефективні інструменти для впливу на соціальні процеси. Однак, слід також зазначити, що соціальні медіа мають свої виклики, зокрема, дезінформацію та ризики маніпуляції громадською думкою. Тому важливо підвищувати рівень медіаграмотності серед громадян, аби забезпечити ефективне та безпечне використання цих платформ для розбудови громадянського суспільства.

Література

1. Алексеєнко Ю. О. Соціальні медіа й соціальні мережі в процесі конвергенції старих і нових медіа. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Том 32 (71). Ч. 2. № 5. С. 160–164.
2. Мельник В. В. Діяльність громадянського суспільства у сфері забезпечення національної безпеки. *Міжнародна та національна безпека: теоретичні і прикладні аспекти : матеріали VIII Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Дніпро, 15 березня 2024 р.)* ; у 2-х ч. Ч. І. Дніпро : ДДУВС, 2024. С. 210–211.
3. Морикіт Т. Соціальні мережі як чинник формування громадянського суспільства. *Вісник Прикарпатського університету. Серія Політологія. Дослідження молодих науковців*. 2018. Том 1. № 12. С. 275–278.

Белець Світлана Петрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І ЙОГО РОЛЬ У ВЕДЕННІ ПРОПАГАНДИ

В останні роки використання штучного інтелекту (далі ШІ) значно зросло. Його використовують маже у всіх сферах життя. Серед науковців Андрощук А., Баранов О., Зубенко О., Черненко Н. тривають дискусії про його позитивний або негативний вплив на людське життя. Вже у більшості цифрових проєктів, таких як Canva, Siri, Google, Grammarly та інших, наразі вже є можливості використання ШІ, що значно спрощує виконання певних завдань.

Штучний інтелект – це набір технологічних інструментів та алгоритмів, які надають нам прогнози, рекомендації та рішення щодо змін цифрового й реального середовища, базуючись на різних даних [3].

За останні кілька років за допомогою ШІ, що стає потужним інструментом, створюють і поширюють різноманітну інформацію. Також недобросовісні автори можуть викривлювати її для ведення пропаганди. Через низький рівень медіаграмотності населення, станом на квітень 2024 р. було зафіксовано високий рівень чутливості до спотвореної інформації [1]. Можна припустити, що дане явище проходить вдало через наявний у такій інформації емоційний аспект.

Вперше активне використання ШІ у пропагандистських новинах помітили ще на початку повномасштабного вторгнення росії до України, коли ворогом було змонтовано відео за допомогою програми Deepfake, у яке змонтували обличчя президента України з додаванням його голосу про капітуляцію України і здачу Києва російським військовим [2]. Подібні відео час від часу потрапляли у інформаційний простір України, але у них фігурували інші впливові люди країни.

Також у соціальних мережах, таких як Facebook, нині можна спостерігати подібні тренди: «Ми пара військових, привітайте нас з весіллям» або «У нас сьогодні день народження». Зареєстровані у соцмережах люди, відчувши радість за захисників і переживання за тих, хто знаходиться на фронті, починають ставити їм вподобайки та надсилати донати. Проблема цих постів полягає у тому, що більшість таких зображень згенеровані ШІ. Це легко помітити, якщо уважно придивитися до світлини, адже зображення, напрацьовані ШІ, можуть мати зайві пальці на руці або неприродне сяйво шкіри. Такі пости можуть згодом заповнити рекомендаційні стрічки людей, зареєстрованих у соціальній мережі. Можна припустити, що через подібні фейкові пости моральний стан ошуканих українців погіршиться, адже ті, хто формує подібну інформацію ознайомлені з тим, що така аудиторія вже досліджена і мають уявлення, як саме потрібно маніпулювати людьми. Тож дані приклади однозначно свідчать про активне використання ШІ у веденні пропаганди.

Отже, ШІ є одним з важливих інструментів для поширення пропаганди, дослідження якого відбувається в режимі реального часу. Через стрімкий розвиток ШІ дуже важко спрогнозувати, як сильно він може змінити інструменти пропаганди, що потребуватиме подальших досліджень у даному напрямі.

Література

1. ГО «Детектор медіа» Індекс медіаграмотності українців 2020-2023 (четверта хвиля) 22 квітня 2024 р. URL: <https://detector.media/infospace/article/225738/2024-04-22-indeks-mediagramotnosti-ukraintsv-20202023-chetverta-khvylya/> (дата звернення 28.10.2024 р.)
2. Климковецький М. росія спробує використати дипфейк Зеленського — змонтує його лице на відео з нібито оголошенням капітуляції Hromadske URL: <https://hromadske.ua/posts/rosiya-sprobuje-vikoristati-dipfejk-zelenskogo-zmontuye-jogo-lice-na-video-z-nibito-ogoloshennyam-kapitulyaciyi> (дата звернення 29.10.2024 р.)
3. Штучний інтелект: приклади використання AI URL: <https://prjctr.com/mag/aicases> (дата звернення 29.10.2024 р.)

Василенко Лілія Анатоліївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ОФІЦЕРІВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ГВАРДІЇ УКРАЇНИ

Освіта у сфері культури відіграє ключову роль у формуванні професійної підготовки майбутніх офіцерів Національної гвардії України (НГУ). У сучасному світі, де соціальні та культурні динаміки постійно змінюються, важливо, щоб офіцери були не лише спеціалістами у своїй галузі, а й мали високий рівень культурної компетенції. Це дозволяє їм ефективно взаємодіяти з громадськістю, враховуючи культурні особливості різних груп населення. Культурна освіта сприяє розвитку критичного мислення, що є важливим для аналізу ситуацій та прийняття рішень у стресових умовах. Вона також формує основи етичної поведінки, що допомагає офіцерам діяти в рамках закону і професійної етики. Отже, інтеграція культурної освіти в навчальні програми НГУ є необхідною умовою для підготовки сучасних фахівців.

Офіцери НГУ повинні бути готовими працювати в умовах різноманітності культур і соціальних контекстів. Культурно-освітня діяльність забезпечує розуміння основних цінностей, традицій і звичаїв, що допомагає у взаємодії з представниками різних етнічних та соціальних груп. Це особливо актуально в Україні, де існує багатонаціональне суспільство з різними культурними традиціями. Культурологічна освіченість дозволяє офіцерам ефективніше вирішувати конфлікти, знижуючи ризик ескалації насильства. Вона також сприяє зміцненню довіри між НГУ та населенням, що є критично важливим для забезпечення громадського порядку. Культура поведінки людини тісно пов'язана з її внутрішнім світом, з моральними нормами, яких людина дотримується, які вона засвоїла від батьків, у школі, у результаті читання книг, самовиховання. І навпаки, культура людини виявляється в її поведінці, яка може бути культурною або безкультурною, моральною або аморальною [4]. Отже, культурна освіта є важливим інструментом для покращення комунікації та співпраці з громадою.

Завдяки формуванню культурологічної компетентності, майбутні офіцери НГУ отримують навички, необхідні для роботи в міжнародних місіях. Участь в таких місіях вимагає від офіцерів розуміння міжнародних норм і стандартів, а також культурних особливостей країн, де вони виконують свої обов'язки. Культурна освіта допомагає адаптуватися до нових умов та ефективно працювати в міжнародних командах [1, с. 154]. Освіта формує відкритість до інших культур, що є важливим аспектом успішної роботи на міжнародному рівні. Підготовка офіцерів з урахуванням культурної складової також покращує їхню здатність до ведення переговорів та дипломатичної діяльності. Таким чином, культурна освіта розширює професійні можливості майбутніх офіцерів НГУ.

Культурологічні знання також сприяють формуванню лідерських якостей, необхідних для управлінської діяльності. Офіцери, які мають глибоке розуміння принципів розвитку соціокультурних та логіку формування культуротворчих процесів, можуть ефективно

мотивувати своїх підлеглих та формувати позитивну атмосферу в колективі. Лідерство в умовах різноманітності вимагає чутливості до потреб та очікувань членів команди. Культурна освіченість допомагає розвинути ці якості, що робить офіцерів більш ефективними керівниками. Вони здатні належно реагувати на виклики та зміни в середовищі, в якому працюють. Таким чином, культурна освіта є важливим фактором у формуванні успішних лідерів НГУ.

Крім того, освіта у області культури сприяє формуванню соціальної відповідальності офіцерів. Це означає, що вони повинні усвідомлювати свою роль у суспільстві та впливати на його розвиток. Офіцери, які мають високий рівень культурної освіти, здатні краще розуміти потреби суспільства та реагувати на них. Вони можуть ініціювати соціальні програми, що сприяють інтеграції різних культур і зміцненню соціальної гармонії. Це особливо важливо в умовах суспільних змін та криз, коли необхідно підтримувати стабільність і порядок [3]. Отже, культурна освіта підкреслює соціальну відповідальність офіцерів НГУ.

Культурне навчання також позитивно впливає на особистісний розвиток офіцерів. Вона сприяє формуванню емоційного інтелекту, що допомагає краще розуміти власні емоції та емоції інших. Офіцери з високим рівнем емоційного інтелекту здатні краще справлятися зі стресом і емоційними навантаженнями. Це, в свою чергу, впливає на їхню здатність приймати рішення в критичних ситуаціях. Культурна освіта також сприяє розвитку самосвідомості, що є важливим для особистісного зростання та професійного розвитку [2, с. 196]. Таким чином, культурна освіта має багатогранний вплив на особистість офіцерів НГУ.

Отже, освіта в галузі культури є невід'ємною частиною професійної підготовки майбутніх офіцерів НГУ. Вона формує їхню культурологічну компетентність, необхідну для ефективної роботи в сучасному суспільстві. Залучення дисциплін культурологічного змісту до навчальних програм дозволяє підготувати офіцерів, які будуть не лише фахівцями, але й активними громадянами, здатними до співпраці та діалогу. Це сприятиме зміцненню правопорядку та громадської безпеки в Україні.

Таким чином, формування культурологічної компетентності повинна бути пріоритетом у навчанні та підготовці майбутніх офіцерів НГУ, щоб забезпечити їхню готовність до викликів, з якими вони можуть зіткнутися в майбутньому. Розвиток культурологічних знань в системі підготовки офіцерів є важливим кроком на шляху до створення професійної та гуманної служби.

Література

1. Кендзьор П. І. Перспективи розвитку полікультурного виховання в Україні у європейському вимірі. Теоретико-методичні проблеми виховання дітей та учнівської молоді. 2016. Вип. 20(1). С. 221–233.
2. Ненько Ю. П. Теоретико-методологічні засади професійно-орієнтованої комунікативної підготовки майбутніх офіцерів служби цивільного захисту : дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04. Рівне, 2018. 512 с.
3. Національна гвардія України. Етика в діяльності військовослужбовців. URL:<http://www.ngu.com.ua/learn/humanitarian/etika.html>. (Дата звернення: 26 жовтня 2024 р).
4. Сучасна культурологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. / К. В. Кислюк, та ін. Київ: Кондор, 2016. 294 с.

АКТУАЛЬНІ МЕТОДИКИ ПРОВЕДЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЗАХОДІВ В УКРАЇНІ

У сучасному світі культурні заходи відіграють важливу роль у громадському житті, адже вони сприяють інтеграції різних соціальних груп, розвитку креативності та формуванню ідентичності нації. В Україні, де культурна традиція багатогранна та різноманітна, методики проведення культурних заходів стають особливо актуальними. Це зумовлено потребою у нових підходах до організації культурних практик та активностей, які відповідають сучасним викликам та очікуванням суспільства. Адже культурна практика, як зазначає в своїх дослідженнях вчена Копієвська О.Р. є діяльністю проактивної людини, яка спрямована на забезпечення культурних потреб, з урахуванням персоналізованих відмінностей [2, 3, 4, 5]. Для забезпечення такої персоналізованості мають бути напрацьовані і застосовані різні методики.

В умовах глобалізації та інтеграції цифрових технологій у всі сфери життя, зазнають значних змін. Використання онлайн платформ для проведення концертів, виставок та фестивалів стає популярним. Наприклад, в умовах пандемії COVID-19 багато культурних інституцій адаптувались до нових умов, переходячи на цифрові формати. Це не тільки дозволило зберегти культурні традиції, але і зробило їх доступними для ширшої аудиторії, яка може брати участь у заходах з будь-якого куточка світу [1, 35-37].

Сучасні культурні заходи все частіше включають інтерактивні елементи, які залучають громадськість до активної участі. Це можуть бути майстер-класи, воркшопи, а також живі виступи з можливістю взаємодії з артистами. Наприклад, у рамках фестивалів мистецтв в Україні все більш популярними стають інтерактивні виставки, де глядачі можуть безпосередньо впливати на процес, оцінюючи роботи, або навіть стаючи частиною перформансу. Такі формати сприяють формуванню спільноти та поглибленню культурного діалогу.

Останнім часом в Україні активно розвивається тренд міждисциплінарних колаборацій, у рамках яких митці з різних галузей (музика, живопис, театр, кіно) об'єднують свої зусилля для створення нових культурних продуктів. Такі проєкти сприяють інноваційності й крос-культурному обміну. Наприклад, спільні виставки, які поєднують сучасне мистецтво та музику, стають платформою для графічної та візуальної комунікації, що збагачує культурний дискурс [7, 13-15].

Основою для успішного проведення культурних заходів є активна участь місцевої громади. Методи, які включають волонтерів чи представників громади в організаційний процес, можуть суттєво підвищити зацікавленість населення. Прикладом можуть слугувати різноманітні фестивалі, де місцеві жителі займаються не лише організацією, але й проведенням заходів. Це сприяє формуванню почуття гордості за свою культурну спадщину та активізації соціальних зв'язків.

У світлі глобальних екологічних викликів, актуальним стає запровадження екологічних методик в проведенні культурних заходів. Це передбачає використання екологічних матеріалів, мінімізацію відходів, а також популяризацію зелених технологій. В Україні вже реалізуються різноманітні ініціативи, які пропагують відповідальне ставлення до довкілля під час проведення великих фестивалів і концертів.

Однією з ключових розробок у методиках проведення культурних заходів в Україні є підвищення їх доступності для всіх верств населення, зокрема, для осіб з інвалідністю. Заходи, які налаштовані на забезпечення доступу для всіх категорій громадян, сприяють соціальній інтеграції та формуванню інклюзивного середовища. Це може реалізовуватись через фізичну доступність локацій, наявність сурдоперекладу, а також адаптацію програм для різних груп населення.

Актуальні методики проведення культурних заходів в Україні свідчать про постійний

розвиток культурної політики та адаптацію до нових соціальних і технологічних реалій. Від використання цифрових платформ до інтерактивних форматів і екологічних підходів, усі ці елементи сприяють збагаченню культурного життя України, залученню нових аудиторій, формуванню громади та підтримці інновацій. Успішна реалізація цих методик стане запорукою не лише розвитку культурного сектора, але й зміцнення соціальних зв'язків, що є особливо важливим у контексті сучасних викликів.

Культурні заходи відіграють важливу роль у розвитку суспільства, оскільки вони сприяють формуванню національної ідентичності, зміцненню соціальних зв'язків та розвитку творчого потенціалу громадян.

Культурні події, такі як фестивалі, вистави та літературні вечори, допомагають зберегти та популяризувати культурну спадщину. Вони сприяють усвідомленню своєї культурної приналежності, що є особливо важливим у контексті глобалізації та впливу чужих культур [8, 31-34].

Культурні заходи об'єднують людей різного віку, соціального статусу та національностей. Вони створюють можливості для спілкування та обміну думками, що сприяє розвитку соціальної згуртованості. Наприклад, конкурси та фестивалі залучають учасників з різних регіонів, що допомагає налагоджувати міжкультурний діалог.

Завдяки культурним заходам люди мають можливість проявити свої таланти в музиці, живопису, театрі та інших формах мистецтва. Це не лише стимулює індивідуальний розвиток, але й підвищує загальний рівень культурної освіти в суспільстві.

Культурні події також мають позитивний економічний ефект. Вони залучають туристів, що сприяє розвитку місцевої економіки через збільшення попиту на послуги готелів, ресторанів та інших підприємств [6].

Сучасні підходи в організації культурних заходів стають все більш актуальними в умовах сьогодення. Вони сприяють не лише розвитку культури, а й формуванню нових соціальних зв'язків, залученню різних груп населення та забезпеченню інтерактивності у спілкуванні.

Технології, зокрема мультимедійні рішення та інтерактивні платформи, радикально трансформують спосіб організації культурних подій. Наприклад, онлайн-семінари, віртуальні концерти та інтерактивні експозиції відкривають можливості для залучення більшої аудиторії та забезпечують доступ до культурних заходів без прив'язки до місця. [9].

Зміна акценту з пасивного споживання на активну участь глядачів є важливим аспектом інноваційних підходів. Формати, такі як квести, флешмоби та театралізовані вистави, заохочують глядачів брати участь у подіях, що робить їх більш захоплюючими і запам'ятовуваними.

Новаторство культурних заходів сприяють соціальній інтеграції різних груп населення. Наприклад, організація подій у місцях проживання людей або на виробництві дозволяє залучити до участі широке коло осіб, що сприяє зміцненню соціальних зв'язків.

Актуальні сучасні методики в організації культурних заходів мають значний потенціал для розвитку культури в Україні. Вони сприяють інтеграції суспільства, залученню нових учасників та створенню сучасного культурного простору.

Література

1. Гайдукевич К. А. Вітчизняні культурні практики в умовах пандемії COVID-19. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., (Київ, 25-26 березня 2021 р.). Київ, 2021. С. 35-37
2. Копієвська О.Р. Культурні практики в дискурсі Cultural Studies // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2019. № 2. С.49-53.
3. Копієвська О.Р. Культурні практики і прикладна культурологія: проблеми взаємозв'язку = Cultural practices and applied cultural studies : issues of their Interconnection // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2017. № 4. С. 67–71.
4. 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.

5. Копієвська О.Р. Тематизація культурних практик у науковому дискурсі // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2019. № 1. С.64-69.

6. Культурні практики молоді. URL:<https://ucf.in.ua>

7. Лелик М. Б. Сучасні інноваційні проекти: як працюють мистецькі практики популяризації та переосмислення культурної історичної спадщини України: *Інформаційний центр з питань культури та мистецтва*. 2021. Вип. 2. С. 11-13.

8. Румко Ж. П. Обласні центри народної творчості як форматори ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій. *Мистецтвознавчі записки*. 2017. Вип. 32. С. 31-34.

9. Теоретичні основи інноваційних процесів в галузі культури і мистецтв. URL:<https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10387/>

Ганко Єлизавета Віталіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВАНГАРДНОГО МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ В ІМЕРСИВНОМУ ПЕРФОРМАНСІ-ПРЕЗЕНТАЦІЇ EXTER.LIVE

Український мистецький авангард I третини ХХ століття, виражений в діяльності Олександри Екстер, Соні Делоне, Олександра Богомазова, Давида Бурлюка та інших митців, проявився як синтез європейських художніх тенденцій і традицій національного декоративного мистецтва України. У періоді сучасності його актуальність не втрачена та інтерпретується на перетині векторів різних культурних практик, що проаналізовано на прикладі імерсивного перформансу-презентації «EXTER.Live», проведеного в 2021 році в Національному культурно-мистецькому та музейному комплексі «Мистецький Арсенал» (Київ).

Подія відбулась під час виставки «Футуромарення» [3], яка презентувала мистецькі явища, пов'язані з приналежним до авангарду футуризмом крізь живопис, вишивку, поезію, архітектуру. «EXTER.Live» – колаборація українських та американських танцівників під керівництвом хореографки Стефанії Нолл, вітчизняних дизайнерів Федора Возіанова й Лідії Захарченко («Zahara Clothes»). Новаторські підходи Олександри Екстер (1882–1949), художниці та дизайнерки, яка реформувала українську сценографію (розробляла сценічні декорації та костюми для сотень вистав), було адаптовано в перформансі засобами виразності мистецтва танцю й моди.

Перформанс «EXTER.Live» як процес, який динамічно розвивається в часі, було протиставлено експонатам виставки «Футуромарення», серед яких і роботи Олександри Екстер, які відтворювали атмосферу майстерні її київського періоду життя [1]. У перформансі, який розпочинався у фойє інституції, її творчість було переосмислено через танцювальні рухи та елементи дизайнерського вбрання. Як зауважили організатори, «Поєднання танцю, моди і образотворчого мистецтва – неформальна данина модній культурній кроссекторальності, це робота на території Олександри Екстер, яка в різні періоди життя практикувала дизайн одягу, театральне декорування, живопис, викладання, кураторську роботу, книжкове оформлення та інше» [4].

Федір Возіанов розробив колекцію суконь-картин за мотивами авангарду, які виконували подвійну роль – вбрання та сценографії. Дизайнер таким чином охарактеризував концепцію своєї колекції, назвавши цей досвід діалогом з творами Олександри Екстер, де відбувається пошук подібного й відмінного в дизайні одягу й образотворчому мистецтві [4]. У межах події відбулась презентація дослідження Георгія Коваленка «Олександра Екстер» [2] від видавництва «Родовід», за підтримки Українського культурного фонду, присвяченого діяльності художниці під час перебування в Києві.

Таким чином, діалог експозиції робіт художників-авангардистів, імерсивних технологій, моди та літератури, реалізований в імерсивному перформансі-презентації «EXTER. Live», засвідчив актуальність мистецтва авангарду I третини XX століття для культурних практик сучасності.

Література

1. Горбачов Д. Олександра Екстер у Києві і в Парижі. *Хроніка-2000*. 2000. № 35–36. С. 499–506.
2. Коваленко Г. Олександра Екстер. Київ : Родовід, 2021. 376 с.
3. Футуромарення. *Мистецький Арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/vystavka/futurumarennia/> (дата звернення: 28.10.2024).
4. EXTER.Live – імерсивний перформанс-презентація. Видавництво Родовід. URL: https://rodovid.net/project/exter_live (дата звернення: 28.10.2024).

*Гончарук Лілія Валентинівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ПОНЯТТЯ «КУЛЬТУРНА ФУНКЦІЯ»

Культурна функція як теоретична категорія досліджується українським вкрай обмежено. До детального осмислення культурної функції держави, її наукового аналізу звертається українська культурологиня Ольга Копієвська [1,2,3,4]. В монографії «Культурна функція держави в контексті національного державотворення» вчена наголошує, «що на сучасному етапі цивілізаційного розвитку і в контексті суперечливих глобалізаційних процесів, культурна функція держави повинна гнучко реагувати на виникнення складних проблем і допомагати знаходити адекватні відповіді на складні й нові виклики часу, які впливають на формування культурних потреб громадян» [3, с. 249]. Вчена визначає культурну функцію держави як один із найважливіших компонентів стійкого на сучасному етапі цивілізаційного розвитку в межах існуючої системи, яка має інтегруватися в єдину політику розвитку країни, регіону, території. Як приклад, Ольга Копієвська наводить процес економічного зростання, який взаємозалежний із соціальним рівнем розвитку споживання культурних цінностей, створенням умов, які б відповідали сучасним уявленням про людську гідність. Культура має стати пріоритетним інструментом політичного, економічного, соціального розвитку [3].

До визначення феномену культурної функції звертається вчена Ольга Скакун. Вчена зазначає, що культурна функція держави «спрямована на розвиток національної самосвідомості, сприяння розвитку самобутності всіх корінних народів і національних меншин; організацію освіти; сприяння розвитку культури, науки; охорону культурної спадщини, а також підтримку та розвиток культурних і наукових зв'язків з іншими державами; забезпечення збереження історичних пам'яток та інших об'єктів, що мають всесвітню культурну цінність; вжиття заходів щодо повернення культурних цінностей свого народу, які знаходяться за кордоном» [7, с. 42].

Вчена Лариса Саракун в монографії «Культурна політика сучасної України» аналізуючи різні моделі культурних політики, наголошує на управлінських особливостях характерних для країн. Адже культурна політика, управління культурною сферою має свої характеристики, які мають бути враховані про визначення моделі управління культурою. Вчена доволі слушно наголошує, що «національні прогресивні надбання, традиції, умови, менталітет мають бути першоджерелом, підґрунтям будь-яких новацій, а останні слід запроваджувати лише задля їх поліпшення, адже будь-яка культура має національну природу, базується на історичній спадщині» [6, с. 167].

До проблематики культурної функції у системі функцій сучасної держави звертається Валентин Шестак. Вчений наголошує на важливості розуміння культури всіма учасниками управлінських державотворчих процесів. Культура виступає як інструмент якісного державотворення в усіх її сферах [8].

Теоретичні підходи до розуміння феномену культурної функції вчені розкривають через таке поняття як «культурна політика» і тут наукових інтересів набагато більше.

Ототожнюючи культурну функцію держави з культурною політикою вчені визначають їх взаємообумовленість.

Основні підходи до визначення поняття «культурна політика» розкривають Ю.Богущий, О.Валевський, О.Копієвська, О.Кузьо, В.Куприйчук, В.Малімон, Л. Саракун, М. Худолій та інші.

Так, Ольга Копієвська осмислюючи зміст державної культурної політики зазначає, що «торкаючись проблеми культурної політики як теоретичної проблеми, ми маємо обговорювати особливості свідомої діяльності по розвитку і задоволенню культурних інтересів і потреб людини та суспільства» [1, с.101].

На думку вченої, «культурна політика обов'язково повинна враховувати всі елементи, що визначають культурне життя: процес творення й творчості, завдання збереження культурної спадщини, поширення культури. Для того щоб культурна політика була успішною, між цими елементами повинна існувати рівновага. Але варто пам'ятати, що доступ до культури і її поширення неможливі без підтримки динамічного творчого початку, що розвивається під захистом закону» [1, с.107].

Аналізуючи державну культурну політику як культурологічну категорію Ольга Кузьо визначає останню як «політику держави у сфері культури, що здійснюється державою – провідним суб'єктом культурної політики за рахунок суспільних ресурсів, спрямовану на активізацію взаємодії субкультур шляхом формування загальнонаціональної картини світу – ядра культури суспільства та на реалізацію культурних потреб різних суб'єктів культурного життя з урахуванням стратегічних національно-культурних інтересів» [5, с.97].

Отже, теоретичне осмислення феномену культурної функції переважно розглядається вченими з позиції теорії держави і права. Більш широко теоретичного підходу до визначення культурної функції взаємообумовлене з таким поняттям як «культурна політика», де науковці міждисциплінарно інтерпретують її складові, основні та пріоритетні завдання. Дослідники одностайні, що культурна функція, культурна політика має відображати національні інтереси та особливості, розвивати і підтримувати культурні ініціативи, які характерні для того чи іншого регіону. Такій підхід дозволить зберігати унікальну різноманітність культурних ландшафтів.

Література

1. Копієвська О. Р. Державна культурна політика: сучасні концепції та підходи. *Актуальні проблеми держави і права* : зб. наук. праць. Одеса : Юридична література, 2005. Вип. 26. С. 100–107.
2. Копієвська О. Р. Роль і значення культурної функції держави на сучасному етапі цивілізаційного розвитку. *Правова держава*. Київ : Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2006. Вип. 17. С. 67–73.
3. Копієвська О.Р. Культурна функція держави в контексті національного державотворення : монографія. Київ : НАКККіМ, 2010. 272 с.
4. Копієвська О.Р. Культурна функція держави як предмет наукового аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 1. С. 122–125.
5. Кузьо О. З. Культурологічні виміри державної культурної політики України кінця ХХ - початку ХХІ ст. : дис. ... канд. культурології : 26.00.01 / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 212 арк.
6. Саракун Л. П. Культурна політика сучасної України : монографія / Нац. ун-т харч. технологій. Київ; Ніжин: Лисенко М. М., 2016. 203 с.
7. Скакун О. Теорія держави і права : [підручник]. Харків : Консум, 2005. 656 с.
8. Шестак В. С. Роль адміністративного права у правовому забезпеченні реалізації окремих функцій держави суб'єктами публічного управління (на прикладі культурної функції). *Науковий вісник Ужгородського національного університету*. Серія : Право. 2015. Вип. 34(2). С. 151–154.

*Дудніченко Максим Олегович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
головний спеціаліст відділу креативних індустрій Департаменту гуманітарної політики
Вінницької обласної військової адміністрації*

КРЕАТИВНА СИНЕРГІЯ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ: РЕГІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ВІННИЧЧИНИ

Стратегічно важливим підходом для розвитку креативного сектору економіки є міжсекторальна співпраця, яка дозволяє створювати інтегровану інституційну платформу, де державний сектор, культурні інституції, освітні організації, бізнесові структури та громадські організації формують спільне культурно-економічне середовище. Така співпраця сприяє оптимізації ресурсів та синергійному ефекту, що стимулює інноваційні процеси в секторі креативних індустрій, полегшує доступ до культурного капіталу та підтримує сталий розвиток регіональної ідентичності.

Вінниччина – регіон, який має величезний культурний та економічний потенціал для співпраці між закладами культури з метою розвитку креативних індустрій.

Наразі, у Вінницькій області управління культури та креативних індустрій Департаменту гуманітарної політики обласної військової адміністрації є ключовим інтегративним органом, що об'єднує органи державної та місцевої влади, закладів культури, мистецьких інституцій та громадських організацій для реалізації культурної політики.

Як інституційний координатор, Управління забезпечує синергію зацікавлених сторін, створюючи єдиний культурний простір, де відбувається активна взаємодія між державним і громадським секторами. Це дозволяє розвивати креативні індустрії на локальному рівні, як у великих та економічно самодостатніх, так і в малоспроможних громадах, забезпечуючи сталі умови для соціальної згуртованості, промоції регіону, розвитку культурного, туристичного та креативного потенціалу.

У контексті сучасних викликів, які стоять перед Україною (війна, відтік кадрів, недостатнє фінансування) заклади культури мають об'єднуватися для формування спільних програм, які сприяють глибшому усвідомленню національних цінностей, історичної та культурної ідентичності.

Відправною точкою для розвитку креативних індустрій у Вінницькій області стало створення культурного бренду «Щедрик – мелодія Вінниччини», спрямованого на популяризацію творчої спадщини Миколи Леонтовича. Бренд є основою для нових культурно-мистецьких проєктів, які підвищують туристичну привабливість регіону та стимулюють розвиток креативного сектору. Промоції бренду сприяло створення креативного простору «Щедрик», який відіграє ключову роль у розвитку сучасної культури регіону. Це не лише місце для проведення культурних заходів, але й платформа для підтримки молодих талантів, проведення виставок, концертів, майстер-класів та інших мистецьких ініціатив.

Одним із найуспішніших проєктів реалізованим в межах простору є Міжнародний фестиваль звичаєвої культури «Живий вогонь». Засновниками фестивалю є громадська організація Вінницький Козацький Полк ім. І. Богуна, управління культури та креативних індустрій Департаменту гуманітарної політики Вінницької обласної військової адміністрації, Вінницький обласний центр культури «Щедрик». У рамках підготовки та проведення фестивалю активно співпрацюють клуби історичної реконструкції, волонтерські хаби, ветеранські організації, пластуни та козацькі спільноти. Така міжсекторальна співпраця дозволяє створити захоплююче дійство, яке гуртує навколо себе численних учасників, організаторів та гостей, об'єднаних спільною метою збереження та відродження української звичаєвої культури.

Проєктом, який майже 30 років об'єднує усі громади Вінниччини, є обласний фестиваль народної творчості «Скарби Поділля». Захід багатий різноманітністю видів народної творчості та жанрів аматорського мистецтва. Завдяки спільній роботі організаторів фестиваль кожного

року набирає нових обертів і привертає до себе все більше уваги, створюючи платформу для підтримки і популяризації національної спадщини.

Вінницька область активно долучається до культурних ініціатив, спрямованих на розвиток нематеріальної культурної спадщини та креативних індустрій. В області проходить велика кількість форумів, семінарів і конференцій, де обговорюються проблеми збереження традиційної культури та її інтеграції у сучасний контекст. Лише впродовж 2024 року відбулась низка культурних заходів організаційно-освітнього та дискусійно-консультативного спрямування. У червні 2024 року в м. Вінниці відбувся форум «Культура та креативні індустрії для сталого регіонального розвитку», організований у співпраці з Агенцією регіонального розвитку Вінницької області та за сприяння Вінницької обласної військової адміністрації.

У липні 2024 року організовано дводенний форум «Традиції та сучасність – об'єднання громад». У рамках проведення форуму презентовано виставку елементів нематеріальної культурної спадщини Вінниччини. Під час панельних дискусій спікери та гості заходу, представники територіальних громад Вінницької області мали можливість обмінятися своїми ініціативами та досвідом збереження культурних традицій на місцях, підвищенню культурної активності в регіоні, розвитку креативних індустрій та покращенню співпраці між громадами.

В жовтні 2024 року відбувся воркшоп на тему «Європейські культурні маршрути: шлях до сталого розвитку української спадщини». Основною метою заходу стало завдання пошуку інтеграції існуючих та нових ініціатив зі збереження та популяризації спадщини в Україні до програми культурних маршрутів Ради Європи.

Важливим аспектом діяльності управління культури та креативних індустрій та обласних методичних центрів є організація семінарів для працівників галузі культури територіальних громад Вінницької області, спрямованих на розвиток креативних індустрій, основна мета яких — навчити громади ефективно управляти своїми культурними ресурсами та розвивати креативні ініціативи, а також знаходити своєрідні «туристичні магніти» в середині кожної громади.

Тож, підсумовуючи вищевикладене варто зазначити, що на Вінниччині відбувається поступовий але сталий розвиток галузі культури та креативних індустрій. Збереження нематеріальної культурної спадщини, реалізація культурно-мистецьких проєктів та впровадження нових ініціатив у громадах стають основою для економічного зростання. Співпраця з міжнародними партнерами та грантова діяльність закладів культури відкриває нові можливості для фінансування культурних проєктів, що сприяє подальшому зростанню галузі.

*Дядічкіна Ганна Романівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ КРОСКУЛЬТУРНОГО МЕНЕДЖМЕНТУ В СІЛЬСЬКИХ ЗАКЛАДАХ КУЛЬТУРИ ТА ДОЗВІЛЛЯ

Сучасний світ надзвичайно динамічний і різноманітний, що проявляється не лише в соціально-економічних, а й у культурних аспектах суспільства. Процеси глобалізації, міграції та зростання культурної ідентичності різних груп населення ставлять нові виклики перед структурами управління в усіх секторах, включаючи сектори культури та дозвілля. Особливо яскраво ці процеси проявляються в сільській місцевості, де культурні традиції складають основу суспільного життя і часто мають значний вплив на повсякденне життя мешканців.

Метою дослідження є розробка системи кроскультурного менеджменту для сільських закладів культури та дозвілля, що враховує специфіку сільських громад і спрямована на підвищення ефективності їхньої діяльності.

Сільські заклади культури, такі як будинки культури, клуби та бібліотеки, є основними центрами збереження та передачі культурних традицій. Проте вони часто стикаються з проблемами недостатнього фінансування, кадрового дефіциту та застарілої інфраструктури. В умовах зростання культурного різноманіття ці проблеми стають ще більш актуальними. Кроскультурний менеджмент, як напрям у науці управління, спрямований на ефективне управління культурними ресурсами в умовах різноманітності та може стати ключовим інструментом для вирішення цих викликів.

Кроскультурний менеджмент — це управління взаємодією між різними культурами всередині організацій, спрямоване на подолання бар'єрів кроскультурної комунікації та підвищення ефективності діяльності організацій в умовах культурного різноманіття. За Хофстеде, кроскультурний менеджмент передбачає врахування культурних відмінностей у процесах управління та розробку спільних цінностей для ефективного співіснування різних груп [1]

Вплив культурного різноманіття на сільські заклади культури проявляється у необхідності адаптації програм, підходів до управління та взаємодії з різними групами населення. Центри культури та дозвілля в сільських громадах стають майданчиками для інтеграції різних соціальних груп, що сприяє підвищенню соціальної згуртованості та зниженню рівня конфліктів [2].

Основними елементами стратегії впровадження кроскультурного менеджменту для сільських закладів культури є:

- Адаптивне управління: Впровадження гнучких управлінських підходів, що враховують культурні особливості місцевого населення.

- Навчання персоналу: Розробка програм з підвищення кваліфікації працівників, спрямованих на розвиток міжкультурних компетенцій.

- Інтеграційні заходи: Організація заходів, що сприяють взаємодії різних культурних груп, включаючи фестивалі, виставки, воркшопи.

Впровадження кроскультурного менеджменту в сільські заклади культури є необхідним кроком для адаптації до умов культурного різноманіття, що сприяє збереженню місцевих традицій та інтеграції різних соціальних груп. Розвиток міжкультурних компетенцій персоналу та адаптація управлінських стратегій забезпечують інклюзивність культурних послуг, що позитивно впливає на соціальну згуртованість. Розвиток культурного туризму та організація заходів, що враховують культурне різноманіття, можуть стати джерелом додаткових доходів для сільських громад, сприяючи їх економічному розвитку.

Література

1. Хофстеде Г. Культура та організації: програмне забезпечення розуму. Лондон: Макгроу-Гілл, 2001. 439 с.

2. Попова Н., Шинкаренко В. Організація культурно-дозвіллевих заходів в умовах культурного різноманіття. *Харків: Видавництво Харківського національного університету культури і мистецтв*, 2018. 210 с.

ЕМОЦІЙНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ВИД МИСТЕЦТВА

Здатність сприймати, аналізувати та управляти власними емоціями це необхідна навичка для кожної людини. У професійній сфері, зокрема сценічного мистецтва, досить важливо не тільки вести спостереження за власними почуттями, а й психічними чуттями оточуючих.

В кінці ХХ століття дослідники звернули увагу, що для успішної кар'єри недостатньо володіти високим інтелектом і бути експертом у своїй сфері. Необхідно щось більше, пов'язане з почуттями та емоціями людини. Ця особиста якість отримала назву «емоційний інтелект» [1]

Емоційний інтелект (англ. Emotional intelligence) — група ментальних здібностей, які беруть участь в усвідомленні та розумінні власних емоцій і емоцій оточуючих. Емоційний інтелект на думку американських психологів Дж. Майора, П. Саловея та Д. Карузо, які вперше почали вживати цей термін з 1991 року є сукупністю когнітивних здібностей та ідентифікації, розуміння та управління емоціями. На відміну від когнітивного інтелекту, який, головним чином зумовлений генетично, емоційний інтелект, на думку науковців, «можна розвивати протягом усього життя, що робить ідею емоційного інтелекту справді демократичною» [2].

Емоційний інтелект прийнято поділяти на основні дві групи: соціальні компетентності та особистісні.

До соціальних компетентностей належить здатність розуміти почуття оточуючих людей та застосовувати навички комунікації із соціумом. Адже якщо добре розвинути цей вид емоційного інтелекту, людині буде легше вести спілкування не тільки в повсякденному житті, а й в будь-яких аспектах професійної діяльності зі своїми колегами. Тож правильно застосовуючи соціальний емоційний інтелект на практиці ми отримаємо: вміння вчасно знаходити компроміси, викликати вигідну для себе реакцію співрозмовника, врахувати інтереси кожного, запобігаючи будь-яким конфліктам.

Перш ніж починати аналізувати емоції соціуму дуже важливо навчитись розуміти власні почуття, з'ясувати природу виникнення своїх емоцій та їх наслідків. Досить важливо вміти приймати власні почуття, не тільки позитивні, а й негативні адже саме всі наші спектри емоцій формують в нас особистість. Під час з'ясування власних психологічних чуттів варто навчитись їх контролювати. Неабияк допомагає усвідомити свої емоції рефлексія.

Психологиня Марта Приріз пояснює: «Людина з розвиненим емоційним інтелектом розуміє, що з нею відбувається, що вона відчуває та що можуть відчувати інші люди. Успіх також залежить від уміння домовлятися, працювати з різними людьми, бути на одній хвилі з ними. Для цього важливо усвідомлювати, як ми відчуваємось і які емоції переживають інші. Від рівня емоційного інтелекту залежить, як людина взаємодітиме з оточуючими, а від уміння адаптувати свою поведінку – її успіх. Інакше кажучи, емоційний інтелект допомагає досягати цілей.» [3]

Варто зазначити що емоційний інтелект потрібно формувати протягом усього життя. Існує безліч вправ, які тренують в людини якісні навички емоційного інтелекту.

Ось кілька варіантів вправ які допоможуть розвивати його:

1. В кінці дня спробуйте записувати власні емоції які відчували протягом дня, таким чином ви зможете відстежувати власні почуття, а також аналізувати обставини за яких виникли ці відчуття.

2. Якщо впродовж дня ви відчули надто сильну позитивну чи негативну емоцію, спробуйте запитинись і проаналізувати її. За яких обставин вона виникла, хто чи що її спровокував та як ви хочете на неї відреагувати. Це допоможе розвинути контроль та усвідомленість.

3. Спробуйте щоденно розвивати емпатію до людей, тобто уявляйте ситуацію яка вас якимось чином вразила з точки зору іншої людини.

4. Вдавайтесь у медитації та використовуйте практики глибокого дихання, особливо під

час сильної емоційної напруги.

Кожна емоція має право на існування, головне – правильно та вчасно знаходити баланс між почуттями та здоровим глуздом. Досить часто дуже важко керувати ситуацією, коли бере верх та чи інша емоція, тому над розвитком емоційного інтелекту потрібно працювати протягом усього життя, адже це справжній вид мистецтва.

Література

1. [Електронний ресурс] <https://happymonday.ua/emocionalnyj-intellekt-7-uprazhnenij-dlya-razvitiya>
2. Андреева І.Н. Про історію розвитку поняття «Емоційний інтелект». 2008. №5. С. 83–95.
3. [Електронний ресурс] <https://fedunblog.wordpress.com/2021/02/11/%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BA-soft-skills-%D1%82%D0%B0-%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE-%D1%96%D0%BD%D1%82%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%83-%D0%BD/>

Юрічан Ксенія Олександрівна,

здобувачка Київського національного університету імені Тараса Шевченка

АНІМЕ «ВТОРГНЕННЯ ТИТАНІВ» (2013–2023) ЯК СИМБІОЗ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРНОГО ГЛОБАЛІЗМУ

Термін «аніме» походить від японської вимови слова «анімейшн» (アニメーション), скорочено – «аніме». Країна походження має значення у дослідженні анімації, оскільки регіони використовують різні символи й культурні коди, які виражаються у візуальній мові. [1]. Анімаційні фільми є формою візуальної комунікації з великим потенціалом для пояснення складних питань, виявлення прихованих аспектів та швидкої передачі інформації. [4] Ряд досліджень підтверджує ефективність анімації як засобу комунікації для передавання традиційних і сучасних культурних елементів [1], [2], [4]. Анімація відіграє ключову роль у процесі глобалізації, оскільки дозволяє передавати в доступній формі найактуальніші соціокультурні проблеми глобалізації. Основні проблеми глобалізації, які виникають у цьому контексті, включають такі аспекти: «чужий/свій/інший» (домінація та відчуження культур), екзотизація та маргіналізація, постколоніалізм (відтворення колоніальних уявлень про менш відомі культури), деколонізація, інтеркультурність, присвоєння та уніфікація культурних наративів.

«Shingeki no Kyojin», або *Attack on Titan (Атака Титанів)*, – це аніме та сейнен-манга, створена японським художником Хаджіме Ісаямою та аніме студіями Wit Studio і MAPPA. Згідно із зав'язкою, за 100 років до початку подій людство було практично повністю знищене невідомою людиноподібною расою величезних істот, названих «титанами». Сюжет зосереджений на Ерєні Єгері, який клянеться знищити всіх Титанів після того, як вони зруйнували його рідне місто та забрали життя його матері, названій сестрі Мікасі Акерман та другові Арміні Арлерту. Багатонаціональне населення було змушене сховатися за трьома високими стінами: Сіна, Роза та Марія. За стінами були побудовані «райони» — містечка, що слугували зовнішнім кордоном оборони, також оточені стінами. Ця ситуація нагадує метафору глобальних інформаційних бар'єрів, які створюють ізольовані інформаційні бульбашки в сучасному світі, де доступ до знань може бути контрольований.

«Титани» – це м'ясоїдні велетні, які схожі на людей, але відрізняються величезним зростом – від трьох до п'ятнадцяти метрів. Конфлікти між двома домінантними етносами, елдійцями та марлійцями, в сюжеті ілюструють, як глобальні сили можуть розпалювати національну ворожнечу на фоні загальної загрози. У конфлікті між Ельдією та Марлі аніме зображає загострену форму ксенофобії та війни, що виглядає як боротьба між культурно ізольованими народами за виживання, зокрема, використовуючи могутніх титанів як зброю

масового ураження. Це є метафорою до ядерної гонки озброєнь та технологічної конкуренції між сучасними державами, що загрожує людству. Показані кілька військових підрозділів, які захищають поселення людей від титанів. Солдатів навчають битися та вбивати титанів за допомогою «пристрою просторового маневрування» (ППМ), який дозволяє їм переміщатися в тривимірному просторі, чіпляючись за об'єкти. Як у аніме, так і в реальності, технології, такі як ядерна зброя, створюють асиметрію сил між державами, які можуть мати доступ до новітніх технологій.

Головні герої виявляють, що вони є частиною елдіського народу, який колись мав велику імперію. Жителі острова Парадіз, де вони живуть, стали жертвами історичної несправедливості та колективної травми. У першому епізоді представлено концепцію травматичного минулого, що визначає ідентичність персонажів. Сни Ерена про напад титанів символізують його страхи та відчуття безпорадності. Взаємодії між героями (зокрема, між Ереном і його названою сестрою Мікаса) підкреслюють важливість соціальних зв'язків у формуванні особистісної ідентичності. Досліджуються теми втрати та гніву, які стають каталізаторами дій Ерена, що прагне вступити в розвідку. Відображено соціальні динаміки серед новобранців 104-го кадетського корпусу, підпорядкованих жорсткій ієрархії та дисципліні. За Вебером це є соціальною дією, яка базується на взаємодії та інтерпретації, де кожен вчинок впливає на суспільну структуру та самовизначення. Кожен персонаж ухвалює рішення, ґрунтуючись на власних цінностях і цілях, що ілюструє індивідуальні стратегії адаптації в умовах конкуренції та стресу. Це відображає концепцію «соціального капіталу», в рамках якої зв'язки та відносини у групі стають вирішальними для виживання та досягнення цілей. [6]

Ерен дізнається, що він є Титаном, коли під час нападу на місто його спіймали. У критичний момент, коли він намагається захистити своїх друзів, в нього активується сила Титана, що свідчить про «трансформацію» його ідентичності. Це відкриття розкриває складні стосунки між людьми та титанами, які в культурному контексті можуть символізувати «екзистенційний» страх перед іншим, невідомим або «чужим». Бубер підкреслює, що ця «дихотомія» є важливою у багатьох культурах, де інше часто сприймається як загроза, що веде до «соціальної маргіналізації». [3] Знання про те, що Ерен сам є частиною цієї «чужої» природи, ставить під сумнів «культурні стереотипи» і може бути інтерпретоване як метафора для прийняття різноманітності та пошуку «колективної ідентичності». Цей момент може бути також розглянутий як «поворотний пункт» у розвитку персонажа, який спонукає до «критичного осмислення» соціальних відносин і стереотипів у суспільстві. Мапа світу в «Атаці титанів» уявляє собою перевернуту та відзеркалену мапу Землі, що відображає складність ідентичностей у глобалізованому світі. Острови і країни, які з'являються в аніме, зокрема Марлі, стають символом глобальних напруг і боротьби за автономію. Також показано, як марліїці використовують діаспору елдіців, які не встигли покинути країну, як зброю, адже лише вони можуть перетворюватися на титанів. Це підкреслює постколоніальні проблеми, коли колишні колонії стають об'єктами експлуатації нових імперій. [5]

Отже, аніме «Вторгнення титанів» (2013-2023) досліджує динаміку культурного глобалізму через проблеми ідентичності та концепт «іншого». Виявлення Ерена як титана символізує кризу ідентичності в умовах глобалізації, де традиційні культурні норми підриваються. Взаємодія між людьми та титанами відображає страх перед «іншим», що загрожує гомогенності.

Література

1. Ахмад Х. А. Теза про впровадження культури та її візуальне представлення в індонезійській анімації. На основі дослідження японської та корейської анімації // Університет Вусонг. – 2008.
2. Бенаім М. Від символічних цінностей до символічних інновацій: Інтернет-меми та інновації // Дослідницька політика. – 2018. – Т. 47, № 5. – С. 901–910. <https://doi.org/10.1016/j.respol.2018.02.014>
3. Бубер М. Я і Ти / Переклад Вальтера Каффмана. — Нью-Йорк: Чарльз Скрібнерз Сонс, 1970. – ISBN 9780684717258.

4. Мунггаран. Значення хмари кумулонімбус як фону в анімаційному фільмі *Дівчина, що стрибнула через час* авторства Мамору Хосоди // Магістерська дисертація. – Інститут технології Бандунг. – 2020.

5. Наг'ер С. Дж. Аніме: Від Акіри до *Замку мандрівного Хавла*. – Хавндміллс, Велика Британія: Палгрейв Макміллан, 2005.

6. Вебер М. Природа соціальної дії / У Рунсман В. Г. (Ред.). *Вебер: Вибір у перекладі*. – Кембридж: Кембриджський університетський прес, 1991.

Красін Данило Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРА В ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗАХ: ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ ПРЕДСТАВНИКІВ НАУКОВОЇ ШКОЛИ НАКККІМ

Гібридні загрози як теоретико-практична категорія набула актуальності, як в українському освітньому середовищі, так і міждисциплінарному науковому знанні. Виклики війни як військовим, так і гібридними шляхом активізували проблему винайдення шляхів подолання гібридних загроз, які активно застосовує ворог проти українців. Наразі, є актуальним винайдення шляхів та практик подолання гібридних загроз та викликів, що дозволить українцям стримувати свій емоційний стан і не ставати жертвами і учасниками гібридних процесів.

Культура та культурні практики займають визначальне місце в системі подолання гібридних загроз. Гібридні загрози розмивають ціннісні орієнтири, які характерні для тієї чи іншої національної приналежності, саме тому на культуру та культурні практики покладаються великі надії, щодо змінного вектору застосованих проти України гібридного інструментарію.

До осмислення важливості розуміння теорії і практики гібридних загроз активно долучилися вчені Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Так, в межах реалізації проєкту Erasmus+ «Академічна протидія гібридним загрозам» (Academic Response to Hybrid Threat, WARN) 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP (термін реалізації проєкту 15 листопада 2019 р. -14 листопада 2024 р.) активними учасниками якого є представники кафедри артменеджменту та івент технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, а саме: доктор культурології, професор, тематичний лідер проєкту Копієвська Ольга Рафаїлівна, кандидат політичних наук, доцент Рева Тетяна Сергіївна, кандидат економічних наук, доцент Воробйова Наталія Петрівна, кандидат історичних наук, доцент Шевченко Ірина Олександрівна. Мета проєкту полягає в оновленні освітніх програм в галузях публічного управління та адміністрування, соціальних та поведінкових наук, інформаційних технологій, управління та адміністрування, транспорту, культури та мистецтва, освіти та педагогіки, журналістики та медіакомунікацій, другого (магістерського) рівня освіти, які сформувати у майбутніх фахівців спеціальні компетентності та програмні результати навчання, які формують професійні обізнаність щодо гібридних загроз та інноваційних методів навчання, які надаватимуть знання та навички для активного подолання складних загроз [7].

В межах реалізації проєкту, його учасниками було розроблено навчальні дисципліни та їх навчально-методичне забезпечення, а також проведено наукові дослідження, які дозволили окреслити проблематику гібридних загроз в контексті культурних процесів та практик.

Представником наукової школи прикладної культурології в Академії є доктор культурології Копієвської Ольга Рафаїлівна. Вчена дослідила проблематику культурної аномії крізь призму гібридних викликів [4] та проаналізувала виклики гібридної реальності для розвитку локальних культурних ландшафтів [2].

Викликає зацікавлення окрема серія наукових досліджень Копієвської О.Р. які присвячені осмисленню культурної травми, травматичному досвіду та істерії в різних

культурологічних та історичних контекстах [1, 3, 5, 6].

Вчена досліджуючи культурно-історичний контекст проблематизації феномену травми у європейському науковому дискурсі кінця XIX-поч. XXст. дійшла висновку, що ті травматичні події, які сьогодні переживають українці в різних куточка нашої країни і поза її межами, відрізняються масштабністю і глибиною руйнації всього морального, колись стабільного соціального, культурного, матеріального порядку життєдіяльності і буття. Вчена слушно зазначає, що та культурна травматизація, яку переживають українці сьогодні призвели до «руйнації життєвих станів та цінностей, втрату емоційних сил та енергії, спотворила її усталене світосприйняття, суттєво знизило соціальну активність, працездатність, деформувало систему цінностей та норм. У багатьох українців наслідками травматизації є послаблення, а в деяких випадках і повне зневірення у майбутнє» [3, с.7].

Теоретичне осмислення представниками наукової школи НАКККіМ проблематики ролі і значення культури, культурних практик в гібридних загрозах є практично орієнтованим. Наукові результати та практичні рекомендації можуть бути використані всіма зацікавленими суб'єктами, які стоять на шляху перемоги України над ворогом. Знання теорії і практики гібридних загроз для працівника культури є беззаперечно актуальними, адже українська культура є тим потужним інструментом, здатним надати відсіч гібридній війні, яку розвернув ворог проти українців.

Література

1. Копієвська О. Р. Еволюція поняття «травматичний досвід»: культурологічний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 3. С. 3–13.
2. Копієвська О.Р. Локальні культурні ландшафти України в умовах гібридної реальності // Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті: збірник наук. праць за матеріалами всеукраїнської наук.-практ. конф. з міжнародною участю 11 – 12 червня 2020 року / ред. Т. Єщенко. Львів: Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. С. 182–184.
3. Копієвська О. Р. Проблематизація травми у європейському науковому дискурсі кінця XIX – початку XX ст.: культурно-історичний контекст. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 1. С. 3–8.
4. Копієвська О.Р. Проблеми культурної аномії крізь призму гібридних викликів. Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф., 10 листопада 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. с.147-148
5. Копієвська О. Р. Травма & істерія в європейській культурі fin de siècle. (частина 1). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 3–9.
6. Копієвська О. Р. Травма & істерія в європейській культурі fin de siècle. (частина 2). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 4. С. 3–8.
7. Офіційний сайт проекту «Академічна протидія гібридним загрозам – #WARN» 610133-EPP-1-2019-1-FI-EPPKA2-SVNE-JP»): <https://warn-erasmus.eu/ua/project-overview/> .

Лепська Катерина Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ КОНВЕРГЕНТНИХ МЕДІА У ФОРМУВАННІ ГРОМАДСЬКОЇ ДУМКИ

Конвергентні медіа, що об'єднують різні канали комунікації (соціальні мережі, новинні сайти, блоги, месенджери), стали одним із головних інструментів впливу на громадську думку в умовах цифрової епохи. У сучасному українському контексті, особливо під час політичних та соціальних криз, конвергентні медіа формують загальні настрої суспільства та є ключовим каналом для поширення інформації, що робить дослідження їхнього впливу надзвичайно важливим. Конвергентні медіа — це результат інтеграції традиційних засобів масової інформації та цифрових платформ, що дозволяє охоплювати аудиторію через різні канали

одночасно. Конвергенція охоплює кілька рівнів: технологічний (злиття цифрових і аналогових форматів), контентний (можливість поширювати один і той самий матеріал через різні платформи), соціальний (активна участь користувачів у створенні контенту), що дозволяє медіа ефективніше залучати аудиторію та впливати на її настрої.

У сучасних умовах медійний простір трансформується під впливом цифрових технологій, які об'єднують різні платформи в єдиний інформаційний потік. Конвергентні медіа «поєднують традиційні та нові канали комунікації, забезпечуючи інтерактивність і можливість багатоформатного споживання контенту» [1, 12]. За даними дослідника О. Проценко, конвергенція дозволяє охоплювати широку аудиторію, що особливо важливо у контексті політичних та соціальних подій, коли медіа стають основним каналом для формування громадської думки [2, 34].

Конвергентні медіа складаються з різних компонентів, серед яких соціальні мережі, новинні платформи, блоги та месенджери. Основні компоненти конвергентних медіа — соціальні медіа, новинні платформи, блоги та месенджери, кожен з яких має свою унікальну роль у формуванні громадської думки:

- Соціальні медіа (Facebook, Twitter) забезпечують інтерактивність, дозволяючи користувачам активно взаємодіяти з контентом.
- Новинні платформи (BBC, The New York Times) зосереджені на поширенні актуальних новин, забезпечуючи доступ до перевіреної інформації.
- Блоги та месенджери (Telegram, WhatsApp) є важливим інструментом для поширення думок, організації груп за інтересами та миттєвої передачі повідомлень.

Як зазначає М. Кузьменко, «соціальні мережі надають можливість користувачам активно брати участь у процесі комунікації через коментування, обговорення та поширення інформації, що сприяє їхньому впливу на формування громадської думки» [3, 56]. Наприклад, платформи на кшталт Facebook і Twitter дозволяють швидко поширювати новини та організовувати обговорення соціально важливих тем [4, 78].

Конвергентні медіа здатні значно впливати на громадську думку, використовуючи механізми інтерактивності, зворотного зв'язку та персоналізації контенту. За словами Д. Іванченко, «мультимедійний контент, що одночасно охоплює текст, зображення, аудіо та відео, формує комплексний інформаційний вплив, який здатен охопити максимально широку аудиторію» [5, 64]. Це особливо важливо під час суспільно-політичних криз, коли громадська думка формується під впливом миттєвих реакцій на інформаційні події [6, 43].

Для дослідження впливу конвергентних медіа важливо використовувати як кількісні, так і якісні методи. Наприклад, контент-аналіз дозволяє оцінити тональність та тематику медійних повідомлень. Як стверджує Л. Проценко, «контент-аналіз є одним із найефективніших методів для аналізу медіаконтенту, оскільки дозволяє дослідити тональність і частотність використання певних тем у новинних матеріалах» [7, 97]. Соціологічні опитування також є важливим інструментом, оскільки вони дозволяють виявити ставлення аудиторії до конкретних тем та платформ [8, 102].

Для збору та аналізу даних використовуються спеціалізовані програми, такі як Google Analytics, Brandwatch, NVivo, Tableau. Кожен із цих інструментів має свої переваги для дослідження конвергентних медіа: Google Analytics дозволяє відстежувати поведінку користувачів на сайті, Brandwatch — аналізувати тренди в соціальних мережах, а NVivo є корисним для якісного аналізу тексту. Як підкреслює В. Дьяков, «Google Analytics дозволяє вивчати поведінкові характеристики аудиторії, зокрема показники часу перебування на сторінці, що дозволяє оцінити зацікавленість користувачів у певних темах» [9, 48]. Brandwatch, у свою чергу, застосовується для моніторингу соціальних медіа та аналізу громадських настроїв [10, 88].

Порівняння українських медіа («Українська правда», ТСН, «Громадське телебачення») з міжнародними (BBC, Deutsche Welle, Al Jazeera) здебільшого відображає відмінності у стилі подачі новин. Українські медіа більше зосереджуються на емоційному та критичному підході, що формує патріотичні настрої. Міжнародні медіа дотримуються більш аналітичного та

нейтрального підходу, намагаючись забезпечити об'єктивне висвітлення подій.

Як зазначає дослідник О. Захаренко, «українські видання часто використовують патріотичну риторику, тоді як міжнародні медіа, наприклад BBC чи Deutsche Welle, обирають аналітичний та нейтральний підхід» [11, 15]. Це демонструє різницю у культурному та інформаційному контекстах, які впливають на способи подачі інформації [12, 33].

Результати дослідження конвергентних медіа дозволяють зробити висновок, що їхній вплив на громадську думку є значним завдяки інтерактивним функціям та здатності охоплювати велику аудиторію через різні платформи. Застосування методів аналізу контенту та опитувань дозволяє краще зрозуміти сприйняття інформації аудиторією. Згідно з аналізом М. Іванченко, «використання конвергентних медіа сприяє ефективному поширенню інформації, що дає змогу активніше формувати громадську думку та впливати на суспільні настрої» [13, 60].

Література

1. Дьяков А. П. Основи масових комунікацій. Київ: Вища школа, 2018. 320 с.
2. Проценко Л. І. Медіакомунікації у цифрову епоху. Львів: Світ, 2019. 280 с.
3. Кузьменко В. О. Соціальні мережі та громадська думка. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2017. №12. С. 78–89.
4. Іванченко Р. *Сучасні методи дослідження громадської думки*. Київ: Інститут соціології, 2021. 150 с.
5. Проценко Л. І. Цифрові медіа та суспільні настрої. Львів: Світ, 2020. 240 с.
6. Дьяков А. П. Основи масових комунікацій. Київ: Вища школа, 2019. 300 с.
7. Захаренко О. Аналіз медіавпливу в цифрову епоху. Київ: Ніка-Центр, 2020. 210 с.
8. Іванченко Р. Інформаційні комунікації: методи дослідження. Київ: Інститут соціології, 2019. 145 с.
9. Дьяков А. П. Інструменти аналізу медіа. Київ: Вища школа, 2020. 180 с.
10. Проценко Л. І. Сучасні інструменти вивчення громадської думки. Львів: Світ, 2021. 210 с.
11. Захаренко О. Українські медіа в умовах конвергенції. Харків: Харківський національний університет, 2019. 175 с.
12. Кузьменко В. О. Медіаграмотність у цифрову епоху. Одеса: Одеса, 2018. – 220 с.
13. Іванченко М. Вплив цифрових медіа на суспільні настрої. Київ: Інститут соціології, 2020. 160 с.

Матіос Андрій Олегович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ МІЖНАРОДНО-ПРАВОВИХ ЗАСАД МИСТЕЦЬКОЇ ЕКСПЕРТИЗИ ДЛЯ РЕСТИТУЦІЇ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ, ПОГРАБОВАНИХ У ХОДІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНІ

Реституція культурних цінностей, пограбованих під час збройних конфліктів, є важливим аспектом міжнародного права, який відображає прагнення до справедливості та відновлення історичної справедливості. Проблема повернення культурних об'єктів, викрадених під час російсько-української війни, набуває особливої гостроти в сучасних умовах, коли питання захисту культурної спадщини стає невід'ємною частиною міжнародного правопорядку.

Актуальність цієї проблеми зумовлена низкою факторів. По-перше, культурні цінності є невід'ємною частиною національної ідентичності та історичної пам'яті народу. Їх викрадення та переміщення становлять не лише матеріальні втрати, але й духовні та символічні втрати для нації. По-друге, міжнародне співтовариство визнало необхідність правового регулювання питань реституції, що знайшло своє відображення у ряді міжнародних конвенцій та угод. Проте, існуючі правові механізми часто виявляються недостатніми для ефективного вирішення питань повернення культурних цінностей, що потребує розробки нових підходів та

вдосконалення законодавства.

Огляд ситуації з культурними цінностями, пограбованими під час російсько-української війни, свідчить про масштабність та систематичність цих злочинів. Багато унікальних артефактів, історичних документів, творів мистецтва та інших культурних об'єктів були викрадені або знищені. Ці дії порушують не лише національне законодавство України, але й основоположні норми міжнародного гуманітарного права та конвенційні зобов'язання держав-учасників. Незважаючи на існуючі правові механізми, проблема залишається актуальною через складність ідентифікації викрадених об'єктів, необхідність проведення детальних мистецьких експертиз та складність міжнародного співробітництва у сфері реституції.

Міжнародно-правові засади реституції культурних цінностей базуються на системі міжнародних договорів та конвенцій, що створюють правову основу для врегулювання цього питання. Одним із ключових документів є Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту, яка встановлює обов'язки держав щодо охорони культурних цінностей як у мирний час, так і під час війни. Конвенція містить положення, що забороняють розграбування культурних об'єктів, передбачаючи відповідальність за їх порушення, а також механізми реституції культурних цінностей, незаконно вивезених під час конфлікту. Конвенція ЮНЕСКО 1970 року про засоби заборони та запобігання незаконному вивезенню, ввезенню і передачі права власності на культурні цінності є іншим важливим міжнародним інструментом. Цей документ визначає обов'язки держав щодо запобігання незаконному обігу культурних цінностей, встановлює процедури повернення викрадених об'єктів та сприяє міжнародному співробітництву у сфері реституції. Конвенція передбачає створення національних реєстрів культурних цінностей, заходи для контролю за їх переміщенням та зобов'язує держави-учасниці сприяти поверненню культурних об'єктів їхнім законним власникам. Роль міжнародних організацій у процесі реституції культурних цінностей є надзвичайно важливою. ЮНЕСКО, як спеціалізована установа ООН з питань культури, відіграє провідну роль у координації міжнародних зусиль щодо захисту культурної спадщини та реституції викрадених об'єктів. ЮНЕСКО сприяє розробці міжнародних стандартів, надає експертну підтримку державам та забезпечує платформу для співпраці між урядами та іншими зацікавленими сторонами. Інтерпол також є важливим учасником процесу реституції, здійснюючи пошук викрадених культурних цінностей та сприяючи їх поверненню. Організація створила спеціалізовану базу даних викрадених культурних об'єктів, яка використовується правоохоронними органами для ідентифікації та повернення викрадених цінностей. Інтерпол здійснює координацію міжнародних зусиль у цій сфері, співпрацюючи з національними правоохоронними органами та іншими міжнародними організаціями. ІКОМОС, Міжнародна рада з охорони пам'яток та історичних місць, також відіграє значну роль у захисті культурної спадщини та реституції культурних цінностей. Організація надає експертну підтримку у проведенні мистецьких експертиз, розробляє рекомендації щодо збереження та реставрації культурних об'єктів та сприяє міжнародному співробітництву у цій сфері.

Мистецька експертиза, як інструмент реституції, відіграє вирішальну роль у процесі повернення культурних цінностей, які були незаконно вивезені або викрадені. Визначення мистецької експертизи передбачає спеціалізований аналіз та оцінку культурних об'єктів з метою встановлення їх автентичності, походження та культурної цінності. У контексті реституції, мистецька експертиза допомагає ідентифікувати викрадені об'єкти, визначити їх законних власників та забезпечити правомірне повернення. Значення мистецької експертизи у процесі реституції важко переоцінити. Вона є невід'ємною складовою правового механізму, що забезпечує встановлення фактів та доказів, необхідних для обґрунтування вимог щодо повернення культурних цінностей. Мистецька експертиза дозволяє визначити автентичність об'єктів, їх культурну та історичну значущість, а також встановити правомірність їхнього походження. Це сприяє створенню надійної доказової бази, яка є необхідною для вирішення спорів щодо реституції в рамках національних та міжнародних судових інстанцій. Критерії та методи проведення мистецької експертизи включають кілька важливих аспектів. Одним із

основних критеріїв є автентичність об'єкта, яка визначається шляхом аналізу матеріалів, техніки виконання, стилістичних особливостей та інших характеристик, що дозволяють ідентифікувати об'єкт як оригінальний. Іншим важливим критерієм є походження об'єкта, що включає дослідження його історії, провенанс (попередні власники), документальну підтвердженість та інші аспекти, що дозволяють встановити правомірність його володіння. Методи проведення мистецької експертизи охоплюють широкий спектр наукових та технічних підходів. Це включає візуальний аналіз, лабораторні дослідження матеріалів, хімічні та фізичні тести, використання спеціалізованих приладів та технологій, а також консультації з експертами у відповідних галузях. Важливим аспектом є використання комп'ютерних технологій для аналізу зображень, порівняння з наявними базами даних та проведення інших спеціалізованих досліджень.

Формування національної правової бази для проведення мистецької експертизи в Україні є невід'ємним елементом ефективної системи реституції культурних цінностей. Необхідність створення спеціального законодавства обумовлена потребою уніфікації підходів та встановлення чітких правових механізмів для проведення мистецької експертизи. Це дозволить забезпечити прозорість та об'єктивність експертних висновків, що є критично важливим для успішного повернення культурних цінностей, незаконно вивезених або викрадених під час збройного конфлікту. Пропозиції щодо змісту та структури національного законодавства повинні враховувати міжнародні стандарти та кращі практики у сфері мистецької експертизи. Законодавство має передбачати визначення основних понять, таких як "мистецька експертиза", "культурні цінності", "автентичність" та інші, що забезпечить чітке правове регулювання. Також необхідно визначити процедури та вимоги до проведення мистецької експертизи, включаючи кваліфікаційні вимоги до експертів, методи та критерії експертного дослідження, а також порядок оформлення та використання експертних висновків. Важливим елементом є встановлення відповідальності за порушення вимог законодавства у цій сфері, що сприятиме підвищенню рівня правової свідомості та дотриманню законодавчих норм.

Отже, співпраця з міжнародними організаціями є ключовим аспектом успішної реституції культурних цінностей. Важливість міжнародної співпраці полягає у забезпеченні доступу до глобальних баз даних, обміну інформацією та досвідом, а також у координації зусиль для ідентифікації та повернення викрадених культурних об'єктів. Механізми та інструменти співпраці з міжнародними організаціями включають участь у міжнародних договорах та конвенціях, таких як Гаазька конвенція 1954 року та Конвенція ЮНЕСКО 1970 року, які встановлюють правові рамки для захисту та реституції культурних цінностей.

Важливу роль відіграє інтеграція національних зусиль із діяльністю таких організацій, як ЮНЕСКО, Інтерпол та ІКОМОС, які надають експертну підтримку, розробляють рекомендації та забезпечують координацію міжнародних дій у сфері захисту культурної спадщини. Взаємодія з цими організаціями дозволяє використовувати їхні ресурси та можливості для проведення мистецької експертизи, розробки національних стандартів та здійснення ефективного моніторингу дотримання міжнародних норм.

Література

1. Акуленко В. І. Дещо про нормативне регулювання "реституції" культурних цінностей з України. *Часопис Київського університету права*. 2018. № 3. С. 323–330.
2. Буткевич О. В., Бусол К. І. Перспективи реформ у сфері реституції культурних цінностей: практика Великобританії. *Актуальні проблеми міжнародних відносин*. 2012. Вип. 109, (ч. 2). С. 23–28.
3. Кот С. Україна між Заходом і Сходом: проблеми повернення й реституції культурних цінностей. *Пам'ятки України: історія та культура*. 2006. № 4. С. 96–105.
4. Смолій В. А., Ясь О. В. Сучасна російсько-українська війна у світлі постколоніалізму. *Visnik Nacional noi akademii nauk Ukraini*. 2022. № 6. С. 3–15. URL: <https://doi.org/10.15407/visn2022.06.003> (дата звернення: 11.06.2024).

РОЛЬ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ В ПРОТИДІЇ ДЕЗІНФОРМАЦІЇ ПІД ЧАС ВІЙНИ

В умовах військової агресії проти України культурна дипломатія стала одним з основних інструментів міжнародної комунікації, що активно використовується державою для боротьби з дезінформацією та маніпуляціями. Російська агресія супроводжується безпрецедентною інформаційною війною, спрямованою на дезінформацію та формування спотвореного міжнародного іміджу України. Це ставить перед країною нові виклики у сфері міжнародних відносин та комунікацій, де культурна дипломатія відіграє ключову роль у відновленні справедливого уявлення про Україну на світовій арені [9]. Важливо зазначити, що культура стає інструментом «м'якої сили», через який Україна доносить свої національні інтереси до міжнародної спільноти, залучаючи її на свій бік.

Однією з головних стратегій культурної дипломатії України є організація міжнародних культурних заходів, виставок, фестивалів, концертів, що створюють позитивне сприйняття української культури та мистецтва. Такі заходи дозволяють не лише демонструвати культурні надбання країни, але й залучати міжнародну спільноту до підтримки України в умовах війни [10]. Наприклад, гастролі музичних колективів «ДахаБраха», ОНУКА та інших на міжнародних майданчиках не тільки популяризують українське мистецтво, але й привертають увагу до політичної ситуації в Україні. Ці культурні ініціативи сприяють зміцненню міжнародної підтримки, оскільки через мистецтво передаються важливі соціальні та політичні послання [12].

Крім того, цифрові технології та соціальні мережі відкривають нові можливості для культурної дипломатії. Використання цифрових платформ, таких як Google Arts & Culture, дозволяє українським культурним інституціям та митцям представляти свої проекти світовій аудиторії без обмежень, пов'язаних із фізичною присутністю [11]. Це забезпечує ширше охоплення міжнародної аудиторії, а також розширює можливості для поширення правдивої інформації про Україну. Цифрові ініціативи стають основним каналом передачі правдивої інформації про війну, дозволяючи швидко реагувати на фальшиві наративи та маніпуляції, що поширюються російськими пропагандистськими ресурсами [12].

Важливим аспектом культурної дипломатії є її здатність налагоджувати міжнародні зв'язки та сприяти побудові довгострокових партнерських відносин між країнами. Міжнародні культурні обміни та співпраця з іноземними культурними установами дозволяють Україні активно залучати іноземну аудиторію до підтримки української боротьби за незалежність та міжнародну справедливість [9]. Наприклад, міжнародні виставки українського мистецтва, організовані у співпраці з іноземними музеями та галереями, сприяють не лише популяризації української культури, але й зміцненню дипломатичних відносин із країнами, які підтримують Україну [18].

Особливу роль у культурній дипломатії відіграє популяризація української культурної спадщини, яка включає не лише сучасні мистецькі досягнення, але й традиції, історичні та культурні символи, що відображають багатовікову історію України [10]. Наприклад, через культурні ініціативи на міжнародному рівні Україна має змогу представляти свою багату культурну спадщину та історичні надбання, підкреслюючи важливість захисту культурної ідентичності в умовах війни. Це також дозволяє залучати до процесу захисту української культури міжнародні культурні інституції, що підсилює міжнародну підтримку у боротьбі з дезінформацією [9].

Таким чином, культурна дипломатія України не лише формує позитивний міжнародний імідж держави, але й активно протидіє дезінформації, спрямованій на підрив її міжнародного авторитету. Завдяки культурним проектам, цифровим ініціативам та міжнародній співпраці, Україна має змогу ефективно захищати свої інтереси на міжнародній арені, залучаючи підтримку інших країн у боротьбі проти російської агресії [10].

Література

1. Най, Дж. М'яка сила: засоби для успіху в політиці. – Нью-Йорк: Public Affairs, 2004.
2. Розумна О. Українська культурна дипломатія: стратегії протидії інформаційній війні. – Київ: УЦКД, 2021.
3. Головобов С. Культурна дипломатія як складова державної політики у сфері культури. – Київ: Публічне управління регіонального розвитку, 2022.
4. Poplavska M. Cultural Diplomacy in the Digital Era. – Kyiv: International Cultural Affairs, 2020.

*Сухенко Варвара Костянтинівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
провідна наукова співробітниця Музею історії міста Києва*

ВИСТАВКА «СВІТ КОЛАЖІВ ЛЮБОВІ ПАНЧЕНКО»: МЕМОРІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Любов Панченко (1938 – 2022) – українська художниця, модельєрка, представниця руху шістдесятників, яка в своїй діяльності поєднувала національні мистецькі мотиви й авторські підходи при створенні графічних робіт, акварелей, декоративних розписів, колажів з тканини, ескізів вишивок і моделей одягу [3]. Постать Любові Панченко стала символом своєї епохи: радянська влада свідомо тримала в тіні її діяльність через прихильність до народної культури й мистецтва, так само, як і інших шістдесятників. Мисткиня майже не проводила виставкову діяльність, не мала державних відзнак, публікацій та ін. Її життя обірвалось на початку російсько-української війни через наслідки перебування під ворожою окупацією.

Протягом 2022 – 2024 рр. ім'я Любові Панченко все частіше лунає в мистецькому середовищі, отримує визнання громадськості завдяки проведенню виставкових проєктів. Насамперед, з ініціативи Музею шістдесятництва, філії Музею історії міста Києва, куди незадовго до початку повномасштабного вторгнення вона передала більшу частину своїх творів [1]. У травні 2022 р. тут відкрилась виставка «Світ колажів Любові Панченко» (куратори Олена Лодзинська та Галина Почверук).

Згідно концепції проєкту, експозиція представила колажі. Оскільки цей напрям її діяльності, як зазначили організатори, засвідчив, що саме робота з аплікацією з тканини стала для Любові Панченко своєрідною «лабораторією», де вона проявилась як експериментаторка, яка завжди дотримувалась національної декоративної лінії: «Ці роботи одночасно і графічні через фрагментарну стилістику, і живописні в багатстві кольорів, і декоративні в створенні об'ємної композиції з пальтових тканин різної текстури... Панно Любові Панченко перегукуються зі стилістикою вітражів та мозаїк 1960-х р. Алли Горської, Опанаса Заливахи та ін.» [4].

Колажами, виконаними з пальтової тканини (пік захоплення Любові Панченко якою окреслений періодом 1973 – 1975 рр.), музейний колектив привернув увагу до її таланту комбінувати фактуру й кольори тканини в динамічних за сюжетом композиціях. Так само, як і до її роботи на посаді художника-модельєра в Проєктно-конструкторському технологічному інституті й Республіканському будинку моделей; до створення в 1970-х – 1990-х рр. малюнків і викрійок моделей жіночого вбрання з елементами етно-стилю, схем для вишивок для журналу «Радянська жінка». Таким чином, виставкою наголошено, що Любов Панченко фактично залишалась невідомою широкому загалу, попри свою багаторічну роботу в галузі українського образотворчого мистецтва, художнього текстилю й дизайну одягу.

Враховуючи цей факт, Музеєм шістдесятництва разом з Українським інститутом національної пам'яті було видано фундаментальну працю – альбом «Любов Панченко: повернення» [2], де вперше комплексно досліджено біографію й творчий доробок, а також представлено оцифровані твори мисткині з музейних фондів.

Оприлюднення цієї праці та проведення протягом останніх років інших виставкових проєктів-присвят Любові Панченко сформувало подальші перспективи для вивчення

Література

5. Любов Панченко (1938 р. н.). Її душа – у полотнах. *Український інститут національної пам'яті*. URL: https://treasures.ui.org.ua/panchenko_ua (дата звернення: 27.10.2024).
6. Любов Панченко: повернення : альбом. Київ-Харків : Видавець Олександр Савчук, 2022. 256 с., 270 іл.
7. Почверук Г. В., Лодзинська О. О. Панченко Любов Михайлівна. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024. URL: <https://esu.com.ua/article-883163> (дата звернення: 27.10.2024).
8. Світ колажів Любові Панченко. *Музей шістдесятництва*. URL: <https://museum60.com/%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82-%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B6%D1%96%D0%B2> (дата звернення: 27.10.2024).

Хлисту́н Денис Микола́йович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ХУДОЖНІХ ГАЛЕРЕЯХ МІСТА КИЄВА

Поширення тематики української ідентичності вже давно перестала мати локальний характер та поширюється у багатьох сферах нашого життя, поширюючи різноманітні ціннісні орієнтації української культури у систему функціонування українського суспільства. Що таке бути українцем? Можливо це збиратись із родиною на традиційні українські свята, одягати вишиванку, пекти коровай чи бути відвідувачем українського театру, галерей чи музеїв? Національна ідентичність – це те, що вирізняє нас від інших представників національностей, те, що слугує у цьому випадку родзинкою з-поміж тієї різноманітності націй, що є на планеті.

Тематиці національної ідентичності присвячені праці багатьох українських науковців такий як М. Т. Степико, О. Рафальський, М.А. Козловець, Л. Нагорна та інші. Вони розглядали ідентичність всебічно ґрунтуючись не тільки на історичних засадах, а й на висвітленні її як визначального інструменту для формування державності.

Згідно із визначенням Л. П. Нагорної, національна ідентичність означає «широкий комплекс індивідуалізованих і неіндивідуалізованих міжособистісних зв'язків та істор. уявлень, який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутною спільнотою, що має свою історичну територію, мову, історичну пам'ять, культуру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею» [1].

М.А. Козловець у “Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації” досліджує процеси ідентифікації України в контексті глобалізації та євроінтеграції, підкреслюючи ключову роль державності та соціокультурних факторів у формуванні національної ідентичності. Автор також акцентує на важливості розробки національної стратегії глобалізації, яка враховувала б українські реалії [3, 2].

Л. Нагорна у “Регіональна ідентичність: український контекст” аналізує регіональні аспекти ціннісних орієнтацій та політичних проявів, розглядаючи їх на широкому історичному тлі. Дослідниця зосереджується на процесах “переідентифікацій”, що супроводжують формування нових інституційних структур. Основну увагу автор приділяє питанням ідентифікаційних криз, що пов'язані із різноспрямованістю регіональної самоідентифікації, мовними уподобаннями [1].

Провідну роль у формуванні національної політики щодо утвердження громадянської та національної ідентичності належить мережі базових закладів культури серед яких ми фокусуємо свою увагу на галереях, що виступають центрами мистецького та соціокультурного простору спільноти.

Художні галереї стали осередком національної ідентичності транслуючи її за

допомогою виставок, які присвячені темам національної культури, війни, української самобутності. Так, галерея Тамари та Олександра Яновичів ЦСМ “Білий Світ” є унікальним місцем, що розбудовує унікальне українське арт-середовище. Цьому свідчать унікальні проекти присвячені українській ідентичності. Серед таких можна виокремити проект Антона Логова “Молитва за Україну”, що пройшов з 01 по 22 вересня 2023 року, де було зафіксовано всі рани української нації під час повномасштабного вторгнення [5] та групову виставку “Ніколи знову”, куратором якої став Олександр Янович та яка стосувалась пам’яті жертв Другої світової війни [6]. Іншою галереєю, яка здійснює репрезентацію національної ідентичності є галерея Portal 11, яка має на меті експонувати твори українського сучасного мистецтва, які з часом стануть класикою. Серед відомих проектів є виставка Марії Левитської “Азовсталь. Полонені. Заручними війни”, що присвячена тема українських воїнів, які перебувають наразі у полоні [7] та виставка Андрія Чижова “Motherland”, що присвячена українцям, які втратили домівку та шукають прихисток в інших місцях [8].

Відповідно на основі вищесказаного можна дійти до висновку, що національна ідентичність є важливим орієнтиром для розвитку соціокультурних практик художніх галерей, адже слугує запорукою сталого розвитку суспільства та самоідентифікації особистості у ньому.

Література

1. Нагорна Л.П. Ідентичність національна [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України: Т. 3: Е-Й / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. НАН України. Інститут історії України. - К.: В-во "Наукова думка", 2005. - 672 с.: іл.. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna (останній перегляд: 22.10.2024)
2. Степико М.Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ, 2011. 350 с. URL: <https://niss.gov.ua/sites/default/files/2012-09/Ident-62307.pdf> (останній перегляд: 22.10.2024).
3. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: Монографія. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – 558 с. URL: http://eprints.zu.edu.ua/6217/1/kozlovez_monograf.pdf (останній перегляд 22.10.2024).
4. Цивілізаційна ідентичність українства: історія і сучасність/ авт. кол.: О. Рафальський (керівник), Я. Калакура (науковий редактор), О. Калакура, М. Юрій. Київ : ППіЕнД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2022. 512 с. URL: <https://ipiend.gov.ua/wp-content/uploads/2022/05/Tsyvilizatsijna-identychnist-ukrainstva..pdf> (останній перегляд 22.10.2024).
5. Виставки. Антон Логов / «Молитва за Україну» [Електронний ресурс]. URL: <https://whiteworld.net/gallery-exhibitions/molytva-za-ukrainu.html>
6. Виставки. Групову виставку «Ніколи знову» [Електронний ресурс]. URL: <https://whiteworld.net/gallery-exhibitions/never-again.html>
7. Персональна виставка Марії Левитської «АЗОВСТАЛЬ. Полонені. Заручники війни.» [Електронний ресурс]. URL: <https://portal11.com.ua/personalna-vystavka-mariyi-levytskoyi-azovstal-poloneni-zaruchnyky-vijny/>
8. Персональна виставка Андрія Чижова «Motherland» [Електронний ресурс]. URL: <https://portal11.com.ua/personalna-vystavka-andriya-chyzhova-motherland/>

МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА САНГУШКІВ: ГОБЕЛЕН ІЗ ПАЛАЦУ В СЛАВУТІ В БРАЗИЛЬСЬКОМУ МУЗЕЇ

Сангушки — один із найдавніших та найвпливовіших князівських родів Великого князівства Литовського і Речі Посполитої, походження яких простежується від великого князя литовського Гедиміна. Їхня історія сповнена активної участі у військових, політичних і культурних процесах, що формували долю Центральної та Східної Європи.

Герб «Погоня», котрий використовували Сангушки, є одним із найдавніших символів Великого князівства Литовського [1, 100]. На ньому зображено вершника в латах, який тримає меч у правиці, а щит із восьмикінцевим хрестом — у лівій руці. Цей герб став невід'ємною частиною ідентичності САНГУШКІВ, підкреслюючи їхнє родове походження та політичний вплив [2, С. 28; 3, С. 396-397].

Маєткові володіння Сангушків були широко розкидані на територіях сучасної України, Польщі, Білорусі та Литви, зокрема на Волині, Поліссі та в Малопольщі. Найвідоміші їхні резиденції на території України розташовувалися в Славуті та Ізяславі, Хмельницька область. Палац у Славуті, побудований у XVIII столітті, вирізнявся розкішним інтер'єром і численними творами європейського мистецтва.

Однак доля цих мистецьких скарбів була трагічною. Після більшовицької революції 1917 року палац у Славуті був розграбований, а князя Романа Даміана Сангушка, власника палацу, жорстоко вбили [4, С. 88-89]. Все майно було вивезено більшовиками, в результаті чого більшість артефактів назавжди втрачено для України, багато з них згодом з'явилися у музеях і приватних колекціях за кордоном.

Одним із найбільш унікальних мистецьких творів, вивезених з палацу, є гобелен із їхнім гербом. Він був створений у XVII столітті у Фландрії та відображав сцену з тваринами на фоні паркових пейзажів. Головним елементом гобелена є герб, розміщений у верхній частині [5, 139]. Герб поділений на чотири поля, кожне з яких представляє герби: Корибут, Леліва, Корчак і Вадвич. В центрі п'ятий герб, що має назву «Погоня».

Гобелен має розміри 381 x 426 см, виконаний з шовку і вовни на ткацькому станку [5, 139]. Використані кольори – зелені, коричневі та золотисті відтінки, а центральна частина композиції містить птахів у натуральному середовищі. Пейзаж наповнений деталями: листя, квіти, фонтани та річка передані з високою точністю. Птахи, зображені на гобелені, вражають своєю реалістичністю – видно текстуру їхнього пір'я та динаміку руху.

Гербова композиція, розташована у щиті під князівською короною, поділена на чотири частини. У кожній з них розміщені герби: Корибут, Леліва, Корчак і Вадвич, що представляють родичів Сангушків. Перший герб – Корибут, використовуваний князями Збараськими, зображає золотий півмісяць з хрестом. Це герб, який свідчить про походження від великого князя Гедиміна, з якого походять численні шляхетські роди, серед яких Збараські та Вишневецькі.

У другому полі — герб Леліва, що має блакитний фон і золотий півмісяць з шестикутною зіркою. Цей герб використовували різні шляхетські роди, включаючи Адамовичів і Глібовичів.

Третє поле містить герб Корчак з трьома червоними врубамі на блакитному фоні. Цей герб, що виник у XII столітті, став родовим знаком для сотень родин, які проживали на теренах Білорусі, України, Литви та Польщі.

Четверте поле містить герб Вадвич, на якому дві риби зображені горизонтально на блакитному фоні. Герб використовували представники шляхти на територіях Польщі, України, Литви та Білорусі, серед яких роди Адамкевичів, Ганцовичів, Здановичів, Рускевичів, Станкевичів та інші.

Вся гербова композиція увінчана князівською короною.

Герб «Погоня», що займає центральне місце між чотирма гербами, виконаний у класичному стилі литовсько-руської шляхти з озброєним вершником, який тримає меч і щит.

Ім'я власника герба наразі невідоме, проте дослідження триває.

На офіційному сайті музею зазначалося, що гобелен був подарований Романом Сангушком у 1980 році. Це наштовхує на думку, що дарувальником міг бути Роман Сангушко, власник палацу у Славуті, на стінах якого висів цей гобелен. Однак ця інформація викликає значні сумніви, оскільки Роман Даміан Євстахій Павло Сангушко (1832-1917) був убитий у 1917 році [6, 471; 7; 8, 374], і очевидно, що він не міг зробити такий подарунок у 1980 році.

Існує припущення, що гобелен міг бути переданий нащадками родини Сангушків [9, 55], проте точні відомості про це відсутні. Це спонукало до подальших пошуків іншого можливого Романа Сангушка. Виявилось, що Роман Владислав Сангушко (1901-1984), племінник Романа Даміана, провів останні роки життя в Сан-Паулу, що дозволяє припустити його можливу роль у передачі гобелена до музею. Однак варто зазначити, що він не володів палацом у Славуті, що також не дає можливості висувати гіпотезу без сумнівів.

Коли авторка статті особисто звернулася до Музею Мистецтв Сан-Паулу із запитом про додаткову інформацію щодо гобелена, музей підтримав комунікацію, надав зображення з каталогів, але згодом видалив усі дані про цей експонат зі свого вебсайту [10]. Це свідчить про можливі труднощі з документуванням походження цього артефакту та ще більше підкреслює неоднозначність його історії. Шляхи, якими цей гобелен міг опинитися в Бразилії після зберігання в палаці Сангушків у Славуті, залишаються нез'ясованими.

Гобелен, знайдений у Музеї Мистецтв Сан-Паулу, тісно пов'язаний із родом Сангушків і являє собою визначний зразок фламандського ткацького мистецтва XVII століття. Це не просто витвір мистецтва — гобелен відображає технічну майстерність європейських майстрів того часу, а також естетичні та культурні ідеали своєї епохи. Його складність і деталі підкреслюють високий рівень художньої традиції, до якої належав цей твір.

Історія цього артефакту є важливим нагадуванням про складнощі збереження культурної спадщини та небезпеку втрати контексту його походження. Хоча гобелен є частиною української культурної спадщини, зокрема пов'язаний із маєтком Сангушків у Славуті, сьогодні він визнаний культурним надбанням Бразилії. Цей випадок ще раз підкреслює необхідність ретельного збереження історичної правди про походження та шляхи переміщення подібних артефактів.

Література

1. Цітоў А. Геральдэка Беларусі. Мінск: Мінская фабрыка каляровага друку, 2010. С. 100.
2. Однороженко О. Князівська геральдика Волині середини XIV–XVIII ст. Харків: Просвіта, 2008. С. 28.
3. Однороженко О. Родові, династичні та територіальні знаки в литовсько-руській князівській геральдиці XIV – першої половини XVII століть. Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці комісії спеціальних (допоміжних) історичних наук. Львів, 2018. Т. CCLXXI. С. 396–397.
4. Дзіковецький Ю. З недавнього минулого. Літопис Волині. 1953. Ч. I. Вінніпег. С. 88–89.
5. Hossaka L. Catalogo do Museu de Arte de Sao Paulo Assis Chateaubriand = Catalogue of the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Sao Paulo, Brazil: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2008. p. 139.
6. Aftanazy R. Materiały do dziejów rezydencji. Warszawa, 1988. Т. 5 а. S. 471.
7. Nietykszy B. Bunt wycofanego z frontu, kwaterującego w Sławucie pułku piechoty rosyjskiej i zamordowanie księcia Romana Sanguszki.
8. Zielińska T. Poczec polskich rodów arystokratycznych. Warszawa, 1997. S. 374.
9. Галімов А., Шаріпов Р. Українські палаци. Відновлення історії. Золота доба. ...: Фабула, 2024. С. 55.
10. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Tapecaria com animais [Електронний ресурс]. URL: <https://masp.org.br/acervo/obra/tapecaria-com-animais> (дата звернення: 28.11.2023).

КУЛЬТУРНИЙ ТУРИЗМ ЯК РУШІЙНА СИЛА ЕКОНОМІЧНОГО РОЗВИТКУ РЕГІОНУ – КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Культурний туризм є важливим чинником впливу на економіку країни та її розвиток в цілому, який здатен забезпечувати робочими місцями працездатне населення та розвивати інфраструктурні об'єкти. Крім того, уваги заслуговує імплементація досвіду зарубіжних країн при розробці державної стратегії розвитку туризму, враховуючи події останніх років у світі.

Дослідженням впливу туризму на економіку загалом займалось чимало вітчизняних та зарубіжних вчених. Для прикладу, у своїй праці І. П. Кудінова зазначила, що дослідження розвитку туристичної індустрії є актуальною проблемою, що зумовлена його суспільною значимістю, адже туризм, є однією з найбільш динамічних і прибуткових галузей світової економіки. Подібної думки дотримується також М. Ю. Разінькова, яка зазначає, що сфера туризму стає одним із рушійних чинників, від якого залежить зростання економіки, забезпечення позитивного іміджу країни у світовій спільноті, зростання конкурентоздатності на світовому ринку, а також покращення добробуту населення.

Культурний туризм - це той вид туризму, який орієнтований на ознайомлення з культурною спадщиною, традиціями, мистецтвом та історією певного регіону або країни. Він включає відвідування музеїв, історичних пам'яток, фестивалів, театрів та інших культурних заходів.

Значення культурного туризму:

- Економічний внесок: культурний туризм є важливим джерелом доходів для регіону, сприяючи розвитку малого та середнього бізнесу, створенню робочих місць і збільшенню надходжень до місцевих бюджетів.

- Збереження культурної спадщини: туристичний інтерес до культурних об'єктів стимулює їх збереження, реставрацію та популяризацію.

- Міжкультурний обмін: культурний туризм сприяє взаєморозумінню між народами, допомагає подолати стереотипи та сприяє толерантності.

Україна має значний потенціал для розвитку культурного туризму завдяки багатій історичній та культурній спадщині. Софійський собор у Києві - пам'ятка архітектури і мистецтва, яка є частиною світової спадщини ЮНЕСКО. Києво-Печерська лавра - відомий православний монастирський комплекс. Львівський історичний центр є частиною світової спадщини ЮНЕСКО, відома своєю архітектурою та культурними заходами. Львівський оперний театр - один з найвідоміших театрів в Україні. Одеський оперний театр відомий своєю архітектурною красою та культурними подіями. Потьомкінські сходи - відомий архітектурний об'єкт, який приваблює туристів з усього світу. Кам'янець-Подільська фортеця - історичний замок, що є популярним туристичним об'єктом.

Що ж стосується Київської області.

Київська область – столичний регіон і абсолютним лідером за туристичною популярністю тут є столиця та адміністративний центр – Київ. Причому це лідер не лише Київщини, а й усієї України. Але й крім Києва в регіоні вистачає туристично привабливих об'єктів. В першу чергу це Біла Церква з парком «Олександрія» та Переяслав-Хмельницький із скансеном. Також увагу туристів привертають Пархомівка (із однією з найгарніших у країні церков. Святопокровська церква - чинна мурована церква та комплекс споруд доби сецесії), Томашівка (із панським маєтком Хоецьких), Васильків (із собором Антонія та Феодосія), Фастів (із Воздвиженським костюлом та Покровською церквою), Сулимівка (із фортифікаційною Покровською церквою), Ромашки (Свято-Покровський храм — православний храм у селі Ромашки, Білоцерківського району, Київської області був збудований у 1843 році у стилі класицизму). В області багато оригінальних зразків дерев'яного зодчества. Деякі дерев'яні церкви є справжніми архітектурними шедеврами. Наприклад, у

Культурологія та міжкультурні комунікації в сучасних трансформаційних процесах _____

Кожанці, Сухолісах, Синяві, Житніх Горах, Півнях, Тулинцях, Вільхівці, Селищі, Малій Стариці, Малій Березанці, Лукашах, Лехнівці.

Справжній захват у туристів викликають споруди водяних млинів на Росі та її притоках. На особливу увагу заслуговують млини у Городищі-Пустоварівському, Синяві, Пугачівці, Бушевому, Чубинцях, Буках. У тих же Буках розташований один із найгарніших в Україні замських житлових комплексів (маєтків). А ще значною популярністю користується село Ковалівка за свій по-європейському модернізований центр.

Київщина славиться своїми казково-мальовничими ландшафтами. Особливою славою користуються краєвиди долини Дніпра (Трипілля, Витачів, Ржищів та ін.). Значну популярність мають і гористо-кам'янисті пейзажі долини Росі (Глибичка, Чмирівка, Бородані, Богуслав, Біла Церква та ін.). Також серед річок області надпопулярною є красуня Десна – рай для рибалок та байдарочників.

Не можливо не згадати про іноваційні місця для релаксу та відпочинку:

- CUPOLLAND – екоглемпінг, купольні будиночки для відпочинку. (м. Біла Церква)
- Tree house lodge – будинок на дереві у лісі з чаном, каміном та грилем. (поблизу м. Макарів)
- Lisova kazka – база відпочинку з басейнами, лазнями, джакузі, чанами.
- Zoo 12 months – зоопарк з аквазоною
- Біопарк ”Золотий Фазан”

Культурний туризм має великий потенціал для стимулювання економічного зростання та збереження культурної спадщини в Україні. Впровадження успішних практик провідних туристичних країн, інвестування в інфраструктуру, активний маркетинг, організація культурних заходів та підтримка місцевих ініціатив сприятимуть розвитку культурного туризму і підвищенню привабливості України на міжнародному туристичному ринку.

Література

1. Кудінова І. П. Туризм як фактор соціально-економічного розвитку та його інноваційні напрями. *Bioeconomics and agrarian business*/ 2019. URL: <http://doi.org/10.31548/bioeconomy2019.01.050>
2. Разінькова М. Ю. Міжнародний туризм і його вплив на розвиток міжнародної економіки. Інвестиції: практика та досвід. 2020. № 3. URL: http://www.investplan.com.ua/pdf/3_2020/8.pdf

КУЛЬТУРНІ І КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

Воробйова Наталія Петрівна,

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

ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ УКРАЇНСЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ З ЄВРОПЕЙСЬКИМИ ПРОГРАМАМИ

Українські інституції місцевого та регіонального рівнів уже мають чималий досвід роботи з європейськими програмами. З метою вивчення основних набутків цього досвіду у вересні 2023 року в межах програми «Відновлення і стійкість» було проведене вибіркоче опитування обласних військових адміністрацій (ОВА), органів місцевого самоврядування (ОМС) та Агенцій регіонального розвитку (АРР), до сфери яких належать питання реалізації проєктів фінансової допомоги, у трьох областях: Вінницькій, Львівській та Полтавській [1].

Дослідження показало, що на місцевому та регіональному рівні є інституції, які мають уже значний досвід роботи з міжнародними проєктами. Відповідно відрізняється і кількість проєктів, які перебувають у процесі реалізації або вже завершені, й обсяг залучених при цьому ресурсів. Той факт, що інституції, які активно працюють з європейськими програмами, залучають значні кошти, свідчить про наявність великого потенціалу, який існує в такій роботі.

Зокрема, за даними Агенції регіонального розвитку Вінницької області у круглому столі, організованому Представництвом ЄС та облдержадміністрацією, обговорювали програми ЄС, які уже реалізовані на Вінниччині, та практичні результати їх реалізації, а також ознайомилися з новими проєктами Євросоюзу з перспективою подальшої участі в них [2].

Круглий стіл було організовано в рамках інформаційної кампанії «Будуймо Європу в Україні», яка передбачає поширення європейських цінностей та підвищення рівня обізнаності українців щодо розвитку відносин між Україною та ЄС.

У рамках зустрічі вінницьким партнерам було презентовано програми та проєкти ЄС за різними напрямками: від бізнесового сектору до культурного спрямування.

У Полтаві Європейський Союз та Програма розвитку ООН (ПРООН) в Україні відкрили новий молодіжний простір на базі Центру культури та дозвілля. Центр є місцем, де місцева молодь зможе пропонувати власні ідеї та спілкуватися з однодумцями для покращення добробуту громади й розвитку волонтерства. Очікується, що центр сприятиме діалогу між молоддю та місцевою владою для залучення молодих людей до місцевого самоврядування та інтеграції переміщеної молоді у життя полтавської громади [4].

Також в Кременчуці Полтавській області розпочав роботу центр життєстійкості громади «Місце сили» в межах фінансованого ЄС проєкту «EU4Recovery – Розширення можливостей громад в Україні» [3].

Центр слугуватиме платформою для розвитку молодіжних ініціатив, а також надаватиме підтримку жінкам і людям з інвалідністю. Крім цього, він сприятиме реінтеграції ветеранів та надаватиме послуги з працевлаштування й професійної перепідготовки.

Програмою розвитку ООН в Україні в межах проєкту «EU4Recovery – Розширення можливостей громад в Україні» (EU4Recovery) за фінансової підтримки Європейського Союзу було організовано літній табір, в якому молоді було запропоновано покращити свої лідерські навички та опанувати основи проєктного менеджменту [5].

Але проведене дослідження щодо деяких аспектів роботи українських інституцій з європейськими програмами виявило ряд проблем і труднощів, з якими стикались учасники при роботі з такими програмами [1]:

- необхідність готувати текстові матеріали англійською мовою;

- високий рівень формалізації вимог з боку донорів;
- необхідність чітко визначати цілі й завдання проєкту;
- недостатній рівень кваліфікації проєктантів та підрядників;
- складність налагодження комунікації зі стейкхолдерами, партнерами з проєкту (залученими громадами, представниками бізнесу тощо);
- деякі аспекти фінансового менеджменту (тривалий час отримання коштів від грантодавця, особливості роботи з коштами в умовах воєнного стану тощо).

Окрему позицію становлять проблеми, котрі певною мірою стосуються якості проєктного менеджменту, зокрема опитування показало, що на практиці залучення до подання проєктних заявок переважно залишається ініціативою окремих управлінців та залежить від їх власних компетенцій і особистісних характеристик. Крім того, опитані вказують, що в реальному досвіді наявні випадки нецільового залучення працівників до таких видів роботи. Наприклад, традиційно до управління проєктами залучаються проєктні менеджери, для яких це є або основним профілем роботи, або спеціально покладеними на них додатковими обов'язками. Натомість подекуди ініціаторами подання заявки виступають працівники інших відділів, не пов'язаних з проєктною роботою, а проєктні менеджери залучаються до виконання іншої поточної діяльності відповідної інституції.

Для деяких інституцій з місцевого бюджету додатково виділяється певний фінансовий ресурс на якісне професійне навчання фахівців, але переважно кожна інституція організовує проєктну роботу самостійно без визначених однакових патернів організації процесу управління проєктами, що уповільнює роботу та знижує кількість ініціатив.

Загальні висновки дослідження такі [1]:

- як правило, у респондентів немає сталого підходу до організації процесу управління проєктами та навичок стратегічного планування;
- респондентам та їхнім інституціям бракує необхідних знань та навичок у сфері проєктного менеджменту;
- існує переважаність основною роботою, і робота над проєктами організовується за залишковим принципом.

Проведене вибіркове опитування підтверджує, що, попри подекуди значний досвід роботи з проєктами, які реалізуються і можуть реалізовуватись у межах програм за підтримки ЄС, на місцевому та регіональному рівні, залишається необхідність, з одного боку, більш системного підходу до налагодження проєктної роботи на інституційному рівні і, з іншого, підвищення компетенції фахівців, які залучені до такої роботи, у сфері проєктного менеджменту в цілому.

Література

1. Огляд програм Європейського Союзу, доступних для заявників з України URL: <https://eef.org.ua/wp-content/uploads/2024/03/Posibnyk-Oglyad-program-YES-dostupnyh-dlya-zayavnykiv-z-Ukrai-ny.pdf>
2. Про нові програми ЄС розповідали у Вінниці URL: <https://ardvin.org.ua/pro-nas/novini-agentsiji/778-pro-novi-programi-es-rozpovidali-u-vinnitsi>
3. У Кременчуці запрацював новий центр життєстійкості громади URL: <https://euneighbourseast.eu/uk/news/latest-news/u-kremenchuczi-zpraczyuvav-novyj-czentr-zhyttestijnosti-gromady/>
4. ЄС та ПРООН відкрили новий молодіжний простір у Полтаві URL: <https://euneighbourseast.eu/uk/news/latest-news/yes-ta-proon-vidkryly-novyj-molodizhnyj-prostir-u-poltavi/>
5. Літній молодіжний табір від EU4Recovery <https://euneighbourseast.eu/uk/opportunities/litnij-molodizhnyj-tabir-vid-eu4recovery-podaj-zayavku-do-6-serpnya/>

КУЛЬТУРНІ І КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В ТРАНСФОРМАЦІЙНОМУ СВІТІ: СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА СОЦІОТЕХНІЧНІ ПЕРСПЕКТИВИ

Початок нового тисячоліття ознаменувався посиленням соціальної нестабільності, яка поставила сучасний світ перед ризиком втрати сталого розвитку цивілізації. В умовах наростання невизначеності, викликаній ескалацією військової агресії та дефіцитом природних ресурсів, трансформація індустрій для досягнення сталого розвитку стає основним трендом та створює одну з найскладніших проблем сучасності [3; 4].

Одним із підходів до досягнення сталого розвитку є пошук гомеостатичних факторів, здатних компенсувати наростання ентропії. Як стверджував Норберт Вінер, один із найдивовижніших фактів у житті держав полягає в тому, що в них вкрай мало дієвих гомеостатичних процесів. Тому держави повинні проходити цикли економічних бумів і спадів, зміну диктатур та революцій та війни, в яких всі втрачають і які характерні для сучасності [6].

Особливість людської цивілізації полягає у накопиченні результатів творчості, знань та досвіду їх застосування для управління процесами відтворення соціальної екосистеми. З накопиченого капіталу створюється культура, яка є джерелом гомеостазу, здатним забезпечити широкий спектр чинників впливу на сталість. Гуманно-стабілізуюча роль культури полягає у формуванні та підтримці системи цінностей, що впливають на мотивацію антропогенної діяльності. Розвиток, заснований на культурі, сприяє підвищенню соціальної інклюзивності, зміцненню соціального капіталу та довіри до громадських інститутів [1].

Важливу роль пошуку гомеостазу грають культуроємні творчі напрями діяльності, які за визначенням Всесвітнього економічного форуму становлять так звану креативну економіку [7]. Їх гомеостатичний і гармонізуючий вплив на соціум пояснюється високою чутливістю до настроїв громадян та трансформацій сучасного суспільства. Для креативних індустрій характерна висока культуроємність, соціокультурна спрямованість, наявність інноваційного, художньо-естетичного, креативного потенціалів, високий рівень оригінальності та перспектив комерціалізації [1; 3].

Факт соціотехнічного перекосу у вивченні розвитку культурних та креативних індустрій (ККІ), що виник у результаті випереджальної реалізації техногенних інновацій порівняно з соціокультурними, актуалізує аналіз ролі ККІ у досягненні успішної трансформації суспільства. Частково цей розрив викликаний впливом процесу дослідження на об'єкт соціокультурної природи, а частково – відмінністю у дослідницьких підходах до соціокультурних та технічних проблем [6]. Винятком можна вважати екосистемний підхід, ефективний для аналізу складних систем та об'єктів різної природи.

Суспільні процеси у великих соціальних спільнотах багато в чому подібні до процесів, характерних для природних екосистем, у вивченні яких накопичений значний досвід. Доцільність трансферу цього досвіду у сферу соціальних проблем заснована на схожості умов та властивостей функціонування природних та соціальних систем. Для реалізації екосистемного підходу слід уявити людську цивілізацію ієрархією екосистем, у якій екосистеми верхнього рівня складаються з екосистем нижнього рівня. Ієрархія утворена екосистемами від рівня глобального світового співтовариства, держави, регіону до окремого індивіда, який, як член суспільства, залучений до взаємодії з ієрархічною вертикаллю.

Розвиток людства як глобального соціального співтовариства відбувається під впливом антропогенної діяльності, яка за рівнем впливу на цю екосистему можна порівняти з природними процесами. Антропогенна діяльність переводить екосистему в категорію штучних, для яких характерне планування розвитку з урахуванням використання інформації про поточний стан системи. Відмінність соціальних систем від природних полягає у здатності штучних систем визначати, створювати та керувати імпаکت-факторами, що мають

гомеостатичний потенціал, а також у можливостях організації інфраструктури сталого розвитку, яка є платформою для впливу на процеси функціонування екосистеми.

Особливості ККІ як культурологічного об'єкта дослідження відбивають занурення трансформаційних процесів сучасної культури у багатовимірний простір соціокультурної реальності. Основним ресурсом ККІ є «людський капітал», який створюють люди та їх інтелект. Індустрії креативної економіки відрізняється від «важких» індустрій тим, що її основний продукт і двигун прогресу має не фізичну, а духовно-соціальну природу, втілену в широкому спектрі соціальних відносин. Економічна цінність виникає з індивідуальної творчості людей на основі їх таланту, навичок та культури.

Екосистемний підхід дозволив проаналізувати динаміку еволюції креативних індустрій під впливом цифровізації у процесі трансформації сталості.

Оскільки цифровізація з технологічних тенденцій перетворилася на домінуючу мотиваційну складову становлення конкурентоспроможного суспільства, аналіз факторів впливу на трансформацію галузей креативної економіки доцільно проводити з урахуванням можливостей цифрових технологій.

Спектр застосування цифрових технологій екосистемами креативної економіки на шляху трансформації сталості охоплює діапазон від базових цифрових елементів до цифрових мультисервісних платформ та досягнень штучного інтелекту у проектуванні цифрових світів метавесвіту [3].

Аналіз причинно-наслідкових зв'язків усередині та зовні екосистем креативної економіки різного рівня дозволив знайти ефективні підходи до формування стратегії сталого розвитку індустрій. У роботах [1–5] на прикладі індустрії моди проаналізовано фактори впливу на трансформаційні процеси, запропоновано стратегію управління трансформацією індустрії моди в екологічно дружню екосистему, показано можливість її реалізації на базі мультисервісної цифрової платформи. Ці результати дозволили оцінити соціотехнічну та соціокультурну перспективи еволюції ККІ у процесі трансформації сталості.

Соціотехнічна перспектива ККІ полягає у розвитку сталих операційних моделей та залежить від доступу до цифрових мультисервісних платформ та від розвитку їх функціональності. Соціокультурна перспектива ККІ формується ставленням громадськості до філософії раціонального споживання та залежить від професійних компетенцій, навичок та творчого потенціалу незалежних гравців екосистем нового покоління.

Література

1. Бойко Л., Бойко. О., Гардабхадзе І. Генеративний штучний інтелект у трансформації креативних індустрій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 75, том 1, С. 28–34. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-4>
2. Гардабхадзе І. А. Еволюція фешн-дизайну в умовах трансформації екосистеми індустрії моди. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2023. № 48. С. 151–161. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.48.2023.282478/>
3. Гардабхадзе І. А. *Габітарний імідж сучасності: конвергенція реальності з віртуальністю : монографія*. Київ, Київський національний університет культури і мистецтв. 2024. 223 с.
4. Гардабхадзе І. А. Цифрова сталість та стала цифровізація реально-віртуального світу індустрії моди. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2024. № 50. С. 121–133. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306801>
5. Hardabkhadze, I., Bereznenko, S., Kyselova, K., Bilotska, L., & Vodzinska, O. Fashion industry: exploring the stages of digitalization, innovative potential and prospects of transformation into an environmentally sustainable ecosystem. *Eastern-European Journal of Enterprise Technologies*. 2023. № 121, т. 13. с. 86–101. <https://doi.org/10.15587/1729-4061.2023.273630/>
6. Wiener N. *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*. Second edition. New York–London, 1961. 327 с.
7. World Economic Forum. The Fourth Industrial Revolution. URL: <https://www.weforum.org/agenda/2016/01/the-fourth-industrial-revolution-what-it-means-and-how-to-respond>. (Дата звернення: 17.05.2020).

ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕРЕЖІ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В ГРОМАДАХ УКРАЇНИ

На сучасному етапі, враховуючи виклики сьогодення, заклади культури в громадах мають надавати якісні послуги, тим самим задовольняти культурно-дозвілєві потреби населення. Свого часу на державному рівні було визначено базовий набір культурних послуг, а саме перелік, зміст і обсяг культурних послуг, які обов'язково мають надаватися мешканцям територіальних громад, серед яких надання доступу до інформації, читання, кінофільмів, музейних експонатів, можливостей для творчого розвитку та мистецької освіти [1, с. 6].

Останні роки показали, що сфера культури може адаптуватися до різних умов, як приклад пандемія 2020–2021 рр., під час якої заклади культури переформатували свою роботу в онлайн режим, змінивши певні напрями своєї діяльності, що є актуальним і нині в умовах російської агресії. А тому вагомим напрямом розвитку сфери культури стає цифровізація культурних послуг, так як інформаційно-комп'ютерні технології набувають все більшої популярності та сприяють оновленню культури, долученню до культурних цінностей, споживанню культурних продуктів та послуг в мережі інтернет тощо [1, с. 8].

Важливим напрямом розвитку культурної сфери на місцевому рівні є участь громад у реалізації різноманітних культурних проєктів, що допомагає розв'язувати проблеми у сфері культури, зокрема Український культурний фонд створив платформу «Підтримай Україну – збережи українську культуру», з метою надання можливостей для митців та закладів культури продовжувати розвивати культуру та креативні індустрії надаючи допомогу в реалізації їхніх проєктів [1, с. 7].

Культурні заходи і проєкти, на думку Є. Венгер-Рущенко, є перевіреною основою спільної діяльності для розвитку культурної арени протидії російській агресії, відповідно є необхідність у перезавантаженні сприйняття фінансової привабливості культури на регіональному рівні, так як культурні особливості території все частіше розглядатимуться як цінне надбання громади, як можливості для збереження, розвитку та популяризації традицій, звичаїв, ремесл, а також розвитку туризму, відповідно і економічному [1, с. 5].

Проте нині в громадах розглядається питання щодо інституційної спроможності закладів культури, їх фінансування, надання населенню якісних, доступних та затребуваних культурних послуг, а також формат функціонування їх у майбутньому та, які послуги надавати населенню, щоб бути максимально корисними для громади [1, с. 6].

У попередні роки, одним із пріоритетних завдань низки документів стало створення Центрів культурних послуг, а саме Державної стратегії регіонального розвитку на 2021–2027 рр., Стратегії людського розвитку, реформи системи забезпечення населення культурними послугами [1, с. 7].

Наприклад, за даними дослідження Київського міжнародного інституту соціології, який провів всеукраїнське репрезентативне опитування (2020р.), 81 % населення зацікавлене у створенні поліфункціональних Центрів культурних послуг. Також і на сьогодні територіальні громади виявляють зацікавленість у створенні Центрів культурних послуг, що надасть можливість оптимізувати видатки на утримання розширеної культурної інфраструктури, ефективно розподіляти бюджетні кошти та створити культурні простори, які будуть комфортними для мешканців громади та користуватимуться популярністю серед них [1, с. 6].

Але і досі відбувається пошук таких нових форматів для закладів культури, які б посприяли розвитку громад і виведенню їх на новий рівень, зокрема проєкт USAID «Говерла» спрямований на підтримку цієї ініціативи. На державному рівні (Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, профільний комітет Верховної Ради, Органи місцевого самоврядування) почали роботу зі створення пілотних мультифункціональних хабів на базі вже існуючих культурних центрів, мета яких як розвиток культури у громадах, так і

забезпечення співпраці між громадянами та місцевою владою для більш ефективного використання бюджетів громад. Наприклад, за кордоном подібні простори вже функціонують і стали одним із трендів культурного життя, зокрема у Латвії пріоритетом визначили бібліотеки, які трансформують у простори, де люди зможуть не лише почитати книги, але і цікаво провести час. Заступник Міністра культури та стратегічних комунікацій України Т. Шевченко, зауважив, що пошук кращих практик, як в Україні, так і за кордоном, може допомогти у виборі стратегії розвитку культури [3].

Пошук нових практик здійснювався і 28 жовтня 2024 року на платформі Всеукраїнського форуму про культурну децентралізацію, в рамках якого відбулася зустріч представників уряду, громад і мистецької спільноти для виявлення потреб, викликів та найкращих практик трансформації мережі закладів культури. Метою форуму стало обговорення між представниками органів державної влади та громади проблем децентралізації, розвитку культурних центрів та промоції українських креативних продуктів. Загалом форум містив 5 тематичних блоків, серед яких:

- перетворення культурних мереж у громадах;
- ветераноорієнтованість культури у громадах: виклики та можливості відновлення;
- кіно у громадах: протидія піратству та доступний український продукт;
- трансформація культурних послуг у громадах;
- креативний продукт як двигун економічного розвитку громад [2].

Під час форуму також було представлено приклади реінтеграції ветеранів, яких працевлаштовують в заклади культури, залучають у різноманітні заходи, а також дієві арттерапевтичні практики для роботи з ними. В даному напрямку працює театральна школа «Театр Ветеранів», яка сприяє творчому розвитку та емоційному відновленню українських воїнів [2].

У свою чергу, результати всеукраїнського опитування «Виклики розвитку культури в громадах», у якому взяло участь 855 громад, показали важливість співпраці між громадами та міністерствами для вирішення проблем у сфері культури у воєнний час [2]. Так 60% респондентів зазначили про необхідність обміну досвідом як один з пріоритетів розвитку сфери культури, особливо в умовах кадрового дефіциту. Разом з тим, 67% громад підтримали надання місцевим радам повноважень щодо формування мережі закладів культури, що вказує на прагнення громад до більшої автономії та залученості у вирішенні питань у сфері культури на місцях [4].

Між тим, результати опитування продемонстрували, що більшість користувачів культурних послуг є молодь та родини, а також люди похилого віку, які відвідують заклади культури для психоемоційного розвантаження, а найбільш популярними так і залишаються бібліотеки та клуби, що мають розширену мережу в регіонах [4].

Отже, і нині триває пошук кращих практик трансформації мережі закладів культури в громадах, що посприяло б оптимізації видатків на їх утримання, культурного розвитку громад, а головне надання населенню доступних та якісних культурних послуг для задоволення культурно-дозвіллевих потреб.

Література

1. Венгер-Русенко Є. Перспективні напрями розвитку культурної сфери в Україні в умовах децентралізації публічного управління. URL: <https://gov.bulletin.knu.ua/article/view/1590/1290> (дата звернення 28.10.24).
2. Трансформація культурних послуг, підтримка ветеранів, креативний потенціал громад: актуальні питання децентралізації культури обговорили на Всеукраїнському форумі в Києві. URL: https://www.rada.gov.ua/news/news_kom/254974.html (дата звернення 29.10.24).
3. Як громади розвивають культуру та долають виклики в цій сфері — тези з брифінгу мерів. URL: <https://decentralization.ua/news/18681> (дата звернення 29.10.24).
4. 67% громад підтримали надання місцевим радам повноважень щодо формування мережі закладів культури, — результати опитування. URL: <https://mcsc.gov.ua/news/67-gromad-pidtrymal-y>

nadannya-misczevym-radam-povnovazhen-shhodo-formuvannya-merezhi-zakladiv-kultury-rezultaty-opytuvannya/ (дата звернення 29.10.24).

Мельник Ігор Вікторович,

доктор філософії з державного управління, заступник начальника відділу утвердження національної та громадянської ідентичності ДУ «Всеукраїнський молодіжний центр» Міністерства молоді та спорту України

РОЛЬ НАСТІЛЬНИХ ІГОР У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ГРИ «КРИЇВКА»)

Гра — це не просто розважальна діяльність, а важливий соціальний феномен, який відіграє значну роль у житті людства. Вона має глибокий сенс, адже дозволяє осмислювати певні ситуації, створюючи специфічний акцент на моментах, що можуть мати соціальну значущість. Класичне визначення гри Й. Хейзінги, яке він наводить у своїй роботі «Homo Ludens»: «Гра є добровільною дією або заняттям, що здійснюється всередині встановлених меж місця і часу за добровільно прийнятими, але абсолютно обов'язковими правилами, з метою, що полягає безпосередньо в ній самій, супроводжуване почуттям напруження й радості, а також свідомістю "іншого", відмінного від буденності буття» [1, с. 35].

Через гру люди здатні моделювати суспільно важливі аспекти життя, відобразити цінності та закріплювати важливі навички, що робить її незамінним інструментом у вихованні, навчанні та формуванні свідомості.

Саме ігрові практики найбільш актуальні в формуванні світогляду людини який відбувається в період дошкільного та шкільного віку. Для українського суспільства формування української національної та громадянської ідентичності у населення є одним із головних чинників, що визначають успішний розвиток особистості, формування відповідального громадянина нашої країни.

Основними завданнями державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності є: формування у громадян України, у тому числі дітей та молоді: активної громадянської позиції на основі поваги до прав людини, духовних цінностей українського народу, національної самобутності; оборонної свідомості та громадянської стійкості; патріотизму; поваги до державних символів, державної мови, суспільно-державних (національних) цінностей України, розуміння їх важливості для становлення держави [3].

Після 24 лютого 2022 року, з початком повномасштабної вторгнення РФ, всі українці, в тому числі й молоде покоління живе в умовах воєнного стану, що істотно впливає на їхнє сприйняття світу. Військові стали для дітей новими прикладами для наслідування, а мілітарні настільні ігри — улюбленою розвагою, що відображає реалії сьогодення та формує розуміння важливості захисту Батьківщини.

За думкою дослідниці С. Лукомської, мілітарна ідентичність є соціальною ідентичністю, яка формується та інтегрується в самооцінку, коли цивільна ідентичність стає менш помітною через військову інкультурацію. Ті, хто грають у військові ігри роблять це, щоб тренуватися та вивчати реальні навички, тоді як гравці розважальних ігор хочуть насамперед розважитися, однак в обох випадках відбувається розвиток комунікативних навичок, важливих для мілітарного середовища, а отже, відбувається вплив на формування мілітарної ідентичності [4, с. 108].

Гарним прикладом настільної гри, яка використовуючи механіку загальносвітової популярної гри «Мафія» стала українська патріотична гра «Криївка» [2]. Головні дійові особи – звичайні упівці, кум, голова Служби Безпеки УПА та НКВДисти, які прагнуть знищити упівців. Дійство відбувається у звичайнісінькій криївці, в якій дійові особи збираються після важкого робочого дня.

Українська патріотична гра «Криївка» – це захоплююча, інтерактивна форма навчання,

яка залучає учасників до подій та духу боротьби за незалежність України сорокових-п'ятдесятих років ХХ століття. Це має особливе значення, оскільки воно дає можливість молоді швидше зрозуміти свою країну, сприйняти патріотичні почуття, а також сформувати навички командної роботи, лідерства та емпатії. Назва «Криївка» походить від слова, яке позначало таємні криївки Української Повстанської Армії (УПА) під час Другої світової війни й після, коли війська намагалися створити підпільні сховища для захисту та підтримки організації. Ці криївки були символом незламності, стратегічного мислення та волі до свободи. Завдяки цій грі діти, молодь та дорослі можуть відчувати зв'язок з історією, зрозуміти значення таких цінностей, як самотність, воля, соборність, гідність, які відстоювали українські патріоти.

Граючи, учасники не лише занурюються в атмосферу історичних подій, а й розвивають критичне мислення, командні навички, швидкість реакції та вміння приймати рішення під тиском. Особливо важливо, що гра стимулює почуття національної єдності та глибше розуміння української ідентичності серед дітей та молоді. Патріотичні елементи гри, надихають учасників, пробуджуючи гордість за свою країну. Крім того, «Криївка» дозволяє молодим людям відчувати важливість солідарності та довіри – якостей, без яких не обійтися в умовах викликів, з якими стикається Україна.

Гра «Криївка» — це частина сучасної української культури, яка сприяє формуванню патріотичному вихованню та глибокому усвідомленню своєї національної історії, формують стійкі моральні засади та готують молодь до відповідної громадянської позиції, необхідної для захисту та розвитку України.

Таким чином? настільні ігри є ефективним засобом в формуванні української ідентичності. Ігри створюють особливі умови, в яких діти можуть переживати широкий спектр емоцій, що дозволяє їм не лише теоретично осмислити, а й особисто відчувати українські суспільно-державні цінності - самотність, воля, соборність, гідність. Настільні ігри – це не лише розвага, а й потужний інструмент, який впливає на формування української національної та громадянської ідентичності. В Україні, де історичні та культурні традиції є невід'ємною частиною життя, настільні ігри відіграють важливу роль у вихованні дітей та молоді, формують у неї почуття причетності до своєї країни, її культури та цінностей. Однією з ключових функцій настільних ігор є їх здатність передавати знання про історію, культуру та традиції. Багато сучасних настільних ігор засновані на українських міфах, легендах та історичних подіях. Вони не тільки розважають, а й навчають гравців основам української культури, знайомлять з визначними місцями, історичними особами та подіями. Через гру учасники мають можливість зануритися в український контекст, що формує любов до своєї країни. Настільні ігри також сприяють розвитку навичок спілкування та взаємодії між гравцями. Вони створюють умови для спілкування, співпраці та здорової конкуренції. Під час гри учасники навчаються працювати в команді, обговорювати стратегії та приймати спільні рішення. Ці навички популярні для формування активного громадянського суспільства, де кожна людина усвідомлює свою причетність до державотворення.

Крім того, настільні ігри допомагають зберегти та популяризувати українську мову. Багато ігор розроблено українською мовою, що забезпечує їй статус серед молоді та стимулює до використання в повсякденному житті. Учасники, граючи в настільні ігри, більше цікавляться мовою, її розвитком і збагаченням словникового запасу, що є головним аспектом підтримки культури спілкування.

Література

1. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О.Мокровольського. Київ: «Основи», 1994. 250 с.
2. Гра Київка. URL: <https://mnr.in.ua/nashi-proekti-ta-zahodi/kri%dl%97vka> дата звернення: листопад 2024).
3. Закон України від «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» від 13.12.2022 №2834-IX.URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> (дата звернення: листопад 2024).

4. Лукомська С.О. Формування мілітарної ідентичності підлітків засобами цифрових ігор Слобожанський науковий вісник. Серія Психологія. 2024. Випуск 1. С. 106-110. DOI <https://doi.org/10.32782/psyspu/2024.1.19>

*Шевченко Наталія Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри артменеджменту та
івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТУРИСТИЧНОГО ПРОСТОРУ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ ПІД ВПЛИВОМ УПРОВАДЖЕННЯ НОВИХ МОДЕЛЕЙ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНИХ МАРШРУТІВ І ДЕСТИНАЦІЙ

Перехід до масового споживання туристичних ресурсів в умовах уніфікації рекреаційних послуг та глобальної цифровізації багатьох суспільних процесів, загрожує нівелюванням унікальності місцевих культур, збільшує вплив туристичних потоків на історико-культурні та природоохоронні об'єкти, що призводить до знищення вразливих елементів культурної і природної спадщини. Особливої актуальності це набуває в кризові періоди розвитку держави, в умовах військових дій, в яких перебуває наша країна, коли постає необхідність зберегти культуротворчі традиції української нації і передати їх наступним поколінням. В цьому контексті, розробка нових моделей розвитку туристичних дестинацій, зміна підходів до принципів розбудови туристичних маршрутів в місцевих громадах, розширюють уявлення про перспективи посилення розмаїття туристичної діяльності у повоєнний період, шляхом використання традиційного і новітнього культурного надбання та природної спадщини кожного з регіонів нашої країни.

Чинником розбудови сфери туризму та рекреації в Україні є максимальне залучення населення, бізнесу й громади до створення конкурентного туристично-рекреаційного продукту, що сприятиме диверсифікації регіональної соціокультурної інфраструктури; раціональному використанню туристично-рекреаційного потенціалу об'єднаних територіальних громад; впровадженню кращих практик туристичного обслуговування, здатного задовольнити потреби вітчизняних та іноземних туристів; формуванню та розвитку ефективних моделей збереження екологічної рівноваги та культурної спадщини[4].

Активне використання потенціалу природної та культурної спадщини місцевих громад, під час реалізації міжнародних, регіональних та локальних проектів розвитку туристично-рекреаційної сфери, сприяє створенню нових туристичних і культурних локацій, допомагає збереженню автентичності історичних міст і сіл, підвищує привабливість маловідомих дестинацій та розширює спектр туристичних маршрутів, що стосуються природної й культурної спадщини нашої країни.

Щоб долучитися до міжнародних культурних проектів і програм розвитку маршрутів культурного туризму, які вже функціонують на теренах Європейського Союзу необхідно здійснити історико-культурологічний аналіз перспективних туристичних дестинацій, які стимулюватимуть формування ефективних моделей культурного туризму на державному і регіональному рівнях, як це відбулося у багатьох розвинених країнах. Зокрема, Україна має можливість приєднатися до ще вісімнадцяти сертифікованих Європейських культурних маршрутів, крім тих трьох маршрутів до яких Україна вже приєдналася [1, С.72]. Туристичний оператор «Україна Інкогніта» з початком повномасштабного вторгнення на деякий час припинив організовувати туристичні поїздки та розпочав інспектування стану культурної спадщини на неокупованих територіях, зініціювавши проект відновлення історичної пам'яті «Старовинні цвинтарі України», що створює передумови для подальшого долучення українських сакральних об'єктів до Європейського маршруту кладовищ

Міжнародні культурні інституції, навіть в умовах повномасштабного вторгнення російського агресора на територію України, підтримують проекти презентації історико-культурної спадщини, що посилює туристичну привабливість малих історичних міст. Зокрема,

фахівці Центру розвитку музеєзнавства і пам'яткознавства у межах реалізації проекту «Візуальна ідентифікація спадщини в публічному просторі історичних міст України», за підтримки німецького Інституту Гете, досліджували найбільш поширені моделі соціокультурного середовища, що формують локальну ідентичність територій історичних поселень та запропонували створення точок огляду за допомогою прозорих стендів, на яких реконструйовано вид давніх будівель на фоні природних та архітектурних ландшафтів [5].

Формування навіть невеликих туристичних потоків з інших локацій сприяє закладанню зв'язків між туристичними фірмами та закладами розміщення, харчування, транспортними підприємствами на місцевому ринку рекреаційних послуг та на регіональному та національному рівнях. Щоб збільшити економічну життєздатність місцевої спільноти та запобігти зникнення села на мапі, мешканці Оксанівки Ямпільської громади, що на Вінниччині, вирішили розвивати зелений туризм. Популяризацію села, як туристичного осередку розпочали із презентації книги «Довга дорога додому. Флеминда-Оксанівка», що стала тридцятим томом обласного історично-краєзнавчого літературного проекту «Моя Вінниччина» про містечка і села області. Її написала завідувачка Гальжбіївського музею народних ремесел, Галина Собко, яка збирає унікальні експонати в селах, що розташовані по сусідству із Оксанівкою. У сільському клубі оксанівці створили своєрідну українську світлицю та облаштували у прибудові хостел. Для потенційних туристів придбали постільну білизну і посуд, підготували декілька садиб в автентичному стилі, де можуть проживати відвідувачі, на березі Дністра облаштували відпочинкову зону та оглядовий майданчик, а центр села став місцем проведення Міжнародного фестивалю «Дністрові передзвони» [2].

В кількох селах Ямпільської громади реалізуються проекти, пов'язані із активізацією різновидів культурного туризму, популяризацією локальних об'єктів культурної і природної спадщини й формуванням нових дозвілєвих просторів, зокрема: мистецькі проекти «Різдво в Буші» і «Шляхами ткані Буші», виставки ткацтва та килимарства «У тканих берегах – традиції Буші» на території історико-культурного заповідника Буша. У 2023 році був започаткований проект «Міфологізація Трипілля», що вже два роки на територіях громад кластеру #ШляхамиТрипільськоїПраматері (Вінницька і Черкаська області) сприяє відродженню традицій нематеріальної культурної спадщини в малих громадах та формуванню середовища для розвитку творчих навичок. Були створені навчальні програми та проведені хакатон «Міфологізація Трипілля» й освітні поїздки, учасники яких з секторів мейкерства, бізнесу, ОМС, дизайну, ЗМІ, проектного менеджменту вивчали різноманіття традиційних українських ремесел, відвідували музеї і майстерні, заклади освіти, що готують фахівців за спеціальністю «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» [3].

Таким чином, модернізація туристичної галузі, шляхом інноваційної діяльності у соціокультурній сфері та впровадження нових моделей розбудови унікальних туристичних маршрутів і дестинацій, сприяє покращенню туристичної привабливості невеликих територіальних громадах та формує новий пласт зацікавлених осіб, які можуть достойно презентувати місцеві історико-культурні пам'ятки, самобутні звичаї та фольклорні свята, природні ландшафти, розвиваючи такі форми відпочинку, як екологічний і зелений, етнографічний і сільський, культурний і подієвий види туризму.

Література

1. Берест П. М. Розвиток туристичних дестинацій в контексті участі України в програмі європейських культурних маршрутів. *Культура і сучасність* : альманах. 2021. № 2. С. 68–73.
2. Оксанівка: село, яке дуже хоче залишитися на карті URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-regions/2706942-oksanivka-selo-ake-duze-hoce-zalisitisa-na-karti.html> (дата звернення 27.10.2024).
3. Освітня поїздка Вінниччиною «Міфологізація Трипілля» URL: <https://itscraft.com.ua/osvitnia-poizdka-vinnychchynoju-mifolohizatsiia-trypillia/> (дата звернення 27.10.2024).
4. Павліха Наталія. Сталий розвиток туризму та рекреації: сучасні виклики й перспективи для України : монографія / Н. В. Павліха, І. О. Цимбалюк, А. Ю. Савчук. Луцьк : Вежа-Друк, 2022. 211 с. URL: https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/20754/1/tyurizm_2022.pdf (дата звернення 27.10.2024).

5. Проект «Візуальна Ідентифікація Спадщини: віртуальна презентація публічних просторів історичних міст України». 2023 Центр розвитку музеезнавства і пам'ятокознавства. URL: <https://www.facebook.com/StudyHeritage> (дата звернення 27.10.2024).

*Слюсаренко Олена Василівна,
викладач-методист вищої категорії Академії мистецтв імені Павла Чубинського*

ДОСВІД УЧАСТІ У ФЕСТИВАЛЬНОМУ ЖИТТІ ПОЛЬЩІ (2022–2023)

За майже півтора року перебування в Польщі я і мій чоловік, Сікора Микола Юрійович - заслужений діяч мистецтв України, взяли участь в близько 20 різних фестивалях і, таким чином, змогли познайомитись з традиціями проведення фестивалів пісенної і хорової творчості на рівні малих і середніх міст цієї країни. Всі вони допомагають збереженню традицій польської народної пісні і культури загалом, а також знайомлять поляків із творами інших народів світу мовою оригіналу, а також в перекладі польською мовою.

Місцями проведення таких заходів найчастіше бувають костели, яких там дуже багато. Немає навіть найменшого містечка, в якому не було б одного, а деколи і кількох костелів. Також кожний населений пункт має будинок культури або невеличку споруду, де є камерний концертний зал, бібліотека і, навіть музей містечка. Їх називають Світлицями.

Народжуваність досі в Польщі значна, адже найчастіше в родині від 3 до 5 дітей, тому школи заповнені учнями. Матеріальна база шкіл дуже хороша, тож є і концертні зали, які зазвичай працюють одночасно і як спортивні зали, в яких хороша, потужна аудіо і відео апаратура. Завжди є фортепіано або електричний інструмент. Також є оркестрові інструменти, тому що вітається створення і функціонування хоча б невеликого оркестру. Проблемним є знайти професійного керівника хору або оркестру. Коли ж місто достатньо велике, тоді там є і велика концертна зала, і прекрасний рояль, і студія звукозапису.

Більшість фестивалів тематичні: музика з оперет, фестиваль мисливської пісні. Регулярними є різдвяна тематика, патріотична польська пісня, велике святкове дійство «Дожинки» - святкування збору врожаю, в межах якого проводяться конкурси на кращий коровай, кращий дожинковий букет (Wjenec - аналог нашого дідуха величезних розмірів), краще музичне представлення свого Венца. Також свято 3х Королів – час нашого Йордана, День Незалежності, День Конституції Польщі, День сеньйорів(старших людей), релігійні свята.

Максимальне заохочення йде від держави, але фінансові витрати здійснюються місцевими органами влади з їхніх бюджетів – оплата праці керівника колективу, закупівля музичних інструментів, друкування нот, пошиття костюмів, транспортні витрати, харчування учасників фестивалю, нагороди і грамоти. Самі учасники ніякої платні не отримують.

Регулярно проводяться також творчі змагання на рівні загальноосвітніх шкіл. Конкурси вокальної творчості, різні дійства, присвячені Дню конституції Польщі, різдвяним святкам та іншим подіям Польської історії. Характерно, що ці конкурси є також тематичними – зокрема один з конкурсів, де ми були в складі журі був присвячений творчості польських композиторів 19 століття, інший польській релігійній пісні. Позитив в тому, що пісні підбирають самі учасники, тобто знайомляться з композиторами і творами даного періоду. Негатив в тому, що найчастіше джерелом є інтернет, де вибирають пісні і фонограми для виконання, які не завжди відповідають можливостям і діапазону голосу учасника, в результаті вокальна робота погана, голоси дітей часто вокально не розвинені.

Місцева влада не лише фінансує фестивальну діяльність, але і самі представники влади, мер міста і його заступники, беруть участь в таких колективах. Для того, щоб взяти участь у виступах, їм доводиться регулярно відвідувати репетиції хору і, таким чином, вони із середини знають потреби і проблеми колективів.

Престижною є участь колективів в фестивалях і загалом концертній діяльності. Кожний

костел зацікавлений у підтриманні органу і всієї споруди в належному стані, щоб достойно приймати такі фестивалі, адже це сприяє більшому відвідуванню. Деколи держава виділяє кошти на ремонт, але, в переважній більшості, сам пробощ (священник) знаходить спонсорів для потреб костелу і місцеві банки, підприємства, бізнеси максимально допомагають, бо в цій концертній діяльності беруть участь або самі, або їхні рідні чи діти. Та й звичайну конкуренцію ніхто не скасовував. Треба було чути і бачити з якою гордістю члени хорového колективу заявляли, що «наше представлення на фестивалі було найкращим!!!»

*Тадля Олександр Миколайович,
директор Центру виховної та культурно-дозвілєвої роботи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ КУЛЬТУРНИХ І КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ У ПІДТРИМЦІ СПІЛКИ ВЕТЕРАНІВ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ ДЕСНЯНСЬКОГО РАЙОНУ МІСТА КИЄВА

Культурні та креативні індустрії відіграють важливу роль у розвитку сучасного суспільства [1], оскільки вони не лише створюють культурний продукт, але й мають потенціал для соціальних трансформацій.

Після завершення бойових дій ветерани війни зіштовхуються з численними викликами, серед яких – соціальна адаптація, психологічна реабілітація та інтеграція в мирне життя.

У цьому контексті культурні індустрії – музика, мистецтво, кіно, література – можуть стати потужним інструментом для емоційного самовираження, осмислення життєвого досвіду та зниження рівня накопиченого стресу.

По-перше, організація майстер-класів з живопису, скульптури чи фотографії надають ветеранам війни можливість використовувати творчість як інструмент для емоційного відновлення та внутрішньої реабілітації.

По-друге, креативні індустрії стають платформою для обміну військового досвіду з цивільною аудиторією, сприяючи формуванню підтримки з боку суспільства.

По-третє, співпраця з кінематографістами, письменниками та журналістами створюють проекти, які розкривають унікальне переживання та точку зору ветеранів безпосередніх учасників війни.

Таким чином, такі проекти не лише зберігають історичну пам'ять, але й сприяють підвищенню розуміння суспільства щодо досвіду ветеранів, сприяючи глибшому розумінню їхніх життєвих проблем і потреб. Вони створюють простір для діалогу та сприяють соціальному об'єднанню, де ветерани можуть відчути нашу підтримку.

Робота у творчих індустріях сприяє не тільки розвитку професійних компетенцій, але й готовність ветеранів знайти своє місце в суспільстві, влитися в нове професійне середовище, де їхній досвід та навички можуть стати цінними.

Програми професійного навчання, спрямовані на опанування творчих професій, таких як: дизайн, відео-монтаж, програмування або анімація відкривають нові можливості для працевлаштування та підприємницької діяльності, особливо в тих випадках, коли ветерани через стан здоров'я не можуть виконувати інтенсивні фізичні навантаження.

Ще одним напрямом діяльності є створення культурних ініціатив, спрямованих на інтеграцію ветеранів війни у місцеву громаду. Організація спільних подій, таких як концертні виступи можуть стати майданчиком для зміцнення соціальних зв'язків.

Таким чином, культурні та креативні індустрії можуть стати інструментом підтримки ветеранів російсько-української війни, допомагаючи не тільки адаптуватися до мирного життя, але й реалізувати свій творчий потенціал, знайти нові професійні можливості та зміцнити зв'язки з громадою.

Для Громадської організації «Київська міська спілка ветеранів російсько-української

війни Деснянського району» такі проекти стають ефективним способом підтримки своїх спілчан, сприяючи їхньому психологічному та соціальному добробуту. Участь у культурних та креативних ініціативах допомагає ветеранам не тільки відновити внутрішню рівновагу, але й розвинути нові навички, знайти можливості для самовираження та відчутти себе важливою частиною спільноти.

Сучасні погляди на роль культурних і креативних індустрій у соціальній адаптації ветеранів війни акцентують увагу на важливості їхньої інтеграції в суспільство не лише як пасивних учасників реабілітаційних процесів, але як активних творців та агентів змін. Творчі платформи залишаються містками між військовим та цивільним життям, де ветерани можуть знайти нову ідентичність через самовираження.

Іншим сучасним підходом є використання цифрових технологій у творчих індустріях, що відкриває нові можливості для професійного розвитку ветеранів.

Ринок праці вимагає нових навичок, і навчання ветеранів цифровим інструментом – від графічного дизайну до розробки відеоігор чи створення контенту для соціальної мережі – може стати ключем до їх успішної адаптації.

Залучення ветеранів до таких творчих професій дозволяє їм не тільки отримати фінансову незалежність, але й сприяння у самореалізації, що надзвичайно важливо для відновлення власної значущості в суспільстві.

Формування нової соціальної свідомості, де ветерани розглядаються як лідери та ініціатори позитивних змін.

Соціальні підприємства або творчі хаби, які підтримують працевлаштування ветеранів, стають моделлю для інтеграції інших соціальних груп, таких як люди з обмеженими можливостями або внутрішньо переміщеними особами.

Таким чином, сучасні підходи до розвитку культурних і креативних індустрій для ветеранів війни акцентують увагу на їх активній ролі в суспільстві. Ветерани можуть бути не лише утримувачами допомоги, але й агентами змін, які через творчість та інновації вносять свій внесок у розвиток громади. Така модель підходу до ветеранів, впроваджується в діяльність Громадської організації «Київська міська спілка ветеранів російсько-української війни Деснянського району», що може суттєво сприяти більш глибокій інтеграції в соціальне середовище.

Література

1. Плещан Х. В. Концептуальні підходи до визначення детермінант креативних індустрій у контексті культурологічного аналізу. *Культурологічний альманах*, 2022. Вип. 4. С. 210-225.

*Майстрок Богдан Юрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В ОСВІТІ: ФОРМУВАННЯ НОВИХ ПРОФЕСІЙ У КУЛЬТУРНОМУ СЕКТОРІ

Креативні індустрії стали однією з важливих складових сучасної економіки, а також суттєвим елементом культурного розвитку суспільства. Вони об'єднують різноманітні галузі, що пов'язані з творчістю, інноваціями та культурними практиками, серед яких можна виділити музику, мистецтво, кіно, моду, дизайн, медіа та багато інших. У зв'язку з цим, у сфері освіти виникає необхідність адаптації навчальних програм, що дозволяють готувати фахівців для нових професій, які з'являються в рамках креативних індустрій, а також забезпечують інтеграцію цих індустрій у традиційні освітні структури.

Значення креативних індустрій у культурному секторі важко переоцінити, оскільки вони створюють нові можливості для розвитку, збереження та популяризації культурних цінностей. Одночасно вони сприяють виникненню нових професійних ролей, які вимагають специфічних знань і навичок. У сучасному світі роль традиційних культурних практик поступово

змінюється через цифровізацію та інноваційні технології, що зумовлює появу нових професійних напрямків. Важливим аспектом цього процесу є розвиток освіти, яка має забезпечити підготовку кадрів для креативних індустрій, включаючи нові освітні програми та спеціалізації.

Однією з ключових характеристик нових професій у культурному секторі є їхня мультидисциплінарність. Креативні індустрії поєднують знання з різних сфер: дизайну, медіа, інформаційних технологій, маркетингу, менеджменту та багатьох інших. Це потребує створення нових освітніх програм, які дозволяють студентам отримати комплексні знання, що охоплюють не лише класичні гуманітарні дисципліни, але й інноваційні технології та бізнес-практики. Серед нових спеціальностей можна виділити професії, пов'язані з цифровими медіа, інтеркультурною комунікацією, управлінням культурними проектами, розробкою цифрового контенту, а також з розробкою нових культурних платформ та інфраструктур.

Креативні індустрії також впливають на професійну підготовку в галузі управління культурними проектами та підприємництва в культурному секторі. Важливим напрямком є розвиток програм, що поєднують навички в менеджменті та креативних дисциплінах. Студенти, які проходять таку підготовку, можуть займати посади в управлінні культурними проектами, організації виставок, фестивалів, заходів, а також у сфері туризму та маркетингу культурних продуктів. Це дозволяє не лише зберігати культурні цінності, а й активно інтегрувати їх у сучасний економічний контекст, створюючи нові можливості для культурного бізнесу.

Іншим важливим аспектом є освіта в сфері цифрових медіа, яка стає основною платформою для розвитку креативних індустрій. Зокрема, професії, пов'язані з розробкою віртуальних світів, графічним дизайном, анімацією, веб-дизайном, а також з управлінням онлайн-контентом, потребують спеціальних знань у галузі інформаційних технологій, що дозволяє студентам створювати інноваційні продукти для культурного сектору. Веб-технології, соціальні медіа, а також інтерактивні платформи стали основними інструментами для створення нових форм культурного вираження та забезпечують доступ до них широкого кола користувачів. Студенти, які отримують освіту в цих напрямках, здатні створювати нові форми мистецтва та культури, використовувати цифрові платформи для їх поширення, а також працювати з аудиторією в онлайн-просторі.

Важливою складовою розвитку креативних індустрій є освіта, орієнтована на розвиток підприємницьких навичок у культурному секторі. Враховуючи зростаючу конкуренцію та потребу в інноваціях, культурні підприємці повинні бути здатні створювати нові бізнес-моделі, залучати інвестиції, а також здійснювати маркетингові стратегії для культурних продуктів. Спеціальності, пов'язані з управлінням культурними підприємствами, культурним бізнесом та стратегічним маркетингом, повинні давати студентам глибокі знання з економіки та права, а також практичні навички для ведення культурних бізнесів у сучасних умовах.

У зв'язку з цим, освітні установи повинні активно адаптувати свої програми до вимог сучасного ринку праці, враховуючи потреби креативних індустрій. Це включає не лише зміну змісту програм, але й впровадження нових форм навчання, таких як дистанційне навчання, інтерактивні курси, майстер-класи з практиками індустрії та стажування в реальних проектах. Таким чином, навчальні заклади повинні стати активними учасниками процесу інтеграції культурних і креативних індустрій у суспільство, створюючи програми, які дозволяють студентам отримувати не лише теоретичні знання, але й практичні навички для реалізації своїх творчих і підприємницьких ідей.

Тому ми можемо зазначити, що креативні індустрії в освіті відіграють ключову роль у формуванні нових професій у культурному секторі, відповідаючи на виклики сучасного світу та потреби ринку праці. Освіта, орієнтована на ці індустрії, дозволяє створити нові культурні форми, інтегруючи творчість і технології, а також сприяє розвитку підприємницьких навичок, що необхідні для успішного функціонування культурних бізнесів. Впровадження інноваційних освітніх програм, що відповідають потребам креативних індустрій, є важливим кроком до створення сприятливого середовища для розвитку культурного сектору в умовах глобалізації та цифровізації.

Література

1. Богущкий Ю. П., Жукова Н. А. Перспективи культурної динаміки в логіці самоорганізації суспільства: український контекст. Самоорганізаційні процеси в Україні: культурологічний аспект: монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2016. С. 135–170.
2. Подольчак Н. Ю., Левицька Я. В. Поняття та структура креативних індустрій в державному управлінні. Державне управління: удосконалення та розвиток. 2021. № 10. DOI: 10.32702/2307-2156-2021.10.2
3. Свінцицька О. М., Ткачук В. О. Креативна економіка та креативні індустрії : навч. посібн. Житомир : Державний університет «Житомирська політехніка», 2020. 218 с.
4. Шумейко Л. М. Культурні та креативні індустрії: історія та сучасність. International scientific journal «Grail of Science». 2021. № 8. С. 456-460. DOI: 10.36074/grail-of-science.24.09.2021.85

Фесенко Віталій Вікторович,,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**ЕКОНОМІЧНЕ СТИМУЛЮВАННЯ МЕЦЕНАТСТВА:
ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД І ПЕРСПЕКТИВИ В УКРАЇНІ**

Протягом багатьох років в Україні піднімається питання державної підтримки меценатства у сфері культури та створення задля цієї мети належних економічних стимулів. Довгоочікуваний багатьма учасниками арт-ринку (колекціонерами, галеристами, художниками) законопроект, який має забезпечити ряд податкових пільг для меценатів, досі перебуває у стані розробки, та станом на кінець вересня 2024 р. на офіційному сайті Верховної Ради України відповідний законопроект не зареєстрований, а його текст відсутній у вільному доступі.

Досвід Великобританії свідчить про схожі складнощі: прийняттю відповідного законодавства у 2012 р. також передували багаторічне лобювання інтересів меценатів і тривалі дискусії. У 2012 р. згідно «Закону про фінанси» (Finance Act) у Сполученому Королівстві було започатковано довгоочікуваний проект «Програма культурних подарунків» (Cultural Gifts Scheme, або CGS), який дозволив меценатам шляхом дарування важливих культурних об'єктів на користь народу знизити свої податкові зобов'язання з трьох обов'язкових платежів: податку з доходів, податку на приріст капіталу (обидва стягуються з фізичних осіб) та корпоративного податку з юридичних осіб.

Програма «Прийняття навзамін» була запроваджена ще на початку ХХ ст., у 1910 р., як можливість для власників великих маєтків і земельних ділянок уникнути високих податків на спадщину в обмін на передачу майна у державну власність. Усі надані меценатами об'єкти розподіляються між державними музейними установами і стають доступними для публіки.

В рамках проектів «Прийняття навзамін» та «Програми культурних подарунків» обираються лише ті об'єкти, які становлять винятково високу культурну, історичну, наукову цінність. Згідно останнього річного звіту Ради мистецтв, з 2013 до 2023 р. всього було прийнято чотириста сорок одну пропозицію від меценатів на загальну суму 531,9 млн фунтів стерлінгів, натомість благодійники протягом одинадцяти років отримали податкові знижки на загальну суму 320,8 млн фунтів стерлінгів [4].

Для власників об'єктів, які становлять визначний історичний, архітектурний, художній, науковий інтерес, та земельних ділянок, які відзначаються унікальним красвидом, також передбачена схема умовного звільнення від податку на спадщину без передачі майна у державну власність. Об'єкти для програми обирає Управління Його Величності з питань податків та митних зборів, а їхні власники в обмін на звільнення від податку на спадщину зобов'язуються дотримуватися встановлених умов: забезпечення доступу громадськості до об'єкта, зобов'язання не продавати його та зберігати на території Великобританії. У разі порушення власником даних умов звільнення від податку на спадщину скасовується.

Сьогодні в Україні в умовах відсутності окремого закону про меценатство у сфері культури меценатська діяльність регулюється Законом України «Про благодійну діяльність та благодійні організації» та Податковим кодексом. Останній дозволяє платникам податку з доходів фізичних осіб (ПДФО), які здійснюють благодійні пожертви на користь суб'єктів, внесених до Реєстру неприбуткових установ та організацій, скористатися податковою знижкою у розмірі, що не перевищує 4 % їхнього річного оподаткованого доходу. Фахівці компанії «Deloitte» роз'яснюють цю норму на наступному прикладі: особа, яка мала сукупний річний дохід у розмірі 100 000 грн. і витратила на благодійність протягом року 10 000 грн., має право зменшити базу оподаткування лише на 4 000 грн. (4 % від річного доходу) і отримати від держави відшкодування ПДФО, ставка якого становить 18 %, у розмірі 720 грн. [2]. Крім того, як відзначають ті самі експерти, сьогодні спостерігаються часті випадки відмови у наданні податкової знижки, які пояснюються податківцями неналежним оформленням платіжних документів або відсутністю нотаріально завірених копій, що суттєво демотивує охочих скористатися пільгами [2].

Доречним вбачається запровадження в Україні дозволу здійснювати благодійні пожертви безпосередньо на користь державних музейних установ без необхідності для останніх створювати окремі неприбуткові організації. Також корисним може бути запозичення досвіду Великобританії з реалізації «Програми культурних подарунків» та «Прийняття навзаєм», в рамках яких уповноважений державою орган ретельно обирає серед пропозицій меценатів дійсно цінні об'єкти. Зрозуміло, що найбільшу вигоду від економічного стимулювання меценатства отримують найбільші колекціонери та власники інших об'єктів, які становлять високу цінність. Серед представників сучасного художнього середовища позитивний вплив на свою репутацію і кар'єру можуть відчувати передусім добре відомі, вже визнані художники або ж ті, хто відповідають певним критеріям і квотам, у разі встановлення таких.

Реалізація економічного заохочення меценатів потребує не лише змін у Податковий кодекс України, Закони «Про культуру», «Про благодійну діяльність та благодійні організації», «Про рекламу» [1]. Давно вимагає вдосконалення і Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» з метою введення чітких критеріїв статусу культурної цінності, а саме – віку, вартості та інших уточнюючих характеристик культурної продукції, яка може становити таку цінність.

Досвід Сполученого Королівства свідчить про можливість доволі ефективно задовольняти інтереси і меценатів, і широкої громадськості, здійснюючи обмін визначних культурних цінностей на окреслені законодавством економічні вигоди. Економічне стимулювання меценатства в Україні вимагає встановлення чітких критеріїв об'єктів, що мають культурну цінність, забезпечення прозорого і чіткого механізму експертизи та оцінки даних об'єктів, які надаються як меценатська допомога, з метою уникнення зловживань і конфлікту інтересів, встановлення оптимального граничного розміру податкової знижки з певного переліку податків.

Література

1. Ростислав Карандєєв презентував розроблений МКІП законопроект про меценатство у сфері культури.. 2024. 12 липня. *Міністерство культури та стратегічних комунікацій* : веб-сайт. URL: <https://mcip.gov.ua/news/rostyslav-karandyeyev-prezentuvav-rozroblenyj-mkip-zakonoprojekt-promeczenatstvo-u-sferi-kultury/>.
2. Серветник А., Мафардже К. Податкова знижка щодо витрат на благодійність: що потрібно знати українцям та іноземцям, які живуть в Україні. *Deloitte* : веб-сайт. 2024. URL: <https://www2.deloitte.com/ua/uk/pages/press-room/press-release/2024/tax-discount-for-charitable-expenses.html>.
3. Слабошпицький М. Ф. Українські меценати : нариси з історії української культури. Київ: Видавництво М. П. Коць : Видавництво «Ярославів Вал», 2001. 328 с.
4. Acceptance in Lieu Annual Reports. *Arts Council England* : веб-сайт. URL: <https://www.artscouncil.org.uk/supporting-arts-museums-and-libraries/supporting-collections-and-cultural-property/acceptance-lieu#t-in-page-nav-4>.

БІБЛІОТЕЧНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ І НАПРЯМИ ЙОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ

Нові пріоритети бібліотечної діяльності в сучасному інформаційному суспільстві зумовили потребу в удосконаленні та оновленні бібліотечного менеджменту. У ХХІ столітті значення бібліотек зросло в усьому світі. Американський соціолог Ерік Кліненберг у своїй книзі «Палаці для людей. Як соціальна інфраструктура може допомогти боротися з нерівністю, поляризацією та занепадом громадського життя» зазначив: «Демократичне суспільство базується не тільки на спільних цінностях, а й на спільних просторах, якими можуть стати, зокрема, публічні бібліотеки, як важлива частина «соціальної інфраструктури» майбутнього» [1]. Він підкреслює, що саме бібліотеки є чи не найбільш важливою частиною соціальної інфраструктури, але водночас їх найбільш недооцінюють.

Згідно з ДСТУ 7443:2013, «бібліотечний менеджмент – це діяльність керівництва бібліотеки, яка охоплює планування, організацію, оптимізацію праці, керування бібліотечними процесами. Сутність бібліотечного менеджменту полягає у визначенні стратегії (напрямів) і тактики (методів) керування конкретною бібліотекою» [2].

В існуючих соціально-економічних реаліях перебудова системи менеджменту виступає як найважливіша умова успішного функціонування бібліотеки. Книгозбірня, яка змінюється під впливом зовнішніх і внутрішніх чинників, за допомогою менеджменту може одержати якісну визначеність своєї діяльності. Це закономірний і об'єктивний процес розвитку. Динамічність сучасної культурної сфери потребує швидкого реагування на виклики сьогодення. За цих умов, бібліотечний менеджмент має забезпечити трансформаційні процеси через розробку та запровадження ефективних систем управління, інноваційних соціокультурних форм, методів протидії гібридним загрозам в режимі реального часу.

Функціонування сучасної інноваційної бібліотеки залежить від гнучкого підходу до її менеджменту. Перш за все, для визначення напрямів його вдосконалення, потрібно завжди оцінювати поточну організацію діяльності. Для цього варто проаналізувати ефективність менеджменту, тобто результативність управлінської діяльності, яка може бути виражена як спосіб досягнення кінцевої мети або ступеня використання потенційних можливостей певної організації за оптимального використання ресурсів з конкретно-визначеними зовнішніми умовами [3]. Оцінюючи систему менеджменту, яка діє у бібліотеці, слід розрізняти економічну, організаційну та соціальну ефективність.

Економічні результати діяльності організації за конкретної системи управління відображає економічна ефективність менеджменту. З одного боку, її характеризують показники, що відображають побудову та функціонування системи менеджменту бібліотеки. Такими можуть бути: високий рівень автоматизації робочих місць управлінців, пропрацьована ґрунтова база інструктивного та нормативного матеріалу, високий рівень технічної озброєності бібліотечних менеджерів тощо. Водночас економічна ефективність характеризується показниками, які відображають результати діяльності бібліотеки: кількість нових користувачів, кількість відвідування, використання основних та додаткових платних послуг закладу, правильний розподіл бюджету, отримання коштів з інших джерел фінансування тощо.

Якість побудови організації, її системи управління, прийняття управлінських рішень, реакцію цієї системи на стреси, конфлікти, організаційні зміни характеризує організаційна ефективність менеджменту. Її оцінюють за показниками, які відображають якість організаційної структури бібліотеки та її системи управління: рівень централізації функцій управління, співвідношення чисельності бібліотечних менеджерів різних рівнів управління, питома вага керівників у загальній чисельності апарату управління, швидкість прийняття управлінських рішень тощо.

Вплив менеджменту на процеси формування професійних характеристик працівників, у

тому числі керівників, формування корпоративного духу, відповідного психологічного клімату в колективі, атмосфери захищеності й причетності до цілей організації відображає соціальна ефективність менеджменту. Її можна оцінювати, з одного боку, за показниками, що відображають соціально-культурну сферу функціонування установи: рівень трудової дисципліни, рівень стабільності кадрів, рівень умов праці, можливості навчання та професійно-кваліфікаційного просування тощо. З іншого – за показниками, що відображають вплив на досягнення результатів у діяльності бібліотеки: продуктивність праці, рівень задоволення потреб користувачів тощо.

Аналізуючи досвід функціонування бібліотек та теоретичні аспекти проблем бібліотечного менеджменту, можна стверджувати, що їх успішна діяльність можлива за умов:

- врахування сучасного стану інформаційного суспільства, викликів сьогодення в організації гнучких форм роботи, створенні робочих груп, команд та об'єднанні зусиль працівників для досягнення конкретних цілей;

- чіткого визначення цілей діяльності, вибору стратегій розвитку та спрямування зусиль колективу на головних напрямках;

- ініціативної та інноваційної діяльності, пошуку нових ідей та заохочення творчих починань;

- створення морально-етичного мікроклімату бібліотеки, задоволення від спільної праці та позитивної мотивації колективу до змін;

- використання всіх можливостей, які надає сучасне виробництво інформації.

Отже, виконання усіх цих умов дозволить раціонально використовувати нові можливості у конкурентному середовищі та підвищить ефективність системи менеджменту бібліотеки. Також важливим є провадження гнучкої науково-технічної, інноваційної, ринкової політики, безперервна орієнтація на інформаційно-бібліотечні потреби користувачів. Ці базові складові нової концепції менеджменту забезпечують трансформацію бібліотеки в сучасний, дієздатний, необхідний суспільству заклад культури.

Швидка адаптація бібліотек до зовнішніх умов та гібридних загроз – головне завдання сучасного бібліотечного менеджера. Сьогодні їх діяльність характеризується різноманітністю напрямів і використанням широкого спектра форм роботи для задоволення потреб користувачів. Формування ефективної системи менеджменту дозволить зменшити невизначеність і ризик у діяльності бібліотеки та забезпечити концентрацію ресурсів на обраних стратегічних напрямках.

Література

1. Klinenberg E. Palaces for the People: How Social Infrastructure Can Help Fight Inequality, Polarization, and the Decline of Civic Life. New York : Crown, 2018. 288 p.

2. ДСТУ 7448: 2013 Бібліотечно-інформаційна діяльність. Терміни і визначення понять. Київ : Мінекономрозвитку України, 2014. III, 41 с.

3. Пащенко О. П., Васьківський О.П., Куліш Н. Теоретичні аспекти оцінки ефективності менеджменту підприємства. *Приазовський економічний вісник*. 2020. Випуск 1(18). С. 119–125.

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД В УМОВАХ ВИКЛИКІВ СЬОГОДЕННЯ

В останні роки в Україні спостерігалася тенденція до скорочення базової мережі закладів культури, особливо в сільській місцевості, погіршення доступності культурних послуг, уповільнення темпів модернізації матеріально-технічної бази закладів культури. І хоча доходи територіальних громад з 2014 року зросли в чотири рази, проте видатки місцевих бюджетів на модернізацію матеріально-технічної бази, придбання обладнання довгострокового користування та капітальні ремонти закладів культури загалом становлять не більше 3% від загального обсягу фінансування [7].

Наприклад, за даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій, лише 40% закладів культури, що перебувають у власності громад, мають задовільний матеріально-технічний стан. Разом з тим відсутній постійний моніторинг стану закладів культури, хоча реформа передбачає проведення інвентаризації та оцінки якості базової мережі закладів культури [3].

Між тим, більшість будинків культури та сільських клубів не ремонтувалися десятиліттями і потребують капітального ремонту та оновлення матеріально-технічної бази, а тому ці витрати є непосильними для переважної більшості бюджетів новостворених громад. Крім того, як зазначає В. Баласанян культура завжди фінансувалася за «залишковим принципом», а тому кошти продовжують виділятися на вирішення найнагальніших проблем громад, а гранти, отримані громадами в рамках реформи, були спрямовані на ремонт дорожнього покриття, модернізацію комунальних об'єктів, благоустрій територій тощо. Як наслідок, менш спроможні громади не в змозі утримувати заклади культури та надавати якісні культурні послуги населенню, що у свою чергу може призвести до того, що депресивні території залишаться без закладів культури, культурно-мистецьких програм та проєктів [1].

У зв'язку з цим Т. Філіна окреслила основні проблеми, пов'язані з децентралізацією культурного сектору:

- закриття закладів культури;
- скорочення кваліфікованих фахівців у сфері культури;
- недофінансування закладів культури в деяких територіальних громадах;
- неналежне збереження історико-культурної спадщини;
- втрата регіональних народних традицій тощо [6, с. 257].

Однак, за словами Т. Філіної, основною проблемою, що вплинула на заклади культури, на рівні територіальних громад, в останні роки, стало зупинення діяльності під час пандемії COVID-19, яка згодом трансформувалася у дистанційні форми, що негативно вплинуло на доступ до культурних послуг та задоволення культурних потреб населення. Втім досвід організації дистанційних заходів був важливим для розвитку нових послуг та реалізації інноваційних проєктів. У свою чергу, використання інформаційних технологій позитивно вплинуло на представлення закладів культури в Інтернеті, створивши підґрунтя для формування у споживачів культурних послуг потреби стежити за новинами культурного життя місцевих громад та брати участь у реалізації культурно-мистецьких проєктів [6, с.257].

Разом з тим пандемія загострила проблему забезпечення закладів необхідними технічними засобами для дистанційного або змішаного формату роботи, внаслідок чого деякі громади виявилися практично неспроможними самостійно забезпечувати заклади культури, а заклади розташовані в селах з дуже малою кількістю населення, взагалі можуть бути ліквідовані за рішенням громади [3].

Ще однією серйозною проблемою, з якою стикаються заклади культури на всіх рівнях, є втрата людського капіталу, а села, селища та малі міста стикаються з так званим «кадровим голодом», оскільки низька заробітна плата та відсутність професійних перспектив у сільській

місцевості не сприяють залученню професіоналів до роботи на культурних посадах. За словами В. Баласанян, у найбільш спроможних територіальних громадах, а також у населених пунктах, які стали центрами громад, часто є щонайменше одна команда, що складається з директора, художнього керівника та ін., які організують культурне життя громади. Натомість у невеликих селах будинки культури тримаються на ентузіазмі однієї людини, яка працює на цій посаді все життя і одночасно є директором, художнім керівником, завідувачем усіх клубів, а іноді й технічним працівником [1].

Однак слід зазначити, що з початку широкомасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну в лютому 2022 року заклади культури на всіх рівнях зазнали значних втрат і отримали на 30-40% менше фінансування. У перші кілька місяців вся культурна діяльність була призупинена, і лише з 1 квітня 2022 року культурно-мистецькі заклади поступово відновили свою роботу в Україні. Однак на Сході та Півдні України значна кількість закладів культури була зруйнована або працює в обмеженому режимі. Проте кожен заклад культури розробив власну програму та календар роботи, але заходи відбуватимуться відповідно до вимог воєнного стану [4].

На відносно безпечних територіях заклади культури працюють понаднормово, часто виконуючи не лише свої основні завдання з надання культурних послуг та задоволення культурних потреб громади, а й стають гуманітарними центрами, які координують роботу місцевих громад з надання допомоги переселенцям та постраждалим від бойових дій [5, с. 257].

І як слушно зауважує Ю. Назаренко, то задоволення культурних потреб має розглядатися, перш за все, з точки зору цінності та користі для громади. А тому багатофункціональні культурні центри зможуть задовольнити різноманітні потреби мешканців громади і слугуватимуть місцем для соціалізації та культурного дозвілля. Однак слід також врахувати думку мешканців щодо необхідності та реорганізації інших культурних закладів у громаді. Наразі реформа культурних послуг лише розпочалася і була законодавчо закріплена, але вже зараз може відчуватися брак короткострокового та довгострокового стратегічного бачення, яке б враховувало всі існуючі ризики та проблеми [3].

Отже, в сільській місцевості клуби та будинки культури переважно є єдиним місцем творчого розвитку для мешканців громади, але постійне недофінансування матеріально-технічного забезпечення та брак фахівців призвели до скорочення, а в деяких громадах і до припинення діяльності будинків культури. І хоча реформа децентралізації триває вже певний час, заклади культури в територіальних громадах все ще потребують оптимізації культурних послуг та вдосконалення системи фінансування.

Література

1. Баласанян В. Культура і децентралізація: що робити з сільськими клубами. URL: <https://decentralization.ua/news/11957> (дата звернення: 20.10.24).
2. Батан Я. Заклад культури територіальної громади в Україні в умовах децентралізації державного управління (на матеріалах черкаського базового Історико-культурного інформаційного центру) // Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір : матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. 239 с.
3. Назаренко Ю. Децентралізація культури: проблеми та виклики реформи. URL: <https://mistosite.org.ua/articles/detsentralizatsiia-kultury-problemy-ta-vyklyky-reformy?locale=ru> (дата звернення: 18.10.24).
4. Уряд дозволив закладам культури відновити роботу в умовах війни. URL: <https://zaxid.net/news/> (дата звернення: 20.10.24).
5. Федіна Н. М. Шляхи розвитку закладів культури територіальних громад. URL: <https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/8794/1/%D0%A8%D0%BB%D1%8F%D1%85%D0%B8%20%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BA%D1%83%20%D0%B7%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D1%96%D0%B2%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B8%20%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B8%D1%82%D0>

%BE%D1%80%D1%96%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D1%85%20%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4.pdf (дата звернення: 19.10.24).

6. Філіна Т. В. Забезпечення культурних потреб об'єднаних територіальних громад в умовах російської збройної агресії. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. С. 256-258.

7. Щодо проблем у галузі культури України. URL: <https://fpsu.org.ua/materialy/21690-shchodo-problem-u-galuzi-kulturi-ukrajini-2.html> (дата звернення: 20.10.24).

Вірич Вікторія Олександрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО БРЕНДУ НА ПРИКЛАДІ НАЦІОНАЛЬНОГО СОРОЧИНСЬКОГО ЯРМАРКУ

В умовах повномасштабної війни з росією та антиукраїнської пропаганди збереження національної ідентичності через культурні традиції, мову, музику та мистецтво є критично важливим для зміцнення патріотизму і єдності українців. Вона використовує ідеї, пов'язані з неясністю української національної ідентичності, як ідеологічний базис для виправдання агресії.

Національна ідентичність стає ядром формування нації, що є інструментом протидії пропаганди та впливу на масову свідомість ворожих інформаційних ресурсів.

Культурний бренд України є важливим інструментом, який відображає унікальність української культури, історії та традицій, формуючи уявлення про країну як цілісність. Формування культурного бренду безпосередньо пов'язане з процесом самоідентифікації, оскільки він включає в себе елементи, які визначають українську ідентичність, такі як мова, традиції та культурні символи. Потужний культурний бренд сприяє зміцненню самоідентичності українців, підтримуючи відчуття приналежності до своєї нації та підвищуючи гордість за власну культуру.

У часи викликів, таких як війна з росією, культурний бренд стає основою для консолідації суспільства, допомагаючи українцям відстоювати свою ідентичність і цінності на міжнародній арені. Повномасштабна війна демонструє, що історичні, культурні та соціальні аспекти національної ідентичності повинні бути системно інтегровані в національну політику для забезпечення стабільності та безпеки.

Сорочинський ярмарок є соціальним феноменом, який зберігає і поширює національні традиції України. Такі події допомагають українцям підтримувати культурну самоідентифікацію, а також сприяють міжнародному поширенню знань про унікальність української культури. Це також підсилює внутрішню згуртованість нації, що є важливим фактором в умовах зовнішніх викликів.

Ярмарок сьогодні має статус міжнародного заходу, який став частиною культурного бренду України, сприяючи популяризації її культурного надбання за межами країни. Його етнографічна цінність, а також унікальна можливість ознайомитися з українськими ремеслами, музикою, кухнею та традиціями робить ярмарок привабливим місцем для іноземних туристів, що, своєю чергою, підсилює імідж України як країни з багатою культурною спадщиною.

Війна змусила Україну переглянути підходи до свого позиціонування на міжнародній арені, підкреслюючи свою боротьбу за незалежність і демократичні цінності та відстоювання своєї історії, яка знищувалася та переписувалась століттями. Позитивний імідж і впізнаваний бренд України допомагає отримувати міжнародну підтримку, яка життєво необхідна для протидії агресії та відбудови країни.

Сорочинський ярмарок, як частина культурного бренду України, є важливим інструментом міжнародної комунікації, культурного обміну та розвитку національної

ідентичності. В умовах війни з агресором ярмарок виконує важливу роль у зміцненні української ідентичності та просвітницької діяльності історії нашого народу.

Сорочинський ярмарок як культурний бренд України в контексті національної ідентичності - є основою для формування позитивного іміджу України на міжнародній арені, що сприяє залученню підтримки з боку інших країн та міжнародних організацій.

Активне просування Сорочинського ярмарку як культурного бренду України у міжнародному контексті підвищує обізнаність про українську культуру та традиції, що, в свою чергу, сприяє формуванню глобальної солідарності з українським народом під час війни. Україна, розвиваючи свій бренд, може ефективніше конкурувати за увагу іноземних інвесторів і туристів, що є особливо важливим у період післявоєнного відновлення.

У контексті відновлення післявоєнної України, Сорочинський ярмарок може стати важливим інструментом для відродження традиційних ремесел та народних промислів, що сприятиме збереженню культурної спадщини і забезпеченню зайнятості.

Література

1. Тешева Л.В. «Розвиток та вдосконалення національного бренду України».
2. Інтернет джерело. «Сорочинський ярмарок – історична пам'ятка ярмаркування в Україні». URL: https://r.donnu.edu.ua/bitstream/123456789/1416/1/22_PDF_%D0%A1%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D1%8F%D1%80%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%BA.pdf
3. Мадрига Т.Б. «Національний бренд України як засіб комунікації в умовах повномасштабної війни».
4. Люльчак З.С., Ліпенцев А.А., Галушак Ю.І. «Національний бренд та брендинг у контексті міжнародних подій». *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*.

Горбатюк Ольга Юрївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ В КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ

Українське сьогодення активізувало питання щодо винайдення ефективних механізмів культуротворчого формування і розвитку унікальних елементів культури. Як слушно стверджує культуролог Ольга Копієвська, що саме культурні практики і традиції, їх збереження та популяризація і є тим потужним культуротворчим процесом, якій забезпечує глобально-локальну присутність української культури [2,3].

Унікальною візитівкою української культури є вишивка. Українська вишивка є одним із найяскравіших елементів національної культури, яка протягом століть слугувала як засобом художнього вираження, так і символом національної ідентичності. Як елемент матеріальної та духовної культури, вишивка не лише прикрашає одяг та інші текстильні вироби, але й має глибоке сакральне значення, відображаючи вірування, традиції та світогляд українського народу. У сучасному культуротворчому процесі, українська вишивка виступає не просто як декоративно-ужиткове мистецтво, але й як потужний засіб відродження національних цінностей та творення нових культурних смислів.

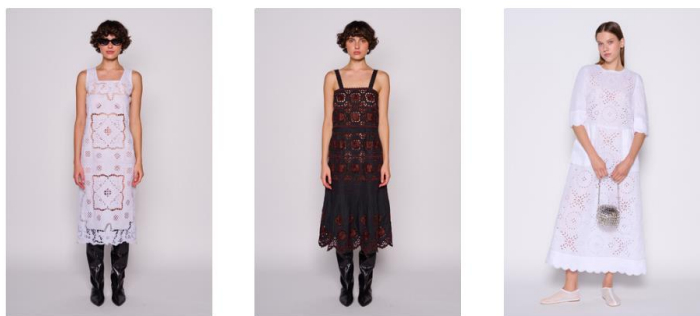
Вишивка в Україні має глибокі корені, що сягають прадавніх часів. Археологічні знахідки свідчать, що вже у період трипільської культури використовувалися орнаментальні мотиви, подібні до сучасних вишивок. Протягом віків вишивка перетворилася на культурний код, де кожен регіон України виробив свої унікальні символи, техніки та стилі. Наприклад, подільська вишивка відзначається геометричними орнаментами, які символізують зв'язок із землею, а полтавські зразки демонструють багаті рослинні мотиви, які символізують життя та родючість.

Українська вишивка відіграє важливу роль у формуванні та трансформації культурних цінностей і процесів. Одним із прикладів є її значення в національно-визвольних рухах,

особливо у XIX—XX століттях. У період боротьби за незалежність України, вишиванка стала символом національного спротиву, наголошуючи на зв'язку з предками та традиціями. Відомо, що під час репресій радянського періоду, носіння вишиванки іноді прирівнювалося до політичного акту. Сучасні культуротворчі процеси також активно використовують вишивку як інструмент для збереження та трансформації національної ідентичності. Як зазначає культуролог І. Бондаренко, вишивка виступає як елемент "живої традиції", яка відроджується через нові форми сучасного мистецтва, моди та дизайну. У постіндустріальному суспільстві, де зростає інтерес до етнічного та автентичного, українська вишивка стала джерелом натхнення для дизайнерів і митців, що сприяє її подальшому поширенню та переосмисленню у глобальному контексті [1].

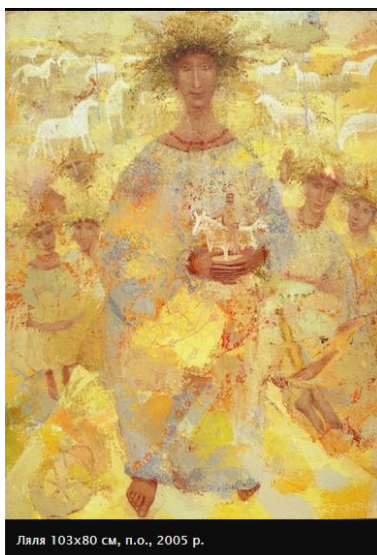
Один із найяскравіших прикладів відродження української вишивки можна побачити в модній індустрії. Такі відомі дизайнери як В. Літковська [4], О. Пустовіт [5] та інші активно використовують традиційні українські візерунки у своїх колекціях, при цьому адаптуючи їх до сучасних тенденцій. Вишиванки з'являються на подіумах не лише в Україні, але й за кордоном, що підтверджує зростаючий інтерес до національної ідентичності в умовах глобалізації. Крім того, українська вишивка активно використовується в арт-інсталяціях і перформансах. Митці, такі як Марія Куликовська та Катерина Білокур, інтегрують елементи вишивки у свої роботи, де вони набувають нового, більш концептуального значення. Це дозволяє не лише підкреслити важливість традиційної культури, але й критично осмислити її місце у сучасному суспільстві.

Поділля відоме своїми характерними геометричними орнаментами, які мають переважно чорно-червону кольорову гаму. У традиційній вишивці цього регіону часто зустрічаються символи родючості та охорони, зокрема ромби, восьмикутні зірки, хрести та меандри, що відображають землеробське походження цього регіону. У сучасному мистецтві подільські мотиви часто використовуються як символ зв'язку з предками та землею. Український дизайнер Віта Кін [6] відома своїми колекціями, що включають елементи подільської вишивки. Вона адаптує традиційні візерунки до сучасних кроїв та тканин, створюючи вишукані сукні, що носять на світових подіумах. Такі інтерпретації подільської вишивки демонструють можливість збереження автентичності, одночасно інтегруючи її у світ високої моди.



Мал. 1. Сукні дизайнерки Віти Кін [6]

Полтавська вишивка відзначається своїми м'якими, пастельними кольорами і тонкими орнаментами, часто рослинними, що символізують природні процеси життя і оновлення. Біла вишивка на білому тлі, яку називають "білим по білому", є однією з найбільш упізнаваних технік цього регіону. Сучасні митці, такі як українська художниця Катерина Косьяненко, використовують естетику полтавської вишивки у своїх картинах, де вона набуває мінімалістичних рис. Її роботи часто зосереджені на зв'язку людини з природою, і полтавська вишивка стає засобом для передачі чистоти, спокою та внутрішньої гармонії. Мінімалізм та вишуканість полтавських мотивів також знаходять своє місце у дизайні інтер'єрів та меблів, де вишивка стає частиною сучасного декору [7].



Мал. 2. Картина Катерини Косьяненко «Ляля» [7]

Гуцульська вишивка є однією з найбарвистіших в Україні. Вона характеризується багатством кольорів і складними геометричними орнаментами, які часто пов'язані з природою Карпат та міфологічними уявленнями. Яскраві червоні, жовті та зелені кольори є характерними для цього регіону, а символіка гуцульської вишивки тісно пов'язана з енергетикою природи і людини. Сучасні дизайнери часто використовують гуцульські мотиви для створення динамічних і насичених робіт. Наприклад, у колекціях українського бренду Poustovit гуцульська вишивка є основою для створення яскравих та енергійних образів. Ці мотиви також активно використовуються у сучасних арт-інсталяціях, де вони набувають нових змістових конотацій, поєднуючи традицію та модернізм [5].

Вишивка Київщини, відома своїми класичними орнаментами, що поєднують геометричні та рослинні мотиви, має давні традиції. Вишивка цього регіону часто використовувала червоний і чорний кольори, а також символи, що відображають духовність, захист та благословення. Сьогодні київські мотиви з'являються у роботах сучасних митців, які поєднують традиційні орнаменти з абстрактними формами. Наприклад, художник Олег Тістол використовує елементи київської вишивки у своїх роботах, де традиційні символи інтегруються у складні композиції, що відображають сучасні виклики. Він створює нові контексти, де вишивка виступає як посередник між минулим і сьогоденням [8].



Мал. 3. Олег Тістол «Портрети» [8]

Отже, українська вишивка є важливим феноменом, який відображає багатогранність національної культури та виступає ключовим елементом у культуротворчих процесах. Сьогодні українська вишивка продовжує відігравати важливу роль у культуротворчих процесах. Вона не лише зберігається як частина культурної спадщини, але й активно трансформується, інтегруючись у сучасні форми мистецтва, дизайну та масової культури.

Інтерес до етнічного і традиційного зростає, що дає підстави очікувати подальшого розвитку вишивки як важливого елементу національної ідентичності.

Література

1. Бондаренко І. Читаємо вишивку разом // <http://unbib.mk.ua/index.php/2009-06-10-15-06-24/114--2017-q---q/2314-2017-05-12-07-32-24.html>
2. Копієвська О.Р. Культурна складова національного інтересу // *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 30–36.
3. Копієвська О.Р. Культурні традиції у формуванні національної ідентичності // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць. Київ : Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 194–201.
4. Litkovska // <https://litkovska.com/uk>
5. Poustovit // <https://poustovit.com/uk>
6. «Vita Kin» https://asthik.com/vita-kin/?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_term=%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0%20%D0%BA%D1%96%D0%BD&utm_content=665596859895&utm_campaign=kin&gad_source=1&gclid=Cj0KCQjwpP63BhDYARIsAOQkATbi3m7b5ogceplujlE0sGFFWsUS-Sc8I6vNHAzsCw0HoCnQXSP5CiMaAhqAEALw_wcB
7. Катерина Косьяненко // <https://katerynko.com.ua/>
8. Олег Тістол // https://abramovych.art/works/oleg_tistol/45

Дернова Анна Максимівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ЯК ТУРИСТИЧНИЙ РЕСУРС: ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ

Нематеріальна культурна спадщина є унікальним надбанням кожного народу, а тому є пріоритетом кожної держави збереження та популяризація об'єктів нематеріальної культурної спадщини задля майбутніх поколінь, збереження ідентичності та підвищення культурної особливості серед в загальні картині світу.

До вивчення та осмислення об'єктів нематеріальної культурної спадщини звертаються українські наковці, досліджуючи її феномен з різних тематичних міждисциплінарних підходів.

Так, особливий культурний статус об'єктів нематеріальної культурної спадщини визначають Кудерська Н. та Кудерська І.. Дослідниці наголошують на унікальному потенціалі об'єктів нематеріальної культурної спадщини в системі формування культурного бренду та іміджу України [5].

Українські вчені звертаються до проблематики збереження нематеріальної культурної спадщини. Костюк В. аналізуючи нормативні матеріали, які забезпечують охорону нематеріальної культурної спадщини визначають пріоритетність державницького функціоналу в цих процесах. Дослідниця проаналізувавши міжнародні організаційно-правові підходи до процесів створення, збереження та передачі практик нематеріальної культурної спадщини визначає участь громад в цих процесах, роль і значення яких є беззаперечним в досліджуваний процесах. Адже об'єкти нематеріальної культурної спадщини виникли, і зберігаються в локальних культурних просторах. Саме тому дослідниця акцентує увагу на створенні сприятливих правових, фінансових, адміністративних, наукових та організаційних заходах та ресурсах, які дозволять активно зберігати і популяризувати нематеріальну культурну спадщину на всіх рівнях її споживання [4].

Окремий пласт наукових досліджень щодо феномену нематеріальної культурної спадщини присвячений її туристичному потенціалу. На активізація мистецьких ініціатив в розвитку туристичних дестинацій наголошує О.Копієвська [2,3]. Інноваційні туристичні практики через призму розвитку сфери на основі об'єктів нематеріальної культурної спадщини розглядає Саковець О. Дослідниця розглядає елементи нематеріальної культурної спадщини як унікальне і важливе пізнавальне джерело української історії і культури,

розуміння українських традицій та цінностей. Використання елементів нематеріальної культурної спадщини сприяє підвищенню інтересу до туристичного об'єкту, підвищення і збагачення його унікальності через пізнавальну функцію. Дослідниця доводить про важливість вивчення світового досвіду щодо ефективності використання елементів нематеріальної культурної спадщини в розвитку локальних туристичних підприємств і визначає інноваційний підхід в таких процесах, що дозволить туристичну послугу зробити більш привабливою та якісною. Врахування і відповідне впровадження територіальної культурної унікальності в туристичну індустрію дозволить успішно розвинути місцеві територіальні громади [8].

Нематеріальну культурну спадщину як потужний туристичний ресурс вивчає Мелько Л. Аналізуючи елементи нематеріальної культурної спадщини Мелько Л. аргументує і наголошує на обов'язковому врахуванні обізнаності населення з особливостями і унікальністю того чи іншого елементу нематеріальної культурної спадщини, що призведе до більш чіткого розуміння її феномену і від того туристична послуга стане більш якісною [6, с. 4].

Досліджуючи туристичний потенціал нематеріальної культурної спадщини вчені акцентують увагу на її регіональному контексті. Дослідники слушно зауважують на тому, що регіональні особливості культури є різніться одна від одної. Унікальність і неповторність регіональних культур сформувалися на основі культурного, історичного та господарського типу які характерний для тієї чи іншої території. Регіональні культурні особливості є тим важливим рушійним елементом розвитку [1].

Так, Пеняк П. досліджуючи нематеріальну культурну спадщину Закарпаття, визнає її перспективний потенціал в соціальній та економічній привабливості. Пеняк П. наголошує на важливості використання нематеріальної культурної спадщини в розвитку регіону і вбачає необхідним саме збереження культурного розмаїття в умовах зростаючої глобалізації [7].

Вищевикладене дозволяє нам зробити висновки, що нематеріальна культурна спадщина, її елементи, організаційно-правовий, управлінський, економічний та соціальних потенціал є активно досліджуваним серед українських вчених. Розглядають нематеріальну культурну спадщину з різних міждисциплінарних точок зору, що посилює практичне значення таких досліджень. Дослідники одностайні в ствердженні про пріоритетність збереження, розвитку та популяризації елементів нематеріальної культурної спадщини, що є потенційно виправданим і перспективним в туристичній привабливості.

Література

1. Борисенко В. К. Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців. Київ : Унісерв, 2000. 190 с.
2. Копієвська О. Р. Громадська креативність як індикатор конкурентоспроможності туристичних дестинацій. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2024. № 2. С. 3–8.
3. Kopyievska, O. (2024). Cultural Practices as a Tool for the Tourist Destination Development. *Culture and Arts in the Modern World*, 25, 31–40.
4. Костюк В. В. Нематеріальна культурна спадщина України: проблема збереження. *Культура і сучасність*. 2018. № 2. С. 232–236.
5. Кудерська Н. І., Кудерська І. О. Нематеріальна культурна спадщина України, її об'єкти (прояви). *Європейські перспективи*. 2015. Вип. 7. С. 59–67.
6. Мелько Л. Ф. Нематеріальна культурна спадщина як туристичний ресурс. *Географія, Екологія, Туризм: теорія, методологія, практика: матеріали міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 25-річчю географічного факультету Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (21-23 травня 2015 р.)*. Тернопіль: СМП Тайп, 2015. С. 367–369.
7. Пеняк П. Нематеріальна культурна спадщина Закарпаття: перспективи використання в сфері туризму. *Міжнародний та національний досвід суспільно-географічного розвитку туристичної галузі в умовах євроінтеграції: тези доповідей III Міжнародної науково-практичної конференції / ред. кол.: Т.Д. Щербан (гол.) та ін. Мукачево: МДУ, 2022.*

8. Саковець О. А. Нематеріальна культурна спадщина як сучасний туристичний ресурс України: досвід, практики, інновації. URL: evnuir.vnu.edu.ua (дата звернення: 16.07.2024).

*Дущенко Олександра Миколаївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ МЕНЕДЖМЕНТУ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРНОЇ КРИЗИ

Сучасний культурний процес, що відбувається в Україні, змушує переосмислювати багато аспектів і явищ. Розвиток сучасної, незалежної України, в тому числі і перехід до ринкової економіки, вплинув на усі сфери життя, зокрема, й на музичну індустрію. У цій галузі відбулися значні трансформації. Поруч із творчістю економічна складова стала невід'ємною частиною музичної сфери, в тому числі це стосується академічної музики.

Як зазначає доктор мистецтвознавства Людмила Обух: «Музичний менеджмент, як складний і багаторівневий процес, вимагає від його учасників високих інтелектуальних та організаторських здібностей, неповторної харизми, великої віддачі сил та часу, до основних функцій якого належать організація, контроль, координація, регулювання, передбачення, активізація та дослідження». [3,11]

В контексті сучасної гуманітарної кризи в Україні (війна, що триває з 2014 року, а також пандемія COVID-19), коли сфера культури та івент-індустрії зазнала чи не найбільших втрат в економічному плані, а також через безпосередню втрату людського ресурсу, саме професійні менеджери сфери культури здатні допомогти втриматися «на плаву» колективам, організаціям, долаючи швидкі ринкові зміни, технологічні, цифрові процеси, а також військові дії, що відбуваються в нашій країні.

До початку пандемії менеджмент академічної музики в Україні працював переважно за принципами та законами, які були сформовані ще на початку 90-х років ХХ століття. Цілковито природньо, що ці принципи та методи роботи потребували оновлення відповідно до світових тенденцій, методів, виходу на ринкові відносини, збільшення комунікації зі суспільством, популяризації своєї діяльності усіма доступними сучасними методами. І саме карантинні обмеження, як не дивно, посприяли виходу діячів культури, зокрема, академічних колективів, у відкрите онлайн спілкування зі слухачами, зокрема, через соціальні мережі. Фактично усі провідні оркестри нашої країни запровадили онлайн трансляції концертів, почали активно розвивати сторінки колективів, тим самим розширюючи свою цільову аудиторію, інформуючи слухачів про свої мистецькі акції, події та презентуючи себе. Таким чином, цікавість до концертів класичної музики за останні кілька років значно зросла. До того ж, за останні 10 років в Україні зросла кількість приватних концертних агенцій, які працюють саме із академічними музикантами, оркестрами.

Наразі в Україні вже третій рік триває повномасштабна війна. Як зазначає Ольга Дятел, культурна менеджерка: «Кожен боронить свій фронт: військовий, волонтерський, гуманітарний. У кожного зараз своя зброя, і для декого ця зброя – мистецтво... 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». [2]

Незважаючи на те, що війна триває, мистецтво в Україні живе, надихає, допомагає нашим воїнам та найважливіше – підтримує ментальне здоров'я українців. Також аналіз діяльності академічних колективів України, зокрема, київських, демонструє, що артисти протягом цих 3-х років своєю творчістю та гастрольними виступами за кордоном активно звертають увагу світової спільноти до ситуації в Україні, а також за допомогою мистецьких акцій залучають кошти на потреби нашої країни.

Зважаючи на гуманітарну кризу, яка триває в Україні вже 10 років, умови, з якими стикаються усі сфери бізнесу та державного сектору, є не сприятливими та невизначеними. Проте, як показала практика, ця криза дала поштовх для перегляду стратегії розвитку, зокрема, і для сфери культури в цілому. Менеджмент колективів академічної музики, яка в Україні завжди мала найменший % серед поціновувачів культурних продуктів, також був змушений аналізувати сучасний ринок, нові запити суспільства. Реалії сьогодення вимагають від менеджменту академічної музики швидко адаптуватися до щоденних викликів, бути більш гнучкими, не знижуючи рівень майстерності колективів та музикантів, ставати більш відкритими для масового слухача, виходити на нові сцени та майданчики.

Серед обов'язкових задач для менеджерів академічної музики на сьогодні є застосування нових методів і підходів, зокрема:

Системний підхід, коли академічний колектив (оркестр) розглядається як комплексна система, що складається з багатьох взаємопов'язаних елементів, таких, як музиканти, репертуар, матеріально-технічна база та взаємодія з аудиторією. Цей підхід дозволяє менеджерам оркестру оцінювати й оптимізувати кожен компонент системи, щоб досягти гармонійного функціонування.

Культурологічний підхід. Оркестр як культурний феномен виконує важливу соціальну та культурну роль. Культурологічний підхід дозволяє менеджерам враховувати історичні та соціокультурні контексти, в яких існує оркестр. Це включає вивчення впливу репертуару, стилю виконання та участі оркестру в культурному житті суспільства.

Соціологічний підхід, що фокусується на взаємодії академічного колективу з суспільством і різними соціальними групами. Соціологічний аналіз дозволяє зрозуміти, як колектив (оркестр) може впливати на культурні практики та які потреби аудиторії слід враховувати для залучення нових слухачів.

Менеджменту академічної музики варто зрозуміти, що старі методи роботи колективів наразі вже не працюють. Сучасному менеджеру потрібно швидко приймати рішення, зважаючи на ризики в Україні, бути гнучким, відчувати і прогнозувати потреби населення при підборі репертуару, а не формувати концертні програми лише за інтересами виконавців (як було майже завжди). Майбутнє академічної музики пов'язано з використанням цифрових технологій, ширшим PR-ом академічних колективів, у міксі жанрів мистецтва, використанні візуальних ефектів під час концертів.

Література

1. Гагоорт Г. Менеджмент мистецтва. Підприємницький стиль / пер. з англ. Б. Шумилович. Львів : Літопис, 2008. 360 с.
2. Дятел О. Мої вміння – моя зброя. Чи є місце культурним заходам під час війни? «Українська правда». 14.05.2022р. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2022/05/14/248644/> (дата звернення : 07.10.2024).
3. Обух Л. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть) : монографія / Людмила Обух. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2021. – 460 с.

Єрмакова Інна Олександрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАКОНОДАВЧИЙ І СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРИЙ В УКРАЇНІ

Розвиток креативних індустрій в Україні набуває особливого значення в сучасному соціокультурному та економічному просторі. В умовах глобалізації, інформатизації та зростання попиту на інноваційні рішення, креативні індустрії стають важливим чинником економічного розвитку, соціальної інтеграції та збереження культурної ідентичності.

Законодавче забезпечення цієї сфери має велике значення, оскільки встановлює нормативні рамки, що дозволяють розвивати креативний потенціал країни, сприяючи створенню нових робочих місць, підвищенню конкурентоспроможності та підтримці регіонального розвитку.

Креативні індустрії здатні інтегрувати культурну спадщину з інноваційними рішеннями, підсилюючи економічну спроможність регіонів, особливо в умовах військових і політичних викликів. Водночас у законодавчому полі України все ще існує неврегульованість у термінології, а також недосконалість у розмежуванні сфер культурної та креативної діяльності, що ускладнює розвиток сектора. З огляду на важливу роль, яку відіграють креативні індустрії у формуванні національної ідентичності та економічної стабільності, дослідження їхнього законодавчого та соціокультурного виміру є актуальним і важливим для подальшого розвитку цієї галузі в Україні.

Закон України «Про культуру» [1] креативні індустрії розглядається як «види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості і робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження»; креативний продукт визначається як «товари та послуги, що створені/надані за результатами культурного (мистецького) та/або креативного вираження і мають високу додану вартість»; культурна послуга пропонується у значенні «дій фізичних та/або юридичних осіб, які провадять культурну діяльність, спрямовані на задоволення культурних, інтелектуальних потреб людини, забезпечення творчого, духовного розвитку особистості, що мають визначену вартість та споживаються в процесі надання (виконання) цих дій» (стаття 1).

Законодавче визначення видів креативних індустрій в Україні надано в Розпорядженні Кабінету Міністрів України «Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій», яке охоплює понад тридцять видів діяльності (наприклад, візуальне мистецтво, народні промисли, зв'язки з громадськістю), зокрема, книговидавництво, виробництво музичних інструментів, програмного забезпечення, діяльність музеїв, бібліотек, театрів тощо [3].

Акцент на креативності у сучасному соціокультурному просторі України можна пояснити поглядами креативних менеджерів, як-от засновниці агенції освітніх та культурних подій А. Каравай. На її думку, культурна індустрія охоплює мистецтво та культурну спадщину (сценічне мистецтво, ремесла тощо), тоді як продукти креативної індустрії орієнтовані на практичне використання, як-от дизайн, мода, реклама, архітектура та деякі продукти ІТ-сфери, зокрема комп'ютерні ігри. Отже, поняття «креативні індустрії» по суті є ширшим за «культурні індустрії» [5].

У «Довгостроковій стратегії розвитку культури в Україні до 2025 року» серед стратегічних завдань визначено такі: «розширити доступ до освітнього й інноваційного потенціалу культури задля розвитку креативності та критичного мислення для всіх членів суспільства; збільшити внесок інноваційних і креативних рішень та індустрій в економіку України; підсилити спроможності акторів культурного процесу – митців, інституції, спільноти – і на індивідуальному, і регіональному рівнях; досягти зростання довіри до України в міжнародному інтелектуальному та культурному середовищах» [2]. У Стратегії обґрунтовано, що представники креативних та культурних індустрій «створюють і поширюють культурний продукт, робочі місця, впливають на смаки та очікування аудиторій, роблять внесок у добробут суспільства» [2].

І хоча в законодавчому полі України документально зафіксовано поняття «креативні індустрії», потрібно зазначити, що доволі часто терміни «культурні індустрії» та «креативні індустрії» сприймаються як тотожні, особливо у публічному дискурсі. На думку українського культуролога О. Кравченка це пояснюється самою моделлю української культури, в якій традиційне та інноваційне тісно переплетені. «У першому випадку, здебільшого, ідеться про традиційні види культурних практик, які стосуються культурного спадку. У другому – про інноваційні, технологічні види творчості ... Згідно з цим підходом, культура є не системою певних елементів, які мають фіксовану позицію з чітко визначеним призначенням, а принципом та формою їхньої взаємодії. Тобто, розглядаючи культуру як соціальну практику,

маємо враховувати рухливість та динамічність кожного з її елементів та усієї системи загалом» [4, с. 211-212]. Економісти, здебільшого схиляються до думки, що креативними індустріями варто означувати «систему специфічних соціально-економічних відносин, яка базується на використанні інтелектуального та креативного потенціалу населення з метою створення інноваційних продуктів, які швидко адаптуються до зміни ринкової кон'юнктури та вимог клієнтів – споживачів культурного продукту» [4, с. 519]. Тому першочерговою значимістю надають питанням фінансування та економічного контексту.

Попри прогресивність українського законодавства в цій сфері, залишається потреба в подальшій чіткості визначення термінології та удосконаленні правових механізмів, що регулюють креативні та культурні індустрії. Це сприятиме кращому розумінню меж між цими поняттями, забезпечуючи підвищення ефективності реалізації державної політики. Важливим також є інтегрування досвіду міжнародної практики для досягнення економічної ефективності та культурної сталості, особливо в контексті викликів, зумовлених військовою агресією.

Таким чином, розвиток креативних індустрій в Україні потребує систематичної підтримки та вдосконалення наявної правової бази. Забезпечення умов для сталого розвитку цієї сфери має велике значення для формування інноваційної економіки, збереження національних культурних надбань та підвищення якості життя в Україні.

Література

1. Про культуру : Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 31.10.2024).
2. Про затвердження Державної стратегії регіонального розвитку на 2021-2027 роки: Постанова КМУ № 695 від 5 серпня 2020 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/695-2020-%D0%BF#Text> (дата звернення: 31.10.2024).
3. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій: Розпорядження КМУ № 265-р від 24.04.2019 р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text> (дата звернення: 30.10.2024).
4. Трансформаційні процеси соціальної культури в Україні : колективна монографія. Київ : Видавництво Ліра-К, 2022. 455 с.
5. Каравай А. Культурний бізнес в Україні під час війни: він оживає чи виживає? Українська правда. 16.06.2022. URL: <https://www.epravda.com.ua/columns/2022/06/16/688223/> (дата звернення: 31.10.2024).

Ільченко Ірина Олександрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФЕСТИВАЛЬНІ ПОДІЇ ЯК СПОСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Культура є невід'ємною частиною ідентичності кожного народу. В Україні, багатій на історико-культурні традиції, популяризація національної культури через різноманітні культурні події стає дедалі актуальнішою.

Культурні події – це заходи, що сприяють обміну культурними ідеями, формами мистецтва та традиціями. Вони можуть варіюватися від фестивалів, концертів, виставок до лекцій та конкурсів. В Україні такі події включають в себе: «Світовий фестиваль української культури», «Фестиваль писанки», а також численні міжнародні мистецькі форуми.

Ці заходи є засобом задоволення культурних потреб українців. Культурні потреби українців є пріоритетним завданням. Як стверджує в своїх дослідженнях українська культурологиня Ольга Копієвська, саме культурні права та свободи є тією важливою і основною складовою гідного життя людини. Забезпечення культурних прав через потреби потребує активного переосмислення всіма стейкхолдерами культурних трансформацій [4, 5]. Саме фестивалі є тим інструментом, які здатні забезпечити різні культурні потреби людини, вони забезпечують платформу для взаємодії митців з аудиторією, дають змогу відтворювати

та переосмислювати традиційні елементи української культури. Наприклад, фестивалі етнічної музики, які показують різноманіття регіональних стилів, сприяють не лише популяризації, а й вихованню культурної свідомості населення.

Культурні заходи також виконують важливу роль у зовнішній політиці України, сприяючи формуванню сприятливого іміджу країни на міжнародній арені. Участь у міжнародних культурних фестивалях і конференціях дозволяє Україні демонструвати своє культурне різноманіття та історичну спадщину. Наприклад, участь українських митців у фестивалях в Європі не лише популяризує українське мистецтво, але й відкриває нові можливості для співпраці у сферах освіти, науки та бізнесу [2, 57-59].

Культурні події слугують містками між Україною і міжнародними інституціями. Взаємодія із закордонними фондами, посольствами та культурними центрами підсилює позиції України на міжнародній арені. Наприклад, програми обміну, що реалізуються в рамках таких подій, створюють можливості для українських митців представити свої роботи за межами країни.

Незважаючи на позитивні результати від проведення таких івентів, існують певні виклики. Зокрема, недостатнє фінансування, брак інформаційної підтримки та відсутність системності в організації можуть знизити ефективність заходів. Однак, завдяки активізації громадських організацій, бізнесу та держави, є можливості для покращення ситуації. Створення стабільного фонду для реалізації культурних проєктів, включення даних івентів у державні програми розвитку може забезпечити сталий розвиток української культури [3, 47-49].

Ці події відіграли важливу роль у популяризації української культури, формуванні її іміджу на світовій арені та інтеграції в міжнародний культурний простір. Вони не лише привертають увагу до національного надбання, а й сприяють його адаптації в сучасному світі. Систематична організація подібних заходів та активна участь у міжнародних форумах відкриває нові горизонти для культурного розвитку України. Вони є майданчиком для демонстрації українських традицій, мистецтва та сучасних досягнень.

Культурні події можуть охоплювати різні види мистецьких заходів. Кожен з яких має свої особливості та цільову аудиторію, що робить їх привабливими для різних соціальних груп.

Соціокультурний фон сприяє формуванню національної ідентичності та підвищує рівень національної свідомості. Він також виконує функцію соціальної інтеграції, об'єднуючи людей навколо спільних цінностей і традицій.

Організація культурних заходів стимулює розвиток місцевої економіки через залучення туристів, створення робочих місць та розвиток інфраструктури. Це, у свою чергу, забезпечить інтерес до української культури на міжнародному рівні [6].

Сучасні технології, такі як соціальні мережі та онлайн-платформи, відкрили нові можливості для популяризації культурної діяльності. Вони зможуть охопити більшу аудиторію та створити інтерактивний досвід для учасників.

Прикладами успішних культурних подій є аналіз успішних фестивалів та мистецьких проєктів в Україні, що показує їхній внесок у популяризацію культури. Наприклад, фольклорні фестивалі «Поле мрій» і «Гоголь-Fest» стали рекламними майданчиками для презентації українського мистецтва на міжнародній арені.

Культурні заходи є ефективним інструментом популяризації української культури, сприяння її розвитку та інтеграції у світовий культурний контекст. Їх значення виходить за межі мистецтва, впливаючи на всі соціальні, економічні та політичні аспекти суспільства.

Мистецькі заходи є важливим інструментом популяризації української культури. Вони дозволяють підкреслити унікальність та багатство українського народу через різні види мистецтва, такі як музика, танці, живопис, література та інші форми вираження. Ці події створюють можливість для спілкування та обміну думками між місцевими жителями та іноземними гостями [7, 113-116].

Івенти відіграють ключову роль у поширенні української культури. Вони не лише

демонструють різноманіття та багатство українського мистецтва, але й забезпечують прекрасну платформу для діалогу між місцевими мешканцями і закордонними відвідувачами. Мистецтво виступає універсальною мовою, що об'єднує людей різних культур і націй, сприяючи взаєморозумінню та відкриваючи нові горизонти. Через них українська культура отримує можливість виявити себе широкому глядацькому, а також залучити увагу до своєї спадщини та традицій, що є надзвичайно важливим для її збереження та розвитку.

Мистецтво надає можливість поглиблювати знання про українську культуру, її історію та традиції. Це допомагає зберігати національну самосвідомість та сприяє розвитку внутрішньої культурної ідентифікації суспільства.

Створюється умовний своєрідний міст між минулим і сучасністю, допомагаючи зберегти та передати українські традиції майбутнім поколінням. Вони також сприяють розвитку туризму, відкриваючи для іноземців унікальність української культури та її неповторність [1, 24-26].

В цілому, мистецькі заходи є дієвим засобом просування української культури як у межах країни, так і за її кордонами. Їхня важливість полягає в тому, що вони підтримують і зберігають культурну спадщину, а також сприяють її популяризації серед широкої аудиторії.

Література

1. Варнавська І. В. Розвиток подієвого туризму як важливий напрям в економіці України. *Філософія подієвої культури: теорія і практика* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2020 р.). Київ, 2020. С. 24-26.
2. Гурова І. В. Фестиваль вуличних культур як культурно-подієва культура. *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., (Київ, 25-26 березня 2021 р.). Київ, 2021. С. 57-59.
3. Гуцуль, Г. Культурні події в Україні: сучасні виклики та нові горизонти. *Культурологічний вісник*, 2020. № 3(15), С. 47-49.
4. Копієвська О.Р. Культурна функція держави в контексті національного державотворення : монографія. Київ : НАКККІМ, 2010. 272 с.
5. Копієвська О.Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККІМ, 2014. 296 с.
6. Лихопуд О. І. Соціокультурний менеджмент: теоретичні засади та практичні аспекти» URL:<https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10972/>
7. Меднікова Г. С. Карнавальність як сутнісна ознака української культури і стратегія в організації туристично-подієвої галузі. *Філософія подієвої культури: теорія і практика* : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 26-27 березня 2020 р.). Київ, 2020. С. 113-116

*Клімовський Владислав Володимирович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІВЕНТ-МЕНЕДЖМЕНТ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ

Івент-менеджмент стає одним із провідних інструментів стратегічного управління в умовах сучасного конкурентного середовища. Завдяки здатності створювати яскраві емоційні переживання та зміцнювати зв'язок між брендом і цільовою аудиторією, організація заходів відіграє важливу роль у формуванні конкурентних переваг. Успішне використання івент-менеджменту дозволяє підвищувати впізнаваність бренду, зміцнювати його репутацію, сприяти залученню нових клієнтів і зміцненню відносин із партнерами.

Основною перевагою івент-менеджменту як інструменту підвищення конкурентоспроможності є його здатність створювати унікальний досвід. У сучасному світі, де конкуренція на ринку досягає високого рівня, традиційні маркетингові підходи часто втрачають ефективність. Івенти, натомість, дозволяють брендам формувати емоційний зв'язок із аудиторією, пропонуючи інтерактивні формати взаємодії. Наприклад, організація

фестивалів, виставок чи корпоративних заходів сприяє не лише просуванню продукції, але й формуванню довгострокової лояльності клієнтів.

Важливим аспектом івент-менеджменту є його здатність досягати різноманітних стратегічних цілей. Для великих компаній організація заходів може бути спрямована на зміцнення корпоративної культури, розвиток співробітництва або залучення інвестицій. Для малого бізнесу івенти є дієвим способом підвищення впізнаваності бренду та розширення клієнтської бази. Наприклад, локальні презентації, майстер-класи чи тематичні вечори дозволяють малим підприємствам інтегруватися у спільноти та створювати унікальний образ.

Іншою перевагою івент-менеджменту є його універсальність у різних галузях. Сучасні технології дозволяють організовувати заходи як в офлайн-, так і в онлайн-форматах, що розширює можливості для взаємодії з різними цільовими аудиторіями. Віртуальні конференції, вебінари чи стріми стали популярними інструментами у період пандемії COVID-19, продемонструвавши ефективність івентів у цифровому середовищі.

Попри численні переваги, використання івент-менеджменту як стратегічного інструменту підвищення конкурентоспроможності стикається з певними викликами. Одним із них є висока вартість організації заходів, що може бути обмежувальним чинником для малого бізнесу. Іншим є складність оцінки ефективності івентів, оскільки їхній вплив часто є непрямим і проявляється у довгостроковій перспективі. Для подолання цих викликів важливо впроваджувати системи моніторингу й оцінки ефективності заходів, зокрема через аналіз зворотного зв'язку, охоплення аудиторії та рівня залученості.

Інновації також відіграють важливу роль у підвищенні ефективності івент-менеджменту. Використання інтерактивних технологій, таких як доповнена реальність (AR) чи штучний інтелект, дозволяє створювати більш захоплюючі формати взаємодії. Наприклад, застосування AR для демонстрації продуктів чи послуг дозволяє залучити клієнтів, підвищуючи рівень зацікавленості та лояльності.

Таким чином, івент-менеджмент є потужним стратегічним інструментом, що сприяє підвищенню конкурентоспроможності організацій. Його ефективність базується на здатності створювати унікальний клієнтський досвід, забезпечувати досягнення стратегічних цілей і адаптуватися до сучасних викликів. Успішна інтеграція івентів у загальну стратегію компанії дозволяє зміцнювати позиції на ринку, сприяти інноваційному розвитку та формувати міцні зв'язки з аудиторією.

Література

1. P. Norton, J. Nevan Wright. Oxford: Elsevier/Butterworth Heinemann, 2006. 280 p.
2. Tum J. Management of Event Operations / J. Tum,
3. Антоненко І. Я. Особливості розвитку та застосування івент менеджменту в Україні // Сучасний менеджмент і економічний розвиток : реферативний збірник матеріалів постійно діючої міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, 1 вересня 2011 р. - 29 лютого 2012 р. / відп. за вип. О. М. Теліженко. Суми : СумДУ, 2012. № 1. С. 5.
4. Вертакова Ю. Динамічна система управління та влади в організації // Менеджмент і менеджер. 2013. № 2. С. 2–7.
5. Давидова Є. Event-маркетинг як формування унікальної особистості // Маркетингові комунікації. 2008. № 2. С. 37–40.

РОЛЬ ВІЙСЬКОВИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ У ВІЙСЬКОВО-ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ ВІЙСЬКОВОСЛУЖБОВЦІВ

Нині українська армія посідає важливе місце у суспільному житті країни, внаслідок динамічних суспільних процесів, зростаючої інформаційної насиченості, складності геополітичного становища, російської агресії, тим самим, на думку О. Лукашової, військові традиції посідають вагоме місце серед традицій, які культивують ідею незалежності держави, передають ставлення до військової справи, героїчних вчинків тощо. Існує багато видів військових традицій, таких як бойові традиції, традиції військового побуту тощо, але сучасна українська армія тісно пов'язана з традиціями минулого, наприклад привітання військових на зразок «Слава Україні!», «Героям слава!», а також і з музичними традиціями, так як музика звучить під час складання військової присяги, вручення нагород і військових пам'ятних знаків, під час стройових оглядів, парадів тощо [1, с. 110].

Між тим, традиції військової музики, її естетичні канони, здатність впливати на морально-психологічний стан, піднімати бойовий дух воїнів, формувалися в процесі історичного розвитку України [5, с. 95]. Нині військово-музичні традиції є важливим засобом військово-патріотичного виховання у Збройних Силах України, а збереження існуючих та розвиток нових прогресивних військових традицій, на думку О. Лукашової, є важливою складовою у формуванні активної громадянської позиції та патріотизму особового складу. Відтак відтворення та використання музичної культури попередніх поколінь сприяє естетичному вихованню військовослужбовців, підвищенню їх культурного рівня, збереженню культурної спадщини наших предків, національно-патріотичному вихованню засобами музичного мистецтва [1, с. 111].

Наприклад, військово-музичні традиції пов'язують різні покоління, і цей зв'язок між поколіннями є досить міцним, позитивним і необхідним, особливо в складні часи сьогодення, а саме:

- український національний гімн «Ще не вмерла України», написаний у 1863 році, виконується під час ритуалу Почесної варти;
- стрілецький гімн «Ой, у лузі червона калина» під час ритуалу шиккування;
- марші «Січова слава» та «За Україну, за рідний край» під час урочистого маршу;
- «Марш нової армії» став неофіційним гімном Збройних Сил України, а виконання маршу зведеним хором і оркестром провідних військових колективів України Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України, Державної прикордонної служби України та Національної гвардії України, надало йому урочистості [1, с. 111].

Військова музика виконується військовим духовим оркестром або окремими виконавцями чи ансамблем. На думку Ю. Романовського, виконання військовим оркестром творів службово-стройового репертуару на урочистостях та церемоніях сприяє підвищенню згуртованості військових підрозділів, формуванню у воїнів вірності військовій присязі, дисциплінованості та патріотичних почуттів, а тому вирішувати таке відповідальне завдання можливо завдяки якісній системі підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби [4, с. 190].

Свого часу, на етапі становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України, постали стратегічно важливі питання, серед яких:

- формування та введення в дію штатів військових оркестрів;
- створення нового музичного репертуару;
- забезпечення військових оркестрів якісними сучасними музичними інструментами [5, с. 96].

На момент здобуття Україною незалежності майже у всіх військових частинах функціонували військові оркестри, але їх штати не відповідали вимогам нового часу, а тому в

умовах реформування та скорочення штатів постала складна проблема збереження кращих за професійною підготовкою військових оркестрів. Цього вдалося досягти, так як наприклад, Академічний ансамбль пісні і танцю Державної прикордонної служби України, Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України та ін. на сучасному етапі ведуть активну діяльність, зокрема збирають кошти на потреби Збройних Сил України. У свою чергу, Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України співпрацював з відомими міжнародними та вітчизняними артистами, а саме зірками міланського оперного театру La Scala та римського амфітеатру Arena di Verona, народним артистом Молдови К. Московичем, чеським композитором і кларнетистом Ф. Словачеком, народними артистами України В. та С. Білоножками, В. Павліком, О. Пономарьовим, лідером гурту «Воплі Відоплясова» О. Скрипкою, В. Бронюком лідером гурту «Тік», композитором, піаністом-віртуозом Є. Хмарою та ін.[2].

Наприклад, 26 травня 2023 року Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України супроводжував український рок-гурт «Скай», який до Дня Києва підготував велику програму під назвою «Подаруй світло», а кошти від концерту були передані на проекти фонду «Повернись живим» та програму «Збережи життя» для проведення військових операцій. Перше відділення концерту гурт зіграв разом з Ансамблем Збройних Сил України, представниками якого були сорок військових музикантів. Слід зазначити, що з 2014 року артисти Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України дали понад 600 концертів та виступили на різноманітних великих професійних та малих імпровізованих концертних майданчиках у шпиталях, центрах комплектування, злагодження, військових частинах, у визволених українських містах тощо [2].

Отже, військові музичні традиції сформувалися в процесі історичного розвитку України і пов'язують різні покоління та впливають на національно-патріотичне виховання сучасних воїнів засобами музичного мистецтва, що є необхідним в складні часи сьогодення.

Література

1. Лукашова О. Музичні традиції в сучасній українській армії: зв'язок поколінь // *Культура і мистецтво: сучасний вимір : матеріали II міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 6–7 груд. 2018 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2018. 372 с.*

2. Поліщук В. Заслужений академічний ансамбль пісні і танцю ЗСУ разом зі СКАЙ дасть концерт на підтримку захисників України. <https://armyinform.com.ua/2023/05/13/zasluzhenyj-akademichnyj-ansambl-pisni-i-tanczyu-zsu-razom-zi-skaj-dadut-konzert-na-pidtrymku-zahysnykiv-ukrayiny/> (дата звернення: 02.10.24).

3. Романовський Я.Я. Роль культурно-мистецьких заходів, які проводились військовослужбовцями збройних сил України, в євроінтеграційних процесах (1992–2011 рр.): історичний аспект. URL: <http://habitus.od.ua/journals/2019/9-2019/19.pdf> (дата звернення: 5.09.24).

4. Романовський Я.Я. Проблеми становлення системи підготовки спеціалістів військово-оркестрової служби у збройних силах України. URL: https://vlp.com.ua/files/33_2.pdf (дата звернення: 15.10.24).

5. Чернова І. В., Горман О. П. Становлення військово-оркестрової служби Збройних Сил України: історико-культурологічний аспект. *Військово-науковий вісник*. 2011. Вип. 16. С. 94–104.

МЕДІАПРОСТІР ПІД ЧАС ВІЙНИ: РОЛЬ БЛОГЕРІВ У ПІДТРИМЦІ ТА ІНФОРМУВАННІ

З моменту створення, альтернативні медіа посіли важливе місце в комунікаційній системі, зокрема через можливість швидкого поширення інформації. Такі медіа, включаючи блоги, впливають на формування нових соціальних і культурних явищ. Блоги стали цивілізаційним феноменом, що подає інформацію через текст, фото, відео, та інші форми контенту. Для молоді блоги стали основним джерелом новин і розваг, адже вони дозволяють швидко коментувати і підтримувати зворотній зв'язок.

Відмінність блогів від традиційних ЗМІ полягає у можливості обговорення публікацій в режимі реального часу. Коментарі до постів надають аудиторії відчуття залученості, що є важливим фактором популярності блогерів. На відміну від класичних ЗМІ, блогери часто висвітлюють події з особистої точки зору, що збільшує рівень довіри аудиторії. Водночас, відкритість блогосфери спричиняє зниження якості контенту, оскільки неперевірена інформація та фейки можуть поширюватися швидко, викликаючи паніку. Однак, блогерство продовжує розвиватися, і його роль як джерела інформації, емоційної підтримки та платформи для обговорень стає дедалі більш помітною.

У воєнний час блогерство набуває ще більшої значущості як інструмент інформування, мобілізації та підтримки морального духу громадян. Блогери беруть на себе відповідальність за надання правдивої інформації, запобігання паніці та уникнення маніпуляцій. В умовах воєнного стану на них поширюються обмеження, такі як заборона на розкриття інформації про військові стратегії або об'єкти критичної інфраструктури. Такі регуляції спрямовані на забезпечення безпеки держави та громадян.

Поряд з цим, етичні норми стали більш актуальними для комерційного контенту, що публікують блогери. Важливо, щоб реклама відповідала суспільним інтересам, не створювала хибних уявлень і була прозорою для аудиторії. Блогери мають переконуватися у достовірності інформації, яку вони поширюють, особливо якщо це стосується співпраці з брендами. Під час війни відповідальність за правдивість реклами зростає: особлива увага приділяється уникненню товарів або послуг, які можуть бути сприйняті як недоречні.

Благодійність стала основною складовою діяльності багатьох блогерів під час війни. Вони використовують свої платформи для збору коштів на потреби армії, гуманітарну допомогу та підтримку переселенців. За рахунок великих охоплень, блогери сприяють ефективному розповсюдженню інформації про гуманітарні потреби, організують благодійні акції та залучають своїх підписників до допомоги.

Амбасадорство блогерів також має значний вплив. Вони часто стають обличчям благодійних проєктів, сприяючи залученню аудиторії до соціально важливих ініціатив. Приклади співпраці з фондами показують, як блогери використовують свою аудиторію для мобілізації суспільних ресурсів і довіри. Окрім фінансової підтримки, вони сприяють популяризації культури волонтерства.

Платформи блогерів виконують і освітню функцію. Вони поширюють інформацію про волонтерство та соціальну відповідальність, формують нові цінності й підтримують моральний дух суспільства. У цьому контексті діяльність блогерів є важливою складовою колективної підтримки. Їхній вплив поширюється на широкі верстви населення, створюючи спільноти з єдиними інтересами, поглядами та цінностями.

Завдяки співпраці з міжнародними брендами, які припинили діяльність на ринку РФ на знак протесту проти війни, українські блогери сприяють укріпленню міжнародної репутації України. Це підсилює імідж України як країни, що протистоїть агресії, об'єднує суспільство і активно підтримує моральний дух громадян.

Зміни в інфлюенс-маркетингу на українському ринку на тлі війни відзначаються

впливом кількох факторів. З одного боку, зростає використання платформ YouTube, Instagram і TikTok, хоча аудиторія деяких з них змінюється через еміграцію і нові уподобання користувачів. TikTok стає дедалі популярнішим серед молоді, тоді як Instagram втрачає частину аудиторії.

Значну роль на YouTube відіграє контент соціального спрямування, наприклад стендап, де українські коміки через гумор обговорюють воєнні події, залучаючи аудиторію до благодійних ініціатив. Telegram у свою чергу стає провідною платформою для миттєвого обміну важливою інформацією, підтримуючи гуманітарні та благодійні акції.

Збільшується вплив блогерів як лідерів думок, які допомагають своїй аудиторії адаптуватися до нових умов, створюючи освітній контент. Війна також підвищила значущість позитивного іміджу України в міжнародних соцмережах, а нові технології надають інфлюенсерам більше можливостей для експериментів та розширення бізнесу через особистий бренд. Культура кенселінгу також набирає популярності, відображаючи роль соціальної відповідальності блогерів у формуванні здорового інформаційного простору.

Підсумовуючи, блогери сьогодні перетворюються на лідерів думок і значно впливають на формування громадської думки. Вони підтримують соціальні ініціативи, стають амбасадорами благодійності, залучають людей до допомоги і висвітлюють актуальні теми, зокрема в умовах війни.

Література

1. Reporters Without Borders. "Ukraine: Freedom of the Press Under Fire": веб-сторінка. URL: <https://www.poynter.org/>
2. Дослідження "Виклики для свободи слова та журналістів в умовах війни": веб-сторінка. URL: <https://zmina.ua/>

*Котелянська Станіслава Адамівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

КРЕАТИВНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНОЇ СПРАВИ

Пошук нових рішень у процесі переробки інформації в новому руслі – ось основне завдання креативного менеджменту. Такий вид менеджменту передбачає: ясну спрямовану ідею та вироблення разом із співробітниками компанії тактики дій; безперервний процес розвитку персоналу; стиль лідерства на основі довіри та співпраці; мотивацію співробітництва та нововведень; розвиток творчого клімату у підрозділах компанії.

Креативний менеджмент дозволяє приймати нестандартні рішення нерутинних завдань. Він використовується на всіх фазах процесу розвитку об'єкта управління: щодо проблеми та виборі найважливіших її областей; при описі існуючого та модернізованого процесу (об'єкта); при виробленні пропозицій щодо вдосконалення об'єкта дослідження; при забезпеченні умов творчого клімату у групі та узгодженій поведінки; при оцінці та контролі результатів [1, с.240].

В умовах сучасної максимальної невизначеності та непередбачуваності зовнішнього середовища важко залишатися непохитним. Компаніям знадобилася пластичність у процесі управління.

Фестивально-конкурсна діяльність включає організацію та проведення фестивалів і конкурсів, що спрямовані на виявлення, підтримку та розвиток творчих талантів. Вона сприяє популяризації культури, мистецтва, надає учасникам можливості для самореалізації та професійного зростання, а також формує позитивний імідж регіону чи країни.

Стає очевидним, що роль креативного менеджменту є надзвичайно важливою у багатьох сферах діяльності. Особливо це стосується фестивально-конкурсної справи, де креативні підходи забезпечують інноваційність і унікальність кожного заходу. Саме завдяки ефективному креативному менеджменту можна організувати яскраві та незабутні фестивалі та

конкурси, які привертають увагу учасників і глядачів.

Креативний менеджмент у фестивально-конкурсній справі виступає як важливий інструмент для розвитку та популяризації культурних заходів. Він передбачає використання інноваційних стратегій для залучення аудиторії та створення унікального досвіду [2, с.77].

Сучасні технології відіграють ключову роль у реалізації креативного менеджменту. Використання цифрових платформ, соціальних мереж та онлайн-інструментів дозволяє забезпечити ширшу доступність заходів та інтерактивність, що позитивно впливає на взаємодію з учасниками.

Інноваційні формати фестивалів, такі як гібридні події (поєднання онлайн та офлайн форматів), створюють нові можливості для залучення різних груп аудиторії, розширюючи географію учасників.

Ефективний менеджмент ризиків є невід'ємною складовою креативного управління. Зміна умов проведення заходів, кризові ситуації, такі як пандемії, вимагають адаптивності та гнучкості в плануванні та виконанні заходів.

Маркетингова стратегія, яка включає в себе креативний підхід до реклами та просування, дозволяє виділити фестиваль серед конкурентів. Важливо використовувати унікальні історії, які розкривають цінності заходу та залучають цільову аудиторію [3, с.125].

Брендинг фестивалю є критично важливим для формування іміджу заходу. Сильний бренд може стати основою для розвитку партнерств, залучення спонсорів і формування лояльності серед учасників.

Колаборації між організаторами різних фестивалів, культурними установами та бізнесом сприяють обміну досвідом та ресурсами. Це дозволяє створювати більш масштабні проєкти та підвищувати їхню якість.

Залучення місцевої громади та волонтерів до організації фестивалів допомагає створити позитивний соціальний вплив. Взаємодія з населенням сприяє формуванню почуття причетності до культурних подій і підвищує їх значення для громади.

Соціокультурний вплив фестивалів і конкурсів на суспільство є величезним. Вони сприяють розвитку культурної ідентичності, підтримують творчий потенціал і забезпечують платформу для молодих митців.

Економічний аспект креативного менеджменту в фестивально-конкурсній справі полягає в здатності таких заходів генерувати дохід, залучати інвестиції та сприяти розвитку туризму. Фестивалі стають важливими для місцевої економіки, створюючи нові робочі місця та бізнес-можливості.

Моніторинг та оцінка ефективності проведених заходів є важливими для подальшого розвитку. Збір відгуків від учасників та аналіз результатів допомагає виявити сильні і слабкі сторони, що може бути використано для покращення майбутніх подій [1, с.239].

Сучасні тенденції креативної управлінської діяльності у фестивально-конкурсній справі зосереджені на впровадженні інноваційних підходів, технологічних рішень та інтеграції нових форм взаємодії з аудиторією.

Однією з ключових тенденцій є діджиталізація, яка включає використання цифрових платформ для організації заходів, проведення онлайн-трансляцій та активне застосування соціальних мереж для залучення аудиторії. Інтерактивність та гейміфікація роблять фестивалі й конкурси цікавішими для учасників і глядачів. Сучасний фокус на сталий розвиток підкреслює екологічну відповідальність, мінімізацію відходів та енергоефективність заходів. Крос-культурність сприяє міжкультурній комунікації та обміну досвідом, що розширює вплив фестивалів. Персоналізація досвіду дозволяє організаторам пропонувати програми, орієнтовані на інтереси аудиторії, завдяки аналізу даних. Креативна співпраця між різними сторонами дозволяє створювати унікальні та інноваційні проєкти. Ці тенденції підвищують ефективність та привабливість фестивально-конкурсної діяльності.

Креативний менеджмент в умовах розвитку фестивально-конкурсної справи є ключовим фактором успіху. Він дозволяє ефективно адаптуватися до нових умов, залучати різноманітну аудиторію і створювати значущі культурні події, які впливають на суспільство та економіку.

Література

1. Верещака А. О. Музичний фестиваль у системі маркетингу. *Культура України*. 2014. № 45. С. 239-246.
2. Філіна Т. В. Маркетингова складова популяризації культурного продукту. *Питання культурології*. 2019. № 35. С. 77-86.
3. Шимчик З. М. Функції менеджера-організатора фестивалю. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер. Філософія, культурологія, соціологія. 2022. № 11. С. 125-131.

*Кулай Катерина Андріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**МУЗЕЙ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФОРПОСТ У ЧАСИ ВІЙНИ:
ТРАНСФОРМАЦІЯ ДІЯЛЬНОСТІ ТА ВИКЛИКИ**

Одеський національний художній музей (ОНХМ) в умовах війни став символом стійкості та культурного спротиву. Війна змусила культурні інституції адаптуватися до нових умов, шукаючи нові шляхи взаємодії з громадськістю, зберігаючи культурну спадщину та підтримуючи соціальну згуртованість. Метою цього студіювання став аналіз трансформації діяльності ОНХМ після ракетних атак, виклики, з якими зіткнувся музей, та його роль як культурного форпосту, що продовжує надихати, інформувати та підтримувати громадськість у ці складні часи.

Російське повномасштабне вторгнення в Україну створює безпрецедентні загрози для культурної спадщини та інституцій. Низка музеїв в різних регіонах України опинилися під загрозою руйнування, зокрема через ракетні удари та бойові дії, які продовжує РФ щодня. Проте, окрім фізичних загроз, культурні установи стикаються з фінансовими проблемами, евакуацією колекцій та потребою адаптувати діяльність для підтримки громадського інтересу [1].

Значні пошкодження будівлі та інфраструктури Одеського національного художнього музею були спричинені в наслідок ракетного удару завданого терористичними військами РФ 5 листопада 2022 року. Незважаючи на це, команда музею зберегла колекцію та продовжила працювати над відновленням діяльності. Одразу після атаки музей розпочав оцінку пошкоджень та розробку стратегії подальшої діяльності, що включала перенесення частини програм у цифровий формат та залучення громадськості до підтримки закладу [3; 5].

За допомогою низки ключових заходів музей адаптував свою діяльність, зокрема, переніс проєкти та програми в онлайн-середовище, впровадив інтерактивні екскурсії, майтер-класи, розширив співпрацю з міжнародними партнерами (див. Табл. 1). Так, за останні 2 роки організовано численні віртуальні виставки, зокрема, у співпраці з УКФ реалізовано проєкт «Доступний музей онлайн», що стало важливим інструментом підтримки зв'язку з аудиторією та забезпечення доступу до культурних надбань. Попри безпекові обмеження у 2022-2023 роках, музей продовжував проводити онлайн-екскурсії та майстерні для дітей та дорослих. Музей взяв участь у глобальних виставкових ініціативах, таких як World Press Photo, демонструючи важливість культури для міжнародної спільноти та залучаючи увагу до ситуації в Україні [2; 4].

Таблиця 1.

Порівняння кількості відвідувачів ОНХМ до та після війни [1]

<i>Рік</i>	<i>Кількість фізичних відвідувачів</i>	<i>Кількість онлайн-відвідувачів</i>
2021	20 000	5 000
2022 (після удару)	3 000	25 000
2023	7 000	40 000

Одним із найбільших викликів для музею було збереження фізичної колекції та забезпечення безпеки відвідувачів і персоналу. Додатково виникла необхідність у фінансовій підтримці та пошуку нових форм взаємодії з аудиторією. Проте, кризові обставини також відкрили нові можливості. Відзначимо, що серед містян та гостей Одеси суттєво зросла зацікавленість до художнього мистецтва та культури загалом, а з боку музею створено інноваційні розробки у цифровому середовищі (онлайн-виставки та заходи допомогли музею залучити нову аудиторію як в Україні, так і в різних країнах світу [5].

ОНХМ активно використовує Facebook [6] як основний канал комунікації зі своєю аудиторією (див. Рис. 1). Соціальні медіа допомагають музею оперативно інформувати про події та виставки, координувати волонтерські ініціативи, проводити благодійні кампанії для збору коштів.



Рис. 1. Динаміка активності сторінки ОНХМ у Facebook у 2021-2023 рр. [6]

ОНХМ став не лише культурним, а й соціальним центром, що об'єднує людей довкола спільних цінностей. Підтримка музейних проєктів з боку волонтерів та громадських організацій свідчить про високу соціальну важливість музею. Водночас, його участь у міжнародних виставках сприяє культурній дипломатії та підвищенню обізнаності про російсько-українську війну на світовій арені.

Попри успіхи, музей зараз і в найближчі роки потребуватиме допомоги у вирішенні проблем безпеки колекцій для захисту експонатів від можливих атак. ОНХМ потребує додаткових ресурсів для реалізації нових проєктів та розвитку віртуальних ініціатив та залучення нових аудиторій.

Одеський національний художній музей став прикладом того, як культурні інституції можуть адаптуватися до викликів війни, залишаючись осередком мистецтва та підтримки. Його досвід демонструє важливість культури як джерела стійкості та натхнення у складні часи. Використання нових технологій, активна взаємодія з громадськістю та участь у міжнародних проєктах дозволяють музею залишатися культурним форпостом навіть у найважчих умовах.

Література

1. Одеський національний художній музей. *Офіційний веб-сайт ОНХМ*. URL: <https://www.ofam.ua>.
2. World Press Photo 2023: Співпраця з ОНХМ та участь у глобальних ініціативах. *Офіційний веб-сайт ОНХМ*. URL: <https://www.ofam.ua/exhibitions/world-press-photo-2023>.
3. Інформація про діяльність музею під час війни та онлайн-ініціативи: ONFAM Online. *Офіційний веб-сайт ОНХМ*. URL: <https://www.ofam.ua/about>.
4. Виставки. *Офіційний веб-сайт ОНХМ*. URL: <https://www.ofam.ua/exhibitions>.
5. Доступний музей онлайн. *Офіційний веб-сайт ОНХМ*. URL: <https://www.ofam.ua/onfam-online>.

*Лавренчук Євген Вікторович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РЕАКЦІЯ ГЛАМУРНОГО ОПЕРНОГО, ПЕРЕНАСИЧЕНОГО КОЛОНІАЛЬНИМ МИСТЕЦТВОМ СВІТУ ОПЕРИ НА ВІЙНУ В ЄВРОПІ

Щопівроку годинники менеджерів найвпливовіших оперних театрів Європи звиряються під час традиційної конференції найбільшої профільної мережі - Opera Europa [1, с. 2]. Щоразу місцем проведення Конференції обирається інше місто: Відень, Будапешт, Братислава, Мальме, Копенгаген, Київ, Турин...

Також, традиційно, Opera Europa обирає для кожної конференції своє окреме гасло, що окреслює проблематику та тему, власне у Відні це були «Аудиторії».

Сучасний оперний менеджмент, як і актуальне мистецтво загалом, хоче бути людяноорієнтованим та суб'єктноорієнтованим, знати свою аудиторію та портрет свого споживача, хоче сталості та тяглості взаємовідносин з ним, глядачем, користуючись терміном Карла Сьюелла, мати «клієнтів на все життя» [6, с. 1]. Ось тільки під словом «життя», як з'ясувалося, представники різних країн розуміють далеко не одне й те саме...

Часто на дискусійних панелях Opera Europa лунає словосполучення «економічна криза», хтось навіть спромігся вербалізувати продовження - «...що спровокована війною в Україні», але ніхто і ніколи не наважився назвати першопричину «економічної» (а, насправді - глобальної, людської) кризи.

Медицина термінологія розрізняє два поняття: симптом [2, с. 1] та етіологія [3, с. 1]. Симптом - там де болить, етіологія - першопричина виникнення хвороби. Працювати з болючим симптомом - марна справа: при його знеболенні створюється лише тимчасова ілюзія полегшення, адже джерело проблеми продовжує свою чорну справу. Але достатньо діагностувати етіологію та провести терапевтичні, а, при необхідності, й хірургічні заходи, як вирішиться проблема і з самою етіологією, і з болючим симптомом.

Україна - симптом на тілі відносно здорової Європи, Росія - етіологія. І логічним питанням мало би стати не «що нам робити з Україною», а «як найрадикальнішим, хірургічним чином обрізати Росію від всіх культурних процесів».

Треба віддати належне: з моменту повномасштабного вторгнення мережа Opera Europa виключила всіх представників країни-агресора, як юридичних (оперні театри), так і фізичних. Жодного представника терористичної РФ серед 460 учасників не було з моменту 24.02.2022 року. Дуже комфортно, зі слів представників українських делегацій, не обирати відповідних місць під час дискусій та візаві на кава-брейках та прийомах! Така безкомпромісна позиція - заслуга очільниці мережі, Карен Стоун і всієї її команди.

Разом з тим варто визнати: більшість керівників оперних театрів Європи мають надто помірковану та надто обережну позицію щодо кенселінгу російського репертуару та російських виконавців.

Чому?

Опера - імперське мистецтво а ргіогі. Опера завжди була мистецтвом великих монархів, великих імператорів та великих комуністів. Опера вимагає великого фінансування. Вона вимагає першокласних оркестрів, виконавців та творців. Зі зміною часів, імперський код опери не змінився. Сьогоднішня гламурність опери - фантик, в який загортає її сучасний арт-ринок і вона, опера, у всі часи буде нести собою цей імперський код і цілком та повністю конституціюватися, регулюватися та окреслюватися Державою у платонівському сенсі цього слова. Спроби опери бути актуальною відносно політичних ситуацій в світі - лише священні присідання. Спроби її політичної актуалізації свідчать про безсилля імперської сутності опери

і неможливості триматися цінностей високого мистецтва і, разом з тим, відповідати кон'юктурі арт-ринку. Можливо, варто змиритися з тим, що опера не така рухлива, як драматичний чи постдраматичний театр або соцмережі чи ЗМІ, що негайно та миттєво реагують на зміни у світі та на всілякі турбулентності.

Нормальна європейська логіка говорить: неможливо зробити політично актуальним віденський собор Святого Стефана чи ту саму картину Яна Вермера, що висить у музеї Відня. Їх можливо тільки заліпити актуальними афішками чи гаслами, що непристойно.

Нормальна цивілізована логіка говорить: той заряд та потенціал, що закладений класикою, орієнтований не на політику і не на війну, він орієнтований на людяність. Імперськість опери робить її виключно елітарною. Намагатися через кенселінг одного репертуару чи виконавців і обрання пріоритету просування іншого не змінить сутності опери.

Нормальна західна свідомість пам'ятає: опера кланова. На порожньому місці нічого не виникне. Оперне мистецтво передбачає естафету поколінь і трагедією великого мистецтва є втрата наступності. Італійська традиція, німецька чи французька - це лінії шкіл, які помирають, коли перериваються. Для того достатньо всього-навсього одного покоління. Теми опер (оперні лібрето) можуть бути актуальними та проактивними, але і це не впливає на сутність опери.

Все це є непохитними стейтментами майже всіх лідерів світових оперних домів, в т.ч. й учасників та учасниць Конференції Opera Europa.

Інтенданти оперних театрів Європи ще до кінця не усвідомили сутності та наслідків культурної експансії зі сторони Росії. Протягом кількох століть ця держава влаштовувала знищення цілих народів та поглинала країни, займалася геноцидами та репресіями, але лейблом її й до сих пір залишається опера та балет, тобто максимально непобутові види мистецтва, що слугували та продовжують слугувати виправдовуванням всього вищесказаного, саме завдяки неможливості вписання в них політичного меседжу.

«Це ненормально, коли через злочинні дії політиків мають скасовуватись Чайковський чи Пушкін» - стверджують лідери оперних театрів Європи, в тому числі - й інтендант Метрополітен Опера Пітер Гелб [4, с. 1].

І увесь цинічно продуманий та свідомий план російської політики саме й будується на цій логіці. Ця логіка абсолютна вірна: так, це ненормально!

Але також ненормальним є те, що у небі над європейською країною летить щоденно десятки ракет, метою яких є вбивство людей - дітей, жінок, чоловіків. Цей перекося нормальності, який вчинила Росія, не може супроводжуватися прийнятою поколіннями європейців культурною нормальністю. Як казав персонаж п'єси Гомбровича: «я - нормальний, але не можу бути до кінця нормальним, коли хтось інший є аномальним» [5, с. 244].

Сьогоднішня нормальність перебита Росією, як у блендері.

Європейські культурні лідери ще не збагнули, що вся політична пропаганда Росії (не тільки внутрішня, але і зовнішня) побудована на небезпечній підміні понять комплексами. Тому що тільки на рівні комплексів одержимість невиліковна. Одержимість сліпою ненавистю (Вони) та сліпою любов'ю (Ми).

Чого може боятися захід насправді? Якщо вірити великому віденцю Фройдю та його послідовникам, що головною причиною депресії є втрата улюбленого об'єкту, то в результаті російської війни в Україні жителі цивілізованого західного світу ризикують втратити дуже важливий для них об'єкт: затишну та звичну довоєнну Європу. І весь їх страх не в економічних турбулентностях чи викликах, а, навпаки, в статистиці теплої ванни стагнації, в неминучій, демотивуючій депресії.

Що варто робити українцям? Не варто вимагати від генеральних менеджерів та інтендантів європейських оперних театрів щомиті бути з Україною та вести нашу політику при формуванні репертуарів чи підписанні (добре, що все менше того) контрактів з представниками країни-агресора, це їх рано чи пізно втомить. Варто, на мій погляд, робити своє, самим чітко триматися визначених ще у лютому-березні 2022 року політик, які блискуче сформулював Український Інститут та безкомпромісність яких підхопив наш Мінкульт. Варто пам'ятати, що не існує «мистецтва загалом», існують тільки конкретні імена майстрів,

геніальних особистостей, творчістю яких і оцінюється та розуміється те, що називається високим національним мистецтвом, у нашому випадку, українським мистецтвом.

Є конкретні ініціативи формації Opera Bridge Ukraine, що взялася за оцифровку та редакцію українських оперних шедеврів, партитури яких ніколи не були видані; варто пишатися та підтримувати невтомну роботу Open Opera Ukraine, що реанімує та популяризує через виконання не тільки загублені українські твори партесного співу, але й роблять інтеграційні освітні проекти, наприклад, їх аматорський хор БАХ, а також є бодай не єдиними, хто виконує в нас бароковий оперний репертуар; пошани варта й репертуарна політика Василя Вовкуна у Львівській опері [1, с. 3], де з'явився балет «Тіні забутих предків», а до того - твори Станковича та Бортнянського. Не можу окремо не виділити вдалі ініціативи Галини Григоренко, що як очільниця Держмистецтв, а потім, у якості заступниці міністра культури реалізувала для промоції українського оперного мистецтва у світі.

Хоча й не були на Конференції присутні представники формації Opera Aperta, але не можу окремим рядком не сказати й про них. Бодай найпотужніший антиколоніальний меседж в сучасній українській опері належить саме їм. І світ чує найкраще саме їх, незалежну формацію, що, погодьтеся, має поставити питання раціональності розподілу державного бюджету серед напівсплячих національних оперних театрів, які ігнорують і подібні надважливі заходи, як конференція Opera Europa, так і запити на продвинутий та актуальний продукт внутрішнім, українським реципієнтом.

Не варто вірити в широке розуміння українських проблем лідерами європейських культурних інституцій, якими є в т.ч. й оперні театри. Поки вони, хоч частково, не стали проблемами їхніми, вони залишатимуться суто нашими. Варто вчитися та пробувати запаковувати наші меседжі, цінності та розуміння таким чином, щоб вони були зрозумілими та вигідними для наших європейських партнерів. Вірю в можливість такого підходу та вірю в єдиний формат партнерства: взаємовигідний win-win.

Література

1. Гавалюк Роксолана «Національна місія і світовий імідж», видання ЗБРУЧ URL: <https://zbruc.eu/node/117386> за 02.01.2024
2. Фармацевтична енциклопедія Національного фармацевтичного університету, URL: <https://www.pharmencyclopedia.com.ua/article/529/symptom>
3. Фармацевтична енциклопедія Національного фармацевтичного університету, URL: <https://www.pharmencyclopedia.com.ua/article/2403/etiologiya>
4. Gelb Peter of the New York Met: «We're cancelling Putin, not Pushkin», The Guardian URL: <https://www.theguardian.com/music/2022/apr/01/peter-gelb-new-york-metropolitan-opera-interview-russia-putin>
5. Gombrowicz Witold, Pisma zebrane, «Iwona, księżniczka Burgunda». Wydawnictwo literackie, Warszawa, 2017
6. Sewell Carl, Paul B. Brown Doubleday, 1990. Customers for Life: How to Turn that One-time Buyer Into a Lifetime

СУЧАСНІ КРЕАТИВНІ ПРАКТИКИ МОЛОДІЖНИХ ПРОСТОРІВ У СИСТЕМІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Креативні практики в діяльності молодіжних просторів відіграють ключову роль у залученні молоді до соціокультурної діяльності та розвитку суспільства. Під креативними практиками розуміють інноваційні форми соціальної або культурної активності, які передбачають використання нових ідей, технологій та мистецьких підходів для вирішення суспільно важливих проблем та організації дозвілля. У молодіжних просторах такі практики проявляються через різноманітні заходи, що спрямовані на розвиток творчого потенціалу молоді та залучення її до активного громадського життя.

Одним із ключових напрямків діяльності більшості молодіжних просторів, є організація творчих воркшопів та майстер-класів, що охоплюють різні галузі сучасної культури та мистецтва, такі як графічний дизайн, фотографія, відео-арт тощо. Це дозволяє молодим людям не тільки розвивати свої художні навички, але й вчитися застосовувати творчий підхід до вирішення проблем у повсякденному житті. Крім того, важливим аспектом є використання мультимедійних проєктів, у яких молодь може брати участь у створенні відеороликів, документальних фільмів або соціальної реклами. Такі проєкти не тільки сприяють самовираженню учасників, але й дозволяють їм опанувати нові технічні навички, що можуть стати корисними в їхній майбутній кар'єрі [3, с. 15].

Соціальні арт-інсталяції також є однією з форм креативних практик у молодіжних просторах. Це проєкти, що спрямовані на привернення уваги до певних соціальних чи культурних питань, таких як мир, екологія або толерантність. Вони не лише демонструють творчі здібності учасників, але й залучають громаду до активної дискусії на важливі теми. Особливої уваги заслуговує використання цифрових технологій, що дозволяють організовувати онлайн-співпрацю, лекції та воркшопи, залучаючи до проєктів не тільки молодь з певного молодіжного простору, а й з багатьох регіонів України. Таким чином, діяльність молодіжного простору розширює свої можливості та вплив завдяки сучасним технологіям [2, с. 30].

Застосування креативних практик у молодіжному просторі сприяє розвитку молодіжної ініціативи, формуванню нових лідерів та покращенню соціальної інтеграції. Молодь не лише здобуває нові знання та навички, але й вчиться активно долучатися до вирішення соціальних проблем, пропонуючи креативні та інноваційні підходи. Однією із успішних сучасних креативних практик можна вважати проєкти зі створення соціальних відеороликів, у яких учасники висловлюють своє бачення важливих проблем, таких як соціальна нерівність, екологія та волонтерство.

Креативні практики у соціокультурній діяльності є дієвим механізмом залучення молоді до громадського життя, сприяють розвитку їхніх здібностей та зміцнюють зв'язок між поколіннями. Наразі молодіжні простори відкриваються по всій Україні, що говорить про актуальність та необхідність. Молодіжні простори мають великий потенціал для розвитку молодіжної культури в Україні, а також для підвищення соціальної згуртованості та активізації громадських ініціатив [1, с. 177].

Отже, креативні практики в молодіжних просторах є важливим інструментом соціального розвитку та молодіжної активізації. Завдяки використанню інноваційних підходів та цифрових технологій, простір стає платформою для самовираження молоді, формування нових компетенцій та вирішення актуальних соціальних проблем. Креативні практики, які впроваджуються у молодіжних просторах, не лише допомагають молоді розвиватися індивідуально, а й сприяють зміцненню громади, активізуючи соціальну активність та створюючи нові можливості для співпраці.

Література

1. Лісовець О. Молодіжний центр як інноваційний інститут самореалізації молоді в Україні. *Соціальна робота та соціальна освіта*. Вип. 1(6), 2021. С. 176–183.
2. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Культурологія = Ukrainian culture: past, modern and ways of development: наук. зб. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т [та ін.]. – Рівне: РДГУ, 1995. - ISSN 2518-189. С. 22–31
3. Цифрові інструменти у роботі з творчою молоддю. Методичний посібник. Львів: Резонанс, 2020. С. 11–16.

*Мартиненко Олександр Олександрович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**КРОСКУЛЬТУРНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ: ВПЛИВ КУЛЬТУРНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ
НА КОРПОРАТИВНУ КУЛЬТУРУ**

Крос-культурний менеджмент є важливим інструментом ефективного управління в сучасних міжнародних компаніях. Глобалізація, розвиток транснаціонального бізнесу та збільшення міжкультурної взаємодії створюють умови, в яких врахування культурних особливостей стає критичним чинником успішного функціонування організацій. Культурні відмінності, що проявляються у формах спілкування, стилях управління, підходах до вирішення конфліктів і мотивації працівників, безпосередньо впливають на корпоративну культуру, формуючи її специфічні риси та механізми адаптації до багатокультурного середовища.

Корпоративна культура, як система спільних цінностей, норм і поведінкових моделей, визначає спосіб взаємодії співробітників і впливає на ефективність діяльності організації. У контексті крос-культурного менеджменту корпоративна культура має бути адаптивною до культурних особливостей працівників, забезпечуючи баланс між загальноприйнятими стандартами і різноманітністю культурних моделей. Наприклад, компанії, що працюють у мультикультурному середовищі, змушені враховувати різні стилі лідерства, які можуть суттєво відрізнятися в залежності від національного контексту. У культурі з низьким рівнем дистанції влади (наприклад, у скандинавських країнах) переважають горизонтальні підходи до управління, тоді як у культурах із високою дистанцією влади (наприклад, в арабських країнах) домінують ієрархічні моделі.

Однією з ключових сфер впливу культурних особливостей є комунікація. У культурах, орієнтованих на високий контекст (Японія, Китай), важливу роль відіграють невербальні сигнали, підтексти та значення, які не озвучуються прямо. У той же час у низькоконтекстуальних культурах (США, Німеччина) основним каналом передачі інформації є чітке і пряме вербальне спілкування. Ці відмінності можуть стати джерелом конфліктів або непорозумінь у командах, якщо не забезпечити адаптації комунікаційних стратегій.

Ще одним важливим аспектом є мотивація співробітників, яка залежить від культурних пріоритетів. Наприклад, у культурах, орієнтованих на колективізм (країни Східної Азії, Латинської Америки), співробітники більш мотивовані через спільні досягнення та командну роботу. У культурах, орієнтованих на індивідуалізм (США, Великобританія), основним джерелом мотивації є особисті досягнення, автономність і визнання. Тому в межах крос-культурного менеджменту необхідно адаптувати системи заохочень та оцінки результативності до культурних очікувань працівників.

Різноманітність культурних традицій також впливає на підходи до вирішення конфліктів. У культурах із високим рівнем уникання невизначеності (Греція, Японія) конфлікти зазвичай вирішуються через пошук компромісу або уникання відкритої конфронтації. У той же час культури з низьким рівнем уникання невизначеності (Велика Британія, Сінгапур) схильні до відкритого обговорення та конструктивного розв'язання конфліктів. Крос-культурний менеджмент у таких умовах повинен враховувати різні стратегії,

щоб уникнути напруги й забезпечити ефективну комунікацію між працівниками.

Важливим елементом успішного крос-культурного менеджменту є формування інклюзивної корпоративної культури, яка поважає культурну різноманітність і сприяє інтеграції різних поглядів. Такі підходи можуть включати навчання з міжкультурної комунікації, програми обміну досвідом і формування мультикультурних команд. Наприклад, компанії, що впроваджують практики культурної інклюзії, мають вищий рівень залученості працівників і здатність до інновацій.

Можна зазначити, що вплив культурних особливостей на корпоративну культуру є важливим аспектом крос-культурного менеджменту. Успішна інтеграція культурної різноманітності сприяє не лише підвищенню ефективності організацій, але й створенню середовища, яке підтримує інновації, співпрацю та соціальну гармонію. Формування інклюзивної корпоративної культури стає ключовою умовою конкурентоспроможності компаній у глобальному світі.

Література

1. Denny S. Culture and its influence on management: A critique and an empirical test. In International Management: Theories and Practices. London: Pearson Education, 2003. 315 p
2. Hofstede G., Hofstede G.J. Cultures and organizations: Software of the mind, revised and expanded; 2nd ed. New York: McGrawHill. 2005. 550 p.
3. Гордієнко А.В. Концепція мультикультуралізму в сучасному науковому дискурсі. URL: [http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/politics/2012/178\\$166\\$4.pdf](http://lib.chdu.edu.ua/pdf/naukpraci/politics/2012/178$166$4.pdf).
4. Приятельчук О.А. Формування та розвиток системи крос-культурного менеджменту (на прикладі міжнародних корпорацій): автореф. дис. ... канд. екон. наук: 08.02.03; Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. К., 2006. 21 с.
5. Тодорова Н.Ю. Крос-культурний менеджмент. 2009. 330 с. URL: http://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/2021/1/CCM_Todorova.pdf

Мельник Світлана Петрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОЄКТНА ДІЯЛЬНІСТЬ БІБЛІОТЕК: ІННОВАЦІЙНИЙ ПІДХІД ДО ЗАДОВОЛЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ ПОТРЕБ

У сучасних умовах стрімкого розвитку інформаційного суспільства, глобалізації та зростання інформаційної безпеки особливої уваги потребує модернізація бібліотечної справи як важливої складової соціокультурного простору України. Бібліотеки дедалі частіше стають центрами культурного, освітнього та громадського життя, тому їх діяльність спрямована не лише на збереження та популяризацію культурної спадщини, але й на впровадження новітніх інформаційних та комунікаційних технологій, створення інноваційних комунікативних послуг та проєктів, які відповідають потребам сучасного суспільства. Зміцнення потенціалу бібліотек у напрямку креативних комунікацій та інноваційних проєктів є важливим інструментом для сталого розвитку країни, сприяння культурній інтеграції, розвитку освітніх програм, розширення можливостей доступу до інформації для різних соціальних груп. Впровадження проєктної діяльності відкриває нові перспективи для бібліотек, підвищує їхню роль у культурному житті суспільства та розвиває соціально відповідальні ініціативи, спрямовані на підвищення добробуту громади та створення інноваційних послуг для користувачів.

Стратегія розвитку бібліотек на період до 2025 року «Якісні зміни бібліотек для забезпечення сталого розвитку України» визначає основні напрями діяльності бібліотек, акцентуючи на їхній соціально-економічній ролі та впливі на інформаційну безпеку країни, розвиток науки, освіти, культури та збереження національної культурної спадщини.

Сучасна бібліотека є значущим соціальним інститутом і центром комунікацій, здатним задовольнити культурні й інформаційні потреби суспільства через власні фонди. Проте нині

все більшої ваги набувають соціально-комунікативні функції бібліотек як освітніх, культурних і просвітницьких центрів. Активне використання інноваційного медіасередовища дозволяє бібліотекам пропонувати сучасні соціально-комунікативні послуги для індивідуальної та групової взаємодії.

Мета діяльності комунікативних практик бібліотек обумовлена характером і змістом комунікації з користувачами (як традиційними, так і віртуальними), де застосовуються як традиційні форми (жести, міміка), так і нові технології, зокрема соціальні мережі. Українські дослідники пропонують низку актуальних форм, зокрема семінари, роботу з базами даних, диспути, презентації, відеолекторії, кіноперегляди, виставкові проєкти, а також спільні заходи з музеями, архівами та видавництвами, що дозволяє бібліотекам ефективніше виконувати свої функції [1].

Проектна діяльність бібліотек є ключовим напрямом, що ґрунтується на реалізації запланованих нововведень через взаємопов'язані організаційні та технологічні рішення. Проєкти сприяють вирішенню актуальних проблем обслуговування населення, підвищенню іміджу бібліотек та залученню громадськості й спонсорів. Важливими аспектами проєктної діяльності є розробка нових послуг для користувачів, просування електронних ресурсів, удосконалення матеріально-технічної бази [2].

Діяльність бібліотек в Україні зазнає значних змін у контексті соціально-економічного розвитку країни, що відображає сучасні виклики і потреби суспільства. Сучасна бібліотека не лише зберігає культурну спадщину, але й стає важливим комунікаційним центром, що відповідає на запити користувачів через впровадження інноваційних послуг та проєктів. Успішна реалізація проєктної діяльності бібліотек забезпечує задоволення культурних і освітніх потреб громади, сприяє розвитку.

Література

1. Хрущ С.С. Формування інноваційного медіапростору в публічних бібліотеках України. С. 75-76.
2. Проектна діяльність – важлива складова розвитку бібліотеки та професійного зростання бібліотекарів.(методичні поради). URL: <https://www.slideshare.net/ssusere0b747/ss-72217728> (дата звернення: 26.10.2022).

Мищенко Людмила Валеріївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТРУКТУРНО-ОРГАНІЗАЦІЙНІ ОСНОВИ ДІЯЛЬНОСТІ ЯМПІЛЬСЬКОГО МІСЬКОГО ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ ТА ДОЗВІЛЛЯ

Ямпільський центр культури та дозвілля створено 2021 року, він став правонаступником Ямпільського районного будинку культури Вінницької області. На сьогодні до складу центру належать 28 закладів культури клубного типу.

Функціонування Центру культури та дозвілля здійснюється відповідно до статуту закладу. В документі визначено наступні напрям його діяльності: задоволення культурно-дозвільних потреб населення; розвиток усіх жанрів та видів самодіяльної народної творчості, народних художніх промислів, аматорського мистецтва; збереження та збільшення національного культурного надбання; створення та організація роботи клубних формувань (творчих колективів, студій, гуртків, мистецьких аматорських об'єднань, клубів за інтересами відвідувачів; вивчення культурних запитів та розкриття творчих здібностей і обдаровань різних груп населення; підтримка соціально важливих культурних ініціатив; запровадження нових моделей культурного обслуговування громадян.

Відповідно до окреслених напрямів роботи співробітники центру та його філій мають широке коло повноважень щодо організації та проведення фестивалів, конкурсів виставок, майстер-класів, інших форм демонстрації результатів творчої діяльності клубних формувань;

здійснюють проведення вистав, концертів та інших театральних-видовищних заходів за участі професійних колективів та окремих виконавців; організують дозвілля для різних вікових груп населення. До кола обов'язків належать організація навчання на курсах, студіях, ігрових кімнатах для дітей та гуртках. Фахівці розробляють сценарії постановочних робіт та проводять заходи за запитом установ та організацій тощо [5].

Структурно-організаційні засади функціонування Центру полягають, насамперед у створенні ефективної системи управління і координації всіх процесів, пов'язаних з його діяльністю. Основою є чітка структура, де розподіляються ролі й обов'язки між співробітниками для забезпечення якісного надання послуг. Зупинимося на структурі, штатному розпису, функціональних обов'язках співробітників закладу.

Керівником центру є особа, яка відповідає вимогам, окресленим в Законі України «Про культуру»: відповідну освіту, стаж роботи, знання державної мови, професійні і моральні якості.

Відповідно до штатного розпису станом на 1 січня 2023 року кількість співробітників Центру разом із сільськими філіями становила 63,5 штатних одиниць [6]. Кількість працівників клубного закладу – 18 осіб (15,5 штатних посад) з них 13 здійснювали культурно-освітню діяльність, решта - технічний персонал.

Штатний розпис сільських філій Ямпільського Центру культури і дозвілля дає наступну інформацію. Загальна кількість філій становить 27 закладів клубного типу, на них припадає 48 штатних одиниць. Розподіл посад виглядає наступним чином: штат переважної більшості закладів складається з двох осіб: завідувача філії та прибиральника службового приміщення. В шести закладах ситуація інша. Так, в двох клубах (с. Качківка і с.Петрошівка) рахується 2,5 ставок (завідувач, керівник народного колективу, прибиральник), в трьох закладах – по 3 посади, які розподіляються між завідувачем, двома керівниками колективів і прибиральником. В одній філії (с. Гальжбіївка) рахується 3,5 посади. При цьому керівники народних колективів, аматорського хореографічного колективу, зразкового колективу перебувають на 0,5 ставки. Виняток становить один керівник народного колективу Гальжбіївської філії, що працює на повну ставку. У 8 філіях рахується тільки одна особа – завідувач, з них 6 перебувають на 0,5 ставки [6]. Остання позиція викликає питання не тільки до якості надання культурних послуг такими закладами, а й просто здатністю одної особи, тим більше на неповну ставку організувати і проводити заходи, утримувати приміщення в належному стані тощо. Відповідно до звітів та планів робота в таких філіях проходить доволі активно. Отже, є потреба в перегляді й уточненні штатного розпису і зверненні до відповідних структур щодо доцільності збільшення штатних одиниць на окремі філії Центру.

Ефективність роботи співробітників багато в чому залежить від чіткості окреслених їхніх обов'язків. В цьому сенсі важливими є посадові інструкції. Детальний їхній аналіз дав підстави зробити висновки, що вони виписані ретельно із знанням специфіки роботи посадових осіб. Разом з тим, варто зазначити, що в усіх посадових інструкціях є 3-4 пункти, які повністю дублюються, як, наприклад: інформувати роботу художніх колективів, закладу культури в медіа, в інтернет-просторі [4]. Беззаперечно важливим є маркетинг із взаємодією з громадою. Успіх роботи закладу залежить насамперед від його популярності і впізнаності серед населення. Проте, доцільно було б визначити одну особу відповідальну за цю надважливу ділянку роботи: інформувати широку громадськість про діяльність закладу.

На організаційно-структурні засади функціонування Ямпільського Центру впливає як рівень освіти, так і віковий ценз його співробітників.

Із звітної документації закладу видно, що станом на 2023 р. із 13 осіб Центру, які займалися безпосередньо культурно-освітньою діяльністю 11 мають освіту відповідного спрямування, з них 4 – вищу освіту другого (магістерського) рівня. За віковим цензом в центрі переважають працівники середнього і передпенсійного віку. В штаті працює лише дві особи у віці до 35 років.

Освітній ценз працівників у сільських філіях (не рахуючи технічних працівників): із 35 осіб 7 - з вищою освітою, 23 – середньою спеціальною, 5 осіб – шкільну освіту. Враховуючи

те, що спеціальна фахова освіта дає ґрунтовні знання і навички з менеджменту культурної сфери і безпосередньо впливає на якість роботи закладу, доцільно було б залучати на посади завідувачів філій компетентних осіб, які б мали хоча б освітній ступінь бакалавра [1].

Фінансування і матеріально-технічне забезпечення є невід'ємними частинами організаційно-структурної основи, вони створюють умови для ефективного управління, планування і реалізації діяльності центру культури і дозвілля. Без достатнього фінансування і матеріально-технічної бази заклад не в змозі повноцінно виконувати свої функції і досягати мети.

Згідно Статуту джерелами фінансування Центру є: кошти місцевого бюджету; кошти, отримані від надання платних послуг (згідно переліку, що затверджується Кабінетом Міністрів України); пасивні доходи; кошти, які можуть надходити у вигляді безповоротної фінансової допомоги чи добровільних пожертвувань; кошти за оренду майна; кошти від реалізації майна в порядку, встановленому власником майна.

Основним джерелом фінансування закладу є надходження із місцевого бюджету. Із додаткових джерел кошти надходили від орендної плати і інші надходження (без розшифрування). Якщо звернемося до переліку платних послуг (затвердженого Кабінетом Міністрів України 2020 року) [3], які можуть надаватися закладам культури то, на нашу думку, поле діяльності центру може і повинно бути суттєво розширено, доцільно запропонувати членам громади нові і не використані можливості закладу.

Варто зазначити, що попри надзвичайно важкі умови сьогодення, місцева влада знаходить можливість, принаймні, для підтримки матеріально-технічного стану Центру, а також його сільських філій. [2].

Попри це, варто зауважити, що тривалий час заклади культури залишалися в занедбаному стані, фінансувалися за залишковим принципом, і цей залишок був настільки мізерним, що багато приміщень опинилося і досі перебувають в катастрофічному стані і потребують капітального ремонт.

Отже, попри певні недоліки спостерігається позитивні зрушення в побудові структурно-організаційних основ закладу, що забезпечить в майбутньому ефективно його функціонування.

Література

1. Аналітична довідка Ямпільського міського центру культури та дозвілля за 2023 р. Поточний архів ЯЦКД
2. Звіт роботи Ямпільського центру культури та дозвілля за IV квартал 2023р. Поточний архів ЯЦКД.
3. Посадові інструкції працівників міського центру культури та дозвілля, затверджена 12.01.2024р. Поточний архів ЯЦКД.
4. Постанова Кабінету Міністрів України від 2 грудня 2020 р. № 1183 «Перелік платних послуг, які можуть надаватися державними і комунальними закладами культури, що не є орендою» <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1183-2020-%D0%BF#Text> (дата звернення: 16.10.2024 р.)
5. Статут Ямпільського міського центру культури та дозвілля Ямпільської міської ради (нова редакція). Ямпіль. 2021 р. Поточний архів ЯЦКД.
6. Типовий штатний розпис на 2023 р. Ямпільський міський центр культури та дозвілля. Поточний архів ЯЦКД.

УПРАВЛІНСЬКІ МОДЕЛІ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ

Клуби відіграють ключову роль у соціалізації населення, підтримці локальної ідентичності, організації культурно-мистецьких заходів та навчальних програм. Клуби – це не просто місця для розваг, а й важливі осередки культурного життя, які відіграють значну роль у розвитку суспільства. Вони є своєрідними лабораторіями, де народжуються нові ідеї, формується громадська думка і розвиваються різноманітні форми мистецтва.

На визначальні місії сучасного клубу наголошує Ольга Копієвська, яка визначає інноваційний, культотворчий формат клубних закладів в їх організаційному та управлінському контекстах [1, 2].

Управління клубними закладами передбачає створення умов для розвитку місцевих талантів, підтримки народних традицій та збереження культурної спадщини. Добре організовані клубні заклади можуть стати осередками туризму та джерелом доходу для громади; залучати відвідувачів з інших регіонів на фестивалі, виставки або інші заходи [3].

Актуальність управління клубними закладами зростає через їхню важливу роль у культурному житті громад та сприянні розвитку соціальної активності. Клубні заклади традиційно виконують функцію культурних осередків, де місцева громада може брати участь у різноманітних заходах, відпочинку, навчанні та дозвіллі.

Ефективне управління клубними закладами є важливим для забезпечення сталого культурного та соціального розвитку громад.

Управлінські моделі клубних закладів визначають спосіб організації роботи, прийняття рішень та взаємодії з громадою. Існує кілька основних підходів до управління, кожен з яких має свої переваги та обмеження, залежно від мети діяльності клубу, його розміру, фінансових можливостей та культурного контексту.

Порівняльна характеристика управлінських моделей клубних закладів наведена в табл. 1.

Таблиця 1

Порівняльна характеристика управлінських моделей клубних закладів

Управлінська модель клубних закладів	Фінансування	Управління / контроль	Переваги	Недоліки
1	2	3	4	5
Державна (бюджетна) модель	Держава надає кошти на утримання клубу, зарплату працівникам, організацію заходів	Всі аспекти діяльності регулюються законодавством та нормативними актами. Клубний заклад часто виконує соціально важливі функції, орієнтуючись на розвиток культури та дозвілля для всіх верств населення	Стабільність фінансування, підтримка з боку держави, виконання важливих соціальних функцій	Обмеженість у творчості через бюрократичні процедури, недостатня гнучкість та обмежені можливості для інноваційних підходів
Громадська (комунальна) модель	Може бути змішаним — частково з	В управлінні беруть участь представники	Висока ступінь автономії, можливість	Залежність від громадських ініціатив та

	державних джерел, а також з приватних внесків або благодійних організацій	місцевої громади або громадських організацій. Вони вирішують, які заходи проводити, як використовувати ресурси	адаптувати діяльність до потреб громади, активна участь громадян у житті закладу	фінансування ззовні, можливі проблеми з постійністю фінансової підтримки
Комерційна модель	Всі витрати покриваються з доходів, отриманих від організації заходів, продажу квитків, оренди приміщень та інших комерційних активностей	Управління здійснюється власниками або менеджерами, які фокусуються на досягненні фінансових результатів та залученні широкої аудиторії	Висока мотивація до впровадження інновацій та ефективного менеджменту, швидка адаптація до змін на ринку	Орієнтація на прибуток може обмежувати можливості для реалізації соціально значущих проєктів та підтримки культури, не всі заходи можуть бути доступними для широких верств населення
Модель публічно-приватного партнерства (ППП)	Частково забезпечується державою, частково — приватними інвесторами. Це може бути через спільне фінансування проєктів або передача управління приватній компанії на основі концесійного договору	Держава контролює стратегічні напрями діяльності, а приватний сектор відповідає за операційне управління, включаючи маркетинг, організацію заходів, технічне обслуговування	Забезпечує поєднання державної підтримки та ефективного управління приватними структурами, сприяє інвестиціям у розвиток інфраструктури	Можливі конфлікти інтересів між державою та приватним сектором, необхідність ретельного контролю за виконанням соціальних зобов'язань
Аутсорсингов а модель	Заклад може зосередитися на основній діяльності, а витрати на підтримку аутсорсингових послуг покриваються за рахунок доходів	Основне управління залишається у власників або керівників клубу, але вони передають окремі функції зовнішнім фахівцям	Зниження витрат на адміністративні функції, можливість зосередитися на творчих аспектах діяльності	Може бути недостатній контроль над аутсорсинговими компаніями, що впливає на якість наданих послуг

Модель соціального підприємництва	Виручка з комерційних заходів використовується для фінансування соціальних та культурних ініціатив	Менеджмент орієнтується на баланс між прибутковістю та досягненням соціальних цілей	Можливість забезпечити фінансову стійкість закладу без відмови від його соціальної місії	Складність у балансуванні між комерційними та соціальними цілями
-----------------------------------	--	---	--	--

Джерело: складено автором на підставі [4]

Державна (бюджетна) модель управління клубними закладами є найпоширенішою на сьогоднішній день. Громадська (комунальна) модель передбачає управління клубним закладом громадськими організаціями або місцевими громадами. Вона забезпечує більшу автономію у прийнятті рішень. У комерційній моделі клубний заклад функціонує як бізнес, спрямований на отримання прибутку. Модель публічно-приватного партнерства (ППП) – це гібридна модель, у якій управління клубним закладом здійснюється спільно державою та приватним сектором. В аутсорсинговій моделі управління клубним закладом або окремими його функціями (наприклад, бухгалтерією, маркетингом, технічним забезпеченням) передається на аутсорсинг спеціалізованим компаніям. Модель соціального підприємництва поєднує соціальну місію клубного закладу з підприємницькою діяльністю, спрямованою на отримання доходів для підтримки соціально значущих проєктів.

Отже, кожна з цих моделей має свої сильні сторони та обмеження, і вибір моделі управління клубним закладом залежить від специфіки закладу, його цілей, ресурсів та аудиторії. Ефективне управління залежить від здатності адаптувати модель до місцевих умов і потреб громади, забезпечуючи одночасно якість послуг, фінансову стійкість і відповідність культурним та соціальним викликам.

Література

1. Копієвська О.Р. Інноваційний формат клубної справи в Україні: виклики децентралізації // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне : РДГУ, 2021. Вип. 39 С. 108–113.
2. Копієвська О. Р. Культуротворчий потенціал закладів культури в Україні // Культурно-дозвілєва діяльність у сучасному світі : колективна монографія. Київ : Ліра-К, 2017. С. 156–165.
3. Модель стратегічного планування для підприємств культурних та креативних індустрій. URL: <http://www.davidparrish.com/ideastools/strategic-planning-framework/>
4. Структура та основні принципи діяльності клубного закладу культури. URL: http://loga.gov.ua/sites/default/files/struktura_ta_osnovni_principi_diyaln_osti_klubnogo_zakladu_kulturi.pdf

*Павлученко Михайло Володимирович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

МІСЦЕ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ В КУЛЬТУРНОМУ РОЗВИТКУ ГРОМАД

Культура відіграє важливе значення у житті сучасної людини: впливає на процеси ідентифікації, формує світогляд, знайомить з цінностями інших культур, надає навички спілкування. Культура формує особистість, здійснює зв'язок з минулим, урізноманітнює життя, дає можливість насолоджуватися різними формами творчості та мистецтва, згуртовує людей для вирішення суспільних проблем, виступає інструментом соціальних змін.

Під культурою, яка є об'єктом державного управління, у широкому розумінні мається на увазі сукупність різноманітних матеріальних і духовних цінностей і благ, створених суспільством, що характеризує певний рівень його розвитку в державі. Культурно-мистецькі

заходи в державі здійснюються переважно закладами культури, якими вважаються музеї, театри, філармонії, демонстратори фільмів, клубні заклади, бібліотеки, видавництва, цирки, парки культури та відпочинку, школи естетичного виховання тощо [3, с. 84].

Заклади культури займають важливе місце в системі культури в цілому та розвитку громад, зокрема. Згідно з Законом України «Про культуру» базова мережа закладів культури – комплекс підприємств, установ, організацій і закладів культури державної та комунальної форми власності, діяльність яких спрямована на створення умов для забезпечення розвитку творчості людини, збирання, збереження, використання і поширення інформації про матеріальні та духовні культурні цінності, наукові розробки, а також на забезпечення цілісності культурного простору України, доступності національного культурного надбання, дотримання прав громадян у сфері культури [2]. В Україні на місцевому та загальнодержавному рівнях існує розгалужена мережа закладів культури.

Надаючи культурні послуги і забезпечуючи культурні потреби заклади культури виконують ряд важливих функцій: створення культурних продуктів та трансляція культурних цінностей; збереження та популяризація культурної спадщини; стимулювання економічного розвитку; забезпечення освіти та виховання; формування соціальної згуртованості та розвитку громад; розвиток міжнародного співробітництва та культурного обміну.

Необхідно зазначити, що роль закладів культури трансформується під впливом різноманітних умов та викликів, що постійно змінюються. У зв'язку з чим, заклади культури стикаються з рядом викликів. До проблем, пов'язаних з функціонуванням закладів культури слід віднести:

- низький рівень виділення коштів із державного та місцевого бюджетів;
- неефективність та непрозорість використання державних фінансових ресурсів;
- недосконалі та нерозвинені механізми залучення позабюджетних коштів;
- висока частка витрат на оплату праці працівників сфери культури, при цьому рівень їх заробітної плати в даній сфері є досить низьким;
- скорочення обсягів та питомої ваги видатків на капітальні потреби;
- нерівні умови для виходу на ринок культурних послуг та надання таких послуг споживачам для постачальників різних форм власності та форм господарювання в регіональному аспекті;
- низький попит населення на культурні продукти та цінова недоступність послуг, що надаються закладами культури, для окремих груп споживачів;
- неузгодженість якості культурних послуг із ціновою політикою [1, с. 60].

Із початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України в лютому 2022 року заклади культури на всіх рівнях зазнали значних втрат. У перші місяці вся культурна діяльність буда призупинена і тільки згодом заклади культури почали відновлювати роботу [4, с. 256]. Для підвищення ефективності окремих складових гуманітарної політики, що реалізується у сільській місцевості, то до пріоритетних напрямів доцільно віднести: збереження та цільове державне фінансування законодавчо визнаної необхідною мережі закладів культури (клубів, бібліотек, місцевих музеїв); використання існуючої інфраструктури культури і мистецтва для потреб створення у сільських поселеннях навчально-виховних комплексів, що дозволить не лише зберегти спеціалізацію об'єкта, але й підвищити рівень його фінансування та привабливості для населення; поліпшення кадрового забезпечення закладів культури шляхом залучення молодих фахівців, зокрема, за рахунок реалізації регіональних програм, пов'язаних із забезпеченням молоді житлом, оплатою комунальних послуг, соціально-культурним обслуговуванням, організацією оздоровлення тощо [3, с. 85].

Таким чином, для того, щоб залишатися актуальними і затребуваними закладами культури необхідно адаптуватися до ситуації: застосовувати новітні технології, знаходити нестандартні рішення для реалізації заходів та проєктів, впроваджувати інноваційні форми роботи з відвідувачами. Заклади культури мають першочергове значення для збереження культурної спадщини, формування та інкультурації особистості, виховання та освіти підростаючого покоління, зміцнення соціальної згуртованості та розвитку суспільства, саме тому,

першочерговим завданням державної культурної політики має стати підтримка та адаптація закладів культури до нових умов.

Література

1. Васильєва Т. А., Дехтяр Н. А., Дейнека О. В. Бюджетне фінансування сфери культури та мистецтва в Україні: сучасний стан і перспективи розвитку. Пріоритети розвитку фінансової системи України в умовах євроінтеграційних процесів : монографія. Суми : Сумський державний університет, 2021. С. 53-81.
2. Закон України «Про культуру». URL : <https://www.president.gov.ua/documents/2778vi-12448> (дата звернення: 12.10.2024).
3. Митник А., Бутко Л., Даниленко В. Основні проблеми здійснення діяльності закладами культури в умовах децентралізації. *Молодий вчений*. 2020. № 10 (86). С. 83-85.
4. Філіна Т. В. Забезпечення культурних потреб об'єднаних територіальних громад в умовах російської збройної агресії. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 256-258.

Смаишній Дмитро Борисович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІННОВАЦІЇ ТА ТВОРЧІСТЬ: ЯК ВОНИ ВЗАЄМОДІЮТЬ У КРЕАТИВНІЙ ЕКОНОМІЦІ

Креативна економіка є одним із провідних сегментів сучасного світового господарства, що поєднує економічні моделі з культурним виробництвом та інноваційною діяльністю. У її основі лежать творчість та інновації, які є взаємодоповнювальними елементами. Ця взаємодія визначає здатність креативної економіки генерувати економічну цінність через продукування нових ідей, продуктів і послуг, які мають не лише економічну, але й соціальну значущість.

Творчість, як фундаментальний чинник креативної економіки, є процесом генерування нових ідей, концепцій та рішень. Вона лежить в основі культурного виробництва, формуючи унікальні продукти, що відображають індивідуальність митців чи культурні особливості спільнот. Наприклад, у сфері дизайну, моди чи музики творчість дозволяє створювати естетично привабливі продукти, які відповідають не лише сучасним потребам, але й формують майбутні тенденції.

Інновації, у свою чергу, є процесом впровадження творчих ідей у практику, забезпечуючи їхню реалізацію через технології, виробничі моделі чи бізнес-процеси. У контексті креативної економіки інновації сприяють трансформації творчих задумів у продукти, які можуть бути комерціалізовані та інтегровані у світовий ринок. Наприклад, інновації в цифрових технологіях значно розширили можливості креативних індустрій, зокрема через розвиток потокових платформ, віртуальної реальності чи штучного інтелекту.

Взаємодія творчості та інновацій у креативній економіці є ключовим чинником її динамізму. Цей процес має кілька важливих аспектів. По-перше, творчість забезпечує інноваціям необхідний змістовий компонент. Без нових ідей інновації втрачають свою актуальність, оскільки не пропонують суспільству якісно нових рішень. По-друге, інновації створюють умови для масштабування творчих ідей, перетворюючи їх на економічно значущі продукти, які можуть задовольняти потреби як локального, так і глобального ринків.

Креативна економіка використовує взаємодію творчості та інновацій для стимулювання конкурентоспроможності. Наприклад, у сфері ігрової індустрії розробка відеоігор вимагає поєднання унікальних художніх концепцій із високотехнологічними інноваціями, що забезпечують інтерактивність і зручність користування. Завдяки цьому ігрова індустрія стає одним із найбільш динамічних сегментів креативної економіки, генеруючи значні прибутки та культурний вплив.

Іншим прикладом є кінематограф, де творчість сценаристів, режисерів і акторів поєднується з інноваціями в сфері візуальних ефектів, звукових технологій і дистрибуції. Взаємодія цих компонентів дозволяє створювати продукти, які одночасно відповідають вимогам аудиторії та встановлюють нові естетичні й технічні стандарти.

Попри значні переваги, взаємодія творчості та інновацій у креативній економіці стикається з певними викликами. Одним із головних є необхідність балансу між унікальністю творчого продукту та його комерційною привабливістю. Часто комерційний тиск може обмежувати творчість, орієнтуючи її на масові запити, що загрожує втраті культурної автентичності.

Ще одним викликом є швидкий темп технологічного прогресу, який вимагає від креативних індустрій постійного оновлення підходів і засобів. Це створює ризики для невеликих компаній чи незалежних митців, які можуть не мати доступу до інноваційних ресурсів.

Креативна економіка ґрунтується на взаємодії творчості та інновацій, які разом забезпечують її динамізм і конкурентоспроможність. Завдяки цій взаємодії креативні індустрії не лише генерують економічну вартість, але й сприяють культурному розвитку суспільства. Підтримка творчого потенціалу та впровадження інноваційних рішень є ключовими умовами подальшого розвитку креативної економіки як важливого чинника сучасного світового господарства.

Література

1. Bakhshi, H., and McVittie, E. Creative Supply-Chain Linkages and Innovation: Do the Creative Industries Stimulate Business Innovation in the Wider Economy?. *Innovation*, 11(2), — 2009. — pp. 169–89.
2. Краснокутська Н.В. Інноваційний менеджмент : навч. посіб. / Н.В. Краснокутська. – Київ: КНЕУ, 2003. – 504 с.
3. Пакулін С. Л. Розвиток інтелектуальних ресурсів і підвищення конкурентного статусу підприємства / С.Л. Пакулін, М.Д. Жердєв, Є.В. Бондаренко // Економіка: проблеми теорії та практики: Збірник наукових праць. Випуск 223: В 3 т. Том I. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2007. – С. 276-281.
4. Поснова Т. В. Інноваційна та креативна економіка: діалектика взаємозв'язку. Ефективна економіка. 2020. № 3. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=7716>

Стародубова Олена Борисівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКЕ АМАТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ В УКРАЇНІ

Повномасштабна війна в Україні змінила соціокультурний ландшафт, вплинула на всі сфери життя, включаючи аматорське мистецтво. Під час війни аматорські митці активно використовують мистецтво для вираження протесту, підтримки морального духу та документування подій. Людям, простим пересічним аматорам, які із задоволенням відвідують репетиції хорового співу, цікаво розуміти свою безпосередню роль у розвитку культурного життя суспільства. Історичний огляд розвитку аматорського мистецтва в Україні змушує глибше зрозуміти своє коріння, велич справжньої України, скромність та чесноту українського народу.

Аматорське мистецтво як форма колективної творчості та соціальної взаємодії впливає на загальний настрій населення. Підтримка духу людей, які майже три роки живуть в умовах повномасштабної війни, реабілітація поранених, відновлення віри у людей та світло, це все є тією місією, які аматори втілюють у життя.

Аматорське мистецтво під час війни це інструмент комунікації та спротиву, піднесення морального духу та національної ідентичності. Моніторинг концертної діяльності аматорських колективів у місті Києві та Київській області за 2022 – 2024 роки вказує на його

зростання.

Практика міжнародного співробітництва та культурна дипломатія під час російсько-української війни засвідчили свою діяльність. Піднялась ціла низка питань, пов'язаних з культурною ідентичністю, цінностями нашої культури для всього світу. Повстало питання вибудовування саме нашої, історично вірної історії та культури. [1 с. 4-6]

Багаточисельні приклади колективних проєктів, виставок, концертів та інсталяцій, організованих аматорами під час війни по всьому світові, змушують пишатися незламним народом і ретранслюють Всесвіту головне: ми – країна свободолюбивих, мирних, співучих та творчих людей!

Соціокультурна функція аматорського мистецтва як засіб згуртування суспільства в умовах воєнного конфлікту, це інформування міжнародної спільноти про події в Україні, психологічна підтримка та реабілітація через творчість, використання терапевтичних аспектів аматорського мистецтва для постраждалих від війни.

Інноваційні форми аматорського мистецтва в період війни проявляються у використанні цифрових технологій, соціальних мереж і медіа для поширення аматорського контенту, будуються нові форми взаємодії митців і глядачів через онлайн-платформи, що сприяє мобільності та адаптивності аматорських мистецьких проєктів у воєнних умовах в Україні. Як частина української культурної спадщини, аматорські митці допомагають збереженню національної ідентичності та культурних цінностей, формують колективну пам'ять про війну для майбутніх поколінь українців, де б вони не народилися.

За висловом виконавчого директора Українського культурного фонду В. Берковського, внесок сфери культури в захист держави є сумірним внеску оборонної промисловості. Це дипломатична, санкційна, інформаційна, волонтерська, реабілітаційна сфери. [1 с. 5-6]

Культура здатна регулювати поведінку людини, впливає на вибір у житті, поведінку, моральні настанови. На сьогодні креативні індустрії можуть стати двигуном для відновлення України після війни. Підтримуючи економіку держави та моральний стан людей.

У післявоєнний період відновлення країни я бачу великі перспективи розквіту аматорського мистецтва як важливої складової соціокультурної діяльності у розвитку та просування української культури, виходу за межі військової тематики та створенню фундаменту єдиної незалежної соборної України з тисячолітньою культурною спадщиною.

Важливо, що вагомі досягнення міжнародного співробітництва засобами культури є результатами роботи культурної дипломатії в Україні як елемента культурної політики м'якої сили, що включає в себе обмін ідеями, інформацією, творами мистецтва та іншими компонентами культури між державами та народами. [2, с. 4-6]

Література

1. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір. Матеріали всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів. /М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец.; Київ. Націон. Універ. Кул.і мист.; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 03 листопада 2022 р.). Київ: НАКККіМ, 2022. 182 с. https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/konferentsii/2022_Kultura_mystetstvo_suchasnyi_naukovyi_vymir.pdf

2. Культурологія. Українські культурологічні студії № 1(12)/2023. Культура та війна. Маслікова Ірина. Міжнародне співробітництво у сфері культури в умовах російсько-української війни. Культурологічний аспект. http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/10.23.10.100/db/ftp/univ/uks/uks_2023_12.pdf

МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД РЕАЛІЗАЦІЇ КОНЦЕПЦІЙ КРЕАТИВНОГО МІСТА

Міжнародний досвід реалізації концепцій креативного міста відображає значний внесок мистецтва до національної та регіональної економіки.

Розповсюдження концепцій креативного міста стало явищем світового масштабу. Вони висувалися та досліджувалися низкою зарубіжних вчених, таких, як С. Вайнсток, М. Гертлер, Г. Еванс, Н. Кларк, Ч. Лендрі, Дж. Майерско, М. Манвілл, А. Пратт, М. Сторпер, Л. Тесолін, П. Холл, Т. Чанг та ін.

Запроваджені ще наприкінці 1970-х років у Північній Америці та з середини 1980-х у Європі, ці концепції розгорнулися у містах-регіонах, що стали центрами культурних та творчих ініціатив [2, С. 1009]. Торонто, Онтаріо; Ліверпуль, Мерсісайд; Порт Нью-Йорк/Нью-Джерсі; Великий Лондон, відзначилися розвитком секторів мистецтва та культурного туризму [2, с.1009], залучившись фінансовою підтримкою з боку уряду, місцевих влад, фондів або інших громадських організацій. Це сприяло не лише заохоченню до співпраці з талановитими особистостями та створенню робочих місць, а й фундаментом для стратегій розвитку культурних індустрій. У стратегіях культурних міст-регіонів увага акцентується на розвитку культурних кластерів [2, С. 1025], таких, як дизайн, цифрові медіа та мистецтво, що забезпечує їх позиціонування як культурних центрів. Прикладом є інвестиції в культурні об'єкти та спадщину у Сінгапурі, Глазго та Берліні, що допомагають створити стійке творче та інноваційне середовище [2, С.1027].

У перехідний період з 1980-х до 1990-х років багато європейських міст пройшли через значні трансформації [3], акцентуючи увагу на аспектах, пов'язаних з культурою. Наприклад, місто Глазго відіграло ключову роль як Європейське місто культури у 1990 році [3]. Його успішний досвід відновлення став прикладом можливості поєднання різних стратегій та заходів для досягнення цілей. Глазго - місто, яке перетворює свої слабкі сторони на сильні, акцентуючи увагу на ролі культурних індустрій, таких як мистецтво, дизайн та аудіовізуальні технології, у розвитку економіки та соціально-економічному оновленні. Цей підхід виявився ефективним і відобразив собою зв'язок між концепцією «креативного міста» та практичною реалізацією міської стратегії.

У випадку Барселони основною метою було не лише економічне відновлення, а й відображення демократичних змін в Іспанії та інтеграція сучасних ідей у відповідність до європейських стандартів [3]. Таке бачення культурних індустрій як фактора культурного розвитку відобразилося у втручанні у міський простір та підтримці громадської участі. Обидва ці приклади свідчать про важливість поєднання теоретичних підходів із практичними діями для досягнення успішного міського розвитку та культурної трансформації.

За сприяння аналітичних досліджень, коли державна політика використовувала технічні критерії на основі доказів для підтвердження своєї легітимності, програми, спрямовані на розвиток культурних і творчих секторів, стали потужними каталізаторами економічного перетворення. Дослідження у галузі культурної економіки розширили горизонти дискусій, підкреслюючи важливість культури, творчості та інновацій для ефективного міського управління. Інтерес до міської творчості зростав в різних частинах Європи, а Велика Британія відіграла центральну роль [1] у її розгортанні та поширенні.

Особливо значущим в цьому контексті став контакт між П. Холлом, Ф. Б'янкіні та Ч. Лендрі [1]. Обмін ідеями між ними визначив напрямок першої презентації креативного міста як системно сформульованого та аргументованого плану-стратегії. Комбінація цих концепцій, підкріплена практичним досвідом авторів, лягла в основу попередньої пропозиції «Креативного міста» Лендрі [1].

Гельсінкі, столиця Фінляндії, продемонструвало значний розвиток міського господарства та зростання населення, ставши другою за швидкістю зростання метрополією ЄС

після Дубліна (Ірландія) [1]. Основні чинники цього розвитку включали ІКТ-сектор [1], увагу до інновацій, інвестиції в інфраструктуру та нові моделі роздрібної торгівлі. Також відбулися значні міські культурні зміни, що призвели до появи нових форм споживання та дозвілля, культурних установ та ЗМІ. Зростання інтересу до розвитку культури відображало загальну тенденцію розглядати місто як товар та підкреслювало значення культурної економіки.

Випадок Копенгагена є ще одним прикладом центральної ролі творчості у міській політиці муніципалітету. Інфраструктурні проекти на кшталт Ересуннського мосту та нового міського центру Ерестад, були задумані як глобальні орієнтири, що позиціонують місто на карті Європи [1]. Стратегію розвитку, засновану на знаннях економіки, зокрема пов'язану з біотехнологіями, кластером Medicon Valley та сектором ІКТ у Південній гавані [1], а також з культурними пам'ятками та архітектурними шедеврами. Культурний зв'язок був посилений міжнародними подіями, такими як Міжнародний кінофестиваль і Джазовий фестиваль.

Амстердам також вклав значні кошти в підхід до креативного міста, а його економічна спеціалізація все більше зміщується в бік культурних індустрій. Тут традиція новаторського підходу до економіки поєднується з високою відкритістю та іміджем міста, що створює особливу атмосферу для працівників інтелектуальної сфери та творчих людей. Щодо фізичного планування, багато старих гаваней були переобладнані в житлові та робочі приміщення для художників та культурних індустрій [1]. Сьогодні Амстердам вважається центральним вузлом творчості в Європі, де митці, богема та актори культурної сцени знаходять підходяще для існування та розвитку середовище.

У результаті загострення глобальної конкуренції міста все більше намагаються виділити свої індивідуальні та специфічні особливості, які асоціюються з «творчістю», щоб мати унікальну торгову пропозицію, необхідні відмінні характеристики, а якщо їх немає, вони створюються. Подібно до товарів, які спеціально продаються для заохочення цільових споживачів, культурні та творчі активи виступають у ролі магнітів для так званого «творчого класу» та туристів [1].

Таким чином, побудова та розміщення культурних та архітектурних об'єктів стають ключовими стратегіями для міст у конкурентному світі. Міста створюють нові культурні та архітектурні об'єкти або реконструюють існуючі, щоб мати відмінні характеристики, які привернуть увагу «творчого класу» та туристів. Архітектурні та культурні об'єкти, такі як Музей Гуггенхайма у Більбао та будинки Ф. Гері [1], стають символами міста та важливими маркетинговими інструментами. Проржавілі сталеві скульптури Р. Серра [1] нагадують про індивідуальність та специфічність місцевого середовища, надаючи місту унікальний характер.

Міжнародний досвід реалізації концепцій креативного міста свідчить про важливість культури та творчості як ключових чинників у стимулюванні економічного зростання та підвищенні привабливості міського середовища. Інвестиції у культурні та творчі індустрії, розвиток інфраструктури та організація культурних подій сприяють створенню живого та привабливого міста. Важливими факторами успіху є не лише будівництво архітектурних символів міста, а й здатність до виявлення індивідуальності та унікальних характеристик, які привертають увагу творчих класів та туристів. Глобальна конкуренція стимулює міста до постійного пошуку новаторських рішень та специфічних підходів до розвитку, що сприяє їхньому успішному конкуруванню на міжнародній арені.

Література

1. Brand-building: the creative city: A critical look at current concepts and practices / a cura di Serena Vicari Haddock. Firenze: Firenze University Press, 2010. 163 p. (Access date September 30, 2024).
2. Evans G. Creative Cities, Creative Spaces and Urban Policy. Urban Studies Volume 46, Issue 5-6: Special issue: Trajectories of the New Economy: Regeneration and Dislocation in the Inner City 2009. P. 1003 – 1040. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0042098009103853> (Access date September 29, 2024).
3. Segovia C., Hervé J. The creative city approach: origins, construction and prospects in a

scenario of transition. 2022. 15 p. URL: <https://cityterritoryarchitecture.springeropen.com/articles/10.1186/s40410-02200178-x> (Access date September 29, 2024).

*Тадля Анастасія Олександрівна,
здобувачка Державного торговельно-економічного університету*

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В МУНІЦИПАЛЬНОМУ МЕНЕДЖМЕНТІ

В умовах зростаючих викликів урбанізації та посилення конкуренції в залученні інвестицій, креативні індустрії залишаються основним стратегічним ресурсом муніципального управління [2]. Для досягнення ефективного розвитку цього сектору на місцевому рівні необхідно впроваджувати управлінські механізми, які врахують інтереси як творчих організацій, так і потреби місцевої громади [1]. До креативної індустрії яка генерує економічну активність, привертає туристів та формує позитивний імідж міста входять різноманітні сфери, такі як дизайн, інформаційні технології, кіно, музика, реклама та телебачення [3].

Розвиток культурно-мистецьких центрів, художніх просторів та інноваційних платформ сприяє формуванню соціокультурного середовища, яке не лише стимулює активність громадян, але й зміцнює культурну ідентичність міста.

Таким чином, співпраця з приватним сектором, культурними закладами та громадськістю є ключовим фактором для активізації розвитку інноваційних проектів. Таке партнерство зміцнює вплив креативного сектора на економічний та соціальний прогрес, сприяючи формуванню динамічного середовища, де творчі ідеї можуть втілюватися в реальність сьогодення.

Серед основних перешкод, що гальмують розвиток креативних індустрій, варто виділити:

1. *Недостатність фінансових ресурсів.* Це питання залишається суттєвою перепорою для багатьох підприємців у креативному секторі. Муніципалітети можуть змінити активну роль у подоланні цієї проблеми, запроваджуючи грантові програми, субсидії, податкові пільги або ініціативи мікрофінансування, щоб підтримати молоді стартапи. Крім того, доцільно відзначити можливість введення пільгових умов оренди для творчих підприємств, що також сприятиме їх стабільності та розвитку.

2. *Обмежений доступ до спеціалізованих приміщень.* Наявність належної інфраструктури є критичним аспектом для розвитку креативної індустрії. Муніципальні органи можуть сприяти цьому процесу, створюючи коворкінги, виставкові галереї, кіностудії, медіацентри та інші об'єкти, що забезпечують креативним підприємцям необхідний простір для реалізації своїх ідей. Такі інфраструктурні проекти не лише підвищують доступність ресурсів, але й стимулювати співпрацю та обмін досвідом серед митців.

3. *Проблема кваліфікованих кадрів.* Розвиток креативного сектору потребує активної співпраці між усіма залученими сторонами. Муніципальні органи можуть ініціювати партнерство з приватними підприємствами, культурними організаціями, громадськими ініціативами та навчальними закладами для спільної розробки культурних проектів, заходів та фестивалів. Така співпраця не лише сприятиме залученню нових ресурсів до міста, але й створить можливості для обміну знаннями, розширення мережі професійних контактів та підвищення кваліфікації кадрів у креативних індустріях.

Крім того, подолання критичних бар'єрів та демонстрація довгострокового бачення, підтримуваного місцевою владою, є ключовими чинниками для розвитку креативного сектора.

Таким чином, муніципальні органи можуть формувати стратегічні плани, які передбачають підтримку та розвиток креативної індустрії через ініціативи на зразок створення інноваційних кластерів, арт-хабів і креативних просторів. Таке стратегічне планування

дозволяє адаптувати альтернативні напрямки розвитку, зосереджуючи ресурси на проектах з високим економічним потенціалом.

Для оптимізації управління муніципальні органи мають запроваджувати:

- стратегію, що підтримує креативні проекти, включаючи фінансування, доступ до інфраструктури та підвищення кваліфікації кадрів;
- субсидії та пільгові програми для креативних організацій, що об'єднують можливості для інновацій, розвитку нових проектів та підтримки існуючих підприємств;
- створення кластерів та інкубаторів для підтримки стартапів, спеціалізовані приміщення для реалізації ідей, проведення виставок, репетицій та інших заходів;
- стимулювання розвитку креативного сектору, що потребує тісної співпраці між муніципальними органами, сектором та освітніми установами, щоб забезпечують комплексний підхід до подолання вказаних проблем.

Таким чином, муніципальний менеджмент у підтримці креативних індустрій є важливою складовою сталого розвитку міст, що формує сприятливе середовище для розвитку підприємництва, створює нові робочі місця та посилює культурний капітал громади.

Література

1. Chou, M. H., Erkkilä, T., & Mölsä, J. Crafting innovation hubs: Future cities and global challenges. *The British Journal of Politics and International Relations*, 2024, vol. 26 (3), pages 694-717.
2. Fazlagić, J.; Szczepankiewicz, E.I. The Role of Local Governments in Supporting Creative Industries – A Conceptual Model. *Sustainability* 2020, vol. 12, pages 438. <https://doi.org/10.3390/su12010438>
3. Wahba, S., & Chun, Y. Orange is the new colour of city competitiveness: The role of local governments in promoting cultural and creative industries, *Journal of Urban Regeneration and Renewal*, Henry Stewart Publications, 2022, vol. 15(2), pages 136-149, January.

Третьякова Катерина Василівна,

*здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
начальник відділу культури, туризму та охорони культурної спадщини
Тульчинської міської територіальної громади*

АДАПТАЦІЯ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ТУЛЬЧИНСЬКОЇ ГРОМАДИ ДО УМОВ ВОЄННОГО СТАНУ: ВИКЛИКИ ТА ІННОВАЦІЙНІ РІШЕННЯ

Воєнний стан став важким випробуванням для багатьох громад України, зокрема для Тульчинської міської громади. Заклади культури, які завжди були важливими осередками суспільного життя, стикнулися з безліччю викликів, від потреби забезпечувати безпеку під час заходів до інтеграції внутрішньо переміщених осіб (ВПО). Водночас культура відіграє ключову роль у підтримці морального духу та національної ідентичності, що стало особливо важливим у часи війни.

Проаналізуємо основні аспекти адаптації закладів культури Тульчинської громади, враховуючі інноваційні рішення та здобутки, а також пропонуємо узагальнення викликів і можливостей для подальшого розвитку.

Проведення масових заходів стало небезпечним через постійні повітряні тривоги. Традиційні формати культурних подій вимагали перегляду. Замість великих концертів та фестивалів зросла популярність малих форм роботи: камерні концерти, виставки у закритих приміщеннях та тематичні онлайн-події.

Війна спричинила дефіцит ресурсів, що ускладнило забезпечення матеріально-технічної бази закладів культури. Звіт відділу культури, туризму та охорони культурної спадщини Тульчинської міської ради за 2022 рік свідчить про потребу в оновленні технічного обладнання та створенні нових робочих місць [2]. У 2023 році громада активно шукала благодійні внески та гранти, що дозволило частково вирішити ці проблеми [3].

Через збільшення кількості ВПО, серед яких багато дітей, працівники культури

спрямували свої зусилля на створення безпечного простору для відпочинку та розвитку. Особливу увагу приділяли організації заходів для психологічної реабілітації дітей.

Перехід на онлайн-формати став ключовим інструментом збереження культурної активності, що дозволило організувати низку заходів:

- Фестиваль «Дударик» та флешмоб «Читаємо Кобзаря» об'єднали мешканців громади через соціальні мережі та відеоплатформи;
- Музеї Тульчина розміщували віртуальні екскурсії та виставки у форматі відеороликів на своїх сторінках у Facebook [3].

Для інтеграції ВПО у громаду створено ігрові зони для дітей у бібліотеках та культурних центрах. Майстер-класи та клубні формування для дітей-переселенців. Зразковий аматорський театр «Котигорошко» регулярно проводив вистави та конкурси для дітей [3].

Культурні установи активно сприяли патріотичному вихованню. У 2023 році було проведено понад 20 тематичних заходів. Широку підтримку в громаді отримав літературний вечір «Лірика і війна», на якому виступали поети з місцевої громади. Зібрати кошти для військових дозволили мистецькі акції на підтримку ЗСУ: «Веснянки співаємо – Перемогу закликаємо» та «Тульчин патріотичний» [3].

Позитивно можемо оцінити динаміку результатів діяльності закладів культури у підпорядкуванні відділу культури, туризму та охорони культурної спадщини Тульчинської міської ради (див. Табл. 1).

Таблиця 1

Порівняльний аналіз діяльності закладів культури у 2022 та 2023 роках

<i>Показник</i>	<i>2022 рік</i>	<i>2023 рік</i>
Кількість заходів	1151	1461
Кількість відвідувачів	89 827	96 327
Дитячі вистави	10	14
Участь у міжнародних фестивалях	15	23
Кількість учасників у клубах	1541	1545

Збільшення кількості заходів та відвідувачів свідчить про успішну адаптацію закладів до нових умов. Інноваційні підходи допомогли не лише зберегти активність, а й підвищити рівень залученості громади.

Серед успішних кейсів проведення заходів відзначимо: фестиваль «Танцювальна планета», що зібрав 220 учасників із 14 колективів, які виступали на підтримку військових; виставу «Різдво у морських глибинах», яка стала головною подією святкової програми для дітей та дорослих; культурно-освітню роботу музеїв з організацією нових експозицій, присвячені історії Тульчинщини та боротьбі за незалежність України [3].

У 2023 році громада інвестувала в оновлення матеріально-технічної бази. Так, вдалося придбати акустичні системи на суму 2 488 тис. грн для культурних центрів. Створено укриття у підвальних приміщеннях, що дозволило забезпечити безпеку під час заходів [3].

Попри труднощі, заклади культури Тульчинської громади продемонстрували гнучкість та інноваційність у своїй діяльності, зокрема гнучкість і швидка адаптація дозволяють закладам культури ефективно реагувати на кризові ситуації та впроваджувати цифровізацію та інклюзивні підходи до роботи з різними представниками громади.

Для подальшого розвитку закладів культури Тульчинської громади варто: розширити міжнародну співпрацю для залучення грантового фінансування, підключення закладів до високошвидкісного інтернету для розвитку онлайн-послуг, розробити програми психологічної підтримки для дітей та дорослих через культурні заходи.

Отже, адаптація закладів культури до умов воєнного стану є складним, але важливим процесом. Досвід Тульчинської громади демонструє, що навіть у найважчі часи культура може бути потужним засобом підтримки суспільства, сприяючи згуртованості, патріотизму та психологічному благополуччю. Успішна адаптація та впровадження інноваційних рішень дозволяють дивитися у майбутнє з впевненістю у перемозі української культури.

Література

1. Начальник відділу культури, туризму та охорони культурної спадщини. Офіційний веб-сайт Тульчинської міської територіальної громади. URL: <https://tulchynska-gromada.gov.ua/nachalnik-viddilul-kulturi-turizmu-ta-ohoroni-kulturnoi-spadschini-14-57-10-12-12-2017/>.

2. Аналітична довідка про роботу закладів культури Тульчинської територіальної громади у 2022 році. Тульчин, 2023. 15 с.

3. Аналітична довідка про роботу закладів культури Тульчинської територіальної громади у 2023 році. Тульчин, 2024. 16 с.

Халюков Дмитро Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІВЕНТ-МЕНЕДЖМЕНТ ЯК КОМПЛЕКС ЗАХОДІВ МАСОВИХ ПОДІЙ

Дослідження поняття івент-менеджменту є актуальним. Це є інструмент комунікаційного менеджменту або зв'язків з громадськістю, який успішно використовується для отримання тривалого ефекту від ефективно сформованого іміджу суб'єктів господарювання. Специфічне сприйняття споживачем запропонованого заходу робить івент-менеджмент найбільш ефективним і застосовним інструментом у практиці компаній.

Основними обов'язками івент-менеджера є: вміти знайти спільну мову з будь-яким клієнтом, щоб спільно розробити план заходу; вести переговори та контролювати виконання умов контракту з субпідрядниками, які беруть участь у виконанні проєкту; мати під рукою готові стратегічні програми для корпоративних заходів, таких як конференції, семінари, тренінги, щоб у разі необхідності запропонувати їх як рішення проблеми; керувати персоналом, залученим до підготовки та виконання проєкту, ефективно взаємодіяти з власною командою; знайти відповідних учасників, місце проведення та обладнання; бути психологічно компетентним для вирішення будь-яких конфліктів, що виникають під час заходу; розрахувати бюджет заходу та контролювати його постатейне виконання.

І. Ніколюк стверджує, що івент-менеджмент слід сприймати у двох контекстах: як бізнес і як ефективний інструмент маркетингової комунікації. Суть цього явища полягає в наданні конкретному споживачеві товарів і послуг у подарунок. Саме так досить точно можна описати мету цього соціального, а водночас, за характером і напрямом впливу, економічного явища. Це означає, що як перша, так і друга його характеристика є досить актуальними у застосуванні до публічної сфери, оскільки мова йде не про прибуток, а про комунікацію, яка передусім потребує витрат [7].

Автор уважно вивчив відмінності між двома вищезазначеними концепціями, які знаходять одночасне застосування в Україні, і підкреслив, що івент-менеджмент, на відміну від івент-маркетингу, є специфічним соціально-управлінським феноменом і має маніпулятивний потенціал для критичного та креативного відбору різних компонентів, пов'язаних із соціальним досвідом.

Такий лібералізаційний потенціал події може бути реалізований у різноманітних релаксаційних практиках, заснованих на споживанні відповідного управлінського продукту чи послуги.

В. Мисиком досліджено об'єкти події управління та детально їх представили. Вважаємо, треба доповнити цю детальну презентацію, враховуючи рівень доступності та ступінь ризику, оскільки саме ринкова ситуація в нашій країні характеризується високим ризиком непередбачуваності.

І. Щоголева наголошує, що подія, як процес, має базуватися на ідеї, яка буде не лише привабливою для споживачів, але й стане визначальним чинником їхнього вибору серед інших видів товарів. Бути найкращою ідеєю, але вона повинна втілитися в економічну та соціальну

точки зору. Це передбачає розробку концепції заходу, щоб усі зусилля були скоординовані та спрямовані на реалізацію ідеї. Вибір місця також дуже важливий. Для вибору найбільш оптимального місця проведення необхідно проаналізувати його відповідність цілям, які були визначені на етапі планування, формату заходу та передбачуваній кількості відвідувачів.

Ю. Д'яченко проаналізовано підходи до визначення сутності професій і професійних груп з позицій новітніх професійних явищ, що перебувають у стадії становлення та мають відповідні особливості.

Характерними рисами, які вона назвала, є: віднесення діяльності до певної групи, формування специфічних знань і самостійності, наявність спеціальних символів, атрибутів професії.

Далі до цього переліку входять риси, які відрізняють певну професійну групу івент-менеджерів, а саме: виконання ними спеціальних функцій, наявність професійних знань і навичок, набутих у системі навчання та в процесі професійного досвіду, наявність професійного досвіду. ідентичність, орієнтація на професійну автономію.

Професіоналізація івент-менеджменту включає три етапи, які розкривають структуру процесу формування івент-менеджерів як професійної групи [3]:

– когнітивна інституціоналізація: утвердження теоретичних основ (знань, навичок), необхідних для професійної діяльності івент-менеджера, та їх трансляція на всю професійну групу через навчальні заклади (набуття професійних знань, навичок, перехід від «непрофесіоналів» до статусу «професіоналів»);

– організаційна інституціоналізація: формування правил, норм професійної діяльності, вимог до івент-менеджерів, а також поширення їх на «професіоналів» асоціаціями івент-менеджменту (потрібно об'єднати івент-«професіоналів», відокремити від «непрофесіоналів» і створювати профспілки);

– професійна інституціоналізація: етап легітимізації івент-менеджментської діяльності, визначення івент-менеджерів як професійної групи на державному рівні (завершення професійного становлення «професіоналів» івент-менеджменту, витіснення «непрофесіоналів» на периферію івент-менеджмент – у сферу виконавчої діяльності).

К.Л. Семенчук у своїй роботі дослідив основні тенденції івент-індустрії, які варто враховувати при проведенні будь-яких заходів [3]:

- мікровзаємодія та персоналізація;
- безпека проведення заходів в умовах пандемії;
- дохід від заходів при їх проведенні онлайн;
- гібридна подія – майбутнє івент-індустрії;
- нові пріоритети у проведенні заходів;
- аудіоформат як альтернатива платформі ZOOM;
- переосмислення емоційної залученості відвідувачів.

Проте, при значній кількості публікацій питання використання різноманітних інструментів організації подій залишається недостатньо розкритим.

Ефект, отриманий від використання конкретного заходу, досягається двома абсолютно протилежними способами: по-перше, накопичена індивідуальна та соціальна напруга під час заходу мінімізується специфікою різноманітних толерантних та альтруїстичних комунікацій, які викликають у людей почуття благополуччя. буття, високий рівень безпеки та соціального комфорту; по-друге, зняття стресу може бути досягнуто також свідомим тимчасовим порушенням існуючих норм, що сформувалися у свідомості споживачів і зазнають змін у процесі практичного споживання культурного продукту [5].

Одним із перспективних напрямків івент-індустрії в Україні є MICE, який за кордоном розглядають як мистецтво організації заходів, і складається з чотирьох пунктів: 1) Зустрічі: стратегічні, циклічні зустрічі, переговори, презентації; 2) Стимули: заохочення, заохочувальні поїздки, мотиваційні програми, що стимулюють лояльність партнерів, співробітників, дилерів; 3) Conferences/Conventions: конференції, форуми, конгреси; 4) Виставки/заходи: виставки, подієвий туризм, корпоративні заходи.

Кроутер П. дослідив можливість досягнення стратегічних цілей за допомогою подій і визначив фактори, що сприяють розвитку та/або обмеження подій для формування стратегії організації. Він також визначив низку проблем, які негативно впливають на організацію заходів та не забезпечують реалізацію стратегічного потенціалу підприємства [2].

Дж. Хол підкреслював, що спортивні заходи є основним джерелом доходу від заходів і, таким чином, сприяють економічним вигодам для міст і регіонів, тому розуміння факторів, які впливають на відвідуваність спортивних заходів, є вирішальним для їх організації [6].

Продемонструємо практичну перевірку запровадження ефективних заходів. Корпоративи вимагають планового стратегічного підходу. Інакше будуть випадкові події та додаткові витрати, а результат буде нульовим. Щоб спланувати зусилля в цьому напрямку, необхідно розглядати корпоративні заходи як частину загальної схеми реалізації PR-стратегії. Перед розробкою корпоративного заходу необхідно визначити його мету, завдання та набір інструментів. Отримавши чітке розуміння того, для чого, навіщо і як розробляється корпоративний захід, необхідно узгодити інструментарій.

Враховуючи вищевикладене, івент-менеджер повинен мати чіткі відповіді на наступні питання: Скільки часу пройшло з моменту останньої діагностики ставлення співробітників до діяльності компанії та соціально-психологічного клімату в ній? Чи всі співробітники поінформовані про стратегію компанії та її найближчі плани? Чи мають співробітники уявлення про діяльність підрозділів компанії? Яка була мета останнього заходу і чи відповідали результати запланованим цілям? Чи чули ви чутки за останній місяць?

Результативним заходом буде підготовка та проведення запланованого корпоративного заходу.

Нижче розглянемо поетапну підготовку заходу. Для організації необхідно провести кілька телефонних розмов.

Далі необхідно розробити план дій:

- анонс заходу серед співробітників компанії;
- анонс події у сфері PR-паблік (конкуренти, партнери, замовники);
- виготовлення сувенірної продукції (футболки з логотипом компанії);
- організація перевезення учасників;
- організація харчування учасників;
- підготовка призів для кращих працівників компанії.

Наступним етапом є облік витрат на проведення заходу за кожною з перерахованих вище статей. Слід зазначити, що кожен захід необхідно не тільки ретельно підготувати, але й детально проаналізувати. Про результати аналізу необхідно повідомити не тільки керівництво, але і співробітників компанії. Наукова новизна дослідження полягає в розробці ефективних практичних рекомендацій щодо організації корпоративних заходів, які можна рекомендувати суб'єктам формування PR-стратегії [6].

Для успішного проведення заходу необхідно розробити типовий план, який повинен містити: перелік основних заходів (виставки, презентації, круглі столи, прес-конференції, промо-акції тощо); перелік основних каналів зв'язку (телебачення, радіо, газети, журнали, спеціальні довідники, зовнішні рекламні носії та ін.); перелік матеріалів для поширення через канали зв'язку (друковані та текстові матеріали, сувеніри, інформаційні папки тощо); список учасників заходу (спікери компанії, партнери компанії, конкуренти, VIP-персони, журналісти, знаменитості та ін.); календарний план; бюджет.

Таким чином, івент-менеджмент є напрям маркетингової діяльності підприємств в різних сферах бізнесу, що активно розвивається. Досить часто заходи, що регулярно проводяться компанією, набувають традиційності, популярності, порівнюються з рекламними інструментами і можуть мати домінуючий характер в маркетинговій політиці підприємства.

Даний механізм використовується не тільки професійними івент-компаніями, а й компаніями-виробниками різних товарів і послуг. Очевидно, що спеціалізовані івент-компанії відводять івент-менеджменту головну роль, оскільки організація заходів – основний вид їх діяльності на ринку.

Література

1. Дергачова Г.М. Івент-менеджмент: конспект лекцій. Навчальний посібник. Київ, КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2022. 99 с.
2. Жежуха В.Й., Мисик В.М. Івент-менеджмент в Україні: проблеми, тенденції, перспективи та напрямки реінжинірингу. *Науково-освітній інноваційний центр суспільних трансформацій*. 2022. С. 31–45. URL: https://reicst.com.ua/asp/article/view/monograph_paradigmatic_03_2022_01_2 (дата звернення: 25.10.2024)
3. Іванова О.В. Методичні підходи до розробки бізнес-івенту. URL: <http://firearticles.com/economika-pidpryemstv/220-metodichn-pdhodi-do-rozrobki-bznes-ventu-vanova-o-v-markovskiy-o-v.html> (дата звернення: 25.10.2024)
4. Івент-менеджмент: навчальний посібник. Т.Л. Повалій, Н.Д. Світайло. Суми: Сумський державний університет, 2021. 198 с.
5. Івент-технології: навч. посібник / О.М. Радіонова; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О.М. Бекетова. Харків: ХНУМГ ім. О.М. Бекетова, 2021. 168 с.
6. Хитрова О.А., Харитоновна Ю.Ю. Стан і тенденції розвитку івент-менеджменту в Україні. *Науковий вісник міжнародного гуманітарного університету. Серія: економіка і менеджмент*. 2018. Вип. 30. С. 27-31.
7. Yashkina N.V. TODAY'S ASPECTS OF EVENT MANAGEMENT DEVELOPMENT. URL: <https://ek-visnik.dp.ua/wp-content/uploads/pdf/2021-2/Yashkina.pdf> (дата звернення: 25.10.2024)

Хохлова Ірина Яківна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІННОВАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЙ У РОЗВИТКУ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

В умовах швидких соціокультурних трансформацій івент-технології стають потужним інструментом розвитку національного культурного простору та відкривають нові можливості для організації та проведення різноманітних заходів.

Івент-технології сприяють створенню для учасників події особливого досвіду. Так, Л. М. Пашкевич вказує, що івент-технологія – це перетворення заходу завдяки використаним допоміжним ефектам у щось нове та виняткове [1, 177].

Як справедливо зазначає Н. О. Максимовська, івент-технології є втіленням унікальних соціокультурних практик, які є віддзеркаленням розвитку культури. Застосування професійного підходу при організації та проведенні івентів допомагає реалізувати креативні ідеї, забезпечити активну участь у заході його учасників, а також зумовлює прийняття новітніх рішень та впровадження інновацій [2].

Характерно, що в Україні івент-технології сприяють зміні соціокультурної сфери за кількома ключовими напрямками. Перш за все, у зв'язку з активним впровадженням інформаційних технологій спостерігається бурхлива діджиталізація культурного досвіду. Соціокультурні заклади, зокрема, музеї, бібліотеки, пропонують для ознайомлення віртуальні тури, онлайн-виставки, цифрові архіви. У такий спосіб відбувається не тільки популяризація культурної спадщини, а й забезпечення до неї доступу для широкої аудиторії, як в Україні, так і за її межами [2].

Важливою тенденцією у соціокультурній діяльності є активне проведення гібридних івентів, що передбачає часткове використання віддаленого доступу до інформації, так як учасники мають змогу взяти участь в трансляції чи бути безпосередньо на місці події. Водночас поширення гібридних заходів зумовлює необхідність використання при їх проведенні нових технологій [3, 94].

Варто зазначити, що проведення різноманітних заходів, наприклад, фестивалів, виставок, шляхом поєднання офлайн та онлайн форматів призводить до збільшення кількості відвідувачів і розширення можливостей громадськості щодо взаємодії з культурної сферою.

Нові можливості у сфері культури, мистецтва, освіти відкривають інтерактивні платформи. Завдяки проведенню майстер-класів з народних ремесел, онлайн-курсів з історії мистецтва відбувається розповсюдження знань, набуття учасниками заходів нових навичок. При цьому такі івенти є доступними для широкого кола осіб, незалежно від їхнього місця перебування.

Важливу роль відіграють івент-технології у становленні кроскультурних проєктів, дозволяючи проводити захопливі міжнародні культурні заходи, що сприяють інтеграції культури України у світовий культурний простір.

Інноваційні методи представлення культурного контенту стають все більш популярними. Застосування технологій доповненої та віртуальної реальності призводить до створення вражаючих івентів. Інтерактивні мистецькі виставки, віртуальні реконструкції історичних подій дають змогу учасникам заходу взаємодіяти з культурним надбанням на новому рівні. Так, О. П. Крупа вказує, що поява технологій віртуальної та доповненої реальності викликала трансформацію підходів до організації івентів та відкрила нові горизонти для творчості [4, 175].

Водночас використання івент-технологій супроводжується певними викликами. Доступ до послуг закладів соціокультурної сфери, а також цифрових технологій значно відрізняється залежно від регіону України. Більше того, існує потреба пошуку балансу між інноваційними підходами у проведенні івентів та збереженням традицій і вже набутого культурного досвіду. Окремо слід зазначити, що актуальною є проблема покращення цифрових компетенцій фахівців соціокультурної сфери.

Незважаючи на зазначені виклики, інноваційний потенціал івент-технологій у розвитку соціокультурної діяльності в Україні є значним. Вони допомагають створювати новий культурний простір, розширювати аудиторію, надають можливість проживати досвід, який відповідає потребам сучасного суспільства.

Надалі ефективне використання івент-технологій може стати одним із допоміжних інструментів у представленні української культури на міжнародній арені, а також чинником, який впливає на формування культурної ідентичності.

Таким чином, івент-технології відкривають нові горизонти для популяризації культурної спадщини в епоху діджиталізації та глобалізації, дозволяючи Україні зберегти її та одночасно інтегруватись у світовий культурний простір.

Література

1. Пашкевич М. Ю. Івент-технології як інструмент формування державного іміджу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 176-181.
2. Максимовська Н. О. Івент-технології як чинник трансформації соціокультурної сфери // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2020. С. 280-281.
3. Радіонова О., Писарева, І., Александрова С. Digital-технології в організації дозвілля. *Економіка та суспільство*. 2023. № 48. С. 93-98.
4. Крупа О., Губернатор О. Сучасні цифрові технології та аудіовізуальні засоби в гібридних культурно-дозвіллевих івентах. *Питання культурології*. 2023. № 42. С. 173–181.

МЕНЕДЖМЕНТ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА НАПРЯМИ ЙОГО ВДОСКОНАЛЕННЯ

Військовий конфлікт в Україні супроводжується цілою низкою гібридних загроз, що включають не тільки традиційні військові дії, а й інформаційні атаки, економічний тиск кібератаки. Ці загрози чинять значний вплив на всі аспекти життя в країні, включно з культурою та мистецтвом. У цьому розділі розглядається, як гібридні загрози впливають на управління хором мистецтвом, і аналізуються сильні та слабкі сторони організацій управління хором мистецтвом у воєнний час [4]. Типи впливу гібридних загроз на управління хором мистецтвом.

1. Інформаційні атаки:

- дезінформація: поширення неправдивих новин і негативних матеріалів про діяльність хору з метою його дискредитації. Дезінформація може підірвати довіру до культурних установ, включно з хорами, і призвести до звинувачень у політичній заангажованості;

- психологічний вплив: створення атмосфери страху і тривоги серед членів хору та їхніх прихильників. Стрес і травми, пов'язані з військовими інцидентами, можуть вплинути на членів хору, їхню мотивацію, працездатність та емоційний стан.

2. Економічний тиск:

- скорочення бюджету: бюджети на культуру скорочуються, і хори змушені шукати альтернативні джерела фінансування;

- проблеми зі спонсорством: економічна нестабільність і невизначеність ускладнюють залучення спонсорської допомоги; знижується можливість отримання грантів.

3. Кібер-атаки:

- загрози безпеці даних: кібератаки на інформаційні системи хорів, які можуть призвести до витоку конфіденційної інформації;

- порушення комунікацій: порушення онлайн-комунікацій і репетицій, що ускладнює організаційну діяльність.

Аналіз сильних сторін організацій з управління хором мистецтвом:

1. Гнучкість та адаптивність:

- здатність швидко реагувати на зміни: керівники хорів демонструють високий ступінь адаптивності в мінливих ситуаціях, швидко вносячи зміни до планів і стратегій;

- використання новітніх технологій: широке застосування цифрових платформ для проведення репетицій і концертів дає змогу хору продовжувати свою роботу, незважаючи на фізичні обмеження;

2. Сильна підтримка з боку спільноти:

- підтримка з боку спільноти: високий рівень підтримки з боку спільноти та прихильників допомагає колективу залишатися в мотивованім та енергійним;

- міжнародна підтримка: активна співпраця з міжнародними організаціями та культурними фондами, що надають фінансову та моральну підтримку; підтримка з боку відомих міжнародних організацій та діячів культури, зацікавлених у збереженні спадщини українського хорового мистецтва [3].

3. Інноваційні підходи до фандрайзingu:

- краудфандинг і благодійні заходи: краудфандингові платформи використовувалися для організації благодійних концертів з метою збору коштів;

- фінансування через гранти: активне використання грантів міжнародних культурних інституцій та організацій;

- творчість: у рамках обмежень генеруються нові ідеї для концертів і проектів, які сприяють інноваційним рішенням.

Аналіз слабких сторін організацій з управління хором мистецтвом.

1. Обмежені ресурси:

- фінансова нестабільність: залежність від нестабільних джерел фінансування є ризиком для довгострокового планування та розвитку;

- відсутність резервів: багато хорів не мають резервів і тому вразливі до економічних потрясінь;

2. Кадрові проблеми:

- відтік персоналу: кадрові ресурси хорів скорочуються через мобілізацію та еміграцію талановитих музикантів;

- виснаження ресурсів: постійний стрес і психологічний тиск на учасників хору призводять до зниження продуктивності та мотивації.

3. Організаційні проблеми:

- ризики безпеки: постійна загроза безпеці учасників під час репетицій і виступів ускладнює організацію заходів;

- відсутність стабільної інфраструктури: пошкодження або руйнування об'єктів культури, де відбуваються репетиції та концерти, обмежує можливості для творчої діяльності.

Аналіз впливу гібридних загроз на менеджмент хорового мистецтва в Україні показує, що хорові організації стикаються з низкою проблем, що потребують значної адаптації та інноваційних підходів до управління. Попри ці виклики, хорові організації демонструють високий ступінь гнучкості, адаптивності та здатності до інновацій. Однак обмеженість ресурсів, брак кадрів та організаційні проблеми залишаються важливими питаннями, що потребують постійної уваги та вирішення.

В умовах війни хорові колективи були змушені переорієнтувати свої маркетингові стратегії, зокрема, зосередитися на проведенні благодійних концертів, спрямованих на підтримку постраждалих, залученні онлайн-аудиторії та використанні соціальних мереж для популяризації хорового мистецтва. Ці заходи сприяли підвищенню видимості хорових колективів та підтримці їхньої діяльності в умовах обмежених ресурсів.

Військовий конфлікт та гібридні загрози значно ускладнили діяльність хорових колективів, проте виявилися і певні сильні сторони: здатність до швидкої адаптації, високий рівень професіоналізму та відданість мистецтву. Слабкі сторони включають залежність від державного фінансування, обмеженість ресурсів та вразливість до зовнішніх чинників. Аналіз цих факторів дозволяє розробити стратегії для подолання викликів та зміцнення сильних сторін.

У контексті війни основними стратегічними напрямками розвитку менеджменту хорового мистецтва стали відновлення культурної інфраструктури, залучення та утримання талантів, впровадження сучасних технологій та розробка нових моделей фінансування. Акцент робиться на міжнародній співпраці, психологічній підтримці музикантів та інтеграції хорового мистецтва у місцеві громади.

Відновлення культурної інфраструктури є пріоритетним завданням, яке включає ремонт та реконструкцію концертних залів, розробку програм підтримки та фінансування, співпрацю з міжнародними організаціями та донорами, проведення благодійних заходів та використання сучасних технологій у процесі відновлення. Важливо також забезпечити підготовку та навчання персоналу, відповідального за реконструкцію та управління об'єктами.

Залучення та утримання талановитих музикантів вимагає забезпечення конкурентної оплати праці, створення можливостей для професійного зростання, надання психологічної підтримки, покращення умов праці та впровадження соціальних гарантій та пільг. Активне залучення молодих талантів також є важливим аспектом для забезпечення сталого розвитку хорового мистецтва.

Визначення ключових аспектів, таких як організаційно-економічна характеристика, особливості менеджменту та маркетингу, вплив гібридних загроз, а також стратегічні напрямки розвитку, дозволяє розробити ефективні заходи для подолання труднощів та забезпечення стабільного розвитку хорового мистецтва в повоєнний час.

Література

1. Червоняк, О. В. Формування індивідуальної освітньої траєкторії в підготовці студентів хормейстерів: позааудиторні можливості, програма ЕСА. У Наукове видання МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТОЛІТТЯ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА - Збірник матеріалів та тез ІХ міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич, 2024. С. 70-72.
2. Durrant, C. Choral conducting: Philosophy and practice. Routledge. 2003.
3. Kakhidze, A. Art, resistance, and new narratives in response to the war in Ukraine. MoMA. 2002. Retrieved from <https://post.moma.org>
4. Pysko, Y. Ukrainian art as protest and resilience: An introduction. Nanovic Institute, University of Notre Dame. 2023. Retrieved from <https://nanovic.nd.edu/features/ukrainian-art-as-protest-and-resilience>
5. Ruble, B. A. The arts of war: Ukrainian artists confront Russia. Wilson Center. 2023. Retrieved from <https://www.wilsoncenter.org/article/arts-war-ukrainian-artists-confront-russia>

Чуйко Юлія Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПЦІЯ КРЕАТИВНОЇ ЕКОНОМІКИ: ВІД Г. СКОВОРОДИ ДО ДЖ. ХОКІНСА

Сучасне покоління і уявити собі не може, що наявність величезної кількості учбових закладів, від дитячих садків до вишів ще якісь 200 років тому назад була розкішною, прерогативою за положенням у суспільстві та приналежністю від народження. Обирати майбутній шлях у житті могли одиниці. І ті, не завжди воліли тої долі, яка була на них завчасно прописана батьками чи становищем. Сьогодні ж більшість людей має можливість отримати, як достойну освіту, так і вибір. Однак, маюче таке неоціненне право люди чомусь досі не можуть наважитись йти за покликанням серця, або не чують його, або просто не хочуть чути. Глобальна економіка, нарешті, прийшла до усвідомлення цінності вродженої креативної складової у кожній людині, і готова запропонувати виключні, зручні умови праці задля збільшення ККД, як від окремого працівника, так і для зростання капіталу компанії в цілому. Але, хіба не те саме, але іншими словами ще у 18ст. говорив Григорій Сковорода у своїх текстах, які зачіпали ідею сродної праці — праці за покликанням?

Сучасний основоположник та класик креативної економіки Джон Хокінс у книжках та на інтерв'ю знайомить з принципами нового економічного шляху заснованого на унікальності людини та її вродженому творчому потенціалі. Якщо проаналізувати деякі цитати цих, розумних людей, можна побачити багато спільних поглядів, які перетинаються. *«Перший — принцип універсальності: кожна людина з народження має творчі здібності. Людина наділена уявою і бажанням використовувати її так, щоб світ ставав все досконалішим — тобто зробити світ таким, щоб людині хотілося в ньому жити. Це, звичайно, має відношення до нейробіології, філософії та психології.»* (Д. Хокінс) [4].

Ретрансляція цього твердження одразу знаходить своє видиме віддзеркалення у роботах Сковороди. А, саме, про те, як кожна окремо взята людина, інтегруючи свої таланти у професію, відповідно і працю, може змінити світ на краще.

«Як не ображати [знайомих], коли вона [людина, що працює] суспільству приносить шкоду? Як не зашкодити, коли погано виконувати обов'язки? Як не буде погано, коли немає завзятості і невтомної праці? Звідки ж з'явиться працелюбність, коли немає бажання і старанності? Де ж візьмеш бажання без природи?»... [«Розмова, звана Алфавіт, чи Буквар світу»] (Г. Сковорода) [2].

І далі знаходимо більш широке звернення до суті «природи» людини: *«...подяку шлю блаженній натурі за те, що вона все потрібне легко добути створила, а що дістати важко, те непотрібним і мало корисним»...* [«Розмова п'яти подорожніх про істинне щастя в житті»] (Г. Сковорода) [3].

А в іншому творі, він ще раз, але вже цитуючи філософа Епікура каже дану фразу. *«Про се сказав древній Епікур таке: "Подяка блаженній натурі за те, що потрібне зробила*

неважким, а важке непотрібним.» Тобто, якщо людина знаходить діяльність за покликанням серця, робота здається їй легкою та приємною. Такий підхід у сучасному світі дозволяє грамотно використовувати людський ресурс в умовах великих компаній, оптимізуючи його під власні потреби. Задоволена своєю роботою та оплатою праці людина дорівнює швидкому темпу зростання компанії, а значить, і її прибутків.

Слідуючи за думкою обох авторів хочеться зупинитись і на другому принципі креативної економіки, де Хокінс акцентує необхідність присутності свободи у кожного митця і творця, як обов'язкового рушійного елемента.

«Другий принцип — для самовираження потрібна свобода. Я говорю про свободу визначати власне ставлення до ідеї. Це свобода слідувати за своєю мрією, за своєю фантазією, навіть якщо ні ви, ні оточуючі не розумієте, навіщо ви це робите» (Д. Хокінс) [4].

Зараз же багато молодих людей отримують вищу освіту за залишковим принципом: «куди буде достатньо балів, туди піду»; при цьому зовсім не опираючись на власні почуття. Або інший варіант — свобода є, але вона швидко згасає через засудження з боку суспільства: «це не професія», «кому це потрібно», «цим гроші не заробиш». Такі зовнішні установки придушують внутрішню свободу, що згодом виливається у ненависну роботу, вигорання та депресію. Слова Григорія Сковороди абсолютно прямолінійно вказують на наслідки придушення такої свободи у виборі майбутньої професії.

«...Робота наша — це джерело веселощів. А коли кого робота не звеселяє, той не має з нею спорідненості, хто не є приятелем й вірним і нічого біля неї не любить, той завжди неспокійний і нещасливий. Але нема солодшого, як спільна для нас усіх робота» [байка «Зозуля та Дрізд»] (Г. Сковорода) [1].

У такому разі жодні фінансові прибутки не покрийють креативну нереалізованість особистості. Яких би висот людина не дісталася, вона постійно буде відчувати власну невдоволеність, а бажання стрімголов бігти за результатом не вкоріняючись у підвалини свідомості та власного креативного «я», зрештою приведе до внутрішнього спустошення та апатії.

«Що є болісніше, ніж купатись у багатстві і смертельно мучитись із того, що не маєш спорідненої праці?» [байка «Бджола і Шершень»] (Г. Сковорода) [1].

Наступним пунктом роздумів Д. Хокінса, щодо основи розбудови креативної економіки є — освіта. Творчість у такому важливому процесі так само має величезне значення, адже саме вона, провокує допитливість, а та, у свою чергу, обирає потрібний матеріал, сепаруючи його поміж численних потоків інформації. Ось, як про освіту говорить сам автор:

«Освіта — це те, що ми отримуємо від інших людей, навчання — те, що ми отримуємо самі. І знову-таки є взаємозв'язок між творчими здібностями людини та її здатністю вчитися. Творчі люди продовжують навчатися все життя. Під час навчання вибір за нами. Нам потрібно виробити свідомість, здатну виносити судження і вчитися, а отже, й ефективніше користуватися уявою.» (Д. Хокінс) [4].

Виходячи з цитати можна винести думку, що творчість та навчання це споріднені матерії, які постійно співіснують в тандемі. Але і про це свого часу, 300 років тому алегорично сказав Сковорода у своїй байці від імені собаки, яка заслужила прихильність хазяїна поперед кобили, саме за свої розвинені (самотужки) природні таланти:

«— Матінко! КОЛИ вас учив славний патер Піфікс, то мене навчала сама природа, наділивши до сього хистом, а хист породив бажання, бажання — знання та звичку. Можливо, саме тому заняття моє не смішне, а похвальне.» [байка «Собака та Кобила»] (Г. Сковорода) [1].

Зі знань впливає досвід, який згодом переростає у майстерність та професіоналізм у повсякденній діяльності (роботі).

«Досвід — батько мистецтву, знанню та звичці. Звідси пішли усі науки, і книги, і вправності. Ця головна і єдина навчителька вірно вчить птаство літати, а рибу плавати...» [байка «Собака та Кобила»] (Г. Сковорода) [1].

Виходячи з аналізу можна сказати, що підвалини креативної економіки були закладені набагато раніше за появу сучасної постіндустріальної економіки. За рахунок зміни політичного, культурного, економічного та суспільного устрою за ці 300 років здвинулися і погляди на працю кожної людини, і на професії загалом. Можливо, якби людство звернуло увагу на розвиток світового ринку праці трішки раніше, менше піддавалося упередженням та застарілим судженням, то сьогодні б відкриття у сфері креативної економіки, економіки вражень, економіки знань не здавалися нам чимось новим та інноваційним, а давно були частиною звичайного життя кожної сучасної людини.

Література

1. Байки Харківські (Г. Сковорода) URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3391&page=2>
2. Розмова, звана Алфавіт, чи Буквар світу (Г. Сковорода) URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=278>
3. Розмова п'яти подорожніх про істинне щастя в житті (Г. Сковорода) URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=26918>
4. Джон Хокінс на TED "Креативна економіка" URL: https://www.youtube.com/watch?v=rCqhnIpQ_Xw ; <https://snob.ru/selected/entry/7243/>

Шанор Павло Васильович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва,

ХУДОЖНЯ ТРАДИЦІЯ ВІДЕОІГОР

Мета дослідження охарактеризувати художню традицію відеоігор, її особливості та їх роль в розвитку сучасного мистецтва. Актуальність теми обумовлена швидким розвитком індустрії відеоігор, яка на сьогодні є найбільшою в категорії Art & Entertainment. Велика кількість українських художників працюють в сфері відеоігор, як в українських так і транснаціональних компаніях. Наукова новизна полягає в тому, що попри розповсюдження відеоігор, в Україні недостатньо висвітлені як самі відеоігри так і не визначено їх місце як виду мистецтва. Не досліджено розвиток художніх прийомів, практик та художньої традиції відеоігор.

Технології завжди впливали на розвиток мистецтва та появу нових видів мистецтва. Коли люди освоїли технології лиття, вони почали створювати прикраси з металу, та декорувати предмети побуту. Поява фотографії змінила образотворче мистецтво, а створення кінематографа створило умови для появи фільмів і їх становлення як вид мистецтва. В ХХ ст. технології розмивали межі між видами мистецтва, що можна помітити в Contemporary art. Зараз твори мистецтва вже розмивають реальність використовуючи цифрові технології, прикладами є відеоарт, і твори що базуються на доповненій чи віртуальній реальності. В свою чергу Відеоігри широкі вивчаються як окреме явище[1][2]. Серед прихильників відеоігор популярною темою є процес їх створення[3]. Однак менше уваги приділяється створенню образів та розвитку художніх практик в відеоіграх. Одна з двох головних рис відеоігор - інтерактивність, реципієнт є активним учасником процесу і впливає на нього. Інтерактивність, це характерна риса для Contemporary art, яку можна простежити в перформансах, де спостерігач має взаємодіяти з твором мистецтва. Так само як в житті, в відеоіграх, людина отримує до 80 % інформації від зорового сприйняття [4], що робить візуальну складову другим фундаментальних компонентом відеоігор.

Слід виділити образотворче мистецтво відеоігор як предмет дослідження, і розкласти їх художню традицію на складові, для кращого її розуміння. Велика увага, при створенні відеоігор, приділяється досвіду естетичного сприйняття. І саме досвід естетичного сприйняття є одним із основних складових художньої традиції відеоігор, художники свідомо працюють над тим які емоції має відчувати реципієнт в той чи іншим момент. Другою рисою є

використання різних підходів в комбінаціях один з одним. Можуть застосовуватись наукові знання про особливості зорового сприйняття[5], практика чуттєвого сприйняття, також знання анатомії та причин формування зовнішнього вигляду живих істот. Наступна риса художньої традиції відеоігор це ітеративність, образи проходять багато стадій під час створення, трансформуються та вдосконалюються поки не досягнуть кульмінації в своїй виразності. Фундаментом для художньої традиції відеоігор став станковий живопис. Справа в тому, що відеоігри почали існувати до того як графічні редактори дали можливість художникам вільно працювати з комп'ютерною графікою. Художники що працювали жанрах фентезі й наукової фантастики, над настільними іграми, і першими відеоіграми, мали лише традиційні матеріали як засоби створення образів. Одними з перших хто почав працювати над концепт артом були люди, що використовували традиційні матеріали, це Сід Мід[6], Рон Кобб[7]. В ХХІ ст. такі художники як Адам Адамович[8], все ще працювали з традиційними матеріалами. Однак цифрові технології переважають в сучасних практиках. І це наступна риса традиції відеоігор: адаптація новітніх технологій в творчій процес. Традиційні техніки зображення мають обмеження, також матеріали можуть вносити певну стилізацію. Для цифрових технологій характерним є зняття обмежень з художників. Все що можна уявити, можна втілити. Нові технології адаптуються з метою пришвидшення творчого процесу. Його звільнення від монотонних технічних аспектів. Передостання риса є усвідомлення стилів. Художники працюють над створенням нових стилів, або свідомо працюють в стилі відеоігри. Для цього існують практики аналізу і застосування художніх засобів, методи деконструкції стилю на складові. Останнім пунктом йде "Створення світів"(World Building). Для художників більше не стоїть завдання створити портрет або пейзаж. Все частіше вони працюють над створенням нових світів, разом з новою культурою та мистецтвом [9]. Деякі світи в іграх, базуються на історичних епохах, і запозичують існуючі елементи мистецтва, і додають нові образи стилізовані під цю епоху. Але в багатьох випадках світ гри є фантастичним, таким чином запозичення можуть бути використані для створення нових форм та образів. Деякі світи настільки відрізняються від реальності що існуюче мистецтво не має елементів які відповідають їм. В таких випадках художники створюють повністю нову естетику й художню мову.

Для того щоб краще зрозуміти характер художньої традиції відеоігор можна порівняти її з добре вивченою історією мистецтв. Художники, скульптори і архітектори вже працювали разом великими проектами, зазвичай це були собори чи архітектурні ансамблі. Фрески, скульптури та саму будівлю собору можна розглянути як окремі твори мистецтва, але всі разом вони утворюють єдине ціле, що підпорядковується художньому задуму. Художній задум міг полягати в тому, щоб викликати релігійні емоції, відчуття піднесення та очищення. Подібно цьому сучасні художники разом втілюють художній задум в відеоіграх. Всі твори, які створюються для відеоігри спрямовані на реалізацію конкретного досвіду естетичного сприйняття. Для вдалого втілення задуму, існує практика Art Direction, цей термін можна більше дослівно перекласти як художнє керівництво, але також це художній задум або художнє бачення і план його реалізації. Art Direction є стратегічним баченням якою має бути відеогра як продукт аудіо-візуального мистецтва. Реалізація художнього бачення потребує знань про композицію, художні засоби, стиль, стилізацію, особливості психології зорового сприйняття, знань про історію культури і мистецтва. Це не є чимось унікальним для відеоігор, ми бачимо Art Direction в кіно, коміксах, дизайні, архітектурних ансамблях. Однак інтерактивність, свобода дій реципієнта збільшує кількість можливих відгуків відеоігри на його дії. Таким чином для художників відеоігор стоїть більший об'єм роботи порівняно з іншими галузями. Доводиться створювати нові підходи для передачі художнього задуму. Art direction виступає об'єднуючим фактором художньої виразності, що узгоджує різні твори між собою таким чином щоб вони доповнювали один одного. Art direction є невід'ємною складовою художньої традиції відеоігор.

Розглядаючи сучасне візуальне мистецтво не можна відкидати художню традицію відеоігор. Все частіше ми бачимо як художні образи з відеоігор резонують з реальним світом,

впливаючи на сучасну філософію[10], мистецтво та дизайн. Кількість образів та художніх творів створених для відеоігор збільшується, і вони все частіше стають загальновідомими. Багато персонажів з відеоігор, як Маріо (серія відеоігор Mario), Сонік (серія відеоігор Sonic) Еллі та Джоел (серія відеоігор The last of us), Трасер (серія відеоігор Overwatch), Лара Крофт (серія відеоігор Tomb Raider), Думгай (серія відеоігор Doom), Шепард (серія відеоігор Mass Effect) Мастер Чіф (серія відеоігор Halo) стали широко відомими за межами відеоігор. Більше того, можна зустріти людей які знають цих персонажів, але не знають що вони, першочергово були створені для відеоігор. Світи відеоігор наповнені загадковістю та пригодами, емоціями та виразністю. Ці світи захоплюють увагу людей в усіх частинах світу, разом з розробниками та художниками які працюють над ними. Темпи розвитку і масштаби індустрії відеоігор роблять їх передовим феноменом в якому сконцентровані технологічні й креативні здобутки сучасності.

Висновки: Художня традиція відеоігор формується на основі станкового живопису, після чого вбирає в себе здобутки інших видів мистецтва, а також дизайну. Однак дуже швидко вона розвиває свої власні прийоми й образність. Її характер обумовлений великим об'ємом роботи, яка потрібна для створення світів, і високим попитом на відеоігри, як продукту аудіовізуального мистецтва. Образотворче мистецтво в середині відеоігор вже не лише складова ігрового досвіду. Їхня художня виразність, художні практики й образи, виходять за межі відеоігор й стають частиною світової мистецької спадщини, доповнюючи її та розвиваючи її.

Література

1. Newman J. «Videogames». London: Routledge, 2012. [in English]
2. Tavinor G. «The Art of Videogames» John Wiley & Sons, 2009. [in English]
3. Шрейер Д. «Кров, піт і пікселі. По той бік створення відеоігор» Book Chef, 2020.
4. Ludwig Maximilians Universität «Signals on the scales: How the brain processes images» URL: <https://www.sciencedaily.com/releases/2019/02/190221122929.htm> [application date: 29.10.2024] [in English]
5. Arnheim R. «Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye» Berkeley, 1954. [in English]
6. Mead S. «The Techniques of Syd Mead» The Gnomon Workshop URL: <https://www.thegnomonworkshop.com/tutorials/the-techniques-of-syd-mead-3> [application date: 01.11.2024] [in English]
7. Johnston J. «The Art of Ron Cobb» Titan Books. 2022. [in English]
8. Adamowicz A. «Interview of Adam Adamowicz» G4TV 2009. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7rY-KjtwOSs> [application date: 01.11.2024] [in English]
9. Batylda M. «The world of cyberpunk 2077». Dark Horse Comics, 2020.
10. Lay C. «Cyberpunk 2077 as philosophy: Balancing the (mystical) ghost in the (transhuman) machine» The Palgrave Handbook of Popular Culture as Philosophy, pp. 1–23, 2020. [in English]

Шкіль Андрій Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНИЙ СТАН УПРАВЛІННЯ МУЗИЧНОЮ СФЕРОЮ В УКРАЇНІ

Розвиток музичного мистецтва завжди був тісно пов'язаний із соціально-економічними та культурними процесами в суспільстві. Історично музика служила не лише як форма мистецького самовираження, але й відігравала важливу роль у формуванні колективної та національної ідентичності. Сучасний розвиток музичного мистецтва, однак, відзначається швидким прогресом технічних засобів і глобалізацією. Сьогодні музичні жанри переплітаються, створюючи нові гібридні форми, які вбирають елементи різних культур. Технічні новації також значно вплинули на розвиток музичного мистецтва. Електронні інструменти, програмне забезпечення для звукозапису та платформи для стрімінгу музики

відкрили нові можливості для творчості, значно розширивши доступ до музичних творів по всьому світу. Цифрова епоха також змінила структуру музичної індустрії, зробивши її більш демократичною і доступною для широкого кола виконавців та слухачів. У цьому контексті питання управління у сфері музичного мистецтва набуває нових аспектів. Традиційні моделі фінансування і менеджменту змінюються під впливом нових технологій і глобалізаційних процесів, що вимагає нових підходів до управління культурними процесами як на національному, так і на глобальному рівнях.

Україна демонструє змішану модель управління у сфері музичного мистецтва, яка включає елементи державної підтримки, приватного фінансування та міжнародних грантових програм. Проте, основною проблемою цієї моделі є її недостатня систематичність та послідовність.

Державна підтримка. В Україні існує розгалужена система державних музичних установ, таких як національні та муніципальні театри, опери, філармонії та музичні школи. Вони фінансуються з державного та місцевого бюджетів, що забезпечує їхню стабільну роботу. Проте, обсяги фінансування часто є недостатніми, що створює труднощі для розвитку нових музичних проєктів. Ключову роль у фінансуванні культурних інституцій відіграє Міністерство культури та інформаційної політики України, яке розподіляє державні кошти між музичними установами та надає гранти через Український культурний фонд (УКФ). Але, відсутність довгострокової стратегії та системності у фінансуванні стає основним бар'єром для розвитку музичної індустрії.

Приватна підтримка та меценатство. В Україні приватне фінансування культури ще недостатньо розвинене порівняно з країнами Західної Європи чи Північної Америки. Проте деякі музичні фестивалі та концерти отримують підтримку від приватних компаній. Наприклад, Leopold Jazz Fest та інші великі музичні заходи частково фінансуються за рахунок спонсорських угод та меценатства. Однак розвиток приватного фінансування в Україні стикається з низкою проблем, таких як низький рівень зацікавленості бізнесу у фінансуванні культурних проєктів та відсутність ефективних механізмів стимулювання меценатства. Водночас, музичні колективи та виконавці часто залежать від підтримки приватних осіб або компаній, особливо у популярній музиці.

Міжнародні гранти та фонди. Важливу роль у фінансуванні музичних проєктів в Україні відіграють міжнародні грантові програми. Українські музичні організації активно беруть участь у грантових програмах Європейського Союзу, таких як "Креативна Європа", а також отримують підтримку від таких інституцій, як Goethe-Institut, British Council, Фонд Vere Music Fund та інші. Участь у таких програмах дозволяє українським музичним інституціям залучати міжнародні ресурси та виходити на нові рівні розвитку. Зазначимо, що однією з головних проблем є недостатня обізнаність українських культурних менеджерів з можливостями міжнародного фінансування, що обмежує їхні можливості у реалізації великих музичних проєктів.

Комерційний сектор. Комерційна складова музичної індустрії в Україні є досить розвиненою у сфері популярної музики, але менше уваги приділяється академічним і класичним проєктам. Музичний бізнес в Україні орієнтований на масового споживача, що створює певний дисбаланс у розвитку жанрів та напрямків. Продаж квитків, організація гастролей та концертів є основними джерелами доходу для виконавців, проте державна підтримка у цій сфері залишається необхідною для стимулювання розвитку академічної музики.

В Україні існує потенціал для розвитку музичної сфери, однак для цього необхідно вирішити низку проблем, пов'язаних із недостатнім фінансуванням, відсутністю стратегічного планування та недостатньою підтримкою з боку приватного сектору. Подальше дослідження розвитку моделей управління в музичній сфері має охоплювати аналіз їхньої ефективності у сучасних умовах, а також вироблення нових стратегій і механізмів підтримки музичних інституцій для забезпечення стійкого розвитку музичної індустрії в Україні.

Література

1. Барановська М. С. Естрадно-вокальна музика в Україні кінця XX ст.: тенденції розвитку. Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 28. Київ: КНУКіМ, 2013. С. 5-11. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2013_28_3 (Дата звернення: 2.11.2023).
2. Дружинець М. І. Естрадне музичне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття як фактор євроінтеграції української культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 226 с.
3. Зосім О. Л. Пісенний жанр у соціокультурному просторі України. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дискурси і дискусії: зб. наук. праць. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 18–20.
4. Корній Л. П., Сюта Б.О. Історія української музичної культури. Київ: НМАУ, 2011. 736 с.

ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ, ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА.

*Биркович Тетяна Іванівна,
доктор наук з державного управління, професор,
Київський національний університет культури і мистецтв
Куц Ростислав Тарасович,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв*

ЦИФРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ АРХІВІВ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ

Архівні установи переживають період активної цифрової трансформації, зумовленої необхідністю збереження, обробки та надання доступу до величезних обсягів цифрової інформації. Ця трансформація вимагає застосування нових інформаційних технологій та систем, а також перегляду традиційних підходів до архівної справи.

Ключовими тенденціями цифрової трансформації архівів можна назвати масову цифровізацію архівних документів для забезпечення їх збереження та доступності, використання хмарних технологій для зберігання та обробки архівних даних, застосування штучного інтелекту та машинного навчання для автоматизації процесів описування, класифікації та пошуку архівних документів, розвиток онлайн-платформ та сервісів для надання віддаленого доступу до архівних матеріалів, а також використання технологій блокчейн для забезпечення автентичності та цілісності архівних даних [1].

Науковцями в галузі державного управління і права вдало зазначено про те, що «сучасні цифрові технології, викликані розвитком та удосконаленням механізмів публічного управління, змінюють соціальні, культурні, комерційні та адміністративні структури. Саме у сучасному інноваційному суспільстві сфера цифрових трансформацій вплинула також і на поведінку громадян, на їх бажання та потреби, що в цілому змінили спосіб роботи людей та спілкування між ними, спілкування між людьми та організаціями, умови співпраці та конкуренції» [2].

Цифровій трансформації архівів сприяють такі інформаційні технології та системи, як системи управління електронними документами та архівними записами, системи оптичного розпізнавання символів та інтелектуального аналізу тексту, системи цифрового зберігання та резервного копіювання даних, системи пошуку та аналізу великих даних, а також системи захисту інформації та кібербезпеки.

Окрім аспекти цифрової трансформації архівів:

– Зміна ролі архівіста: цифрова трансформація вимагає від архівістів нових навичок та компетенцій, пов'язаних з використанням інформаційних технологій, управлінням цифровими даними та забезпеченням їх доступності.

– Нові форми взаємодії з користувачами: цифрові технології дозволяють архівам створювати нові форми взаємодії з користувачами, такі як віртуальні виставки, онлайн-лекції та інтерактивні проекти.

– Міжнародна співпраця: цифрова трансформація сприяє розвитку міжнародної співпраці між архівними установами, обміну досвідом та спільним проектам з оцифрування та збереження архівних матеріалів.

Цифрова трансформація архівів пов'язана з певними викликами та перспективами. Серед викликів можна виділити необхідність забезпечення довготривалого зберігання цифрових даних та їх міграції на нові носії інформації, проблему забезпечення сумісності різних форматів цифрових даних та їх доступності в майбутньому, забезпечення захисту персональних даних та конфіденційної інформації в архівних документах, а також необхідність розвитку цифрової грамотності архівістів та користувачів архівів. Водночас, цифрова трансформація відкриває потенціал для розширення доступу до архівних матеріалів

та підвищення ефективності роботи архівних установ [2].

Отже, цифрова трансформація архівів є неминучим процесом, який відкриває нові можливості для збереження, обробки та надання доступу до архівних матеріалів. Застосування сучасних інформаційних технологій та систем дозволяє архівним установам ефективніше виконувати свої функції та задовольняти потреби суспільства в інформації. Хоча цифрова трансформація архівів вимагає вирішення низки викликів, але їх майбутнє є надзвичайно перспективними. Однак, традиційне (паперове) збереження всіх архівних документів, на нашу думку, повинно бути збережено.

Література

1. Харламов П. Цифрова трансформація: чому вона необхідна кожній компанії. Mind.ua. URL: <https://mind.ua/publications/20229223-cifrova-transformaciya-chomu-vona-neobhidna-kozhnij-kompaniyi> (дата звернення: 29.09.2024).
2. Birkovych, T. I. "Mechanisms of public administration in the field of digital transformation. Derzhavne Upr Udostkon Ta Rozvyt, 9, e1488." (2019).
3. GigaCloud. ML Cloud: як штучний інтелект навчається у хмарі. GigaCloud: Хмарні Технології та Хмарний Сервіс для Бізнесу. URL: <https://gigacloud.ua/blog/navchannja/ml-cloud-jak-shtuchnij-intelekt-navchaetsja-u-hmari> (дата звернення: 29.09.2024).

Бугайова Оксана Іванівна,

*кандидат філологічних наук, доцент кафедри психології та гуманітарних дисциплін
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ГОЛОСОВІ ПАРАМЕТРИ НЕВЕРБАЛЬНОГО ЕТИКЕТУ ДІЛОВОГО СПІЛКУВАННЯ

Завданням будь-якої комунікації є передати повідомлення так, щоб реципієнт його зрозумів відповідно до задуму адресанта. Люди взаємодіють один з одним на робочому місці за допомогою вербальної та невербальної комунікації. Засобами невербального спілкування є міміка, жести, зоровий контакт, зовнішній вигляд, постава, взаємне розташування в просторі, голосові характеристики тощо. І вони є не менш важливими за вербальний діалог. Дослідник мови тіла Аллан Піз взагалі вважає, що слова передають лише 7% інформації, голосові засоби – 38%, а жести, міміка й пози – 55% [2]. Аргументом на користь цієї теорії є і те, що коли вербальні і невербальні сигнали між собою не співвідносяться, при декодуванні та сприйнятті повідомлення реципієнт більше довіряє невербальним знакам. Це зумовлено еволюційно: невербальна комунікація здебільшого детермінована біологічними чинниками, вона слугувала способом виживання і взаємодії на всіх етапах розвитку людства, починаючи із найбільш раннього; вона універсальна для представників різних народів і сприяла розвитку вербальної комунікації; вона більш спонтанна, тому її складніше зімітувати. Натомість вербальний спосіб спілкування більш усвідомлений і підготовлений, він базується на сформованих у соціумі культурних установках, має чітко виражені національні особливості, а мовленнєві засоби дають змогу змодельовати будь-яку ситуацію, яка може сприйматися як альтернативна реальність.

Невербальний етикет ділового спілкування, на нашу думку, передбачає дотримання правил невербальної взаємодії, що сприяють діловій комунікації. Вокальні аспекти невербального спілкування відіграють важливу роль у передачі повідомлення. У психології та паралінгвістиці голосу приділяють значну увагу, оскільки він дає змогу зрозуміти приховані емоції та несвідомі аспекти індивіда. Голос у такому контексті постає не лише як засіб спілкування, але і як інструмент для пізнання себе й оточення, а отже, є важливим чинником успіху у сферах, пов'язаних з роботою з людьми, наприклад у менеджменті. Висота, гучність, швидкість та інші характеристики голосу разом зі словами, які вони супроводжують, називають вокалікою. Голосові характеристики впливають на наслідки ділового спілкування –

можуть мотивувати або демотивувати людей. Одні й ті самі слова, вимовлені з різною інтонацією, будуть сприйняті по-різному, відповідно матимуть різний ефект. Якості голосу, інтерпретувати які люди вчаться під час комунікативної практики протягом усього свого життя, репрезентують психоемоційний стан адресанта і його реальні наміри в спілкуванні.

Для досягнення поставленої мети ініціатор комунікації має враховувати психологічну й інтелектуальну здатність цільової аудиторії сприймати певну інформацію, з урахуванням цього застосовувати відповідні вокальні якості невербального спілкування. Так, сила в голосі адресанта транслює безапеляційність звернення, натиск, створює психологічні бар'єри. Зміна ж гучності дає змогу регулювати інтенсивність звернення, відповідно й реакції на нього. У такому разі спрацьовує ефект емоційного зараження як одна з форм «соціального зараження» [4], коли співрозмовник віддзеркалює емоції та поведінку ініціатора спілкування. Впевнена та спокійна інтонація сприятиме конструктивному діалогу між співрозмовниками, підвищить довіру між комунікаторами.

Темп мовлення як засіб інтонації свідчить як про темперамент людини, так і про швидкість, з якою вона обробляє отриману інформацію та продукує нову. Повільний темп може спричинити втрату уваги реципієнта, а отже, послабити інтерес до розмови; як і надто швидкий темп, за яким складніше сприймати інформацію повною мірою, з усіма її деталями. Помірний темп сприятиме якісному усвідомленню нових відомостей.

Важливим вокальним аспектом ділової комунікації є чітка артикуляція слів, що дає змогу реципієнтові адекватно декодувати експліцитний, відкритий, зміст повідомлення. Імпліцитний – прихований, підтекстовий – розкривають інтонація, швидкість мовлення, його гучність. Наприклад, вони можуть текстове повідомлення емоційно підтвердити (якщо, до прикладу, фразу «Я вірю в успіх» промовити з ентузіазмом), доповнити (фразу «Я вірю в успіх» можна вимовити з різним ступенем захоплення), підкреслити вагомі для розуміння повідомлення слова чи замінити їх вокальними сигналами. Голосові характеристики допомагають регулювати хід бесіди (наприклад, зниження висоти голосу та сповільнення швидкості мовлення сигналізують про намір завершити розмову). Можливий варіант, коли вокальні аспекти невербального спілкування суперечать словам, це може спричинити в реципієнта когнітивний дисонанс, збентеження від неоднозначності інформаційного посилу – реагувати на словесну чи невербальну інформацію.

Отже, інтонація, гучність, темп й інші вокальні характеристики – це вид невербального мовлення, що в діловій комунікації здатний виражати інформацію, не менш важливу за текстове повідомлення. Усвідомлення та розвиток цих аспектів надасть значні переваги в спілкуванні, сприятиме ефективності ділової взаємодії.

Література

1. Nonverbal Communication. *Pressbooks*. URL: <https://pressbooks.pub/umcoms101/chapter/chapter-4-nonverbal-communication/> (дата звернення: листопад 2024).
2. Piz A. Body Language. URL: https://e-edu.nbu.bg/pluginfile.php/331752/mod_resource/content/0/Allan_and_Barbara_Pease_-_Body_Language_The_Definitive_Book.pdf (дата звернення: листопад 2024).
3. Susmita Sarma. Understanding Nonverbal Communication in the Workplace. *Vantagecircle*. 22.10.2024. URL: <https://www.vantagecircle.com/en/blog/nonverbal-communication-in-the-workplace/> (дата звернення: листопад 2024).
4. Singer T., Tusche A. Understanding Others. *Neuroeconomics*. Elsevier. 2014. С. 513–532. DOI: 10.1016/b978-0-12-416008-8.00027-9. ISBN 9780124160088.

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕКАХ

Сучасність характеризується швидким розвитком нових інформаційних технологій, які проникають у всі сфери суспільного життя, включаючи бібліотеки. У рамках інформаційного суспільства бібліотечна практика швидко трансформується — традиційні ролі видозмінюються, з'являються нові вимоги та можливості, а також нові виклики.

Модернізація бібліотечних систем, реформа освіти та зміни у наукових комунікаціях ставлять перед бібліотеками нові стратегічні завдання, актуалізуючи питання про те, як бібліотеки повинні відповідати на зростаючі запити сучасної цифрової ери. Набуває важливості дослідження ролі передових інформаційних технологій, які базуються на обробці великих обсягів неструктурованої інформації та знань, з використанням потужних обчислювальних можливостей і спеціальних інструментів, зокрема систем штучного інтелекту [1].

Штучний інтелект уже перестав бути футуристичною технологією, адже стає дедалі популярнішим у повсякденному житті.

Одним із найважливіших напрямків застосування ШІ є персоналізація послуг. Завдяки алгоритмам машинного навчання, бібліотека може аналізувати історію переглядів користувача, його інтереси та навіть стиль читання, щоб пропонувати йому найбільш релевантні книги, статті та інші матеріали [2].

Чат-боти на основі ШІ можуть швидко відповідати на запитання користувачів, надавати рекомендації та допомагати з пошуком інформації. Поширення чат-ботів у різних областях стало помітною тенденцією протягом останнього десятиліття [3].

Бібліотека Red River College Polytechnic (Вінніпег, Канада) значно покращила свої послуги підтримки користувачів у червні 2023 року за допомогою впровадження чат-бота. Розроблений чат-бот призначений для надання послідовної базової допомоги, особливо в позапікові години.

Чат-бот, який використовує базовану на правилах систему "Бібліотечна розвідка", пропонує зручний інтерфейс, який дозволяє користувачам легко орієнтуватися в різних варіантах та отримувати інформацію з таких тем, як вказівки що до навігації у бібліотеці, бронювання обладнання, друк, репетиторство та направлення до зовнішніх відділів коледжу.

Початкові відгуки від співробітників-тестерів були позитивними, чат-бот отримав схвалення за простоту використання та можливість швидко з'єднати користувачів з живим чатом з бібліотекарями. Оскільки бібліотека продовжує досліджувати потенціал технології чат-ботів, майбутні вдосконалення можуть включати розробку більш складних функцій, таких як можливості запитів з вільною відповіддю [4].

Чат-бот є цінним доповненням до послуг бібліотеки, надаючи користувачам зручний та ефективний доступ до інформації та допомоги.

Пошук інформації також значно спрощується завдяки ШІ. Замість того, щоб вводити точні ключові слова, користувач може задавати питання природною мовою, а ШІ зрозуміє його запит і видасть найрелевантніші результати. Крім того, ШІ дозволяє здійснювати семантичний пошук, тобто шукати інформацію не тільки за точними збігами слів, а й за змістом.

Організація та управління книжковим фондом також стають ефективнішими завдяки ШІ. Алгоритми можуть автоматично класифікувати нові надходження, оптимізувати розміщення книг на полицях, виявляти дублікати та пошкоджені матеріали. Це дозволяє бібліотекарям зосередитися на більш творчих завданнях та покращувати якість обслуговування користувачів [5].

Аналіз даних про користувачів допомагає бібліотекам краще розуміти потреби своїх відвідувачів. ШІ може виявляти тренди в користуванні бібліотекою, визначати найбільш популярні матеріали та послуги, а також прогнозувати майбутні потреби користувачів. Ця

інформація дозволяє бібліотекам розробляти нові програми та послуги, які відповідають потребам сучасного читача.

Ключові переваги використання ШІ в бібліотеках:

- Персоналізація послуг;
- покращення пошуку інформації;
- оптимізація роботи бібліотеки;
- аналіз даних про користувачів.

Інтеграція штучного інтелекту (ШІ) у бібліотеки обіцяє революціонізувати якість пропонованих послуг. Однак цей трансформаційний шлях повний викликів, які вимагають ретельного розгляду.

Етичні проблеми є першочерговими. Навчання алгоритмів ШІ на великих наборах даних викликає питання про авторське право та інтелектуальну власність. Існує ризик ненавмисного закріплення упередження, присутнього в навчальних даних, що призводить до дискримінаційних результатів.

Захист конфіденційності користувачів також є критичним, що вимагає надійних заходів захисту даних.

Фінансові інвестиції, необхідні для впровадження ШІ, зокрема, необхідна потужна обчислювальна інфраструктура, спеціалізовані ліцензії на програмне забезпечення, витрати на навчання персоналу та обслуговування системи можуть бути обтяжливими для бібліотек.

Більше того, інтеграція ШІ вимагає зміни ролі бібліотекаря. Оскільки ШІ автоматизує рутинні завдання, бібліотекарі повинні розвиватися в аналітиків даних, розробників алгоритмів та менеджерів систем ШІ. Цей перехід вимагає постійного навчання та адаптації.

Щоб ШІ став ефективним інструментом у бібліотеках, необхідно:

- Розробити чіткі етичні правила;
- забезпечити надійний захист даних;
- знайти стабільне фінансування;
- навчити персонал працювати з ШІ;
- допомогти користувачам освоїти нові технології.

Активно вирішуючи ці проблеми, бібліотеки можуть використовувати можливості ШІ для покращення досвіду користувачів, оптимізації розподілу ресурсів та збереження своєї актуальності в цифрову епоху.

Незважаючи на ці виклики, перспективи розвитку ШІ в бібліотеках дуже позитивні. ШІ дозволить бібліотекам стати більш інноваційними, ефективними та орієнтованими на користувача. Бібліотеки, які впроваджують ШІ, можуть створювати нові інтерактивні послуги, такі як віртуальні тури, онлайн-виставки та персоналізовані навчальні програми [6].

Таким чином, штучний інтелект відкриває нові можливості для розвитку публічних бібліотек. Завдяки ШІ бібліотеки можуть стати більш сучасними та привабливими для користувачів різного віку. Однак, для успішного впровадження ШІ необхідно вирішити ряд викликів, пов'язаних з етикою, технікою та інвестиціями.

Головне, важливо розуміти, що штучний інтелект не замінює людський фактор у бібліотеках, а доповнює його, відкриваючи нові можливості для розвитку бібліотечних послуг, дозволяє бібліотекам ефективніше використовувати свої ресурси та краще задовольняти потреби користувачів.

Література

1. Lenart, B. The Rise of AI: Implications and Applications of Artificial Intelligence in Academic Libraries. *Canadian Journal of Academic Librarianship*. 2023. 509p.
2. Demianiuk L. Artificial intelligence in library practice: foreign experience. *International Information and Cooperation Department*, V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine. 2022. 169p.
3. Rumeng Y., Xin Z., Suvodeep M. Chatbots in Libraries: A Systematic Literature Review University of Sheffield. 2023. 201p.
4. Janzen C. The Library's Chatbot: Powered by "LI" Instead of AI. Red River College Polytechnic.

2023. 2р.

5. Mihyun C., Kim J. The Internet Information and Technology Research Directions Based on the Fourth Industrial Revolution,” KSII Transactions on Internet and Information Systems. 2016. 245p.

6. Sanji, M., Behzadi, H. and Gomroki, G. Chatbot: an intelligent tool for libraries. Library Hi Tech News. 2022. Vol. 39 No. 3, pp. 17-20.

*Бондаренко Ігор Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПАТЕНТНА ДОКУМЕНТАЦІЯ І НАУКОВІ ПУБЛІКАЦІЇ: ПРОБЛЕМИ ДУБЛЮВАННЯ ТА ПРІОРИТЕТУ

Патентна документація і наукові публікації є основними формами фіксації та передачі знань у сучасному науково-технічному середовищі. Вони відіграють ключову роль у розвитку інновацій, однак взаємодія цих форм інформаційного обміну часто викликає низку проблем, зокрема дублювання даних і питання встановлення пріоритету відкриттів чи винаходів. З огляду на високі темпи технологічного прогресу, забезпечення ефективної взаємодії між патентною і науковою сферами стає критично важливим для захисту інтелектуальної власності та розвитку наукового знання.

Дублювання інформації між патентною документацією та науковими публікаціями є поширеною проблемою, що має кілька основних причин. По-перше, науковці та винахідники часто публікують результати своїх досліджень у наукових журналах до подання патентної заявки, що може створити конфлікт між вимогами до новизни винаходу і вже оприлюдненими результатами. У багатьох юрисдикціях публікація даних до подання патентної заявки може вважатися розголошенням, що анулює можливість отримання патенту. По-друге, одночасне подання патентної заявки і підготовка наукової статті нерідко призводить до дублювання тексту, що ставить під загрозу етичні стандарти публікацій.

Проблема пріоритету відкриттів і винаходів також є важливою у взаємодії патентної документації та наукових публікацій. У науковому середовищі пріоритет зазвичай визначається датою публікації результатів дослідження, тоді як у патентній системі ключовою є дата подання заявки. Це може створювати суперечності у випадках, коли наукова публікація передуює патентній заявці, але не забезпечує юридичного захисту винаходу. Така ситуація часто стає джерелом спорів між науковцями й організаціями, що займаються комерціалізацією інтелектуальної власності.

Окрім того, проблема дублювання і пріоритету ускладнюється відмінностями між вимогами до патентної та наукової документації. Патентний текст має бути юридично точним, що вимагає спеціальної мови і стилю викладення, орієнтованого на захист технічного рішення. Наукові публікації, натомість, фокусуються на детальному аналізі результатів і обґрунтуванні їхньої наукової цінності, що часто передбачає відкритість і детальність опису, несумісні з вимогами до патентної новизни.

Важливим кроком до вирішення цих проблем є впровадження інтегрованих стратегій управління інтелектуальною власністю в наукових установах і компаніях. Це включає узгодження термінів подання патентних заявок і публікацій, а також розробку політик, що дозволяють забезпечити баланс між відкритістю науки і захистом комерційно значущих результатів. Освіта науковців у сфері патентного права також може сприяти зменшенню ризиків, пов'язаних із дублюванням і втратами пріоритету.

Розвиток міжнародного співробітництва у сфері стандартизації патентних процедур і етичних норм наукової публікації є ще одним перспективним напрямом. Зокрема, запровадження гармонізованих підходів до розгляду публікацій як доказів пріоритету чи обмежень патентування сприятиме зменшенню правових і етичних конфліктів.

Таким чином, взаємодія патентної документації і наукових публікацій потребує комплексного підходу для вирішення проблем дублювання та пріоритету. Баланс між

відкритістю наукових знань і захистом інтелектуальної власності є основою для ефективного розвитку інноваційного середовища, яке поєднує науку, бізнес і правові механізми.

Література

1. Кузнецов Ю. М. Теорія розв'язання творчих задач / Ю. М. Кузнецов. – Київ : ТОВ «ЗМОК», ПП «ГНОЗИС», 2003. – 294 с.
2. Литвин О. В. Підвищення конкурентоздатності продукції в умовах ринкової економіки / О. В. Литвин // Інтелект. економіка. – 2009. – № 4. – С. 84.
3. Ромашко А. С. Міжнародні договори та угоди у сфері інтелектуальної власності [Електронний ресурс] : навч. посіб. / А. С. Ромашко, 370 І. І. Верба, В. В. Пригода. – Вид. 2-ге перероб. та допов. – Київ : НТУУ «КПІ», 2015. – 186 с.
4. Штефан А. С. Авторське право і суміжні права: особливості правової охорони, здійснення та захисту: монографія / А. С. Штефан. – Київ : НДІ інтелект. власності НАПрНУ, ТОВ «НВП Інтерсервіс», 2017. – 150 с.

*Гринишин Захарій Мирославович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СЕЛЯНСЬКА КУЛЬТУРА І РЕВОЛЮЦІЙНІ ЗМІНИ: ТРАНСФОРМАЦІЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ

Селянська культура, яка протягом століть формувалася як вираз колективного світогляду й способу життя аграрного суспільства, зазнала істотних трансформацій у період революційних змін. Ці процеси, пов'язані з соціальними, економічними та політичними зрушеннями, впливали як на матеріальні аспекти народних традицій, так і на духовну сферу. Трансформація селянської культури у період революцій свідчить про складний діалог між традицією та модерністю, де зіткнення і взаємодія старих і нових форм створювали новий культурний ландшафт.

Однією з визначальних особливостей революційного періоду є радикальні зміни в аграрній економіці, які вплинули на матеріальну культуру селянства. Земельні реформи, перерозподіл власності та індустріалізація сільського господарства змінювали характер праці, організацію побуту й способи господарювання. Це знаходило відображення у трансформації народних ремесел, зокрема ткацтва, гончарства та ковальства, які поступово втрачали свою автономність, стаючи частиною нових економічних структур. Занепад традиційних ремесел супроводжувався зникненням багатьох елементів народного декоративно-ужиткового мистецтва, що до революційного періоду відігравали важливу роль у збереженні етнічної ідентичності.

Духовна культура сільського населення також зазнала значних змін у період революцій. Народні вірування, звичаї та обряди, які раніше були невід'ємною частиною сільського життя, втрачали свою значущість під впливом нових ідеологій. Наприклад, соціалістичні революції початку ХХ століття супроводжувалися боротьбою з релігійністю, що призводило до викорінення багатьох традиційних обрядів, пов'язаних із християнськими святами. Це змінювало не лише структуру календарного циклу сільського життя, а й глибинні уявлення про світобудову.

Особливо важливим аспектом трансформації селянської культури була зміна ролі фольклору. Народні пісні, казки, легенди й прислів'я, які раніше слугували засобом збереження колективної пам'яті та передання знань, набували нових форм і змістів. У період революційної пропаганди фольклор став інструментом впровадження нових ідеологій. Наприклад, у соціалістичних державах народна творчість часто використовувалася для створення образів "нового селянина", який підкоряється державній політиці. З одного боку, це сприяло появі нових жанрів, таких як агітаційні пісні, з іншого — призводило до втрати автентичності традиційного фольклору.

Разом із тим, період революційних змін не тільки руйнував, а й стимулював адаптацію народних традицій до нових умов. Наприклад, традиційні сільські свята часто отримували нові значення, стаючи формою колективної ідентифікації в умовах соціальних змін. У деяких випадках народні традиції інтегрувалися у нові культурні форми, зокрема у радянську обрядовість, яка використовувала елементи народного мистецтва для створення нових ритуалів.

Трансформація селянської культури також відображала зміни в соціальній структурі сільського населення. Колективізація, урбанізація та масові міграції зруйнували традиційні родинні зв'язки, які були основою сільської громади. Ці процеси змінювали не лише економічні основи, але й міжособистісні стосунки, що спричинило формування нових культурних цінностей, орієнтованих на ідеї рівності, колективізму та прогресу.

Це все є свідченням того, що революційні зміни стали важливим етапом у трансформації селянської культури, яка зберігала свою автентичність, одночасно адаптуючись до нових соціальних і економічних умов. Вплив революційного контексту сприяв як руйнації традиційних форм, так і створенню нових культурних практик, які відображали взаємодію між минулим і сучасністю. Цей процес став свідченням складного і багатогранного характеру культурної еволюції, в якій традиція і новаторство співіснують як взаємодоповнювальні сили.

Література

1. Безклубенко С. Етнокультурологія. – К., 2002. – с. 31-32.
2. Борисенко В. Традиції і життєдіяльність: на матеріалах святково-обрядової культури українців. 2000. – 191 с.
3. Гаврилюк Н.К. Нові і традиційні обряди: досвід та перспективи етнографічного вивчення // НТЕ. - №1 – 1991. – с. 10.

Капишук Олена Сергіївна,

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
старша наукова співробітниця КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР (м. Дніпро)*

ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ ВЕБРЕСУ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ ФРАНЦІЇ «ГАЛЛІКА» (GALLICA) ЯК ВАЖЛИВЕ ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА 1925–1936 РОКІВ

Загальновідомо, що видатний український живописець ХХ ст. Микола Петрович Глущенко (1901–1977) розпочинав свою професійну художню кар'єру за кордоном. Цей «європейський» етап тривав понад 15 років, безумовно, вартий детального аналізу, адже художньо-образна мова та естетико-стильові засоби живописної манери митця наступних десятиріч, особливо «золотої доби» 1960–1970-х років, започатковані саме в 1920–1930-ті роки.

Українські мистецтвознавці, сучасники Миколи Глущенко у своїх статтях та монографіях різною мірою деталізували закордонні кар'єру та спадщину митця: маркували ключові творчі події, наводили репродукції створених у Європі робіт та означали їх зв'язок як з тогочасними європейськими мистецькими практиками, так і з живописом старих майстрів. Однак походження біографічних даних і використані джерела переважна більшість відомих радянських оглядачів творчості митця (А. П. Шпаков [8], І. І. Верба [3], В. Павленко [6], І. Н. Бугаєнко [2]) не зазначала.

Імовірно, що головним джерелом для тогочасних дослідників була певним чином упорядкована самим художником автобіографічна інформація, підкріплена вирізками з французьких періодичних видань. Вважаємо таке припущення цілком вірогідним, адже зразки таких фрагментів газет і журналів, що відображають «закордонний» період діяльності М. П. Глущенко, наразі зберігаються як частина окремих архівних справ, з яких сформовано особовий архівний фонд художника №49 [7] у Центральному державному архіві-музеї

літератури і мистецтва України. Наголосимо на необхідності додаткового опрацювання зазначених матеріалів, адже складаються вони здебільшого саме з фрагментів сторінок періодичних видань, тож встановити їх походження та точні бібліографічні відомості без додаткової каталогізації проблематично.

З-поміж праць українських радянських дослідників виокремлюється збірка спогадів про художника, упорядкована І. М. Блюміною, де принаймні міститься загальне посилання на вже згаданий архівний фонд художника з Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України та подяка дружині митця, Марії Давидівні Глущенко, за допомогу в упорядкуванні збірника [5, 4].

Враховуюче вищезазначене, для уточнення й верифікації дат життя і творчості закордонного періоду Миколи Глуценка вкрай важливим є використання первинних, аутентичних джерел інформації, якими вважаємо матеріали французьких періодичних видань 1920–1930-х років. Унікальною базою франкомовної періодики є веб-ресурс «Галліка» («Gallica») – онлайн-бібліотека Національної бібліотеки Франції (La Bibliothèque nationale de France), усі матеріали якого наразі представлено у вільному доступі [4]. За результатами персоналізованого запиту на веб-ресурсі «Галліка» за ключовим словом «*Gloutchenko*» та додатковим параметром дат видання «*від 1921 до 1936 року*» отримано 282 згадки (з яких 275 – періодичні видання, 7 – книги) у 253 окремих номерах видань. Своєю чергою 253 отримані в запиті номери видань розподілені серед 73 різних найменувань видань (з яких 71 – періодичні видання, 2 – книги).

Цілком зрозуміло, що 282 згадки за ключовим словом «*Gloutchenko*» не надають досліднику аналогічної кількості унікальних подій. Це, однак, не зменшує актуальності використання можливостей зазначеної цифрової бібліотеки як джерела автентичного інформації, завдяки якому маємо змогу доповнити, уточнити, перевірити або ж навіть узяти під сумнів ті чи ті події закордонного життєпису Миколи Глуценка, які вважають загальновідомими. Дослідження періодичних видань самого лише 1925 року (першого року перебування М. П. Глуценка в Парижі) надає декілька помітних приводів для міркувань. Як приклад публікацій, які допомагають доповнити творчу біографію М. П. Глуценка, наведемо дві замітки із щоденної паризької газети «*L'Humanité*» за 1925 рік, присвячені виставці шістнадцяти художників у Галереї «*Clarté*» (Париж), а саме: анонс виставки, у якому містяться прізвища учасників, серед яких «Глущенко», і дати проведення заходу [9, 4], та відгук про виставку, що вийшов під заголовком «Молодий живопис СРСР у Парижі», («*La jeune peinture de l'U.R.S.S. à Paris*») [11, 4]. Аналіз зазначених матеріалів дозволяє виявити й локалізувати місце (Галерея «*Clarté*»), з'ясувати дати роботи виставки (01.07.1925 – 01.08.1925), характер (учасник групової виставки) першого, ймовірно, виставкового проєкту Миколи Глуценка в Парижі.

Огляд французької періодики 1925 року допомагає виявити та усвідомити точний зміст і походження деяких матеріалів, які радянські дослідники творчості митця наводили приблизно, вільно або неточно. Зокрема А. П. Шпаков, один з перших упорядників творчої біографії художника, у монографії 1962 року зазначає: «Французька художня критика прихильно зустріла появу українського живописця на паризьких виставках <...> “одного з найкращих митців, що за останній час прислав Схід”» [8, 14]. Текст публікації, присвяченій постаті Миколи Глуценка в газеті «*Somœdia*» під заголовком «Париж, рай для художників» («*Paris, paradis des peintres*»), надає уявлення про першоджерело, яке, можливо, використовував А. П. Шпаков. Тож для порівняння наведемо цей текст повністю: «Представляючи публіці художника Миколу Глуценка, я зазначаю: “Серед експортних товарів, які надходять до нас із СРСР, якщо пшениця й олія пливуть на красивих червоних і чорних вантажних кораблях до Англії чи Америки, то Східний-Експрес і Ризький швидкісний привозять щотижня до Парижа пару: класичну танцівницю та художника-авангардиста” <...>» [12, 3].

Контент-аналіз французької періодики 1925 року також ставить під питання загально визнану дату народження Миколи Глуценка. У газеті «*L'Ère nouvelle*», у великій

авторській колонці «Фігури художників. Микола Глущенко» («Figures D'Artistes. Nicolas Gloutchenko») [10], яка присвячена особистості художника та його персональній виставці у Галереї «Fabre» (Париж), оглядач Фернан Демер (Fernand Demeure) зазначає рік народження живописця – 1900, що суперечить офіційним опублікованим біографіям М. П. Глущенка радянської доби. У них як дату народження завжди зазначають 17 вересня 1901 року [8, 5; 3, 14; 5, 87]. Додатково зауважимо, що 1900 рік як дату народження художника зазначено і в документах першого тому архівної справи №88160 (Ф. 60) Галузевого Державного архіву Служби безпеки України, який висвітлює співпрацю Миколи Глущенка з Іноземним відділом Об'єднаного державного політичного управління при Раді народних комісарів УРСР, зокрема і у власноруч написаній автобіографії [1, 112]. Вважаємо, що використання саме цієї дати – 1900 року – як року народження художника у джерелах 1920-1930-х років не випадкове, а отже, це питання наразі потребує додаткового вивчення.

У процесі дослідження матеріалів періодики встановлено значущість віднайдених документів – аутентичних джерел інформації, важливих для верифікації дат життя і творчості митця. Систематизація та класифікація виявленої інформації за жанровими й тематичними ознаками дозволяє не лише активізувати процес хронологічної реконструкції подій творчого життя художника, а й відкриває перспективу для дослідження умов формування митця в контексті розвитку тогочасного європейського образотворчого мистецтва.

Література

1. Автобіографія Глущенко Миколи Петровича (рукопис) // *Галузевий Державний архів Служби безпеки України*. Ф. 60. Спр. 88160. Т. 1. Арк. 112–114.
2. Бугаєнко І. Н. Микола Глущенко. Альбом. Київ : Поліграфкнига, 1973. 82 с.
3. Верба І. І. Микола Глущенко. Каталог. Київ : Поліграфкнига, 1976. 32 с.
4. Галліка (Gallica), онлайн-бібліотека Національної бібліотеки Франції (La Bibliothèque nationale de France) : офіц. веб-сайт. URL: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr> (дата звернення: 01.09.2024).
5. Микола Глущенко. Спогади про художника / упоряд.: І. М. Блюміна. Київ : Мистецтво, 1984. 94 с.
6. Павленко В. Ліричний щоденник Миколи Глущенко. Київ : Товариство Україна, 1972. 38 с.
7. *ЦДАМЛМ України* (Центр. держ. архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 49. Оп. 1,2.
8. Шпаков А. П. Микола Петрович Глущенко. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 92 с.
9. A la galerie «Clarté». *L'Humanité*. 1925, 27 Juin (№ 7896), P. 4.
10. Demeure. F. FIGURES D'ARTISTES. Nicolas Gloutchenko. *L'Ère nouvelle*. 1925, 2 Août (№ 2828), P. 5.
11. La jeune peinture d'U. R. S. S. à Paris. Un groupe d'artistes russes a la galerie «Clarté». *L'Humanité*. 1925, 1 Août (№ 9731), P. 4.
12. Paris, paradis des peintres. *Comœdia*. 1925, 28 Octobre (№ 4694), P. 3.

*Кершиш Андрій Альбінович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Ховпун Олексій Сергійович,
доктор юридичних наук, доцент, в.о. проректора з міжнародної та
науково-педагогічної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПРОБЛЕМИ АВТЕНТИЧНОСТІ ДОКУМЕНТІВ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Автентичність документів є фундаментальною складовою правових, економічних і соціальних відносин, оскільки вона забезпечує достовірність інформації, її юридичну силу та довіру між суб'єктами обміну даними. У процесі цифровізації документообігу й інтенсивного розвитку інформаційних технологій постало питання збереження автентичності цифрових документів, що вимагає нових підходів до ідентифікації, перевірки та захисту інформації. Втрата або підробка автентичності документа може призвести до значних ризиків, зокрема фінансових втрат, порушення прав громадян чи організацій, а також підриву довіри до цифрових систем.

Основною проблемою в умовах цифровізації є забезпечення цілісності цифрових документів. У традиційних паперових документах автентичність часто гарантується фізичними характеристиками, такими як підпис, печатка чи водяні знаки. У цифрових документах цю функцію виконують електронні підписи, сертифікати шифрування та інші механізми захисту. Однак навіть ці технології не є абсолютно надійними. Злам криптографічних алгоритмів, використання підроблених цифрових підписів або викрадення ключів доступу можуть поставити під сумнів автентичність документа.

Проблема автентичності також стосується ідентифікації автора документа. У цифровому середовищі існує ризик неправомірного використання ідентифікаційних даних або створення документів із використанням чужих підписів чи облікових записів. Наприклад, фішингові атаки, що спрямовані на викрадення даних користувачів, можуть бути використані для створення підроблених документів, які зовнішньо виглядають автентичними, але не мають юридичної сили.

Особливий виклик становить питання довгострокового збереження автентичності цифрових документів. У процесі тривалого зберігання виникає ризик втрати цілісності через технічні збої, застарівання форматів файлів або зміни програмного забезпечення. Наприклад, документи, створені у застарілих форматах, можуть стати недоступними або некоректно відображатися на сучасних пристроях, що ускладнює перевірку їхньої автентичності. Крім того, з часом криптографічні алгоритми, що використовувалися для захисту документів, можуть втратити ефективність через зростання обчислювальної потужності та розвиток технологій злому.

Значну роль у забезпеченні автентичності документів відіграють технології блокчейн. Завдяки децентралізованій природі та механізмам хешування блокчейн забезпечує надійний спосіб фіксації та перевірки даних. Документи, збережені у блокчейні, мають незмінну історію змін, що унеможливує їхнє підроблення без виявлення спроби змінити дані. Ця технологія вже знаходить застосування у сфері державного управління, банківській системі та юридичних послугах, де автентичність документа є критичною.

Однак впровадження блокчейну та інших інноваційних технологій також пов'язане з викликами, зокрема високими витратами на реалізацію, складністю інтеграції з існуючими системами та необхідністю стандартизації процедур. Крім того, ефективність таких технологій залежить від рівня кібербезпеки та наявності регуляторних рамок, які б забезпечували відповідність національним і міжнародним стандартам.

Юридична складова проблеми автентичності цифрових документів залишається важливою у процесі адаптації правових систем до умов цифровізації. Багато країн впровадили законодавство, що регулює використання електронних підписів і документів, однак існують відмінності в підходах до визнання їхньої юридичної сили. Це створює бар'єри для

міжнародного обміну інформацією та потребує гармонізації правових норм.

Освіта користувачів цифрових систем є ще одним важливим аспектом забезпечення автентичності документів. Недостатнє розуміння механізмів електронного підпису, кібербезпеки та довгострокового зберігання документів збільшує ризик шахрайства або втрати даних. Проведення інформаційних кампаній і навчальних програм може суттєво зменшити ці ризики, підвищуючи обізнаність і довіру до цифрових технологій.

Таким чином, забезпечення автентичності документів в умовах цифровізації є багатогранною проблемою, що потребує комплексного підходу. Інтеграція передових технологій, розробка стандартів, удосконалення правового регулювання та підвищення рівня освіченості користувачів є ключовими кроками на шляху до створення безпечного та ефективного цифрового середовища, де автентичність документів стане невід'ємною частиною інформаційного обміну.

Література

1. International Organization on Computer Evidence (IOCE). UIA. Global Civil Society Database. URL : <https://uia.org/s/or/en/1100029648>
2. Scientific Working Group on Digital Evidence (SWGDE). URL : <https://www.swgde.org>
3. Kessler G. C. Judges' Awareness, Understanding, and Application of Digital Evidence. Journal of Digital Forensics, Security and Law. 2011. Vol. 6. No. 1. Art. 4. Pp. 54-72. DOI: <https://doi.org/10.15394/jdfsl.2011.1088>.
4. Брендель О. І. Дослідження автентичності цифрових відео- та звукозаписів. Використання цифрових технологій у криміналістиці та судовій експертизі : матеріали Міжнар. наук.-практ. круглого столу, м. Харків, 11 груд. 2023 р. : електрон. наук. вид. / [редкол.: В. Ю. Шепітько, Г. К. Авдеева] ; Нац. акад. прав. наук України ; НДІ вивч. проблем злочинності ім. акад. В. В. Сташиса НАПрН України. Харків : Право, 2024. С. 56-60.

Кузьменко Даниїл Олегович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ БІБЛІОТЕК У РОЗВИТКУ ЦИФРОВОЇ ГРАМОТНОСТІ

У сучасному суспільстві цифрова грамотність є ключовою компетенцією, яка визначає здатність особи ефективно користуватися інформаційно-комунікаційними технологіями (ІКТ) для роботи, навчання та комунікації. З огляду на швидкий розвиток цифрового середовища, бібліотеки набувають важливої ролі в поширенні навичок цифрової грамотності серед населення. Як освітні та інформаційні центри, бібліотеки не лише надають доступ до цифрових ресурсів, але й сприяють формуванню практичних умінь, критичного мислення та обізнаності у сфері кібербезпеки.

Одним із ключових завдань бібліотек у цьому контексті є забезпечення доступу до інформаційно-комунікаційної інфраструктури. У багатьох країнах бібліотеки залишаються чи не єдиним місцем, де люди мають змогу скористатися комп'ютерами, планшетами чи високошвидкісним Інтернетом. Це особливо важливо для соціально вразливих груп населення, які не мають доступу до таких ресурсів у приватному житті. Забезпечуючи доступ до технологій, бібліотеки сприяють зменшенню цифрового розриву та створюють рівні можливості для всіх користувачів.

Крім того, бібліотеки виконують функцію освітніх центрів, організовуючи навчальні програми з цифрової грамотності. Такі програми охоплюють широкий спектр тем, від базових навичок роботи з комп'ютером до спеціалізованих курсів із програмування, обробки даних чи використання сучасних програмних інструментів. Бібліотеки також допомагають користувачам орієнтуватися у великому масиві цифрової інформації, надаючи навички ефективного пошуку, оцінки достовірності та критичного аналізу інформаційних джерел.

Особливе значення має роль бібліотек у формуванні обізнаності щодо кібербезпеки та

етики використання цифрових ресурсів. Користувачі часто недостатньо обізнані з питаннями захисту особистих даних, уникнення кібератак чи етичного використання інформації. Навчальні заходи, які проводяться бібліотеками, сприяють підвищенню рівня знань у цих сферах, допомагаючи користувачам уникати ризиків, пов'язаних із цифровим середовищем.

У сучасних умовах бібліотеки активно використовують цифрові технології для покращення доступу до своїх ресурсів і послуг. Розвиток електронних каталогів, цифрових колекцій та платформ для дистанційного навчання дозволяє бібліотекам не лише надавати інформацію, а й інтегрувати навчання у цифровому форматі. Це підсилює їхню роль як сучасних інформаційних центрів, які відповідають на виклики цифрової епохи.

Важливим аспектом діяльності бібліотек є також співпраця з іншими установами та організаціями у сфері поширення цифрової грамотності. Через партнерські проєкти з освітніми установами, громадськими організаціями чи приватним сектором бібліотеки здатні охоплювати ширшу аудиторію та створювати нові формати навчання, адаптовані до потреб різних груп населення.

Роль бібліотек у розвитку цифрової грамотності також включає сприяння соціальній інтеграції. Завдяки організації відкритих лекцій, майстер-класів та дискусій бібліотеки створюють простір для обміну знаннями та досвідом між різними поколіннями та соціальними групами. Це сприяє формуванню інклюзивного суспільства, де кожен має можливість опанувати цифрові навички та використовувати їх для самореалізації.

Це свідчить про те, що бібліотеки є невід'ємною складовою системи розвитку цифрової грамотності в сучасному світі. Вони виконують функції не лише інформаційних посередників, але й освітніх установ, адаптованих до викликів цифрового середовища. Завдяки комплексному підходу, який поєднує доступ до технологій, навчання та соціальну інтеграцію, бібліотеки сприяють підвищенню цифрової грамотності населення, зміцнюючи позиції суспільства у глобалізованому світі.

Література

1. Дмитришин Б., Косян О. П. Бібліотекар, медіаграмотність та інформаційна безпека як вимога сучасного професійного діалогу. Катедра Universum : електрон. зб. наук.-попул. пр. з історії, археології, інформ. та архівної справи. 2021. Вип. 2. С. 19–21. URL: <https://drive.google.com/file/d/1sP2kUPI9h0K0zdqS8YzpeTol3BzvMrm/view>
2. Гранчак Т. Ю. Бібліотечно-інформаційна діяльність і медіаграмотність. Вісник Книжкової палати. 2018. № 3. С. 40–43.
3. Беззуб І. О. Публічна бібліотека як стратегічний партнер медіаосвіти дорослих. Медіаосвіта як інструмент розвитку громадянського суспільства в Україні: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 29 листоп. 2019 р. С. 181.
4. Потятиник Б. В. Медіа-освіта: журналістика для всіх. Медіа освіта : електронний журнал інституту медіаекології. 2002. № 1.

Кузьменко Даниїл Олегович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТА ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ СЕРВІСИ БІБЛІОТЕК В ІННОВАЦІЙНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

Процеси цифрових трансформацій держави і суспільства є об'єктивною потребою розбудови інноваційного медіапростору в сучасних бібліотеках України.

Інноваційний медіапростір бібліотеки можна розглядати як сформовану під впливом цифрових трансформацій сукупність техніко-технологічних та програмних засобів бібліотечної діяльності, спрямованих на задоволення інформаційних, комунікаційних та соціокультурних потреб громадян, зумовлених їх професійною, громадською діяльністю, навчанням, дозвіллям та ін. Формування медіапростору має спрямовуватися на створення

умов для творчого розвитку і самореалізації користувача через трансформацію функцій сучасної бібліотеки [6].

Організаційні трансформації в бібліотеках різних типів і видів набувають важливого значення у зв'язку із активним запровадженням соціокультурних практик, трансформацією фундаментальних соціально-культурних процесів певних соціальних інститутів, що їх регулюють.

Так, наприкінці 90-х-початку 2000-х рр. переважна більшість національних бібліотек України створили у своїй структурі відділи (центри) соціокультурної діяльності. Зокрема, в Національній бібліотеці України ім. Ярослава Мудрого (тоді НПБУ Національній парламентській бібліотеці України) в 2009 році було створено самостійний відділ соціокультурної діяльності, основними напрямками роботи якого визначено інформаційно-розвиваючий, культурно-просвітницький, релаксаційний та творчий із застосуванням як традиційних, так і інноваційних форм діяльності. Потреба у розширенні зони соціокультурної діяльності була зумовлена тенденцією розвитку сучасних бібліотек як культурних центрів, орієнтацією на індивідуальне обслуговування користувачів, необхідністю зосередження особливої уваги на задоволенні їхніх інформаційних, культурних, соціальних й дозвіллевих запитів та ін. [2].

В цей же період на базі сектору відділу обслуговування користувачів Національної історичної бібліотеки було створено Відділ соціокультурної комунікації. Відділ виконує інформаційно-просвітницьку та культурно-виховну функції, які спрямовані на популяризацію історії та суміжних дисциплін.

Серед завдань відділу: проведення соціокультурних заходів бібліотеки, інформація про які розміщується на вебсайті та на сторінках бібліотеки у соціальних мережах; організація та формування тематичних виставок видань (зокрема й віртуальних); проведення екскурсій бібліотекою як в традиційному форматі, так і онлайн; презентація видань історико-краєзнавчої тематики в рамках діяльності Клубу історичної книги; проведення тематичних вечорів у вітальні «Зустріч» з відомими і творчими особистостями, представниками наукових і культурно-просвітницьких закладів та установ та ін. [4].

Важливу роль в діяльності Національної бібліотеки України для дітей відіграють саме соціокультурні сервіси, які забезпечує відділ соціокультурної діяльності. Відділ організовує цікаве, змістовне дозвілля дітей і підлітків та їхніх батьків, надаючи можливість інтелектуального і творчого розвитку за допомогою творчих читацьких об'єднань, дозвіллевих програм та проєктів. Відділ влаштовує у стінах бібліотеки та за її межами святкові події, конкурси, концерти, загальнобібліотечні свята, драматичні, музичні та лялькові вистави [3].

В структурі окремих ОУНБ є також розділи або підрозділи, що займаються соціокультурною діяльністю. Зокрема, співробітники відділу маркетингу, реклами та соціокультурної діяльності Вінницької ОУНБ імені В. Отамановського проводять презентації, зустрічі, творчі вечори, конференції та форуми, поряд з іншими користувачами постійно вивчають і враховують потреби та інтереси людей поважного віку.

Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія має у своїй структурі відділ (сектор) соціокультурних проєктів та зовнішніх зв'язків. Основними напрямками діяльності цього відділу є: створення соціокультурних проєктів; проведення інформаційно-просвітницьких кампаній, соціальних та культурних заходів, взаємодія з зовнішніми партнерами в області, в Україні, за кордоном та ін.

Публічні бібліотеки так само сьогодні є соціокомунікаційними центрами формування інноваційного простору бібліотеки; сприяють запобіганню антисоціальних проявів у суспільстві завдяки розповсюдженню важливої інформації тощо. Відповідних змін зазнає й соціокультурна діяльність, зміст якої сьогодні полягає в забезпеченні масового та групового обслуговування користувачів бібліотеки і громадян, спрямованого на задоволення, формування та розвиток їхніх культурно-інформаційних потреб [5].

Трансформація бібліотек неминує спричинила зміну їх простору, структури, інтер'єру,

дизайну. Відвідувачі бібліотеки сьогодні хочуть не тільки отримувати нові книги, періодичні видання, користуватись сучасними технологіями, а й мати затишний, комфортний, відкритий інформаційний простір, в якому приємно знаходитися, почувати себе зручно і затишно. Сучасна бібліотека одночасно має виходити за межі свого фізичного простору, конструювати на своїх майданчиках і поза ними багатоаспектний комунікативний простір, у котрому активна роль належить її користувачам як учасникам практик культурного діалогу [2].

Одночасно відбувається медіатизація бібліотечного середовища, коли медіатеки стають структурними підрозділами бібліотек і розглядаються як фонд навчальних і методичних матеріалів, що складаються з відеофільмів, звукозаписів, комп'ютерних презентацій тощо.

Надання цифрових послуг громадянам, що допомагає спростити життя людей завдяки запровадженню цифрових сервісів активно здійснюється через створення Мережі хабів цифрової освіти, використовуючи потенціал бібліотек. Бібліотекарі допомагають користувачам освоювати нові цифрові інструменти та здобувати нові знання і навички засобами інтернету, навчають користуватися послугами на порталі та в застосунку Дія.

Бібліохаб розглядається як сучасний багатофункціональний, вільний і доступний бібліотечний простір для спілкування, соціальних ініціатив, особистісного розвитку, навчання, творчості та активного дозвілля... Бібліохаб – це епіцентр соціокультурних подій, інформаційний центр, територія креативного навчання, самовираження і комунікації, спілкування та дозвілля, майданчик громадянської активності членів громади [1].

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.

Сучасні реалії в черговий раз доводять, що бібліотеки поступово перетворюються на соціокомунікаційні та соціокультурні центри для значного кола громадян. *Саме в бібліотеках кожен може отримати нові знання, уміння та навички, які допоможуть подолати життєві труднощі та розвиватися професійно і різносторонньо.*

Література

1. Бібліотеки — Хаби цифрової освіти : практичний посібник. заг. ред. Я. Сошинської. Київ : ВГО Українська бібліотечна 2020. 123 с. URL: <https://www.undp.org/uk/ukraine/publications/praktychnyy-posibnyk-biblioteky-khaby-tsyfrovoiy-osvity> (дата звернення 27.10.24)
2. Кузьменко О. І., Загуменна В. В. Бібліотека як соціокультурний публічний простір: трансформаційні зміни. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2020. № 4. С. 24–31. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/bibliotek_dok_inform/Bibliotekoznavstvo_4_2020.pdf (дата звернення 27.10.24)
3. Новальська Ю. Соціально-комунікативна функція бібліотек для дітей як культурно-дозвіллевих центрів. *Наукові праці Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського*. Київ, 2011. Вип. 32. С.110-117.
4. Скорохватава, А. Національна історична бібліотека України в сучасному інформаційному просторі: до 80- річчя заснування // *Участь бібліотек у збереженні культурної спадщини та відновленні історичної пам'яті народу: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 7 листоп. 2019 р.* 2019. С. 15-23.
5. *Соціокультурна діяльність: Публічні бібліотеки. Національна парламентська бібліотека України; укладачі: С. Кравченко, І. Цуріна. Київ, 2005. 67 с.*
6. Хрущ С. С. Інноваційний медіапростір сучасної бібліотеки: аксіологічні орієнтири функціонування. *Український журнал з бібліотекознавства та інформаційних наук*. 2022. № 9. С. 70–78. URL: <http://librinfosciences.knukim.edu.ua/article/view/259153> (дата звернення 27.10.24)

РОЛЬ ЦЕНТРІВ КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВИХ ПОСЛУГ У РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНИХ МЕХАНІЗМІВ КУЛЬТУРНИХ ВЗАЄМОДІЙ СУСПІЛЬСТВА

В процесі визначення сучасних механізмів культурних взаємодій українське суспільство виробляє не лише шляхи підвищення продуктивності вітчизняного інформаційного виробництва, але й можливості забезпечення доступу всім громадянам до вітчизняних та зарубіжних ресурсів інформаційного простору на якісно новому організаційно-методологічному рівні, інтенсифікації міжнародних інформаційних обмінів необхідних для соціокультурної трансформації нації і держави. В цьому контексті, центри культурно-дозвіллевих послуг, що співпрацюють із всіма прошарками населення, мають усі важелі впливу на соціокультурний розвиток місцевих громад та сприяють удосконаленню структури українського суспільства.

У багатьох розвинених країнах соціальні центри стали ключовими рушіями позитивних змін у житті місцевих спільнот та платформами для співпраці та реалізації локальних ініціатив, допомагаючи розвивати творчий потенціал жителів.

З розвитком цифрових технологій суспільство переживає трансформацію, яка відкриває нові можливості для духовного зростання. Це включає створення нових форматів соціальної взаємодії, розширення інформаційних баз та ускладнення зв'язків між їх компонентами. [1]. У цих інформаційних потоках закладається основа для активного стимулювання цифровізації в соціально-комунікаційній діяльності українських інформаційних установ, а також у суспільних та соціальних сферах. Важливим аспектом є не тільки вирішення поточних викликів, але й усвідомлення того, як саме інструменти цифрової інфраструктури можуть бути використані для створення нових можливостей та покращення комунікаційної взаємодії на всіх рівнях. Цифровізація розглядається не лише як технологічна необхідність, а як стратегічний ресурс для зміцнення та розвитку соціальних структур.

У сучасних соціально-економічних умовах для ефективної діяльності культурні установи повинні не лише організовувати соціокультурні події, але й активно взаємодіяти з різними групами населення, використовуючи інструменти реклами та громадських зв'язків. Піар-кампанії стають вирішальними в побудові та підтримці позитивних взаємин між установами та громадськістю. Це охоплює не тільки створення позитивного іміджу та підтримку репутації, але й глибоке вивчення громадської думки щодо діяльності закладу, аналіз відносин з громадою та прогнозування її реакцій. Співпраця із засобами масової інформації також відіграє ключову роль у поширенні інформації про заклад. Інноваційні методи в роботі клубних закладів стають критично важливими для досягнення успіху в сучасному середовищі [3].

Впровадження інноваційних технологій та соціально-культурних проектів є одним із методів підвищення статусу установ культури та проведення реформ. У практиці роботи закладів культури з'являються такі новітні явища як квест, флешмоб, вебінар, тимбілдінг, батл. Набувають все більшої популярності такі форми роботи як «хакатон», «інсталяція», «інтерактивність», «мультимедіа». У практиці роботи закладів культури новітні форми діяльності значно розширюють можливості для взаємодії з аудиторією. Ось приклади використання таких форматів:

1. Квест — Музеї організовують тематичні квести, під час яких відвідувачі мають виконувати завдання або розгадувати загадки, переходячи з одного експоната до іншого. Це залучає людей до інтерактивної взаємодії з експозиціями, як наприклад, квест у Луврі, що базується на пошуках ключових творів мистецтва.

2. Флешмоб — Культурні центри організовують флешмоби, де групи людей спонтанно виконують хореографічні або музичні номери у громадських місцях.

3. Вебінар — Музеї та культурні установи проводять онлайн-лекції та майстер-класи, де експерти діляться своїми знаннями з широкою аудиторією. Приміром, Британський музей часто організовує вебінари на історичні теми, доступні для глядачів з усього світу.

4. Тімбілдінг — Культурні заклади проводять заходи для згуртування команд, наприклад, спільні майстер-класи з мистецтва або творчі воркшопи, що сприяють покращенню колективної роботи.

5. Батл — В культурних центрах часто організовують танцювальні або музичні батли, де учасники змагаються в майстерності. Танцювальні батли в стилі хіп-хопу або брейкдансу часто проходять на відкритих майданчиках або всередині закладів культури.

Очевидно, що лише ті бібліотеки, які обирають інноваційний шлях, мають перспективу успішного розвитку. Стремління до змін і адаптація до потреб сучасного користувача є ключовими факторами їхньої затребуваності. Організаційно-технічні рішення, що включають модернізацію бібліотечних процесів та впровадження нових дистанційних послуг, виступають важливим стимулом для оновлення діяльності бібліотек. Це дозволить забезпечити якісне та своєчасне надання послуг віддаленим користувачам[4].

В епоху глобалізації розуміння сутності сучасної культури зазнало значних змін, а інформаційно-комунікативний чинник став одним з центральних у впливі на індивідуальну та суспільну свідомість, каналом передачі соціокультурного досвіду, що визначає можливості адаптації людини до нових умов і перспективи її творчої самореалізації.

В умовах єдиного інформаційного середовища для всіх сфер бібліотечної галузі велику роль відіграє міжнародне співробітництво. Воно важливе для запровадження міжнародних стандартів бібліотечно-інформаційної діяльності, обміну бібліографічними даними, електронної доставки документів, міжнародного книгообміну, корпоративної каталогізації та створення баз даних, реалізації спільних науково-дослідних проектів [5].

Новітні інформаційні технології проникають у всі сфери життя, викликаючи кардинальні зміни в соціокультурних і економічних структурах суспільства. Це змушує бібліотеки адаптуватися до нових реалій, переглядати свої ключові завдання та докорінно змінювати свою діяльність. Сьогодні основною функцією цих установ є надання інформації різним групам населення. Ми спостерігаємо за процесом трансформації бібліотек, які поступово стають соціальними інститутами з інтеграцією інформаційно-комунікаційних і культурних елементів, підтримуючи стабільність суспільних зв'язків і відносин [2]. Саме тому наразі надзвичайно важливим у діяльності всієї бібліотечної системи є створення єдиного всеукраїнського інформаційного простору та інтеграція у світове бібліотечне інформаційне середовище.

У зв'язку з цим створення єдиного національного інформаційного простору та інтеграція в глобальне бібліотечне середовище стали критично важливими для всієї бібліотечної системи. Сучасні бібліотеки виконують роль центрів соціальних комунікацій у суспільстві. Як соціальні інституції, вони надають можливість людям задовольняти свої інформаційні потреби за рахунок документів, що зберігаються у їхніх фондах. Сьогодні основна увага бібліотек зосереджена на соціально-комунікативних функціях, що роблять їх центрами дозвілля, просвіти, освіти та культури. Розвиток інноваційного медіасередовища в бібліотеках підвищує актуальність нових соціально-комунікативних послуг на особистісному, груповому та масовому рівнях[6].

Висновки. Щоб відповідати сучасним вимогам, центри культурно-дозвіллевих послуг змушені шукати нові підходи до роботи. Це часто базується на концепції єдиного соціокультурного простору громади та соціального партнерства, які враховують потреби місцевих жителів і покращують різні аспекти їхнього життя. Такі зміни дозволяють не лише організовувати дозвілля мешканців, але й формувати активне громадянське суспільство. Важливою частиною діяльності центрів є розповсюдження інформаційних продуктів у місцевій громаді, що сприяє інтеграційним процесам, зв'язкам і взаємодії між різними структурними елементами соціуму.

Література

1. Бондар І. В. Інформаційні установи України: соціально-комунікаційний аспект. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали IV міжнар. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 4-5 лист. 2021 р. М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2021. 153 с. С. 4-5.
2. Добровольська В. В., Чередник Л. А. Інноваційна діяльність бібліотек в умовах цифрового суспільства. Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2023. № 1. С. 5–11.
3. Інноваційні форми роботи клубних закладів у сучасних умовах. URL: http://www.nmck-volyn.com.ua/scenarios_detail.php?id=562
4. Пугач Л. Ю. Перспективи інноваційних змін у бібліотечній діяльності: погляди вітчизняних вчених. Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2022. № 2. С. 14–20.
5. Стратегія розвитку бібліотечної справи в Україні до 2025 року «Якісні зміни бібліотек задля забезпечення сталого розвитку України». URL: http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244956883&cat_id=244909847 (дата звернення: 08.05.2023).
6. Хрущ С. С. Концептуальна модель інноваційного медіапростору бібліотеки. Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія. 2022. № 3. С. 20–26.

Святогор Євген Анатолійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БІБЛІОТЕКА ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЦЕНТР З ПОДОЛАННЯ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ

Військова агресії проти України включає і гібридні форми введення війни. Саме інструментарій гібридної війни охоплює значну частину людей, знищуючи їх емоційно, стираючи цінності, вводячи в дезінформаційну оману. Культурні травми, культурних шок та культурний геноцид є тими негативними наслідками, які залишає по собі російсько-українська війна.

Гібридні загрози, виклики і їх подолання є актуальною темою для української реальності, адже на українців зливається шалена кількість негативної, неправдивої інформації, ціллю якої є максимальна дестабілізація як індивідуального, так і суспільного.

Розуміння природи гібридних загроз, їх цільове призначення та негативний потенціал вкрай потрібні знання для різних верств населення. Теоретична і практична обізнаність з питань виявлення, протистояння та подолання гібридним загрозам дозволить сформувати як персоналізовану стійкість людини, так і стійкість суспільну. А тому потрібно активно проваджувати інформаційні, освітні практики в діяльність різних інститутів, які потенційно можуть провадити роботу з населенням з розуміння феномену гібридних загроз.

Однією з таких інституцій є бібліотеки, головна місія яких є надання інформаційної послуги. Перспективність бібліотеки як інформаційного центру з подолання гібридних загроз є беззаперечною і для практичної реалізації такого напрямку діяльності працівникам бібліотеки необхідно набути професійних компетентностей, які дозволять здійснювати окреслену проблематику.

На актуальності набуття професійних компетентностей для працівників закладів культури акцентують увагу представники академічної спільноти. Так, в рамках 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, було сформульовано спеціальні компетентності, які дозволять здійснювати інформаційні, освітні практики з питань подолання гібридних загроз.

Працівник бібліотеки має можливість набути такі компетентності під час проходження підвищення кваліфікації в Центрі неперервної культурно-мистецької освіти при Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв. Центр пропонує спеціалізовані програми, які розроблені тематичним лідером проєкту #WARN від НАКККіМ, доктором культурології професором Копієвською Ольгою Рафаїлівною. Програми «Методика навчання в умовах гібридних загроз» [3] та «Культурні практики, як інструмент протидії гібридним загрозам у

реальному та віртуальному середовищі» [2] є тим інформаційно-освітнім ресурсом, які дозволяє сформувати професійні знання з «теоретичного осмислення і розуміння термінологічного апарату, його використання в професійному термінологічному апараті; визнання освіти, освітніх практик як пріоритетного інструменту в системі захисту від гібридних загроз; використання ефективних навчальних методик в професійній діяльності, які дозволять поширити знання про гібридні загрози та практики їх подолання» [2]. Тематика запропонованих програм дозволяє набути знань щодо запровадження в бібліотеках інформаційних центрів з питань подолання гібридних загроз.

Практичним інструментом для здійснення роботи з поінформованості українців з проблематики гібридних загроз в бібліотечних інформаційних центрах можуть стати практичний посібник «Методика навчання з гібридних загроз» (авторський колектив: Балашов Е., Білоконь М., Борозенцева Т., Головянко М., Гришко С., Жовтенко Т., Карпенко О., Копієвська О., Котуков О., Худ П.) [4] та «Глосарій з гібридних загроз» (авторський колектив: Гришко С., Головянко М., Титаренко М., Чех М., Василиця О., Ланюк Є., Засадко В., Карпенко О., Завгородній В., Балашов, Е., Рева Т., Копієвська О., Білоконь М., Величко Л., Докашенко Г., Концур В., Наумов, І.) [1].

Для здійснення функціонального спрямування бібліотеки як інформаційного центру з питань подолання гібридних загроз розроблено навчально-методичний і практичний матеріал, якій дозволить здійснити вкрай необхідний і актуальним напрямом роботи. Бібліотека є тим закладом культури, якій через інформаційну, освітню послугу може сформувати навички проактивно мислячої людини, соціально відповідального громадянина. Теоретичні знання про гібридні загрози та практичні навички їх виявлення та подолання дозволять сформувати інформаційну культури особи здатну до персоналізованої боротьби з ворогом України.

Література

1. Академічна протидія гібридним загрозам – WARN: проєкт. URL: <https://warn-erasmus.eu/ua/glossary/> (дата звернення: 21.08.2021).
2. Культурні практики, як інструмент протидії гібридним загрозам у реальному та віртуальному середовищі: програма підвищення кваліфікації керівників та спеціалістів закладів культури. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Tsentr_neper_kul_myst_osv/PK/Programma_Gi_brid_zagroz_2024.pdf (дата звернення: 21.08.2021).
3. Методика навчання в умовах гібридних загроз : програма підвищення кваліфікації педагогічних, науково-педагогічних працівників закладів мистецької освіти, працівників культури. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Tsentr_neper_kul_myst_osv/PK/Programma_Study_Gibrid_zagroz_2024.pdf (дата звернення: 21.08.2021).
4. Методика навчання в умовах гібридних загроз: посібник / Е. Балашов, М. Білоконь, Т. Борозенцева, М. Головянко, С. Гришко, Т. Жовтенко та ін. Харків: ТОВ ТЕХНО- ЛОГІЧНИЙ ЦЕНТР ГРУП, 2023. 84 с. URL: <https://sciencebookgroup.org/catalog/view/338/533/2377> (дата звернення: 21.08.2021).

Пелих Ярослав Васильович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАСТОСУВАННЯ МОБІЛЬНИХ ДОДАТКІВ ДЛЯ ПІДТРИМКИ СТАЛОГО ТУРИЗМУ НАЦІОНАЛЬНОГО ПРИРОДНОГО ПАРКУ «ГОЛОСІЇВСЬКИЙ»

Національний природний парк «Голосіївський» є унікальним природоохоронним об'єктом, розташованим у межах мегаполісу, що створює значний потенціал для розвитку сталого туризму. Однак інтенсивний антропогенний вплив і висока рекреаційна активність вимагають впровадження інноваційних підходів до управління відвідуванням і збереження природних екосистем. Одним із ефективних інструментів для досягнення цієї мети є використання мобільних додатків, які забезпечують взаємодію між адміністрацією парку та туристами, сприяють поширенню екологічних знань і підтримують принципи сталого

розвитку.

Застосування мобільних додатків дозволяє підвищити якість туристичних послуг завдяки інтерактивним функціям. Зокрема, такі додатки можуть надавати інформацію про маршрути, правила відвідування, екологічні обмеження та доступні послуги. Відвідувачі отримують змогу заздалегідь планувати свої маршрути, обираючи екологічно безпечні варіанти відпочинку. Наприклад, інтеграція інтерактивних карт із геолокацією дозволяє відвідувачам легко орієнтуватися на території парку, уникати екологічно чутливих зон і знижувати ризик пошкодження природних ресурсів.

Мобільні додатки також сприяють екологічній освіті туристів, що є важливим елементом сталого туризму. Віртуальні гіді, інтегровані в додатки, можуть пропонувати користувачам інформацію про унікальні природні об'єкти, флору й фауну парку, екологічні проблеми та заходи щодо їхнього вирішення. Залучення елементів гейміфікації, таких як вікторини, квести чи інтерактивні завдання, дозволяє зробити процес пізнання більш цікавим і ефективним, сприяючи формуванню екологічної свідомості у відвідувачів.

Іншим важливим аспектом використання мобільних додатків у парку «Голосіївський» є можливість збору даних про поведінку туристів. Додатки можуть фіксувати частоту відвідувань, тривалість перебування на певних маршрутах, основні точки інтересу та інші параметри. Ці дані дозволяють адміністрації парку аналізувати туристичні потоки, визначати зони найбільшого навантаження й адаптувати управлінські рішення для зниження негативного впливу на природне середовище.

Крім того, мобільні додатки сприяють підвищенню безпеки відвідувачів. Сповіднення про погодні умови, попередження про небезпечні ділянки чи інструкції у разі надзвичайних ситуацій забезпечують оперативну взаємодію між адміністрацією парку й туристами. Такий підхід не лише підвищує комфорт відвідувачів, а й допомагає уникнути ситуацій, які можуть становити загрозу для природних екосистем.

Попри значні переваги, впровадження мобільних додатків у практику управління сталим туризмом потребує подолання низки викликів. Основними з них є фінансові витрати на розробку й підтримку додатків, необхідність навчання персоналу, а також технічні обмеження, зокрема забезпечення стабільного інтернет-з'єднання на всій території парку. Для ефективного вирішення цих проблем важливо залучати партнерів із приватного сектору, розвивати співпрацю з науковими установами та запроваджувати проекти з міжнародною підтримкою.

Власне, можна зазначити, що мобільні додатки є перспективним інструментом для підтримки сталого туризму в національному природному парку «Голосіївський». Вони сприяють підвищенню екологічної свідомості відвідувачів, оптимізації туристичних потоків, збереженню природних ресурсів і підвищенню безпеки. Інтеграція таких технологій у систему управління парком дозволяє забезпечити гармонійний баланс між рекреаційними потребами суспільства та завданнями охорони природи, відповідаючи принципам сталого розвитку.

Література

1. Білозубенко В., Разінькова М., Небаба Н., Ятчук О. Комунікаційні та інформаційні технології в туризмі: теоретикометодичний аспект. Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Серія «Економічні науки». 2020. № 3(147). С. 48-56.
2. Дашук Ю.Є., Лепкий М.І. Досвід використання SMART-технологій в управлінні туристичним продуктом міста. Приазовський економічний вісник. 2019. Вип. 3(14). С. 294-298.
3. Пасічник В.В., Артеменко О.І., Попик І.В. Геоінформаційні технології, зорієнтовані на потреби туриста. Сучасні особливості формування і управління інноваційним потенціалом регіонального розвитку туризму та рекреації із залученням молодіжного ресурсу: матеріали міжнародної науково-практичної конференції (15–17 жовтня 2015 р.). Тернопіль: ТНТУ, 2015. С. 238–241.

ЖІНКА В СОЦІАЛЬНІЙ СТРУКТУРІ ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКОЇ ДОБИ: ШЛЯХТА, МІЩАНКИ ТА СЕЛЯНКИ

Соціальна структура литовсько-польської доби, яка формувалася в умовах Речі Посполитої, визначила чітку стратифікацію ролей жінок залежно від їхнього становища в суспільстві. Взаємодія традиційних гендерних норм, правових систем та економічних реалій тогочасного суспільства зумовила суттєві відмінності в життєвому укладі та соціальних функціях шляхтянок, міщанок і селянок. Ці групи жінок відігравали різні ролі у суспільстві, проте їхня діяльність була об'єднана спільним підґрунтям культурних і правових норм, які визначали межі їхніх можливостей і обов'язків.

У структурі шляхетського стану жінки мали відносно високий соціальний статус, зумовлений їхньою належністю до привілейованого класу. Шляхтянки виконували функцію збереження родових традицій, що включало управління маєтками, виховання дітей і підтримання соціальних зв'язків через династичні шлюби. У родині шляхетська жінка часто була посередницею між родом і зовнішнім світом, що відображалось в її участі у формуванні політичних і економічних стратегій родини. З одного боку, правове становище шляхтянок було обмежене, оскільки жінки не мали права самостійного розпорядження власністю без згоди чоловіка чи батька. З іншого боку, вдови чи жінки, які залишалися без чоловіків, могли стати незалежними господарками, що надавало їм певної автономії. Їхній вплив проявлявся також у культурній сфері: шляхтянки займалися меценатством, підтримували освіту й мистецтво, що сприяло збереженню і розвитку національних традицій.

Міщанки, які належали до середнього стану, мали іншу роль у соціальному середовищі. Їхнє життя було тісно пов'язане з міською економікою, де вони могли брати участь у ремісничій діяльності, торгівлі чи навіть управлінні сімейними підприємствами. У багатьох містах міщанки виконували функції посередниць між ремісниками, купцями та міською адміністрацією. Попри домінування чоловіків у цій сфері, жінки нерідко займали провідні позиції у сімейних майстернях або дрібному бізнесі, особливо якщо вони були вдовами чи не мали братів, які могли б успадкувати майно. Водночас міщанки обмежувалися у правах на участь у політичному житті міст, зокрема у магістраті, хоча їхня роль у повсякденному функціонуванні міських громад була значною.

Селянки, які становили більшість жіночого населення, жили в умовах, визначених кріпосницькою системою. Їхнє життя зосереджувалося навколо сільського господарства, виконання важкої фізичної праці та забезпечення домашнього господарства. Жінки-селянки брали участь у всіх аспектах аграрного виробництва, включаючи обробку землі, догляд за худобою, виробництво текстилю й продуктів харчування. Крім того, на них покладалися обов'язки догляду за дітьми та старшими членами сім'ї. Попри обмеженість їхніх прав, селянки відігравали важливу роль у збереженні традиційної культури через усну народну творчість, обряди та побутові звичаї. Їхній вплив на суспільне життя був менш помітним порівняно з іншими соціальними групами, проте значення селянської культури як основи етнічної ідентичності залишається незаперечним.

Правове становище жінок усіх станів у литовсько-польську добу було обмежене панівною патріархальною системою, проте вони відігравали значну роль у збереженні й передачі соціальних норм, цінностей і традицій. Водночас становище жінки значною мірою залежало від її особистого статусу, віку, родинного стану й соціально-економічних умов.

Це все свідчило про те, що жінки в соціальній структурі литовсько-польської доби були не лише об'єктами суспільних впливів, але й активними учасницями суспільного життя, кожна на своєму рівні. Їхні ролі у шляхетському, міщанському й селянському середовищах відображали специфіку соціальної стратифікації тієї епохи, водночас формуючи ґрунт для подальших трансформацій у становищі жінок у наступні періоди.

Література

5. Аніщенко О. Фахова підготовка дівчат у дитячих притулках (1839–1911)/ О. Аніщенко// Шлях освіти. – 2000 – № 1 – С. 40–42.
6. Буряк Л. Жінка в українському соціумі: історичні студії другої половини XIX – початку XX ст./ Л. Буряк // Українознавчий альманах. – 2011 – Вип. 6. – С. 67–71.
7. Гобсбаум Е. Нова жінка / Е. Гобсбаум // Гендерний підхід: історія, культура, суспільство; під ред. Л. Гентош, О. Кісь. – Львів: ВНТЛ Класика, 2003. – С.74–96.
8. Дашковська О.Р. Жінка як суб'єкт права в аспекті гендерної рівності/ О.Р. Дашковська. – Харків: Право, 2005. – 224 с
9. Кісь О. Бунтівна наука: феміністська парадигма в культурній та соціальній антропології (західний досвід) / О. Кісь // Сучасність. – 2008. – № 10. – С. 43–51.

Скиба Владислав Миколайович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

**ЦИФРОВА МУЗИЧНА ЖУРНАЛІСТИКА В УКРАЇНІ:
ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

Цифровізація медіапростору суттєво змінила підходи до створення, поширення та споживання музичного контенту. В Україні цифрова музична журналістика поступово стає важливим компонентом сучасної медійної культури, адаптуючись до викликів глобалізації, технологічного прогресу та специфіки місцевого ринку. Цей сегмент журналістики, що охоплює написання рецензій, інтерв'ю з артистами, аналіз тенденцій і репрезентацію музичних подій, має значний потенціал для підтримки національної музичної індустрії. Однак він також стикається з низкою викликів, що стримують його розвиток.

Одним із головних викликів цифрової музичної журналістики в Україні є висока конкуренція з глобальними платформами. Сайти, як-от Pitchfork, Rolling Stone чи Billboard, пропонують аудиторії якісний контент і мають значну репутацію у світовому масштабі. Українські медіа часто змушені пристосовуватися до домінування цих ресурсів, що ускладнює формування власного конкурентного бренду. Водночас локальні журналісти стикаються з труднощами доступу до світових зірок для ексклюзивних інтерв'ю або матеріалів, що є важливим чинником для залучення аудиторії.

Ще одним значним викликом є недостатнє фінансування, яке обмежує можливості розвитку якісної музичної журналістики. Багато українських видань працюють у режимі самофінансування, що призводить до скорочення штатів і збільшення залежності від рекламного контенту. Ця ситуація знижує рівень аналітики та критичного аналізу в музичній журналістиці, віддаючи перевагу розважальному формату, орієнтованому на масову аудиторію.

Технологічна складова також ставить нові вимоги до професійних навичок музичних журналістів. У цифровому середовищі успішний журналіст повинен не лише володіти знаннями про музику, а й бути компетентним у створенні мультимедійного контенту, зокрема відео, подкастів і інтерактивних матеріалів. Використання соціальних мереж як платформи для поширення контенту потребує гнучкості, оперативності та вміння працювати з аудиторією в умовах динамічних змін.

Однак цифрова музична журналістика в Україні має значні перспективи, зумовлені як розвитком локальної музичної сцени, так і зростанням зацікавленості аудиторії в національному культурному продукті. Українські музичні журналісти можуть активно працювати над популяризацією молодих виконавців, які репрезентують різноманітні жанри — від інді-року до етнелектроніки. Висвітлення подій, таких як фестивалі, конкурси й виступи локальних артистів, сприяє формуванню національного музичного бренду.

Іншим перспективним напрямом є співпраця з музичними платформами, стримінговими сервісами та індустріальними організаціями для створення спеціалізованих форматів

контенту. Наприклад, партнерство з такими платформами, як Spotify чи Apple Music, може забезпечити інтеграцію журналістського контенту з аудіоплатформами, що розширить охоплення аудиторії та збільшить популярність української музики.

Окрему увагу слід приділити освітнім ініціативам, які сприятимуть підготовці нової генерації музичних журналістів, обізнаних у специфіці цифрового середовища. Запровадження спеціалізованих курсів і тренінгів із мультимедійної журналістики, музичної критики та роботи з цифровими платформами може підвищити професійний рівень галузі.

Цифрова музична журналістика в Україні стикається з низкою викликів, які включають проблеми якості контенту, фінансування та підготовки кадрів. Водночас, розвиток технологій, спеціалізованих платформ і міжнародної співпраці відкриває нові перспективи для цього напрямку. Успішна адаптація до цифрової епохи потребує стратегічного підходу, інноваційності та підтримки як з боку держави, так і з боку громадянського суспільства, що дозволить забезпечити сталий розвиток музичної журналістики в Україні.

Література

1. Чухліб М. Від «Галасу» до «Слуху»: одвічна боротьба українських музичних медіа за читача. <https://www.mediakrytyka.info>. URL: <https://www.mediakrytyka.info/ohlyady-analityka/vid-halasu-do-slukhu-odvichnaborotba-ukrayinskykh-muzychnykh-media-za-chytacha.html>.

2. Шин М. Музичні видання в Україні: розвиток та перспективи. <http://journalib.univ.kiev.ua>.

3. Дітчик В. Навіщо журналістам сторіс в інстаграм або як побудувати якісну SMM-стратегію. <https://www.mediakrytyka.info>.

Тарасенко Сергій Васильович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНИЙ ОБРАЗ КАПЕЛАНА: СУСПІЛЬНЕ СПРИЙНЯТТЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ КАПЕЛАНСЬКОЇ СЛУЖБИ

Капеланська служба, яка традиційно асоціюється з духовною підтримкою військових, медичних працівників та інших професійних спільнот, набула нового значення в сучасному суспільстві. Сьогодні капелан постає не лише як релігійний служитель, але й як універсальний посередник у питаннях моральної підтримки, психологічної допомоги та соціального примирення. Розширення функцій капеланів в умовах сучасних кризових явищ, зокрема збройних конфліктів, пандемій та природних катастроф, повертає дедалі більше уваги до їхньої діяльності, формуючи нове суспільне сприйняття цієї ролі та популяризуючи капеланську службу як важливий соціальний інститут.

Сучасний образ капелана значно трансформувався порівняно з його традиційним сприйняттям як релігійного наставника. У сучасному світі капелан все частіше розглядається як універсальний духовний і моральний провідник, здатний надати допомогу людям різних віросповідань і навіть тим, хто не належить до жодної релігійної конфесії. Зростання міжконфесійної толерантності й мультикультурності у сучасному суспільстві сприяло формуванню образу капелана як інклюзивної фігури, яка враховує особистісні потреби кожного, зберігаючи при цьому загальнолюдські моральні цінності.

Значну роль у популяризації капеланської служби відіграє її активна участь у збройних конфліктах, зокрема у військових операціях, таких як війна в Україні. Капелани супроводжують військових на полі бою, забезпечуючи духовну підтримку, психологічне відновлення після бойових дій та сприяючи формуванню морального духу армії. Їхня діяльність не лише зміцнює бойовий дух, а й підкреслює важливість гуманітарних аспектів у збройних конфліктах, що позитивно впливає на суспільне сприйняття цієї служби.

Окрім військової сфери, сучасна капеланська служба активно інтегрується в систему охорони здоров'я, освіти та пенітенціарної системи. У лікарнях капелани забезпечують моральну підтримку пацієнтам та медичному персоналу, особливо в умовах екстремального

навантаження, пов'язаного з пандеміями чи надзвичайними ситуаціями. В освітніх установах вони допомагають студентам справлятися зі стресом та адаптуватися до суспільних викликів. У пенітенціарній системі капеланська служба спрямована на ресоціалізацію ув'язнених через духовну підтримку та моральне наставництво.

Суспільне сприйняття капеланської служби також активно формується через медіа та громадські ініціативи. Зростання уваги до гуманітарних місій капеланів у зоні бойових дій чи в умовах надзвичайних ситуацій сприяє популяризації їхньої діяльності. Документальні фільми, репортажі та соціальні кампанії допомагають створити позитивний імідж капеланів як важливих фігур, які слугують мостом між людиною та суспільством.

Однак популяризація капеланської служби стикається з низкою викликів. Одним із основних є необхідність узгодження міжконфесійних і міжкультурних підходів до організації капеланської діяльності. Крім того, забезпечення достатнього рівня підготовки капеланів, який включає як теологічну освіту, так і навички психологічної допомоги, залишається актуальним завданням для ефективного функціонування цього інституту.

Сучасний образ капелана формується як багатофункціональна і соціально значуща постать, здатна вирішувати проблеми морального, психологічного й духовного характеру. Популяризація капеланської служби у сучасному суспільстві сприяє підвищенню її значення як важливого соціального інституту, який відповідає викликам сьогодення та забезпечує підтримку на різних рівнях людської взаємодії. Це робить капеланів невід'ємною частиною сучасного суспільного простору, орієнтованого на допомогу, співчуття та гуманітарні цінності.

Література

1. All-Ukrainian Council of Churches and religious organizations strongly condemn the violence : Релігійно-інформаційна служба України, новина) [Electronic resource]. – Access mode : http://risu.org.ua/en/index/all_news/confessional/aucagro/55391/
2. Владиченко Л. Україна та Польща: компаративний аналіз відносин між державними і релігійними інституціями : монографія / Л. Владиченко. – Канів : Родень, 2014. – С. 289.
3. Зачепа А. Армія, релігія, держава / Андрій Михайлович Зачепа. – Л. : Закарпатський державний університет, 2011. – 272 с.
4. Основи релігійних вчень та практичні рекомендації органам військового управління щодо душпастирської опіки військовослужбовців Збройних Сил України / В. П. Кротиков, О. І. Уткін, В. М. Малюга, В. Л. Топальський. – К. : НДЦ ГП ЗСУ, 2010. – 105 с.

Шаніро Сергій Ігорович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ОБЛАСНИЙ ХУДОЖНІЙ МУЗЕЙ ІМЕНІ ГРИГОРІЯ ГАЛАГАНА ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР РЕГІОНУ

Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана є визначним осередком культурного життя регіону, який не лише зберігає багатий художній спадок, а й активно сприяє розвитку сучасного мистецтва та культурної освіти. Заснований у 1983 році, музей носить ім'я Григорія Галагана – видатного українського мецената, громадського діяча та поціновувача мистецтва, чия діяльність суттєво вплинула на розвиток культури України.

Музейна колекція є однією з найцінніших у Чернігівській області й включає понад 9 тисяч експонатів, серед яких роботи українських та європейських митців XVII–XX століть, унікальні зразки іконопису, графіки, скульптури та декоративно-ужиткового мистецтва. Основна частина колекції була сформована на базі зібрань, що походили з маєтку Галаганів у Сокиринцях, а також передана з Національного художнього музею України та інших провідних культурних установ. Особливою цінністю є роботи таких митців, як Тарас Шевченко, Микола Пимоненко, Ілля Рєпін, Микола Ге, які не лише відображають високий

художній рівень, але й є важливими джерелами історико-культурної пам'яті.

Чернігівський художній музей виконує важливу роль у збереженні та популяризації культурної спадщини регіону. Постійні експозиції музею знайомлять відвідувачів із мистецькими традиціями Чернігівщини, зокрема через представлені твори іконопису, що відображають унікальні риси місцевої художньої школи. Тимчасові виставки, організовані музеєм, охоплюють широке коло тем – від класичного мистецтва до сучасних тенденцій, що сприяє інтеграції регіонального культурного середовища у всеукраїнський та міжнародний контекст.

Важливим аспектом діяльності музею є його просвітницька місія. Установа активно працює над залученням аудиторії різних вікових категорій до мистецтва через лекції, майстер-класи, мистецькі зустрічі та інтерактивні заходи. Особливої уваги заслуговують програми для молоді, які спрямовані на формування естетичного смаку, розвитку креативного мислення та ознайомлення з історією українського мистецтва. Через ці ініціативи музей сприяє вихованню культурної свідомості нових поколінь.

Сучасний музей виконує також роль платформи для розвитку регіонального мистецтва, підтримуючи співпрацю з місцевими художниками. Виставки робіт сучасних митців дозволяють представникам мистецької спільноти Чернігівщини презентувати свої досягнення широкій аудиторії, сприяючи популяризації локального мистецтва. Така діяльність допомагає зберігати тяглість художніх традицій і водночас інтегрувати сучасне мистецтво у регіональний культурний простір.

Крім того, музей активно впроваджує новітні технології, зокрема цифровізацію колекцій, віртуальні екскурсії та мультимедійні матеріали, що дозволяє зробити його ресурси доступними для аудиторії поза межами регіону. Це сприяє підвищенню обізнаності про художню спадщину Чернігівщини та залученню туристів.

Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана є не лише зберігачем культурної спадщини, але й активним учасником сучасного мистецького процесу. Завдяки різноманітній діяльності музей виконує роль культурного центру регіону, об'єднуючи традиції й інновації, збагачуючи культурний ландшафт Чернігівщини та сприяючи формуванню національної ідентичності через мистецтво.

Література

1. Надольська В. В. Історія музейної справи: теорія, події, персоналії. Навч. посіб. Луцьк : ФОП Гадак Жанна Володимирівна, друкарня «Волиньполіграф»ТМ, 2022. 230 с
2. Чернігівський обласний художній музей: (До 20-річчя від дня утворення): Бібліографічний покажчик. – Чернігів, 2003.- 48 с.
3. Яковець І. О. Художній музей ХХІ століття: Монографія. Черкаси: Вид. Вовчок О., 2016. 464 с

*Щербак Юрій Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПУБЛІЧНА ІНФОРМАЦІЯ В СИСТЕМІ ЕФЕКТИВНОГО ФУНКЦІОНУВАННЯ ЦЕНТРІВ КУЛЬТУРНИХ ПОСЛУГ

Одним з дієвих інструментів ефективного функціонування базової мережі закладів культури є публічна інформація. Саме завдяки публічній інформації зацікавлені в діяльності закладу культури суб'єкти можуть дізнаватися про послуги та обирати їх за своїми потребами. Доступність до публічної інформації дозволяє зорієнтуватися в особливостях роботи закладу культури, її функціональній різноманітності, управлінських особливостях, персоналізованій пропозиції від гурткової та інших послуг.

Феномен публічної інформації в системі забезпечення закладу культури, центрів культурних послуг зокрема, українськими вченими не розглядаються.

Проблематика ролі і значення публічної інформації переважно розглядається з точки

зору її правових, організаційних та управлінських особливостей.

Теоретичне осмислення функціоналу публічної інформації розглядається через призму права на доступ до публічної інформації, нормативних механізмів та сутнісних ознак.

На необхідності теоретичного і практичного розгляду специфіки правових досліджень з питань доступу до публічної інформації наголошує Аблякімова Е. Е. Вчена наголошує на пріоритетності наукових розвідок, щодо осмислення правових аспектів розбудови інформаційного суспільства, де публічній інформації відводиться пріоритетне значення. Актуальності набуває проблематика, яка розкриває забезпечення доступу до публічної інформації, що є на думку вченої «невід'ємним елементом реалізації широкого спектру прав і свобод громадян в інформаційній сфері» [1, с. 389]

На важливості реалізації права на доступ до публічної інформації за інформаційними запитами наголошує Каменська Н.П. Детально аналізуючи правові підстави доступу до публічної інформації, вчена виокремлює можливі бюрократичні недоліки щодо здійснення досліджуваного права [2].

Отже, доступ до публічної інформації визначається її правовими підставами не в залежності від сфери представлення такого виду інформації, і культура не є винятком. Публічна інформація є важливим інструментом забезпечення культурної функції держави. Копієвська О.Р. досліджуючи феномен культурної функції держави, наголошує на її пріоритетному значенні в системі забезпечення культурних прав і свобод людини. Адже через публічну інформацію людина/громадянин має доступ до культурних послуг [4, 5].

Одним з інформаційних ресурсів в системі забезпечення доступу до публічної інформації в сфері культури є веб сайти закладів культури, центрів культурних послуг зокрема. Веб сайт є тим необхідним інформаційним інструментом, які дозволяє розкривати функціональний потенціал центру культурних послуг, його пропозиційний ряд для відвідувачів та управлінські особливості функціонування.

Доступність відкритої публічної інформації через веб сайти центрів культурних послуг має на меті залучення споживачів до тих культурних пропозицій, які надає центр. При цьому потенційний споживач завдяки публічній інформації може самостійно аналізувати та обирати потрібну йому культурну послугу. Відкрита публічна інформація дозволяє проаналізувати, як компетентнісні характеристики працівників центру культурних послуг, їх професійні особливості, так і правові підстави комерційних пропозицій центру. Публічна інформація в такому відкритому форматі, як веб сайт дозволяє на безоплатній основі вільно осмислювати діяльність центру.

Слід наголосити, що право на доступ до публічної інформації є обов'язковою правовою підставою в системі функціонування центрів культурних послуг і в такому контексті слід наголосити на пріоритетності забезпечення такого виду діяльності центру на високопрофесійному рівні. Адже вчасне оновлення публічної інформації, дотримання законодавчих норм її висвітлення потребує системного забезпечення, а тому перед центрами культурних послуг постає проблема з фактичної наявності фахівця для якісного ведення веб сайту.

Якісне забезпечення функціонування центрів культурних послуг публічною інформацією розглядається вченими, як інноваційні управлінські практики, для реалізації яких потрібна правова та документознавча обізнаність. Якісно забезпечений функціонал публічної інформації дозволить зробити центр конкурентоздатним, залучити додаткову фінансову підтримку, поліпшити матеріально-технічну базу та зробити заклад економічно привабливим [3].

Отже, публічна інформація є невід'ємною складовою якісного функціонування центрів культурних послуг. Доступність публічної інформації дозволяє забезпечити як кількісні, так і якісні показники центру, трансформувати діяльність центру у відповідності з вимогами сучасного культурного ринку.

Література

1. Аблякімова Е. Е. Специфіка правових досліджень питань доступу до публічної інформації. *Актуальні проблеми політики*. Одеса: зб. наук. праць НУ "ОЮА", 2014. Вип. 51. С. 388-397.
2. Каменська Н.П. Реалізація права на доступ до публічної інформації за інформаційними запитами. *Інформація і право*. Київ: Ін-т інформації, безпеки і права НАПН України, 2011. № 3 (3). С. 64-69.
3. Копієвська О.Р. Інноваційний формат клубної справи в Україні: виклики децентралізації. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне: наук. зб. РДГУ, 2021. Вип. 39. С. 108-113.
4. Копієвська О.Р. Культурна функція держави в контексті національного державотворення : монографія. Київ : НАКККІМ, 2010. 272 с.
5. Копієвська О. Р. Роль і значення культурної функції держави на сучасному етапі цивілізаційного розвитку. *Правова держава*. Київ : Ін-т держави і права ім. В. М. Корецького НАН України, 2006. Вип. 17. С. 67–73.

Бичковська Наталія Сергіївна,

здобувачка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕЧНИХ ПОСЛУГ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Персоналізація бібліотечних послуг стає ключовим аспектом, який дозволяє бібліотекам не лише зберегти актуальність, а й значно розширити свою аудиторію. В епоху інформаційного перевантаження користувачі цінують послуги, що відповідають їхнім індивідуальним потребам і забезпечують легкий доступ до необхідної інформації. Відповідно, завдяки технологіям штучного інтелекту, аналізу даних та автоматизованим системам, бібліотеки можуть розвивати підходи, що враховують унікальні потреби користувачів, підвищуючи якість обслуговування і рівень задоволення клієнтів.

Персоналізація в бібліотеках передбачає налаштування послуг і ресурсів відповідно до індивідуальних потреб користувачів. Це означає, що бібліотеки можуть надавати користувачам доступ до інформації, яка відображає їхні інтереси та історію пошуку. У своїй праці «Library 2.0: Service for the Next-Generation Library» [1] Кейссі та Савастинук акцентують увагу на важливості трансформації бібліотек, щоб вони відповідали потребам і очікуванням нових поколінь користувачів. Концепція Library 2.0 передбачає, що бібліотеки мають стати інтерактивними платформами, де користувачі можуть не лише отримувати інформацію, але й активно брати участь у створенні контенту. Це вимагає від бібліотек інвестування в нові технології, навчання співробітників та зміну культури обслуговування, щоб задовольнити вимоги сучасних читачів. Відкритість до змін, експериментування з новими формами обслуговування і залучення громади є ключовими елементами успішної адаптації.

У статті «Users of the World, Unite! The Challenges and Opportunities of Social Media» [2] Каплан і Хейнлін підкреслюють, що соціальні медіа стали потужним інструментом для бібліотек, надаючи можливості для залучення користувачів на новому рівні. Соціальні мережі дозволяють бібліотекам не лише швидко реагувати на запити користувачів, але й активно представляти свої послуги, організовувати заходи та ділитися новинами. Створення контенту, який відображає інтереси та потреби громади, може значно підвищити видимість бібліотеки і зміцнити зв'язки з користувачами. Залучення молоді до бібліотечної діяльності через соціальні платформи допомагає змінити уявлення про бібліотеку як про «пасивне» місце для читання на «активний» простір для навчання та спілкування.

Сучасні цифрові технології є основою для реалізації персоналізації у бібліотечних послугах. Використання алгоритмів штучного інтелекту, таких як машинне навчання та системи рекомендацій, дозволяє бібліотекам аналізувати великі обсяги даних про поведінку користувачів. Джон Сміт [3] у своїй роботі описує, як системи рекомендацій можуть пропонувати користувачам матеріали на основі їх попередніх пошуків, що підвищує

ефективність обслуговування та зменшує інформаційне перевантаження. Бібліотеки також можуть використовувати мобільні додатки, які дозволяють користувачам налаштовувати свої профілі і отримувати персоналізовані пропозиції.

Гілін [4] у «The New Influencers: A Marketer's Guide to the New Social Media» наголошує, що соціальні медіа надають бібліотекам унікальну можливість для створення двосторонньої комунікації з користувачами. Бібліотеки можуть використовувати ці платформи для просування своїх послуг, організації онлайн-заходів та опитувань, щоб зрозуміти потреби аудиторії. Таке активне залучення користувачів сприяє створенню спільноти навколо бібліотеки, де читачі можуть ділитися своїм досвідом, ідеями та запитам, що покращує якість обслуговування і зміцнює зв'язки з громадою [4].

У сучасному інформаційному середовищі, яке формується під впливом соціальних медіа, персоналізація бібліотечних послуг стає все більш важливою. Як зазначає Г. Почепцов у своїй книзі «Від Facebook'у і гламуру до Wikileaks: медіакомунікації» [5], інтерактивність соціальних платформ відкриває нові можливості для створення індивідуалізованих сервісів, що відповідають потребам користувачів. Персоналізація не лише покращує досвід користувачів, але й сприяє більш глибокому залученню громади до бібліотечної діяльності. В умовах, коли інформаційна перенасиченість стає проблемою, бібліотеки повинні адаптувати свої послуги, використовуючи дані та інструменти, що дозволяють їм краще розуміти та задовольняти запити своїх користувачів, створюючи таким чином більш ефективну і корисну інформаційну екосистему.

Автор зазначає, що персоналізація також стосується освітніх програм, які бібліотеки можуть адаптувати до потреб конкретних груп користувачів. Це може включати індивідуальні тренінги, курси та семінари, які відповідають специфічним інтересам, рівню підготовки та запитам громади.

Персоналізація бібліотечних послуг є ключовим фактором для забезпечення їхньої актуальності та ефективності в умовах цифровізації, оскільки вона дозволяє бібліотекам адаптувати свої ресурси та програми до індивідуальних потреб користувачів. Застосування технологій, таких як аналітика даних та платформи соціальних медіа, сприяє створенню персоналізованих рекомендацій, індивідуальних навчальних програм і можливостей для соціальної взаємодії. Це, в свою чергу, не лише підвищує задоволеність користувачів, але й зміцнює роль бібліотек як сучасних інформаційних центрів, які відповідають на виклики суспільства та сприяють розвитку громади.

Література

1. Casey M. E., Savastinuk L. Library 2.0: Service for the next-generation library / M. E. Casey // *Library Journal*. – 2006. – № 131. – P. 40–42.
2. Kaplan A. M., Haenlein M. Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media / A. M. Kaplan, M. Haenlein // *Business Horizons*. – 2010. – № 53. – P. 59–68.
3. Smith, C. (2022). Automating intellectual freedom: Artificial intelligence, bias, and the information landscape. *IFLA Journal*, 48(3), 422-431. <https://doi.org/10.1177/03400352211057145>
4. Gillin P. *The New Influencers: A Marketer's Guide to the New Social Media* / P. Gillin. – California : Linden Publishing, 2007. – 236 p.
5. Почепцов Г. Від Facebook'у і гламуру до Wikileaks: медіакомунікації / Г. Почепцов. – К. : Спадщина, 2012. – 464 с.

СТВОРЕННЯ ІНТЕРАКТИВНОГО НАВЧАЛЬНОГО СЕРЕДОВИЩА В БІБЛІОТЕКАХ НА ОСНОВІ ІМЕРСИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Імерсивні технології являють собою технології часткового або повного «заглиблення» в альтернативний світ. Вони виступають у вигляді віртуальної та доповненої реальності та широко використовуються у багатьох галузях, включно з бібліотечною діяльністю.

Однією з функцій соціокультурної діяльності бібліотеки є освітня. Для надання освітніх послуг сучасному користувачу, бібліотеки мають запроваджувати в свою діяльність модернізовані напрями обслуговування, зокрема з використанням імерсивних технологій.

Впровадження технологій віртуальної та доповненої реальності в бібліотеки здатне оновити вже існуючі та створити нові можливості використання бібліотечних ресурсів:

– книги з QR-кодами, просканувавши які, читач може ознайомитись з інформацією у вигляді зображення чи 3D-моделі, які значно покращують користувацький досвід і роблять його більш інтерактивним;

– використання додатків чи програм, в яких розміщуються оцифровані документи, взаємодіяти з якими можна багатьом користувачам одночасно за допомогою власних смартфонів чи планшетів;

– занурення користувачів у змодельоване віртуальне середовище, використовуючи VR-окуляри для взаємодії елементами освітнього контенту для кращого засвоєння матеріалу, глибшого розуміння теми завдяки візуалізації та симуляції, а також стимулювання навчання у молоді [1, 385].

Імерсивні технології мають багато можливостей не лише як готовий продукт, які бібліотеки залучають у свою діяльність, а й як інструмент для створення власного віртуального простору. Деякі VR-платформи надають доступ до налаштування оригінального контенту, який бібліотеки можуть використовувати у власних проєктах, заходах тощо при взаємодії з користувачами [3, 797].

Сучасні університетські бібліотеки, як освітні та науково-інформаційні центри, метою яких є забезпечення, здебільшого, студентів та викладачів навчальними та науковими матеріалами, підхоплюють тенденцію до впровадження імерсивних технологій для більш якісного надання послуг. До прикладу, бібліотека Київського національного торговельно-економічного університету запровадила проєкт «SMART-бібліотека», однією з інноваційних послуг якого є зображення QR-коду на стіні, завдяки чому студенти, використовуючи лише власні гаджети, переходять на сайт бібліотеки, яка містить освітні ресурси в електронному вигляді [2, 260].

Отже, використання бібліотеками технологій віртуальної та доповненої реальності дає змогу для створення сучасного навчального простору з інтерактивними елементами, що забезпечує читачам цікавий досвід отримання бібліотечних послуг та оволодіння навичками користування цими технологіями, залучення більшої кількості користувачів та поширення думки про бібліотеки, як модерні заклади.

Література

1. Горбань Ю. Можливості медіапростору бібліотеки в забезпеченні сучасного та інноваційного навчання. Collection of Scientific Papers «ЛОГОС». 2023. С. 384-387. DOI: <https://doi.org/10.36074/logos-26.05.2023.117>
2. Шестопалова Л. С. Новітні технології бібліотечного обслуговування в київському національному торговельно-економічному університеті: smart-бібліотека, коворкінг, vr-студія. Бібліотечний меркурій. 2019. № 2. С. 259-266. DOI: [https://doi.org/10.18524/2304-1447.2019.2\(22\).180387](https://doi.org/10.18524/2304-1447.2019.2(22).180387)
3. Massis B. Using virtual and augmented reality in the library. New Library World, 2015. Vol. 116 No. 11/12, Pp. 796-799. DOI: <https://doi.org/10.1108/NLW-08-2015-0054>

АНАЛІЗ СУЧАСНИХ МЕДІАФОРМАТІВ В УКРАЇНІ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ

Сучасний медіапростір України перебуває у стані динамічної трансформації, що зумовлено глобальними процесами цифровізації, соціокультурними змінами та інформаційними викликами, спричиненими гібридною війною. Медіаформати сьогодні відіграють ключову роль у формуванні суспільної думки, підтримці національної ідентичності та демократичних цінностей. Їх еволюція вимагає аналізу як потенціалу, так і ризиків, які супроводжують цей процес.

Цифровізація є основною характеристикою сучасних медіаформатів. Інтернет, соціальні мережі та стрімінгові платформи змінили не лише способи створення й поширення інформації, але й саму структуру взаємодії між медіа та аудиторією. В Україні соціальні мережі, зокрема Facebook, Instagram, TikTok і Telegram, стали домінуючими каналами отримання інформації. Це зумовлено високою швидкістю поширення новин, доступністю контенту та інтерактивністю. Одночасно зростає популярність візуального та інтерактивного контенту: інфографіка, відео, подкасти та сторіс забезпечують швидке і доступне сприйняття інформації, що відповідає потребам сучасного користувача.

Водночас медіа в Україні стикаються з численними викликами. Одним із найважливіших є проблема інформаційної безпеки. В умовах гібридної війни дезінформація, фейкові новини та пропаганда становлять загрозу для національної єдності та довіри до медіа. Негативний вплив інформаційних атак ускладнює формування об'єктивної картини реальності для суспільства. Крім того, залежність значної частини медіа від впливу олігархічного капіталу породжує виклики щодо незалежності та об'єктивності редакційної політики. У таких умовах населення часто залишається без збалансованої та достовірної інформації, що є критично важливим у періоди соціальної та політичної нестабільності.

Економічні виклики також значно впливають на медіаформати в Україні. Зниження доходів від традиційної реклами змушує медіакомпанії шукати нові моделі монетизації, що іноді негативно позначається на якості контенту. Використання сенсаційних заголовків, клікбейту та спрощеного контенту знижує рівень довіри до таких джерел інформації. Водночас технічна модернізація, інтеграція штучного інтелекту та аналітичних інструментів потребують значних ресурсів, які не завжди доступні місцевим медіа.

Попри численні виклики, сучасні медіаформати в Україні відкривають нові перспективи. Цифрові технології сприяють розширенню аудиторії, зокрема за межами країни. Контент, орієнтований на українську діаспору, стає важливим інструментом підтримки зв'язків із закордонними українцями та популяризації національної культури у світі. Інтерактивність нових медіаформатів дозволяє аудиторії брати участь у створенні контенту, що підвищує рівень залучення громадян до суспільного життя.

Інноваційні технології, такі як віртуальна та доповнена реальність, розширюють межі традиційних форматів подання інформації. Вони дозволяють глибше занурватися в тематику, сприяючи якісному висвітленню складних соціальних і культурних питань. Важливим аспектом є також розвиток локального контенту, що відповідає інтересам конкретних спільнот, забезпечуючи різноманітність медіапростору та його наближення до потреб аудиторії.

Тому сучасні медіаформати в Україні є інструментом трансформації інформаційного простору, який поєднує виклики і можливості. З одного боку, проблеми інформаційної безпеки, залежності медіа від економічних чинників та технологічні бар'єри потребують уваги та вирішення. З іншого боку, розвиток цифрових технологій, інноваційних форматів і розширення міжнародного інформаційного обміну створюють передумови для зміцнення національного медіапростору та його інтеграції у глобальний контекст. Українські медіа мають унікальний шанс стати не лише джерелом інформації, але й платформою для підтримки

Література

1. Дорош М. Net.art. Мистецтво у вікні браузера. Детектор медіа. 2011. 1 листоп. URL: <https://ms.detector.media/onlain-media/post/8748/2011-11-01-netartmystetstvo-u-vikni-brauzera/>
2. Іщенко Н. ...Плюс фейсбукізація всієї країни. Якими будуть наслідки наступу нових медіа. День. 2019. № 195–196. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/media/plyus-feysbukizaciya-vsiyeyi-krayiny>
3. Куцик А. Ю. Людина в глобалізованій культурі інтернетсередовища. Політичне життя. 2017. № 4. С. 71–76. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pollife_2017_4_14
4. Медіапсихологія: на перетині інформаційного та освітнього просторів : монографія / за наук. ред.: Л. А. Найдьонові, Н. І. Череповської. Київ: Міленіум, 2014. 348 с.

Коваленко Юлія Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗНАЧЕННЯ ПРАВИЛ ВНУТРІШНЬОГО ТРУДОВОГО РОЗПОРЯДКУ ДЛЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ ДОШКІЛЬНОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ

Дошкільний навчальний заклад (ДНЗ) є важливим елементом системи освіти, де здійснюється навчання та виховання дітей дошкільного віку. Ефективне функціонування ДНЗ вимагає організації робочого процесу та дотримання внутрішніх правил трудового розпорядку.

Статтею 142 КЗпП передбачено, що трудовий розпорядок на підприємствах, в установах, організаціях визначається правилами внутрішнього трудового розпорядку, які затверджуються трудовими колективами за поданням роботодавця і виборного органу первинної профспілкової організації (профспілкового представника) на підставі типових правил. [1]

Розглянемо цей внутрішній документ докладніше. Правила внутрішнього трудового розпорядку розробляються відповідно до чинного законодавства України і регулюють трудові відносини між керівництвом і працівниками, сприяють зміцненню трудової і виробничої дисципліни, раціональному використанню робочого часу. На нашу думку, особливу увагу необхідно зосередити на структурі цього документу. Чинне законодавство, а саме Типові правила внутрішнього службового розпорядку, затверджені Наказом Національного Агентства України з питань державної служби [2], визначають 9 основних розділів. Серед яких: «Загальні положення», «Загальні правила етичної поведінки в державному органі», «Робочий час і час відпочинку державного службовця», «Порядок повідомлення державним службовцем про свою відсутність», «Перебування державного службовця в органі державної влади у вихідні, святкові, неробочі дні та після закінчення робочого часу», «Порядок доведення до відома державного службовця нормативно-правових актів, наказів, доручень та розпоряджень зі службових питань», «Дотримання загальних інструкцій з охорони праці та протипожежної безпеки», «Порядок прийняття та передачі діловодства (справ) і майна державним службовцем» та «Прикінцеві положення».

У ДНЗ Правила внутрішнього трудового розпорядку створюються згідно зі специфікою функціонування установи. Так основними пунктами зазвичай визначають: «Загальні положення», «Порядок прийняття та звільнення працівників», «Основні обов'язки працівників», «Основні права працівників», «Основні обов'язки керівництва», «Робочий час і його використання», «Заохочення за успіхи у роботі», «Стягнення за порушення трудової дисципліни». Розглянемо зміст кожного з розділів докладніше.

Розділ «Загальні положення» є типовим для організаційних, організаційно-правових документів та відображає зміст документу, мету його створення.

«Порядок прийняття та звільнення працівників» – розділ, що містить інформацію про документи, які працівник має надати при прийнятті на роботу задля укладення з ним трудового

договору/контракту, терміни випробувального терміну та умови розірвання трудового договору.

Наступні розділи «Основні обов'язки працівників» та «Основні права працівників» у відображають, які посадових обов'язків мають дотримуватись працівники та на що мають право у межах своєї діяльності. У свою чергу наступний розділ «Основні обов'язки керівництва» містить аналогічний зміст, але щодо керівника установи.

Розділ «Робочий час і його використання» висвітлює тривалість робочого часу працівників, графік їх роботи та відпочинку, інформацію про відпустки.

Наступні розділи «Заохочення за успіхи у роботі» та «Стягнення за порушення трудової дисципліни» містять інформацію про результати належного та неналежного виконання посадових обов'язків відповідно.

Така структура документу дозволяє працівникам докладно ознайомитись з правилами та умовами роботи у закладі. Правила внутрішнього трудового розпорядку визначають порядок роботи, розподіл обов'язків та відповідальності серед працівників ДНЗ, сприяють координації дій та забезпечують ефективність управління закладом. Також містять вимоги щодо безпечного користування обладнанням, профілактики травматизму, дотримання гігієнічних норм тощо. Вони спрямовані на запобігання непередбачених ситуацій, які можуть загрожувати життю та здоров'ю дітей та працівників. Важливо зазначити, що Правила внутрішнього трудового розпорядку сприяють створенню сприятливого психологічного середовища для розвитку дітей та підтриманню позитивних взаємин серед працівників. Вони встановлюють стандарти поведінки, сприяють взаєморозумінню та толерантності.

Таким чином, правила внутрішнього трудового розпорядку – документ, що забезпечує стабільну роботу закладу. А дотримання внутрішніх правил трудового розпорядку є важливою умовою для ефективного та успішного функціонування ДНЗ, підвищенню ефективності взаємодії між співробітниками.

Література Кодекс законів про працю України: Кодекс України; Закон, Кодекс від 10.12.1971 № 322-VIII, чинний, поточна редакція. Редакція від 24.12.2023, підстава – 3494-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/322-08#Text> (дата звернення: 08.02.2024).

2. Про затвердження Типових правил внутрішнього службового розпорядку: наказ, Правила від 03.03.2016 № 50. Національне Агентство України з питань державної служби. Документ z0457-16, чинний, поточна редакція. Редакція від 14.04.2022, підстава – 440-2022-п. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0457-16#Text> (дата звернення: 08.02.2024).

*Неколюк-Сасса Дарія,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ ІНКЛЮЗИВНОГО ДОСТУПУ ДО ІНФОРМАЦІЇ ТА КУЛЬТУРНИХ РЕСУРСІВ ДЛЯ ЛЮДЕЙ З ІНВАЛІДНІСТЮ

Інклюзія – це процес інтеграції всіх громадян у соціальне життя, спрямований на усунення бар'єрів і створення рівних можливостей [1]. Інклюзивність є характеристикою середовища або політики, що враховує потреби різних людей, забезпечуючи їхню участь у житті суспільства [2].

Протягом останніх років українське суспільство взяло курс на розвиток інклюзії, активно переймає закордонний досвід фізичної безбар'єрності просторів та починає руйнувати стереотипні рамки.

Сьогодні, коли країна, перебуває у стані війни, і людей з інвалідністю як серед військових так і серед цивільного населення, стає, на жаль, дедалі більше, питання щодо розвитку інклюзивних бібліотек набуває важливого аспекту в контексті забезпечення інформаційно-знанневих і культурних потреб громадян з інвалідністю та їхньої соціалізації в суспільстві.

Публічні бібліотеки як соціальні установи зобов'язані адаптувати свої послуги та простір для забезпечення рівного доступу до знань і культурної спадщини. Інклюзивні бібліотеки не тільки сприяють інтелектуальному розвитку, а й формують середовище, де кожна людина має можливість реалізувати свій потенціал. Бібліотеки можуть бути культурними хабами та дозвільними центрами, де люди з інвалідністю не тільки отримують доступ до інформації, а й активно беруть участь у житті громади, спілкуються та розвиваються.

Для повноцінного бібліотечного обслуговування необхідна безбар'єрна архітектура й адаптовані ресурси - фізична та інформаційна доступність. Наприклад, сучасні бібліотеки повинні мати пандуси, ліфти та спеціально обладнані приміщення. Важливими є також цифрові ресурси, включно з програмним забезпеченням для людей із порушеннями зору та слуху. Однак за нашими дослідженнями, бібліотек, що повністю відповідають критеріям інклюзивності не так і багато: в першу чергу це Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека [3]. та Львівська бібліотека – Сенсотекa [4]. Що ж до статусу інклюзивних, такими є лише 2 міські бібліотеки - Запорізька міська бібліотека [5] та бібліотека-філія № 11 КЗ Сумської міської ради «Сумська публічна бібліотека» [6], в якій я працюю.

Інклюзивні підходи в роботі бібліотек представлені на законодавчому рівні. Зокрема, Конвенція ООН про права людей з інвалідністю зобов'язує державу створювати умови для участі людей з інвалідністю у культурному житті нарівні з іншими [7]. В Україні прийнято низку законів та нормативних документів, зокрема Закон України «Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні» [8]. та будівельний стандарт ДБН В.2.2-40:2018 «Інклюзивність будівель і споруд». Окрім того, у 2021 році затверджено Національну стратегію зі створення безбар'єрного простору до 2030 року, яка є частиною ініціативи «Без бар'єрів» [9].

Інклюзивні бібліотеки мають бути не лише місцем доступу до знань, а й простором для спілкування, творчого розвитку та дозвілля людей з інвалідністю. Тут вони можуть інтегруватися в громаду, долучаючись до заходів разом з іншими відвідувачами.

Бібліотека має бути місцем, де кожен, незалежно від фізичного чи соціального стану, отримує підтримку для розвитку своїх здібностей.

У багатьох країнах створення інклюзивних бібліотек розглядається як невід'ємна частина державної політики. Важливими документами для розвитку інклюзивності бібліотек є Маніфест ІФЛА/ЮНЕСКО про публічні бібліотеки, його остання редакція відбулася у 2022 р [10] та Марракеський договір про полегшення доступу сліпих, осіб з порушеннями зору або іншими обмеженнями з причин інвалідності сприймати друковану інформацію до опублікованих творів [11], що дозволяє адаптувати твори для людей із порушеннями зору.

Для українських бібліотек корисним є вивчення міжнародного досвіду, адаптація успішних практик і впровадження відповідних технологій, спрямованих на полегшення доступу до них.

Сучасні публічні бібліотеки мають важливу місію – забезпечувати фізичний та інтелектуальний доступ до інформації для людей з інвалідністю, створюючи комфортне й доступне середовище для їхньої інтеграції в суспільство. Інструментами бібліотекарів є толерантність, емпатія та здатність розуміти потреби кожного відвідувача. У контексті поточних викликів інклюзивність бібліотеки стає складовою національної культури, що сприяє утвердженню рівності, поваги та справедливості в суспільстві.

Література

1. Інклюзивна політика. Урядовий портал. URL: <https://www.kmu.gov.ua/diyalnist/inklyuzivna-politika>
2. Стенцель Є. Що таке інклюзивність та безбар'єрність? Інклюзія в Україні. 07.09.2022. Beetroot Academy. Блог. <https://beetroot.academy/blog/inklyuzivnist-ta-bezbariernist>
3. Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека. Сайт Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека URL: <https://libr.rv.ua/>
4. Сенсотекa (бібліотека-філія №18). Сайт Львівська муніципальна бібліотека. URL: <https://www.lmb.lviv.ua/libraries/sensoteka-biblioteka-filiya-18>

5. Перша інклюзивна бібліотека запрацювала у Запоріжжі. *Запорізька міська рада*. Офіційний сайт URL: <https://zp.gov.ua/uk/articles/item/15409/persha-inklyuzivna-biblioteka-zaprasyuvava-u-zaporizhzhі>

6. Інклюзивна бібліотека-філія №11. сайт *Сумська публічна бібліотека*. *Контакти* URL: *Контакти – Сумська публічна бібліотека*

7. Конвенція про права осіб з інвалідністю. Офіційний переклад Конвенції надісланий листом Мінсоцполітики № 8006/0/2-23/61 від 19.06.2023. *Верховна рада України*. *Законодавство*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_g71#Text

8. Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні. Документ 875-XII, чинний, поточна редакція — Редакція від 01.01.2024 *Верховна рада України*. *Законодавство*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/875-12#Text>

9. Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року. Схвалено розпорядженням Кабінету Міністрів України від 14 квітня 2021 р. № 366-р *Верховна рада України*. *Законодавство*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#Text>

10. The IFLA-UNESCO Public Library Manifesto 2022. *The International Federation of Library Associations and Institutions* <https://www.ifla.org/public-library-manifesto/>

11. Марракеський договір про полегшення доступу сліпих, осіб з порушеннями зору або іншими обмеженнями з причин інвалідності сприймати друковану інформацію до опублікованих творів. Офіційний переклад Про приєднання до Договору див. Закон № 2854-IX від 12.01.2023 *Верховна рада України*. *Законодавство*. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/999_001-13#Text

Павленко Владислав Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ ПОБУДОВИ СТРАТЕГІЙ ПРОСУВАННЯ БІБЛІОТЕК У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Сучасні бібліотеки стикаються з викликами цифрової ери, де інтеграція новітніх технологій стає ключовим фактором їхнього успіху.

Бібліотеки вже давно активно використовують різні соціальні мережі для комунікації зі своєю аудиторією. Для деяких бібліотек, сторінки у соціальних мережах можуть навіть замінити основний вебсайт, якщо власного ресурсу немає.

Через соціальні платформи, такі як Facebook, Instagram та Twitter, остання в Україні менш популярна, через власні канали в Telegram чи на YouTube бібліотеки можуть оголошувати про проведення подій, повідомляти про нові надходження, взаємодіяти з користувачами та створювати спільноти навколо читання [1].

Отже, соціальні мережі відкривають можливості для залучення різних цільових аудиторій, а штучний інтелект (ШІ) може використовуватись як інструмент для побудови ефективних стратегій комунікації та просування.

Розвиток ШІ дозволяє бібліотекам використовувати передові аналітичні інструменти для аналізу великих обсягів даних про користувачів соціальних мереж. Для адміністраторів сторінок у соціальних мережах, таких як Facebook, існує можливість доступу до статистичних та аналітичних даних. Це включає інформацію про кількість підписників, їх активність, вподобання, відгуки, а також ефективність окремих публікацій [2]. У Instagram можна відстежувати активність користувачів за допомогою аналітичних інструментів, таких як Insights [3], що надають дані про охоплення публікацій, залучення аудиторії та демографічні характеристики підписників. У Twitter є інструмент Analytics, який дозволяє аналізувати взаємодію з твітами, кількість ретвітів, уподобань та коментарів [4].

Це забезпечує можливість краще розуміти інтереси та поведінкові патерни аудиторії, що є основою для розробки ефективних маркетингових стратегій. Завдяки цьому бібліотеки можуть сегментувати своїх користувачів і пропонувати персоналізований контент.

ШІ також може допомагати бібліотекам автоматизувати процес створення контенту, включаючи текстові матеріали, аудіо з можливістю машинного озвучування, додавання

візуальних ефектів або автоматичне генерування субтитрів для відео. Це також може включати створення презентацій, віртуальних книжкових виставок та інтерактивного контенту.

ШІ-асистенти можуть ефективно взаємодіяти з користувачами соціальних мереж, відповідати на запитання, надавати рекомендації та допомагати з пошуком інформації. Віртуальні бібліотекарі, розроблені на основі ШІ, можуть підтримувати комунікацію в реальному часі, покращуючи досвід користувачів. Це дозволяє бібліотекам швидко реагувати на запити навіть у позаробочий час, що підвищує їх доступність.

Бібліотеки можуть використовувати ШІ для аналізу відгуків, коментарів та уподобань користувачів, що дозволяє коригувати стратегії в реальному часі. Цей підхід забезпечує більш точне налаштування рекламних кампаній та підвищення їх ефективності.

Використання ШІ у соціальних мережах пов'язане з низкою викликів. Серед них – етичні питання щодо використання особистих даних користувачів для таргетингу, а також можливі ризики поширення неправдивої інформації через автоматизовані системи. Захист даних користувачів має бути пріоритетом, що вимагає розробки політик приватності та етичних стандартів.

Проте, розвиток технологій неминучий, і бібліотеки мають вміти їх ефективно, етично та безпечно використовувати.

Література:

1. Бібліотеки, Інтернет та соціальні мережі: важливість участі: аналіт. довідка / Департамент культури та взаємозв'язків з громадськістю Черкас. облдержадмін., Комун. закл. «Обл. універс. наук. б-ка ім. Тараса Шевченка» Черкас. облради; [уклад. Т. Долгушина]. – Черкаси: ОУНБ ім. Тараса Шевченка, 2019. – 16с. URL: http://library.ck.ua/files/2019/07/Method_Internet.pdf (дата звернення 28.10.24)

2. Де можна переглянути статистику сторінки Facebook? URL: <https://www.facebook.com/help> (дата звернення 28.10.24)

3. Про статистику Instagram. Instagram Довідковий центр. URL: https://help.instagram.com/788388387972460?helpref=faq_content (дата звернення 28.10.24)

4. Top 10 X/Twitter Analytics Tools for 2024: Tweet Away URL: <https://www.socialchamp.io/uk/blog/twitter-analytics-tools/> (дата звернення 28.10.24)

Сугак Віталій Станіславович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ЛИСТУВАННЯ В ОРГАНІЗАЦІЯХ: ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ

Електронне листування є одним із найбільш поширених засобів комунікації в організаціях, забезпечуючи швидкий і зручний обмін інформацією. У сучасному діловому середовищі цей інструмент є невід'ємною частиною щоденної роботи, що впливає на ефективність управління, координацію завдань і взаємодію між співробітниками. Попри численні переваги, електронне листування має і свої недоліки, які можуть впливати на продуктивність організації та якість комунікації.

Однією з головних переваг електронного листування є швидкість передавання інформації. Завдяки можливості миттєвого надсилання повідомлень організації можуть оперативно вирішувати поточні питання, обмінюватися важливими документами та підтримувати зв'язок із клієнтами й партнерами незалежно від географічного розташування. Це особливо важливо в умовах глобалізації, коли підприємства працюють із міжнародними командами або клієнтами в різних часових поясах.

Ще однією важливою перевагою електронного листування є його документальність. Усі електронні листи зберігаються у вигляді цифрових записів, що дозволяє легко відслідковувати історію комунікацій, переглядати обговорення, підтверджувати домовленості або вирішувати

спірні питання. Завдяки цьому електронна пошта є корисним інструментом для збереження корпоративної пам'яті та архівування інформації.

Електронне листування також є економічно вигідним засобом комунікації. Воно не потребує значних витрат на папір, друк чи фізичну доставку документів. Зокрема, у великих організаціях, де щоденно відбувається великий обсяг обміну інформацією, електронна пошта сприяє зниженню операційних витрат і підвищенню екологічної відповідальності.

Однак використання електронного листування в організаціях має і свої недоліки. Одним із них є проблема інформаційного перевантаження. Велика кількість електронних листів, які щоденно отримують співробітники, може призводити до втрати важливої інформації, зниження продуктивності праці та зростання стресу. Особливо це стосується організацій із великою кількістю внутрішніх і зовнішніх контактів, де потік електронних повідомлень може бути надмірним.

Ще одним недоліком є ризик некоректного сприйняття інформації. Електронна пошта не передає невербальних сигналів, таких як інтонація або міміка, що може призводити до непорозумінь або неправильного тлумачення повідомлень. У діловій комунікації це може впливати на стосунки між колегами або з клієнтами, знижуючи ефективність взаємодії.

Крім того, електронне листування має вразливість до кіберзагроз. Фішингові атаки, віруси та несанкціонований доступ до конфіденційної інформації можуть завдати значної шкоди організації. Для забезпечення безпеки електронної пошти необхідно впроваджувати ефективні системи захисту, такі як шифрування, багатofакторна автентифікація та навчання співробітників основам кібербезпеки.

Проблемою також є зловживання електронним листуванням. Надмірна кількість неважливих листів, копіювання зайвої кількості адресатів і порушення правил ділового етикету можуть негативно впливати на якість комунікації. Це потребує впровадження чітких регламентів щодо використання електронної пошти в організації, зокрема щодо змісту повідомлень, обсягу інформації та адресації.

Таким чином, електронне листування є потужним інструментом комунікації в організаціях, що забезпечує ефективний обмін інформацією, знижує витрати та сприяє архівуванню даних. Однак для максимального використання його переваг і мінімізації недоліків необхідно розробляти та впроваджувати ефективні стратегії управління електронною поштою, які включають технічні засоби захисту, правила ділового етикету та оптимізацію інформаційних потоків. Лише за таких умов електронне листування зможе стати дійсно ефективним інструментом у сучасних організаціях.

Література

1. А.С. Батюк, З.П. Двуліт, К.М. Обельовська, І.М. Огородник, Л.П. Фабрі Інформаційні системи в менеджмент і Навчальний посібник. — Львів: Національний університет «Львівська політехніка» (Інформаційно-видавничий центр «ІНТЕЛЕКТ+» Інституту післядипломної освіти), «Інтелект-Захід», 2004. — 520 с
2. Дергачова В. В. Глобалізація бізнесу та Інтернет-маркетинг: перспективи і проблеми: [монографія] / В. В. Дергачова, О. О. Скибіна / Дон ДУЕТ ім. М. Туган-Барановського. Донецьк, 2007. — 216 с
3. Чи є майбутнє в паперовій книжці в добу електронної літератури [Електронний ресурс]. Український літературний сервіс ua [сайт]. URL: <http://www.radiosvoboda.org/a/24578247.html>.
4. Alter A. The Plot Twist: E-Book Sales Slip, and Print Is Far From Dead [Electronic edition]. The New York Times. September 22. URL: <https://whitherthebook.wordpress.com/tag/alexandra-alter>

УПРОВАДЖЕННЯ АВТОМАТИЗОВАНИХ ТЕХНОЛОГІЙ УПРАВЛІННЯ КОЛЕДЖЕМ

На сучасному етапі інформаційне середовище із засобу надання доступу до необхідної інформації перетворилася в обов'язковий компонент інфраструктури управління коледжу і сукупність інтелектуальних сервісів, без яких сьогодні неможливо уявити організацію управління і навчання.

М. Г. Чумаченко, М. А. Болух, В. З. Бурчевський, М. І. Горбатов [4] приділили велику увагу інформаційним мережам та моделюванню управління, основам автоматизованих систем управління та розглядали інформаційне забезпечення управлінської діяльності як «процес забезпечення інформацією, сукупність форм документів, нормативної бази та реалізованих рішень щодо обсягів, розміщення та форм існування інформації, яка використовується в інформаційній системі в процесі її функціонування» [4].

Як «систему руху й перетворення інформації, включаючи класифікаційні переліки всіх даних, методи їх кодування, зберігання та передачі» бачить інформаційне забезпечення управлінської діяльності В. Б. Авер'янов [1].

М. П. Денисенко, Т. С. Голубева, І. В. Колос здебільшого пов'язували дану категорію із державним та соціальним управлінням та В. Б. Авер'янов – «забезпечення системи управління сукупністю інформації» [2].

КІС коледжу може надавати різні можливості та бути призначеною тільки для верхнього рівня управління, або ж являти собою середовище «для всіх», де обсяг і глибина повноважень визначаються роллю, яку користувач грає в коледжі [5].

Корпоративна інформаційна система (КІС) — це інформаційна система, яка підтримує автоматизацію функцій управління підприємства, установи, закладу і постачає інформацію для прийняття управлінських рішень.

З огляду на особливості коледжу як об'єкта інформатизації, КІС коледжу повинна задовольняти цілому ряду вимог.

Нижче перераховані основні характеристики КІС коледжу, які дозволять ефективно застосовувати інформаційні сервіси в задачах управління.

- Користувачами середовища є всі співробітники, викладачі, здобувачі коледжу, незалежно від їх місцезнаходження, при цьому доступ до інформаційних сервісів КІС надається авторизованим користувачам відповідно до їх роллю в коледжі. Управління правами доступу виконується автоматично.

- Програми КІС повинні підтримувати основні напрямки діяльності коледжу і комплексно реалізовувати необхідні функції від збору і зберігання до аналізу, планування і підтримки прийняття рішень.

- Архітектура КІС повинна ґрунтуватися на компонентній моделі і дозволяти вирішувати завдання інтеграції додатків і даних.

- Повинен бути забезпечений високий рівень інтеграції даних, формалізований через ведення узагальненого сховища даних КІС коледжу.

- Наявність розвиненої системи актуалізації даних і процедур відновлення працездатності після збоїв.

- Виділення загальних функцій додатків середовища в окремі модулі, що покривають групу ділових процедур.

- Використання надійних і масштабованих апаратно-програмних платформ і технологій різного призначення - системи управління базами даних (СКБД), системи управління електронним документообігом (СУЕД), геоінформаційні системи (ГІС), технології Інтернет, віртуальні мережі, розподілені обчислення, OLAP-технології.

- Використання індикаторів ефективності, що дозволяють оцінювати затребуваність

додатків, швидкодія середовища в цілому і її окремих частин, використання механізмів розподілу навантаження для досягнення максимальної ефективності.

- Використання документованих процедур резервного копіювання, архівування та відновлення даних, захист резервних копій від несанкціонованого доступу.

Система навчальних планів дозволяє вводити дані за навчальними планами і дисциплін. Інформація по студентам внесена в систему управління студентським складом, де студенти заносяться в групи і прив'язуються до навчального плану. Система успішності дозволяє автоматизувати процес контролю успішності на основі рейтингової системи оцінки знань здобувачів. Система тестування дозволяє виконувати тестування здобувачів, які зареєстровані в КІС з тих дисциплін, які є в навчальному плані. При створенні відомості в деканатах, по-перше, перевіряють правильність даних по навчальним групам, по-друге, по студентах і їх приналежності до групи. Якщо одну з атестацій передбачається провести на основі комп'ютерних тестів, то деканат повинен призначити тест групі. При цьому перевіряється наявність зв'язку між тестом в системі тестування і дисципліною в навчальному плані.

Процедуру тестування проходять тільки зареєстровані студенти, значить, виконується перевірка ПІБ і паспортні дані. Результати тестування автоматично експортуються в систему успішності при наявності відомості по атестації. Таким чином, процедура тестування на екзаменаційній сесії може виявити досить багато некоректних даних, здавалося б, безпосередньо не пов'язаних з тестами. Процедура актуалізації даних передбачає автоматичну корекцію одних даних при виявленні змін в інших даних [3].

В управлінні коледжем є кілька процесів, які повинні автоматично підтримувати актуалізацію даних в КІС:

- прийом (звільнення), зміна посади співробітника, переклад його в інший підрозділ (або додаткова робота в іншому підрозділі);
- зарахування (відрахування) студента, його переклад на іншу спеціальність (інший факультет, інший курс і т.п.);
- зміна організаційної структури коледжу (злиття / перенесення / видалення / створення / перепідпорядкування підрозділів).

Періодично виконується процедура актуалізації забезпечує актуалізацію логічно пов'язаних даних КІС. Але іноді процедура може не відпрацювати або вона може не враховувати деяких даних. У цьому випадку помилки можуть бути виявлені користувачами в процесі роботи в КІС. Повернемося до систем тестування, студентського складу, навчальних планів.

При зміні, наприклад, організаційної структури, в частині певного навчального підрозділу, автоматично повинні змінитися права користувачів в КІС, навчальні плани і дисципліни повинні змінити свою приналежність даному навчальному підрозділу (факультету або кафедри). Якщо ж з якихось причин це не сталося, то в деканаті, по-перше, не зможуть створювати відомості, дисципліни зникнуть з навчальних планів, та й самі навчальні плани виявляться зовсім на інших кафедрах. Ця некоректність з'ясується відразу при спробі створення відомостей. Така ж перевірка буде виконана і при призначенні тесту, так як в системі тестування повинні бути виконані аналогічні процедури актуалізації [3].

Отже, впровадження автоматизованих технологій управління приносить коледжу переваги, що не виражаються прямо в термінах фінансової ефективності: оптимізується навчальний процес, прискорюється процес прийняття рішень керівництвом, поліпшується обґрунтованість рішень, тому що вони приймаються з використанням достовірної та актуальної інформації, поліпшується контроль реалізації прийнятих рішень, в результаті чого коледж стає більш конкурентоспроможним. Як правило, впровадження інформаційних технологій призводить до поліпшення організації бізнес-процесів, які стають більш систематизованими і ефективними [4].

Література

1. Авер'янов В. Інститут державних секретарів: від концептуальної моделі до практичного запровадження // Вісник державної служби України. 2002. № 1. С. 71-78.
2. Авер'янов В. Як надавати управлінські послуги: людина і виконавча влада у контексті адміністративної реформи // Людина і влада. 2000. № 3-4. С. 28-30.
3. Сушицький В.О. Інформаційні системи управління документообігом : курс лекцій. 2008. 108 с.
4. Чекотовська О. Е. Аспекти визначення основних понять у сфері електронного документообігу // Держава і право. 2013. №1(59). 181 с.
5. Шліхта В. М., Караваєв С. В. Процесний підхід як механізм підвищення ефективності документообігу наукової установи // Ефективна економіка. 2011. № 5. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/efek_2011_5_20

**СЦЕНІЧНЕ Й АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО:
ТВОРЧИСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ**

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ.

Погребняк Галина Петрівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

Грановська Владислава Олександрівна,

викладач Київського державного художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка

КОЛІРНА ПАЛІТРА ЕКРАННОЇ МОВИ

В останні десятиліття в режисерській екранній творчості зображальний ряд (й, зокрема, колірна його палітра) не випадково домінує над змістом, а ідеї авторів, як і характери персонажів, їх вчинки, меседжі іноді поступаються мальовничому предметно-пластичному наповненню кадру, котрий, збуджуючи глядацький інтерес, водночас дає поживок для доволі критичних розмислів як практиків, так і теоретиків аудіовізуального й образотворчого мистецтва, культурологів, актуалізуючи по суті «вічну» проблему використання кольору в царині екрану.

Ставлячи нашою метою визначення специфіки використання засобів кольору в продукуванні сучасного фільму, творенні його візуальної культури сучасними режисерами у тісній співпраці з художниками і операторами, звернемось до екранних робіт, вироблених в Україні. При цьому нагадаємо, що з усіх подразників саме колір найбільш потужно впливає на органи чуття людини. Проте він не одразу «завоював міцні позиції у світовій кіноіндустрії, пройшовши шлях від розфарбовування кожного кадру вручну до загальноприйнятого нині триколірного способу фіксації та відтворення барв на плівці» [3,с.255]. Крім того уточнимо, що дія кольору в темноті кінозалу збуджує свідомість рецепієнта екранного твору значно сильніше, аніж барви, котрі сприймаються у дійсності.

Важливим є те, що колір зображення, який митець кодує в контексті творення власної картини світу (адже «будь-яка комунікативна система базується на певному коді, а певний спосіб кодування й визначає можливості художньої структури» [2,с.341]), несе в собі особливий і особистий для самого режисера зміст і символічну функцію. Тоді як вербальна складова (а особливо в екранних мистецтвах) іноді програє у порівнянні з кольором, котра, як не парадоксально, є найменш визначальним серед різних відомих досі подразників людської свідомості.

Безперечний успіх стрічок Олеся Саніна «Мамай», «Поводир», «Довбуш» є свідченням того, яким важливим для режисера, його незмінного оператора Сергія Михальчука (талант котрого вирізняється індивідуальним високотехнологічним творчим почерком, базованим фотографічній точності) та художників (С.Якутовича, В.Одуденка, О.Дробот, Ю. Григоровича ін.) є глибоке розуміння механізму сприйняття людиною кольорів та спроможність засобами екрану відтворювати по суті безмежну палітру барв, що надає глядачеві можливість отримати спектр найрізноманітніших відчуттів, викликаних екранним дійством.

Переважно кольори не вигадуються митцями, а запозичуються зі скарбниці багатоманітності барв дійсності. При цьому, колористичні гами переважно сприймаються майстрами, як такі, що вже наділені певними художньо-естетичними і символічними значеннями. В. Горпенко зазначав, що утворюючи «нові значення (як смислового, так і емоційно-чуттєвого порядку) пластичні засоби виразності привносять суб'єктивний момент в зображуване, естетично перетворюють об'єкт. Зміст кадру тоді формується як єдність об'єктивних і суб'єктивних значень, й поступово набуває відповідного ідейно-смислового спрямування» [1,с.52]. Тож пластика кольору в кінострічках Олеся Саніна примушує глядача

мислити, адже розглядається майстром перш за все як «мовний» елемент образного цілого, як елемент структури того своєрідного «висловлення», котре постає у дизайні кожного кадру його авторських робіт. Відзначимо, що колірна палітра в картинах «Мамай», «Поводир», «Довбуш» здебільшого виникає у непорушній єдності таких взаємодоповнюючих начал, котрі спробуємо охарактеризувати як: авторський виражальний засіб (продиктований ставленням режисера до зображуваного) і як атрибут відтворюваної предметної реальності. Тоді як у серії перетворюваності барв у стрічках режисера відбувається рух цілого ряду сюжетних ліній, кожна з яких має свій власний композиційний розвиток, драматургію.

Інколи візуальна драматургія художніх фільмів О. Саніна ґрунтується лише на конфлікті двох кольорів білого (як уособлення осяяння героїв) і чорного, що трактується в історії культури як символ хаосу, таємних потойбічних сил, посягати на життя людини. У фільмі «Мамай» така робота з кольором вимагала тонких нюансів. Режисер, художники та оператор прагнули світловими рішеннями та контрастом білого та чорного надати екранній дії (особливо коли стирається межа між мрією та реальністю) необхідну атмосферу.

Несподіне зображальне рішення (зосібна, колірне) презентоване у фільмі режисера-аматора В. Чабанюка «Чорний козак» (художником-постановником котрого виступив Б. Денисевич). До прикладу зміна кольору пейзажу або інтер'єру у стрічці, як правило, має характер полярності. Зосібна, білий колір (або сріблястий) може подаватись як єрідний свосмисловий еквівалент надії, віри, радості, довершеності, пробудження і водночас сновидінь, мороку печалі, розчарування, відчуження, скінченності земного буття. Аналіз палітри екранних барв стрічки спонукає також вести мову й про колористичні символи, що виражають особливості світобачення як самого постановника, так і художників, операторів (як колективного автора екранного зображення). Разом з тим, дивовижна метафоричність яскраво-багатозначних живописних образів В.Чабанюка, дає широкий обшир для розмислів.

У стрічці Зази Буадзе «Мій карпатський дідусь» на витонченій екранній палітрі барв вільно співіснують білий, зелений і червоний (обрядове весільне вбрання персонажів, облаштування інтер'єрів та екстер'єрів тощо), чорний і білий (колір поминального смутку), блакитний і оранжевий (цирковий костюм та перука головного героя), жовтий і фіолетовий, сірий і пурпуровий (промовисті пейзажні замальовки і жорсткий урбанізм Генуї) кольори. По суті розмаїття їх тлумачення режисер, художник (І.Філіпов) і оператор (О.Земляний) запозичують із класичних зразків образотворчого мистецтва і разом з тим пропонують власну інтерпретацію. Такий, приміром, зелений – колір землі, що в світових художній практиках здебільшого уособлював надію, сподівання, любов, щастя, пробудження. Тоді як на іконах – це колір Святого Духа, або ж синій – колір смутку, гіркоти, самотності і разом з тим – таємниці, неба, Божественної мудрості. В іконопису він символізує грань між двома світами. Саме таке тлумачення кольорів зустрічаємо ми чи не в кожному кадрі вказаної стрічки – від неймовірної краси пейзажів, котрі красномовно пульсують мріями й сподіваннями героїв, до яскравого весільного обряду та аскетичних поминальних обрядодій, що чи не найкраще унаочнює, як саме «герой Мікеле має зблизитися зі своїм українським корінням, краще пізнати традиції своєї матері та себе» [4]. На нашу думку, не випадково, одним з колоритних персонажів картини є місцевий самородок – маляр, іконописець і музикант Юрко, котрий в чомусь наївно відтворює на доволі грубому полотні людину як частину вічної й до кінця непізнаної квінтесенції природного буття.

Таким чином, нами з'ясовано, що підґрунтям екранної культури аналізованих фільмів є ефективне використання колірної палітри з метою розкриття духовної сутності людини – головного об'єкта художнього дослідження. Нами обґрунтовано, що логіка режисерського задуму в представлених екранних творах формується і розгортається через смислову місткість кольору, внутрішню багатозначність образотворчої пластики. Продемонстровано, що відтворення національного колориту засобами кольору сприяє розкриттю національної самобутності фільму, специфіки його мови, репрезентованої ідейно-тематичним і пластичним сенсами.

Література

1. Горпенко В. Пластика фільму. Київ: Мистецтво. 1984. 99с.
2. Іллєнко Ю. Парадигма кіно. Київ: Абрис. 1999. 416с.
3. Рязанцева П.Л. Символіка кольору у фільмі. *Культура і сучасність: науковий альманах*. 2011. №2. С. 253–257.
4. Шилова А. Майже «Рука Бога» по-українськи: рецензія на фільм «Мій карпатський дідусь». URL: <https://suspilne.media/culture/650040-majze-ruka-boga-po-ukrainski-recenzia-na-film-mij-karpatskij-didus/> (дата звернення 16.09.2024).

Терада Набухіро,

професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КЛАСИЧНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СУСПІЛЬНИХ ЦІННОСТЕЙ

Класична хореографія, з її витонченою технікою та високими естетичними стандартами, є не лише формою мистецтва, а й дзеркалом, в якому відображаються суспільні цінності та ідеали. Протягом століть балет залишався важливим засобом вираження культурних, соціальних та політичних тенденцій.

Класичний балет виник у Франції у XVII столітті, за часів правління Людовіка XIV, відомого як «Король-сонце». За його ініціативи балет перетворився на інтегральну частину придворного життя, стаючи не лише розвагою, але й засобом утвердження соціальної ієрархії. Людовік XIV заснував Королівську академію танцю (1661 р.), що стало важливим кроком у систематизації хореографії. Розкішні костюми, складні постановки та витончена хореографія підкреслювали цінності аристократії – порядок, ієрархію, дисципліну та відданість монархічній ідеї. Балетні вистави символізували елітарність культури, акцентуючи увагу на високих ідеалах тогочасного суспільства.

Класичний балет завжди прагнув до ідеалу, що відображається в його техніці та формі. Симетрія, гармонія рухів, досконалість позицій і ліній символізували прагнення до вищої гармонії та духовного розвитку. Водночас ці естетичні принципи були відображенням світогляду епохи, в якій кожен рух мав своє значення, а композиція вистави була продумана до найменших деталей. Балет часто виступав як мистецький маніфест, що проголошував певні ідеали – будь-то досконалість людини в добу Просвітництва чи емоційна глибина в епоху Романтизму.

У XIX столітті, з приходом романтизму, балет набув нових тематичних спрямувань. Він відійшов від переважно придворної тематики, зосередившись на питаннях людських почуттів, природи та надприродного. Романтичні постановки, як-от «Жізель» і «Сильфіда», зображали світ мрій і фантазій, підкреслюючи емоційну складову. Головні героїні романтичного балету уособлювали ідеали чистоти, невинності та духовної краси, що були відображенням суспільного прагнення до свободи, самовираження та гармонії з природою.

У XX столітті балет став інструментом пропаганди в багатьох державах, особливо в Радянському Союзі. Він набув чітко окресленої ідеологічної спрямованості, відображаючи цінності соціалізму. Постановки, такі як «Спартак» і «Лебедине озеро», отримали нове смислове навантаження, акцентуючи увагу на героїзмі, колективізмі та боротьбі за справедливість. Радянський балет також слугував засобом культурної дипломатії, демонструючи світові силу радянського мистецтва.

У XXI столітті балет продовжує розвиватися, зберігаючи класичні традиції та водночас відкриваючи нові горизонти. Постановки сучасних хореографів часто торкаються тем, актуальних для сьогодення, таких як гендерна рівність, екологія, права людини. Завдяки інтеграції елементів сучасного танцю, а також впливу інших культурних традицій, класичний балет перетворюється на інструмент глобального діалогу. Ці зміни роблять його доступнішим для ширшої аудиторії, зберігаючи водночас його унікальну естетичну сутність.

Класична хореографія є потужним інструментом вираження суспільних цінностей та

ідеалів. Від свого зародження в епоху абсолютної монархії до сучасних постановок, балет залишається відображенням культурних, соціальних і політичних тенденцій. Його здатність адаптуватися до нових умов і викликів дозволяє зберігати актуальність і значущість, залишаючись одним із найвищих досягнень світового мистецтва.

Література

1. Fretard D. Danse et non – Danse: vingt-cinq ans d'histoires / Dominique Fretard; ed. Cercle d'Art. – Paris, 2004.
2. Noisette Ph. Danse contemporaine mode d'emploi / Philippe Noisette. – Flammarion, 2010. – 255 p.
3. Кирилюк В. М. Дихання в хореографії. – К., 2009.
4. Кривохижа А. М. Гармонія танцю. – Кіровоград, 2003.
5. Methodik des klassischen tanzes. – Berlin.: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1963.
6. Цветкова Л. методика класичного танцю: Підручник. – К.: Альтерпрес. 2005.

Kratko Yulia,

*associate professor of the department directing and acting skills
in the name of the people artist of Ukraine Larisa Khorolets NACAM*

CONTEMPORARY PERFORMING ART AS A SPACE OF INTERACTIVE INTERACTION BETWEEN PERFORMERS AND SPECTATORS

Modern practices of educating children and adolescents at school demonstrate that the lack of leisure culture is mainly a consequence of failure, lack of self-organization skills, an unformed value system, and lack of confidence in one's abilities. These violations dramatize the social situation of adolescent development and create a situation of rejection from school life as a whole. These violations are also an obstacle to the full socialization of a young person. In order to solve these problems, social and pedagogical restoration of students' leisure time, filling it with interesting content is necessary.

In our opinion, interactive theater can be an effective means of organizing interesting leisure time and at the same time forming the moral value orientations of children and teenagers. Its specialty is the participation of children in school plays. These performances are usually based on fairy tales written by the children themselves. School theater makes children emotionally free, develops their imagination and fantasy, promotes the development of communication skills.

Let us remind you that theatrical activity is a direct form of children's creativity. Interactive methods of communication allow you to connect artistic creativity with personal experiences, vital moral problems with the acquisition of skills for their correct solution. Participation in the work of interactive theater can contribute to the formation of value orientations of schoolchildren, their acquisition of social adaptation skills, the development of such qualities as diligence, sensitivity, sincerity, justice, honesty, responsibility.

Today, interactive theater as a technology for organizing students' meaningful leisure time is closely related to its multifunctionality, namely: the assimilation of moral values by children, the formation of moral attitudes, world perception; aimed at the development of children's abilities and interests, with active creative activity (attention, imagination, fantasy, memory, coherent speech, culture of emotions); implementation of children's communication needs (openness, sincerity, emotionality, sociability). Whereas the socio-cultural significance of interactive theater is that it acts as a means of organizing leisure time and forming children's moral values, developing their creative abilities. The foundations of this specific technique were laid by the founder of the national theater of Brazil, Augusto Boal, whose main theme of performances was the problem of oppression and violence, the theater itself was called the «Theatre of the Destitute». The tasks of the performances were to jointly search with the audience for ways to solve a problem or get out of a difficult life situation.

In the field of Ukrainian theater culture, the essence of the adapted technique of interactive

theater is that a fairy tale created by one of the group members is staged in less than 30 minutes. Fairy tales are usually devoted to one or another moral problem. It is important that the metaphorical language of the fairy tale is easily recognized by children. This happens because the fairy tales manifest those situations that happen to people, children at school, in transport, in interpersonal communication with friends and adults. There is nothing invented or fantastic in them, they correspond to the realities of life, and most often in figurative language they tell the children's personal experience.

Usually, at the end of the performance, the *mise-en-scène* is interrupted by a kind of "stop-frame" and the audience is invited to change the situation so that the heroes of the fairy tale do not get into trouble. Sometimes a variant of such a "stop-frame" is a conversation that the child thinks about in advance. During the discussion of children's proposals and answers to questions, the essence of a certain moral phenomenon is realized, the manifestations of personality qualities are evaluated, which in a specific act or case had positive or negative consequences from the standpoint of social norms of behavior. Solving a moral problem allows children to make appropriate moral generalizations, learn norms and rules of behavior. After the end of the interactive action, when in the finale of the performance the children see confirmation of the solution to the problem that they proposed during the dialogue, there is a conversation or questionnaire with further discussion.

In conclusion, we will point out that the modern interactive theater reflects the relationship between the performers and the audience, taking into account all the complexity of the interweaving of emotional and objective connections, conscious and unconscious needs of the participants of the stage drama. At the same time, stage art enriches the spiritual world of an individual, develops the ability to empathize, the ability to understand another person and share grief and joy, cares with him, helps to develop empathic and socio-perceptive skills, the ability to focus attention on another person and interact with him.

*Матушенко Валерій Борисович,
доктор філософії, кандидат культурології, доцент, професор
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*

ВУЛИЧНІ ТЕАТРАЛІЗОВАНІ ЗАХОДИ В СТАРОДАВНЬОМУ ЄГИПТІ

Саме поняття «видовище» - це спеціально організована у часі та просторі публічна дія, тобто демонстрація соціально значущої поведінки. Виконавці демонструють свою або чужу поведінку, а глядачі сприймають та оцінюють її. Видовищний акт відбувається у заздалегідь визначений відрізок часу та у спеціально організованому просторі.

Основні параметри видовища : поділ на виконавців і учасників дійства, а глядачі і артисти заздалегідь повідомлені про видовищний акт і предметом відтворення у видовищі є не будь-які види поведінки, а конкретно ті, що цікавлять широку групу відвідувачів (соціально-значуща поведінка).

Становлення і розвиток масових свят, вистав та вуличних видовищ почалося ще до нашої ери. Похоронні обряди стали зародженням масових ритуальних дійств. Проаналізувати стан сучасних театралізованих видовищ ми можемо, переглянувши історію та становлення їх розвитку.

Наприклад, у часи древнього Єгипту, більш-менш організовано та систематично театралізовані видовища проявлялись в Єгипті ще в X ст. до н. е. Проявлялося це в ритуальних дійствах, які єгиптяни влаштовували, вшановуючи богів, а саме Ра, Осіріса, Ісіді, Тета, Гора, Сета та ін.[3, 21], будуючи піраміди та відзначаючи аграрні свята.

Театральне дійство в древньому Єгипті проявлялося в святкових релігійних драмах, в яких переповідали міфи про створення світу, держави, про життя богів. Першим зі свят в календарному році був Новий рік. Його урочисто святкували 19 липня і в цей день з'являлася зірка Сіріус, а також часто виходила з берегів найбільша річка Африки - Ніл. Початок

святкувань розпочинався за дві ночі до Нового року. До «Зали полум'я» заходив верховний жрець з пророками та музикантами і в цій залі він піднімав камінь, що закривав вхід до крипти, де знаходилася скульптура Хатор. Потім відбувався ритуал очищення статуї богині, а після чого статую відправляли до чистої молитовні, яка була під відкритим небом[2, 45].

Згодом Хатор встановлювали в альтанку з закритими фіранками, а коли сходило сонце, то їх відчиняли, щоб богиня змогла знову набратися магічної сили. Територіально країна Єгипет знаходиться на півночі африканського континенту і є аграрною країною, а тому багато уваги приділялося саме сільському господарству. Одним з таких свят є свято Долини, яке починалося на новий день десятого місяця і тривало 10 днів. Протягом цього свята люди приносили дари усім своїм покійним родичам. Древні єгиптяни вірили, що в цей час поєднується світ живих та мертвих. Дуже важливою була церемоніальна драма, яку називали свято Царського ювілею. Це дійство підтвердження та відродження сили правителя і відзначали його після того, як монарх перебував на троні 30 років.

Храми в Єгипті були закритими для простих людей і до них заходили тільки фараони та жерці. Статуї ніхто не бачив, їх виносили і показували людям тільки на свята, проносили статуї через усе місто, а потім повертали назад. Тривала ця процесія декілька днів і обов'язково супроводжувалася драматичною грою, музикою та танцями[2, 68].

Вже в той час застосовувалися музичні інструменти такі як арфа, барабани, музичні духові інструменти та струнні. Також застосовували в дійствах маски тварин. Враховуючи те, що у Єгипті дуже теплий клімат і немає справжньої зими, морозів та холодів, то з часом святкування Нового року почали переносити на березень-квітень і це було пов'язано з початком польових робіт[1].

Тривало це святкування 20 днів. Ці дні були святими: не чинили ніякого суду, ніхто не працював, не можна було карати дітей або рабів і взагалі до рабів у ці дні ставилися, як до рівних. Ці дні були сповнені свободою та вольнощами, буйними веселощами, іграми та виставами.

Починали святкувати з читання ритуальної поеми, яке тривало перші чотири дні, а також розігрувалися драми та містерії у храмах та на площах.

На 5-й день відбувалася ритуальна урочистість. Це був день, у який до Вавилону зносили усі статуї, після чого приносилися жертвні дари: фрукти, молоко, вершки, м'ясо. Потім це все освячували і ставили на стіл фараонам, імператорам та жерцям. Перед усіма принесеними статуями відбувалися урочистості, під час яких танцювали і читали балади. Так ми можемо бачити, що в обрядах спостерігається зародження театрального мистецтва та його елементів.

Шостий день називали покаяттям. Всі учасники обряду мали посипати голову попелом та покаятися в усіх діяннях та гріхах.

На сьомий день відбувалося дійство, яке було присвячене звільненню Мардука (в шумеро-акадській міфології - це верховне божество пантеона Вавилонії, верховний бог в Древній Месопотамії, бог-покровитель) з полону від темних сил. Цього дня забивалося дуже багато свиней, а під час цих жертвоприношень був спів, танці, музика, використовували арфи і флейти.

На дев'ятий день статуя переносилася в жертвний дім і там вона була два дні. До неї приносили жертвні дари. На десятій день святкувалися урочистості, присвячені перемозі Мардука над Тіамат (у вавилонській міфології це богиня хаотичного солоного океану, що злившись разом зі своїм чоловіком Абзу, богом прісної води, породила інших богів). З десятого на одинадцятий день відбувалося ворожіння.

А за часів цариці Клеопатри театралізовані видовища набули найбільшого поширення у єгиптян. Вона сама брала активну участь у масових заходах, присвячених відзначенню різних Богів та фараонів і власноруч розмальовувала та прикрашала рабів. Також це проявлялося в таких ритуалах, як похорон та муміфікація [2, 49].

Таким чином, розважальні, вуличні театралізовані заходи стали базою, міцним фундаментом розвитку видовищних мистецтв, оскільки в їх структурі закладені основні елементи видовища: виконавець, костюми, глядач, організація простору, часу, зорове та

звукове зображення, мізансцена, умовні пластика та звук, маски, драматургія, змагальна природа виконавства.

Література

1. Бочелюк В.Й. Дозвіллезнавство : навч. посібник / В.Й. Бочелюк, В.В. Бочелюк. - Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 208 с.
2. Історія стародавнього світу : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. істор. спец. Т. 1 / С. О. Голованов // Всесвітня історія : в 5 т. — Київ : Київський столич. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. — 472 с.
3. Матушенко В.Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. — Київ : НАКККіМ, 2016. — 200 с.

Шлемко Ольга Дмитрівна,

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МАРІЯ ЗАНЬКОВЕЦЬКА ЯК ГЕНІАЛЬНА АРТИСТКА І НЕПОВТОРНА СЦЕНІЧНА ПАРТНЕРКА

Про Марію Заньковецьку як геніальну українську артистку, патріотку, добродійницю написано вже сотні різноманітних книг та статей. Відзначення у 2024 році ювілейної дати – 170-річчя від дня народження славетної артистки, спонукає вкотре звернутися до її багатого творчого доробку і безцінного досвіду, зокрема, до її вміння бути неповторною сценічною партнеркою.

Відчуття актором під час сценічної дії свого партнера є одним з основних чинників майстерності актора. Нині для того щоб навчити в мистецькому закладі вищої освіти майбутнього актора сценічній взаємодії з партнером, треба виховувати його протягом чотирьох років. За цей час він повинен виконати низку різноманітних етюдів та вправ на увагу, м'язову свободу, уяву і фантазію, сценічну віру і правду, сценічне ставлення та оцінку факту, набути акторських навиків в уривках з драматургічних творів та у студентських виставах, пізнати сутність театральної етики.

Однак корифеї українського театру, серед яких Марія Заньковецька займає чільне місце, не мали спеціальної театральної освіти, а тому займалися самоосвітою, а навиків сценічного спілкування і театральної етики набували під час репетицій, вистав та мандрівного акторського життя. Водночас корифеї намагались передавати свій унікальний досвід молодим українським акторам, будучи для них живим прикладом.

Визначному українському артисту Івану Мар'яненку пощастило бути партнером Марії Заньковецької у багатьох виставах, про що він залишив свої безцінні спогади. Митець зазначає: «Марія Костянтинівна була зразком і провідною зорею для молодого покоління акторів. Пізніше, вже під час спільної роботи, Заньковецька допомагала й мені, наснажувала мене в творенні сценічних образів. А працювати з нею мені довелось в таких театрах: О. З. Сусллова, Ф. П. Волика за участю М. Л. Кропивницького, в театрі М. К. Садовського, і, нарешті, в Товаристві українських акторів за участю П. К. Саксаганського» [3, 49].

Описуючи постать М. Заньковецької під час гастролей театру О. Сусллова у 1903 р., коли за її плечима вже було близько 50 років, І. Мар'яненко визнавав, що здавалась артистка «ще зовсім юною. На зріст вона була середня, мала прекрасну, зовсім дівочу постать, тонкі риси обличчя, темні, середні на розмір, надзвичайно виразисті очі, які і в житті, і на сцені яскраво відображали найтонші зміни її внутрішнього стану. Танцювала вільно, легко, ніби жартуючи, з природною грацією. Мала міцний грудний, оксамитовий голос широкого діапазону, яким віртуозно володіла на всіх регістрах [...]» [3, 54].



На світлині Марія Заньковецька

Під час репетиції вистави «Наймичка» І. К. Карпенка-Карого, де М. Заньковецька виконувала роль наймички Харитини, а молодий актор І. Мар'яненко – роль Панаса, останній так розчулився від гри своєї талановитої партнерки, що не міг зосередитись і дуже нервував. «Марія Костянтинівна зрозуміла мій стан, – зауважує І. Мар'яненко, – усміхнулась і, щоб підбадьорити мене, порадила вчитись володіти нервовою системою. Після кількох проб діалог почав більш-менш налагоджуватись» [3, с. 51]. Задіяні у згаданій виставі актори були настільки зачаровані грою М. Заньковецької, що щиросердно «всіма силами намагались створити ансамбль для Марії Костянтинівни» [3, 53].

Невдовзі І. Мар'яненко був просто приголомшений виконанням М. Заньковецькою ролі циганки Ази в однойменній виставі «Циганка Аза» М. П. Старицького, що за стилем гри кардинально відрізнялось від попередньої ролі Харитини. На відміну від ролі тихої, лагідної та соромливої Харитини, її Аза мала цілком протилежний характер. Це була пристрасна, вогниста циганка, сміх якої лунав на весь циганський табір. Вона літала по сцені, вабила до себе хлопців і була справжньою жагучою дочкою південних степів. А «яка легкість і жвавість у її ногах, у тілі! В характерних поривистих рухах тремтять її руки з бубном, мов крила ластівки» [3, 58].

Якось під час репетиції цієї вистави І. Мар'яненко у ролі цигана Василя під час любовної сцени так розпалився, що Марія Костянтинівна змушена була перервати його репліку, зауваживши: «Постривай, голубе, ти ж мене так задушиш. Темперамент – річ хороша, та для чого ж так партнерові синяки робити?» [3, 61]. Це безперечно спонукало молодого артиста

звернути увагу на усунення своїх м'язових затисків, на відчуття партнера.

Коли під час репетицій драматичного етюд «Зимовий вечір» М. П. Старицького у І. Мар'яненка, призначеного на роль Подорожнього, з'явилися проблеми із заглибленням у внутрішнє життя свого героя, то Марія Костянтинівна дуже допомогла опанувати йому цю роль. Артистка «порадила психологічно заглибитись і відчутти внутрішню боротьбу Подорожнього, а саме: його протест, бажання виправдати свої вчинки в боротьбі за справедливе діло і разом з тим тамування в собі цього протесту, щоб не викрити своє інкогніто» [3, 83].

Талановиті актори ніколи не прагнуть притлумити гру своїх партнерів, а навпаки намагаються підтягнути її до свого рівня. Так, І. Мар'яненко з цього приводу зазначав: «Марія Костянтинівна підносила й мене на творчу височінь [...] Подих її генія збагачував моє творче життя» [3, 84].

Видатному українському режисерові В. Васильку, пощастило не лише спостерігати за грою Марії Костянтинівни, а й безпосередньо грати з нею протягом 1915-1916 років у виставах «Товариства українських артистів при участі М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського під орудою І. О. Мар'яненка». Призначення Марії Костянтинівни на роль Цвіркунки в опереті «Чорноморці» М. П. Старицького (музика М. Лисенка), у декого з трупи викликало занепокоєння, чи вистачить їй для цього сил. Колись це була коронна роль артистки, яка вимагала значних фізичних зусиль, однак тепер, коли їй було навіть трохи більше 60 років, таке призначення сприйняли неоднозначно.

Партнером М. Заньковецької у першій дії був молодий актор Н., який грав роль козачка Ілька. Цей амбітний актор прагнув вразити публіку своїм іскрометним танцем, а тому був не дуже задоволений, що доведеться танцювати з такою немолодою артисткою. Тож він вирішив під час прем'єрного показу вистави перетанцювати свою старіючу партнерку. Однак на репетиціях Марія Костянтинівна не співала і не танцювала, а в дуеті з Ільком лише тихим голосом проговорювала речитативом свої слова. В день прем'єри на вранішній репетиції артистки не було, оскільки вона відпочивала і готувалась. «Увечері на виставі, – згадує В. Василько, – вона в хорошому творчому стані, роль проводить у бадьорому темпі, яскраво, з гумором, з вогнем в очах. Доходить до найважливішого місця ролі – дуета з Ільком. Наче й не було тих старих літ! Заньковецька співає на повний голос, танцює з експресією, з жаром, з таким запалом, що нам, хто раніше не бачив її в цій ролі, стає ясно: це одна з найцікавіших ролей Марії Костянтинівни [...] я був свідком чуда акторської майстерності. Куди зникла старість? Де взялася ця сила?» [1, 112]. Дует знаменитої артистки і молодого актора мав шалений успіх у публіки, яка відреагувала оплесками, оваціями, вигуками «біс» та проханням повторити цю сцену. Яким же було здивування всіх акторів, коли Марія Костянтинівна раптом «подала знак диригентові повторити дует Цвіркунки та Ілька. Тут уже актори занепокоїлись: що ж воно буде далі? Всі вважали, що Марія Костянтинівна піддалась впливові овацій публіки і зробила неприпустиму помилку, згодившись повторити. Однак вона й вдруге провела дует на повну силу і чудово грала роль до самого кінця» [1, 112]. Тож самовпевнений актор «Н., що в своїй заздрості задумав переграти Заньковецьку, опинився в ролі жаби з відомої байки Крилова» [1, с. 112]. які є партнерами у виставі,

Цілком природно, коли актори зацікавлені у професійній грі своїх сценічних партнерів, коли сприяють створенню відповідної сценічної атмосфери. Однак трапляються випадки, коли один з акторів намагається домінувати, або ж іншими словами «тягнути на себе ковдру». На думку видатного режисера і театрального педагога Б. Захави «лише жалюгідні ремісники думають, що вони “виграють” на тлі поганої гри своїх товаришів. Великі актори завжди дбають про гарну гру партнерів та всіляко допомагають їм. Диктується ця турбота не лише бажанням досягти гарного загального результату, а й мудро усвідомленим творчим егоїзмом» [2].

Про ставлення до М. Заньковецької тогочасної передової української інтелігенції свідчить безпрецедентний вчинок Марії Ветрової, вчительки, української акторки і революціонерки. Ставши під час ув'язнення в Петропавлівській фортеці жертвою

жандармського насилля, дівчина не перенесла безчестя, вчинивши акт самоспалення і загинувши в страшних муках 12 лютого (за старим стилем) 1897 р. На столі в камері, в якій утримували дівчину, знайшли обгорілий аркуш паперу, де було написано: «Сьогодні я спалюю свої крила. Спалюю разом зі своїм життям. Живи, велика Маріє, і надихай людей на подвиг, на боротьбу. Прощай... В цю хвилину більше ніж коли-небудь *твоя Маруся*» [4, 55]. Так, перед своєю загибеллю, революціонерка і колишня українська акторка Марія Ветрова ніби передала естафету боротьби іншій українській акторці Марії Заньковецькій, яка з честю пронесла її кризь все своє життя.

Отже, Марія Костянтинівна Заньковецька була не лише геніальною артисткою, а й втіленням добродітності та безкорисливості. Вона з великою повагою ставилась як до корифеїв, з якими пліч-о-пліч творила професіональний український театр, так і до молодих акторів, допомагаючи їм опанувати свої ролі, долати труднощі мандрівного акторського життя. Постать Марії Заньковецької завжди притягатиме до себе молодих акторів, уособлюючи ідеал великої української артистки, на який рівнятиметься не одне покоління служителів Мельпомени.

Література

1. Василько В. С. Правда мистецтва // Вінок спогадів про Заньковецьку / Держ. музей театрального мистецтва УРСР; Українське театральне товариство. Київ : Мистецтво, 1950. С. 103–120.
2. Захава Б. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. 5-е изд. Москва : РАТИ – ГИТИС, 2008. 432 с. илл. URL: <http://flibusta.site/b/192407/read> (дата звернення: 16.11.2024).
3. Мар'яненко І. О. Мої зустрічі і спільна творча праця з М. К. Заньковецькою // Вінок спогадів про Заньковецьку / Держ. музей театрального мистецтва УРСР; Українське театральне товариство. Київ : Мистецтво, 1950. С. 45–90.
4. Чаговець В. А. Марія Заньковецька. На шляхах подвигу й слави // Чаговець В. А. Життя і сцена : нариси про майстрів театру. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ., 1956. С. 7–57.

Шевченко Анастасія Ігорівна,

*викладач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації
Харківського Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*

ЦИРКОВІ ТЕХНІКИ В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ І РЕЖИСЕРІВ РІЗНИХ НАПРЯМІВ

Всі дисципліни, які викладаються акторам, мають одну спільну мету – зробити студента, майбутнього актора, виразнішим, бо головна мета сценічного мистецтва – вплив на глядача, яку в театральній виставі виконує актор. Велику роль в вихованні акторів, а також і режисерів, відіграють пластичні дисципліни – основи сценічного руху, жонгливання, ексцентрика, пантоміма. Якщо основи сценічного руху є суто театральним предметом, то жонгливання, ексцентрика та пантоміма є цирковими дисциплінами.

Пантоміма – вид сценічного мистецтва, де головним засобом виразності є рухова сценічна дія актора (міміка, жестикуляція, пересування у просторі, взаємодія з партнером та оточенням тощо), емоційно та свідомо насичена, яка виявляє ставлення виконавця до навколишнього світу, та вимагає від нього володіння особливою тілесною технікою. Пантоміма як цирковий жанр завжди була сполучною ланкою між театром та цирком.

Ексцентрика – художній прийом показу (часто гротескного) навколишньої дійсності у загострено-комедійному вигляді із спеціальним порушенням загальноприйнятої логіки та взаємозв'язку між явищами, що зображуються, у результаті чого ці явища виявляються наче зміщеними зі своїх звичайних позицій і отримують неочікуване переосмислення. Ексцентрик своїми вчинками навмисно показує явища в неочікуваному вигляді, викриваючи істину, що ховається. Використовує предмети не за прямим призначенням, робить видимими метафори.

Жонгливання – жанр циркового мистецтва, що базується на вмінні у певному ритмі

підкидати й ловити предмети. Жонглювання стало одним з основних циркових жанрів із різноманітним форм, стилів, технічних прийомів та реквізиту. Виділяють жонглювання класичне (використовують спеціально пристосовані предмети реквізиту – м'ячі, палички, факели, тарілки, кільця, булави) та ексцентричне – побутовими предметами, або іншими різноманітними об'єктами, що не є класичним реквізитом.

В ХНУМ ім.І.П.Котляревського на кафедрі театру анімації (в минулому - театру ляльок) дисципліни «жонглювання», «ексцентрика», «пантоміма» викладаються з 2000 року. Першим викладачем цих дисциплін був Р.М.Никоненко. Циркові дисципліни були введені на кафедрі тодішнім завідувачем кафедри, Л.П. Поповим, який надихнувся досвідом КМАЕЦМ і запропонував Р.М.Никоненку спробувати адаптувати ці дисципліни саме для акторів та режисерів. Цей експеримент виявився вдалим, і протягом багатьох років навички, набуті акторами в контексті цих предметів, не тільки збагачували творчий арсенал самих акторів, але й принесли кафедрі та університету багато цікавих концертних номерів, які з успіхом демонструвалися не тільки в Україні, але й за кордоном. Після Л.П.Попова кафедру очолив Є.Т.Русабров. Під час його завідування кафедрою була здійснена перша сумісна вистава з молодіжним оркестром «Слобожанський» - вистава «Великий малюк Гулівер» (композитор В.М.Птушкін, диригент Ш.Г.Палтаджян, режисер Р.М.Никоненко, концентрмейстер К.Тищенко, художнє рішення А.Бовт). Ця вистава поєднувала елементи ексцентричної пластики, акробатики, жонглювання, пантоміми, вокалу, сценічної мови та акторської майстерності. Вона була зіграна неодноразово в учбовому театрі ХНУМ, а також представлена на фестивалі «Курбалесія-2006». З жовтня 2009 року і зараз викладачем жонглювання, ексцентрики, пантоміми є Шевченко А.І.

Проте під час карантину та в умовах війни відбувається адаптація до «запропонованих обставин». При переводі жонглювання, ексцентрики та пантоміми у розряд «вибіркових дисциплін» до акторів театру анімації приєдналися актори драматичного театру. Багато складнощів доводиться долати студентам – і технічних, і фізичних, і психоемоційних. Але з допомогою викладача майже всі з них успішно справляються, стають більш свідомими та самостійними. Легше впоратися поодиноці в контексті жонглювання або пантоміми, де присутність партнера не є обов'язковою, а от з ексцентрикою важче, бо основи ексцентричної акробатики пов'язані саме з партнером, знаходженням вірного центру ваги, парними та груповими підтримками та композиціями. Але є варіанти і сольних етюдів з ексцентрики: робота з предметом з використанням ексцентричної пластики та властивостей предмету, ексцентричне жонглювання, музична або лялькова ексцентрика тощо. Всі циркові дисципліни є необхідними як для акторів та режисерів різних напрямків, бо жонглювання розвиває обидві півкулі мозку та координацію рухів рук та тіла, ексцентрика сприяє знаходженню нестандартних ідей, креативного мислення, використання звичних вправ у незвичних формах та контекстах, а пантоміма, окрім того, що дисциплінує тіло і робить його скульптурно виразним, ще й «підіймає» на рівень філософського, алегоричного мислення в етюдах та виставах, вчить у єдиному жесті виражати найбільш влучну, точну думку чи почуття, яке за найкоротший час знаходить відгук у свідомості глядача. Вивчення циркових дисциплін для акторів та режисерів базується на збереженні найкращих надбань в традиційних вправах, а також створюванні нових, самостійно студентами чи разом з викладачем. Це виховує важливі якості, які допоможуть майбутнім акторам яскраво та виразно проявити себе у будь-якому напрямку сценічного мистецтва.

Література

1. Грінє Т. (2016). Музична ексцентрика на естраді в епоху глобалізації. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 18.
2. Гур'єва О. П. (2009). Витоки виникнення основних жанрів циркового мистецтва: практ. порадник. Маріуполь: Рената.
3. Елькіс Г. Я. (1986). Про пластичний тренаж актора. К. Мистецтво.
4. Абрамович О.О., Кудренко А.А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. Молодий вчений. № 9(1)

1. Бучма О.Є. (2010) Психофізичний тренінг. Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-III рівнів акредитації. К.: ДМЦНЗКМ

2. Ужвенко Н.Я., Скрябіна Н.С. (2013). Пантоміма у питаннях та відповідях. Довідник. К.:КМАЕЦМ

*Демчук Сергій Васильович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПЕРЕДАЧІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Хореографічна культура є важливим елементом національної спадщини, що сприяє збереженню і передаванню цінностей, традицій та історії нації. Унікальність хореографії полягає в її здатності транслювати через рухи тіла багатогранні аспекти культури, які складно передати іншими засобами. Збереження та розвиток хореографічної культури є не лише завданням збереження традицій, а й важливим інструментом для формування національної ідентичності в умовах глобалізації.

Хореографія як форма мистецтва та культурного вираження має значення не лише для естетичного сприйняття, але й для збереження історичної пам'яті та цінностей. Кожен народ створює свій особливий хореографічний стиль, який відображає його духовні, соціальні та економічні особливості. Танцювальні традиції формуються в контексті певних історичних подій, соціальних перетворень, а також впливу природного середовища та побутових умов. У багатьох культурах танець став важливим засобом ритуальної комунікації, що дозволяє зберігати колективну пам'ять про минуле. Він зображує важливі моменти життя громади: відродження, родинні цикли, релігійні обряди та свята.

Танцювальна культура може виступати як мовний код, що дозволяє передавати знання та уявлення про світ через рухи, що є універсальними в своїй здатності виражати емоції, переживання та ідеї. Однак, з огляду на глобалізаційні процеси, багато національних хореографічних традицій опиняються під загрозою забуття. Міжнародні культурні обміни, економічна експансія та технологічні зміни призводять до поширення домінуючих культур, що можуть змінювати або навіть знищувати локальні традиції, серед яких особливо вразливими є традиційні танцювальні форми.

Одним з найефективніших способів збереження національної ідентичності через хореографію є її документування та фіксація. Архівування танцювальних творів, запис відеоматеріалів, збереження старовинних партитур і хореографічних описів дозволяє забезпечити доступ до національної спадщини майбутнім поколінням. Разом з тим важливим є активне залучення громади до збереження та розвитку хореографічних традицій, особливо через освітні програми та культурні ініціативи, що сприяють зростанню інтересу до народних танців серед молоді.

Важливу роль у збереженні національної ідентичності відіграють також професійні танцювальні колективи, які, з одного боку, вдосконалюють традиційні форми хореографії, а з іншого – сприяють їх популяризації на міжнародній арені. Виконання народних танців на великих сценах, участь у фестивалях і конкурсах дає можливість не лише зберігати традиційний репертуар, але й активно впливати на формування сучасних культурних іміджів нації. Водночас такі колективи виступають важливими послами культури, що дозволяє донести національну спадщину до міжнародної аудиторії та залучати до її вивчення людей з інших культур.

Збереження та розвиток національних хореографічних традицій допомагає не тільки зберегти унікальні елементи національної культури, але й укріпити соціальну згуртованість нації. Танці та хореографічні обряди об'єднують людей, створюють почуття спільної належності до певної культури та нації. Ці елементи культури, що передаються від покоління до покоління, формують стійкий зв'язок між людьми та їх історією, сприяють розвитку

національної свідомості, що є необхідним для збереження соціальної стабільності та культурної самобутності.

Один із сучасних аспектів збереження хореографічної культури як засобу формування національної ідентичності – це активне використання технологій для навчання та поширення танцювальних традицій. Онлайн-курси, відеоуроки, цифрові платформи для популяризації хореографії дозволяють кожному, хто бажає, долучитися до вивчення народних танців, навіть якщо він перебуває далеко від місць їх традиційного виконання. Такі інновації забезпечують масштабне поширення національної хореографії, забезпечуючи її збереження на глобальному рівні.

Хореографічна культура є важливим елементом, що дозволяє зберігати не лише рухи, але й колективну пам'ять нації. Танці, що виникають у контексті конкретних історичних ситуацій, можуть стати потужним інструментом збереження національної ідентичності, допомагаючи відновити зв'язок з історією та передати культурні цінності новим поколінням. Тому хореографія, як засіб збереження та передачі національної ідентичності, потребує підтримки, розвитку та популяризації, що стане важливим фактором збереження культурної спадщини в умовах швидких змін сучасного світу.

Література

1. Бернадська Д. П. Феномен синтезу мистецтв у сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія й історія культури». Київ, 2005. 20 с.
2. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті. Київ: Знання, 2007. 679 с.
3. Верховенко О. А. Сучасне українське мистецтво. Новий погляд. Новий початок. Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 19-20 квітня 2007 р. Київ: Вид-во КНУКіМ, 2007. С. 61–65.
4. Морозовська Т. Д. Хореографічне виховання як складова загальної освіти. Рідна школа. 2002. № 8-9. С. 25–28.

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

СИНТЕЗ ГРАФІКИ ТА КІНО У ТВОРЧОСТІ ГЕОРГІЯ ТА СЕРГІЯ ЯКУТОВИЧІВ

Творчий внесок Георгія та Сергія Якутовичів в український кінематограф висвітлюється в унікальному синтезі графіки та кіно. Георгій, як один із провідних майстрів графіки ХХ століття, відомий своєю роботою в ролі художником-постановника фільму "Тіні забутих предків" (1965) Сергія Параджанова, що став визначною кінострічкою українського поетичного кіно. У його творчому доробку значиться фільм "Захар Беркут" (1972) під режисурою Леоніда Осики, а також він виступав консультантом у проектах "Камінний хрест" (1968) та "Гетьманські клейноди" (1993). Син Георгія, Сергій Якутович, продовжив батькову справу і відзначився роботою над такими фільмами як "Молитва за Гетьмана Мазепу" (2001) Юрія Ілленка та "Тарас Бульба" (2005) Володимира Бортка.

Інноваційний підхід Георгія Якутовича у створенні фільму "Тіні забутих предків" полягав у використанні прийомів книжкової графіки в кінематографі. Він запропонував структурувати оповідь, розбивши фільм на глави, подібно до книжкового формату. Навіть чорно-білі вставки в фільмі, створені на основі розкадровок художника, покликані підкреслити драматичні моменти сюжету, контрастуючи з барвистими кольоровими кадрами [1, 74]. Юрій Белічко так охарактеризував роботу Георгія Якутовича: «По суті, художник ставив перед собою і розв'язував ті ж самі завдання, що і в книзі, тільки іншими засобами, враховуючи специфіку кіно. Він не тільки «кадрував», але й намагався передати емоції і думки, що хвилювали його. В ескізах часто він шукав той настрій, що, на його думку, мав забарвити певний кіноепізод» [2, 46].

Участь Георгія Якутовича в екранізації повісті Михайла Коцюбинського вийшла за межі суто художньої роботи та стала синтезом графіки, літератури й кінематографа. Завдяки власному глибокому розумінню твору та сформованим уявленням про його образи і зміст, Георгій Якутович виступив не лише як художник, але й як важливий концептуальний співтворець фільму. ТанDEM Параджанова і Георгія Якутовича став зразком плідної співпраці режисера і художника, результатом якої став один із найвидатніших фільмів українського кіно.

Георгій Якутович, глибоко розуміючи природу кіномистецтва, зміг побачити у «Тінях забутих предків» не просто текст, а цілісне, матеріальне середовище, наповнене особливим сенсом і красою. Задовго до початку зйомок він працював над ілюстраціями до повісті, а його проникнення у гуцульське народне мистецтво стало важливою передумовою для створення фільму. Переосмислюючи створений у кіно візуальний світ, художник повернувся до ілюстрування повісті (1967), але з новим, глибшим поглядом на знайомі образи. Використовуючи техніку деревориту, художник відходить від свого характерного "суворого стилю", обираючи шлях спрощення та узагальнення.

Сергій Якутович у роботі над фільмом «Молитва за Гетьмана Мазепу» звернувся до концепції «намальованого кіно», вивівши кінодекорації на новий рівень та зруйнувавши традиційне сприйняття декорацій як другорядного, допоміжного елемента сцени. Власноруч створені живописні декорації надихнули Сергія Якутовича глибше зануритися в козацьку тематику, що знайшло своє відображення в проекті «Мазепіана» (2004) — яскравому прояві його унікального художнього стилю, втіленого в естетиці «Козацького бароко».

Характерним для творчості Сергія Якутовича є переосмислення кінематографічних образів, де художник перетворює їх на архетипи для своїх графічних ілюстрацій. Яскравим прикладом є образ актора Богдана Ступки, який майстерно виконав роль гетьмана Богдана Хмельницького у фільмі Єжи Гоффмана «Вогнем і мечем» (1999). Цей образ знаходить своє продовження в ілюстраціях Сергія Якутовича до поеми Ліни Костенко «Берестечко» (2010) [3, 117]. Цей процес можна охарактеризувати як трансформацію кінообразу в графічний архетип, де зберігається емоційна сила і динаміка кінокадру. Сергій Якутович не просто копіює зовнішність актора, а й намагається передати його внутрішній світ, використовуючи міміку і рухи. Головна мета художника – не лише відобразити історичні факти, а й розкрити складність людських переживань, створити характерний "героїчний образ".

Творчість Георгія та Сергія Якутовичів є яскравим прикладом того, що кіно, як мистецтво синтезу, інтегрує різні форми художнього вираження в єдине ціле. Їхній внесок у візуальну культуру українського кінематографа підкреслює, як графіка та кінематограф можуть взаємодіяти, створюючи емоційно насичені та виразні образи. Якутовичі не лише розробляли візуальні концепції, а й формували стиль, що збагачував національне кіно, надаючи йому нових естетичних вимірів.

Література

1. Як у Тіні. Георгій Якутович як ілюстратор книги «Тіні забутих предків». / упор.: П. Ліміна, П. Гудімов. Київ : Артбук, 2017. 184 с.
2. Белічко Ю. В. Георгій Вячеславович Якутович. Київ : Мистецтво, 1968. 88 с.
3. Михайлова Р. Д. Образно-змістовний ряд роману "Берестечко" у графічній презентації Сергія Якутовича [Текст] / Р. Д. Михайлова, Є. П. Гула, М. О. Березницька // Art and Design. - 2023. - № 4 (24). - С. 112-121.

ФЕСТИВАЛІ ЕЛЕКТРОННОЇ МУЗИКИ ЯК ЖИВІ МИСТЕЦЬКІ ІНСТАЛЯЦІЇ

Фестивалі електронної музики, що виростили з андеграундних вечірок та неформальних заходів 1980-х років, перетворилися на грандіозні події глобального масштабу. Вони стали не тільки музичними святами, але й місцями, де мистецтво й технології зустрічаються в унікальній формі, створюючи для учасників неймовірні аудіовізуальні інсталяції. Один із найбільш вражаючих прикладів такого синтезу мистецтва і технологій — фестиваль *Tomorrowland*.

Фестиваль *Tomorrowland*, який є одним з найвідоміших і найбільших фестивалів електронної музики, бере свій початок у 2005 році в невеликому бельгійському містечку Бум. Організаторами фестивалю є компанія *WEAREONE.world*, яка зуміла перетворити *Tomorrowland* на щось більше, ніж просто музичний фестиваль. Спочатку він мав досить скромні масштаби, але з кожним роком ставав все більш амбітним і популярним, залучаючи фанатів електронної музики з усього світу. Сьогодні *Tomorrowland* — це справжній культурний феномен, що представляє унікальну суміш музики, візуальних мистецтв і технологій. Кожен рік фестиваль має нову тематику, що визначає стиль декорацій, виступів і навіть костюмів артистів. Ці теми варіюються від фентезійних світів до футуристичних міст, кожна з яких наповнена деталями, що дозволяють глядачам повністю зануритися в унікальну атмосферу. Завдяки успіху бельгійської версії фестивалю з'явилися філіали в інших країнах, таких як Бразилія і США, що зробило *Tomorrowland* глобальною подією, де виступають провідні артисти електронної сцени, такі як *Armin van Buuren*, *David Guetta*, *Martin Garrix*, *Tiësto*, та інші [6].

Візуальні ефекти, перформанси, світлові шоу і складні декорації стали невід'ємною частиною досвіду, який фестивалі електронної музики пропонують своїм відвідувачам. Інновації у сфері інтерактивних технологій дозволяють створювати сцени, що реагують на звук, декорації, які взаємодіють з глядачами, і навіть перформанси, де кожен учасник стає частиною загального мистецького дійства. Такі події, як *Tomorrowland*, перетворюють музику на мистецьке полотно, де народжуються незабутні враження для відвідувачів [2, с. 33].

У будь-якому фестивалі електронної музики центральну роль завжди відіграє музика. Однак, на таких заходах, як *Tomorrowland*, вона виконує не тільки функцію аудіального мистецтва, але й стає основою для створення інтерактивних інсталяцій. У поєднанні з візуальними і технологічними елементами музика перетворюється на частину більш масштабного мистецького простору, де кожен звук супроводжується візуальними та світловими ефектами [3, с. 39].

Електронна музика, як правило, базується на синтезі звуків, створених за допомогою технологій. Це надає можливість для створення синхронізованих з музикою візуальних ефектів, що реагують на зміни у звучанні. Так, сцени фестивалю можуть трансформуватися під час виступу, реагуючи на музику і створюючи ефект живого середовища, де кожен звук супроводжується візуальними і світловими змінами. Музика більше не є ізольованим елементом, а стає центром інтерактивної інсталяції, яка впливає на всі органи чуття глядачів [4, с. 218].

Декорації та візуальні ефекти є невід'ємною частиною фестивалів електронної музики. Кожен фестиваль має свою унікальну естетику, яка виражається через оформлення сцен, використання 3D-проекцій, лазерних шоу і навіть голограм. Такі візуальні інсталяції стають важливою частиною мистецького досвіду, що перетворює фестиваль на мистецький простір [5, с. 6].

Театральні елементи на фестивалях електронної музики грають важливу роль у створенні загального мистецького досвіду. Театр, перформанси і хореографічні номери додають новий вимір до звичного музичного виступу, перетворюючи його на справжнє шоу. На таких

фестивалях, як *Tomorrowland*, часто можна побачити артистів у складних костюмах, які виконують синхронізовані з музикою театральні перформанси. Це можуть бути як хореографічні вистави, так і інтерактивні номери, де актори взаємодіють з глядачами, залучаючи їх до шоу [1, с. 139].

Театральні вистави можуть також включати акробатичні номери, піротехнічні шоу та інші елементи, що створюють повне занурення у подію. Ці перформанси стають невід'ємною частиною музичного дійства, додаючи емоційності і візуальної привабливості до кожного виступу. [4, с. 220].

Графіка та відеоінсталяції є ще одним важливим елементом фестивалів електронної музики. На великих екранах, розташованих на сценах, можуть транслюватися тривимірні графічні композиції, які синхронізуються з музикою і змінюються під час виступу. Наприклад, під час певних треків на екранах можуть з'являтися абстрактні візуалізації, що відображають емоційний настрій композиції, або ж складні сцени, що ілюструють тематику виступу. Лазерні шоу, голограми та 3D-проекції надають музиці новий вимір, створюючи ефект занурення у візуально-акустичне середовище. Відеоінсталяції також дозволяють передати певні наративи або естетичні концепції, що доповнюють музичний виступ. Це робить кожен виступ більш інтерактивним і запам'ятовуваним, адже глядачі можуть одночасно сприймати музику на аудіальному та візуальному рівнях [1, с. 140].

Щороку організатори фестивалю розробляють нові теми і концепції, які стають основою для створення унікальних декорацій, візуальних шоу та театральних перформансів. Кожна сцена на *Tomorrowland* — це окремий мистецький об'єкт, де поєднуються музика, графіка, театр і технології, щоб створити єдиний синтетичний простір, у якому музика стає частиною більшого мистецького полотна [5, с. 610].

Фестивалі електронної музики, такі як *Tomorrowland*, демонструють, як музика, технології та мистецтво можуть поєднуватися для створення унікальних аудіовізуальних інсталяцій. Музика на таких подіях більше не є ізольованим елементом, а стає центральним компонентом живого мистецького простору, де кожен виступ є синтезом різних видів мистецтва. З огляду на швидкий розвиток технологій, можна очікувати, що майбутні фестивалі електронної музики продовжать дивувати новими формами взаємодії музики та мистецтва, відкриваючи нові горизонти для творчого самовираження [3, с. 39].

Література

1. Голубенко М. М. (2018). Концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць*. Вип. 22, Київ, с. 139–145.
2. Голубенко М. М. (2020). Темпоральність музичної культури цифрової доби: дис ... кандидата мистецтвознавства. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. 196 с.
3. Загайкевич А. (2008). Українська електронна музика: практика дослідження. *Музика в інформаційному суспільстві: збірник наукових статей*. Вип. 76, Київ, с. 39–62.
4. Куц Є. В. (2009). Візуалізація синтезу звука як засада часової трансформації двовимірних артефактів. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Вип. 16, Київ, с. 218–226.
5. Пясковський І. Б. (2008). Музика в інформаційному суспільстві. *Музика в інформаційному суспільстві: збірник наукових статей*. Вип. 76, Київ, с. 6-16.
6. Tomorrowland - Режим доступу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Tomorrowland>

ВЗАЄМОДІЯ МІЖ АКТОРОМ ТА ГЛЯДАЧЕМ: НОВІ ФОРМИ ТЕАТРАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Взаємодія між актором та глядачем є однією з найважливіших складових театрального процесу, яка відображає специфіку театральної комунікації та її вплив на сприйняття вистави. У традиційному театрі цей процес є двостороннім, де актори, використовуючи словесні та невербальні засоби вираження, передають певні ідеї та емоції, а глядачі, через акт сприйняття, реагують на події, що розгортаються на сцені. Однак, з розвитком сучасних технологій, глобалізацією та змінюваними соціокультурними умовами, традиційна модель взаємодії зазнала значних трансформацій. Відповідно, виникають нові форми театральної комунікації, де значно розширюється роль глядача, а акторська майстерність доповнюється новими елементами, які інтегрують мультимедійні технології, інтердисциплінарність та інтерактивність.

Однією з найпомітніших тенденцій у сучасному театрі є інтерактивний театр, де глядачі виступають не лише спостерігачами, а й активними учасниками вистави. В умовах такої театральної практики актори взаємодіють з аудиторією безпосередньо, змінюючи хід дії залежно від її реакцій. Це дозволяє створювати динамічну взаємозалежність між актором і глядачем, де кожен вибір публіки може вплинути на розвиток сюжету, тим самим формуючи нову форму театрального досвіду. Актор стає своєрідним модератором, який веде публіку через різноманітні можливості вистави, а глядач – активним агентом, чия реакція може кардинально змінити інтерпретацію твору.

Мультимедійні технології, зокрема проєкції, відеоарт, віртуальна реальність та інші цифрові інструменти, створюють нові можливості для театральної комунікації. З їх допомогою формується інтегрований театральний простір, де звук, зображення та рух поєднуються, створюючи багатогранний досвід, який значно змінює сприйняття публікою подій, що відбуваються на сцені. Ці технології дозволяють не лише візуально ілюструвати дію, але й активно взаємодіяти з глядачем, створюючи ефекти присутності або занурення у події вистави. Такі мультимедійні підходи сприяють поглибленню взаємодії між актором і глядачем, а також відкривають нові форми мистецького вираження, що дозволяють театру зберігати свою актуальність у контексті новітніх технологічних змін.

У цьому контексті соціальні мережі та цифрові платформи стали важливими елементами театральної комунікації. Платформи, як-от YouTube, Facebook, Instagram, надають можливість театрам транслювати свої вистави в реальному часі або створювати архіви, доступні для перегляду в будь-який час. Ці технології сприяють інтеграції театрального мистецтва в глобальну культурну мережу, дозволяючи залучати ширшу аудиторію та забезпечувати миттєву зворотну реакцію глядачів через коментарі, лайки або репости. Замість традиційного механізму споживання театру, де глядач є пасивним спостерігачем, сьогодні спостерігається тренд на участь, де публіка може впливати на хід театрального процесу, що відкриває нові горизонти для творчої взаємодії.

Інший аспект нової театральної комунікації полягає в психологічному та емоційному впливі на глядача, що досягається завдяки новим театральним форматам. Актори часто використовують такі прийоми, як прямі звертання до глядача, змішування сцени та залу, щоб створити ілюзію безпосередньої присутності глядача у самому процесі дії. Така практична інтеграція актора і публіки дозволяє значно посилити емоційний вплив вистави, забезпечуючи більш глибоке та інтенсивне переживання.

Окрім цього, важливим елементом нових форм театральної комунікації є адаптація акторів до нових умов технологічного та культурного середовища. Сучасні актори повинні бути готовими до експериментування з новими засобами вираження, до роботи в умовах мультимедійного простору та інтерактивного театру, що вимагає від них не лише високої

акторської майстерності, але й вміння працювати з технологіями. Актори повинні бути здатними адаптувати свою гру до нових форматів, що дозволяє створювати гнучку взаємодію з публікою та зберігати інтенсивність театральної комунікації.

Отже, нові форми театральної комунікації, що виникають у результаті інтеграції новітніх технологій і нових соціокультурних практик, змінюють класичну модель взаємодії між актором та глядачем. Взаємодія, що раніше була обмежена лише традиційними театральними формами, тепер включає нові можливості для взаємодії через мультимедійні інструменти, соціальні мережі та інтерактивність, що відкриває нові горизонти для розвитку театального мистецтва та його сприйняття. Ці зміни є важливими не лише для художньої практики, але й для переосмислення ролі театру в культурному ландшафті сучасності.

Література

1. Астаф'єв А. О. Питання розвитку цифрової культури українського соціуму : аналітична записка Відділу гуманітарної політики. Національний інститут стратегічних досліджень. 2014. URL : <https://niss.gov.ua/doslidzhennya/gumanitarniy-rozvitok/pitannya-rozvitku-cifrovoi-kulturiukrainskogo-sociumu>
2. Денисюк Ж. З. Культурне середовище інтернету у функціонуванні аксіосфери суспільства. *Культура України*. 2017. Вип. 58. С. 177-184.
3. Дерман Л. М., Кобилянська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус*. 2021. Вип. 37 (т. 1). С. 33–36.
4. Матвеєва К. В., Гуменюк Т. К. Цифровізація в театральній культурі. *Збірник наукових праць ЛОГОС*. 2021. С. 301–303. URL : <https://doi.org/10.36074/logos-10.09.2021.92>

Нещерет Вадим Олексійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕАТР КОРИФЕЇВ ЯК ОСЕРЕДОК ПРОСВІТИ ТА НАЦІОНАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ

«Театр корифеїв» відігравав визначну роль у культурному та суспільному житті України другої половини XIX століття. Створений у 1882 році в Єлисаветграді (нині Кропивницький), цей театр став першим професійним українським театральним колективом, діяльність якого була спрямована не лише на розвиток мистецтва, а й на утвердження національної ідентичності через просвіту та виховання громадян. Завдяки таланту й відданості видатних діячів, зокрема Марка Кропивницького, Михайла Старицького, Івана Карпенка-Карого, Панаса Саксаганського, театр набув статусу культурного осередку, який впливав на національне відродження та формування свідомості українського народу.

Головним завданням «Театру корифеїв» було популяризація української культури серед широких верств населення, яке тривалий час перебувало під впливом колоніальної політики Російської імперії, що спрямовувалася на асиміляцію та придушення української мови й традицій. Вистави, що ставилися театром, базувалися на творах українських драматургів, які акцентували увагу на проблемах селянства, родинних стосунках, моральних цінностях і соціальних конфліктах. Такі постановки, як «Наталка Полтавка» Івана Котляревського, «Сава Чалий» Карпенка-Карого чи «Глитай, або ж Павук» Марка Кропивницького, не лише розважали глядачів, а й навчали, розширювали їхній світогляд, формували почуття гордості за національну культуру.

Просвітницька діяльність театру корифеїв виходила за межі сценічного мистецтва. Актори та драматурги активно популяризували українську мову, намагаючись подолати упередження, нав'язані імперською політикою. Використання народної мови у виставах сприяло її збереженню й поширенню, демонструючи її багатство та естетичну цінність. Це набувало особливого значення в умовах тогочасних заборон, зокрема Емського указу 1876 року, який обмежував використання української мови в публічній сфері.

Важливим елементом національного виховання, який реалізовувався через діяльність театру, було утвердження моральних цінностей. У багатьох виставах порушувалися питання честі, гідності, відповідальності перед громадою й сім'єю. Це сприяло формуванню етичних орієнтирів, що відповідали як традиціям українського народу, так і модерним суспільним ідеалам. Через драматургію театр сприяв популяризації таких ідей, як людяність, взаємодопомога та справедливість, що відповідало завданням національної консолідації.

Соціальний аспект діяльності театру корифеїв також був важливим. Багато вистав були орієнтовані на селянство, яке становило більшість населення України. Твори, які порушували актуальні для селян проблеми – бідність, експлуатацію, розшарування, – викликали живий інтерес і резонанс. У такий спосіб театр слугував засобом соціального просвітництва, сприяючи підвищенню свідомості й самоорганізації громади.

Завдяки високому художньому рівню вистав, театр корифеїв зміг сформувати новий тип українського театру, орієнтованого на національне мистецтво. Він став зразком для наступних поколінь митців і засвідчив, що театр може бути потужним інструментом соціальних і культурних змін.

Отже, «Театр корифеїв» відіграв вирішальну роль у становленні української національної культури. Його просвітницька місія й внесок у національне виховання сприяли збереженню та розвитку української ідентичності, заклали основи для подальшого розвитку театрального мистецтва й відіграли важливу роль у формуванні громадянської свідомості. Діяльність театру корифеїв залишається одним із найяскравіших прикладів поєднання мистецької творчості й соціальної місії.

Література

5. Соломаха Н. Традиції театру корифеїв і сучасне театральне мистецтво України. XIV Міжнародна наукова інтернетконференція «Advanced technologies of science and education». URL: <http://intkonf.org/solomaha-n-l-traditsiyi-teatrukorifeyiv-i-suchasne-teatralne-mistetstvo-ukrayini/>
6. Театр корифеїв та національна пам'ять: проблеми і перспективи. Театр корифеїв: блог. 2014. 28 квітня. URL: <http://yuzik15.blogspot.com>
7. Новиков А. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку ХХ ст. : монографія. Харків : Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 412 с
8. Новиков А. Учитель корифеїв: життя Марка Кропивницького. Харків : ХІФТ, 2019. 248 с.

Парубочий Ігор Павлович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОДЯГ ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ЗАСІБ У ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВАХ

Одяг в театрі не є лише функціональним елементом, який покликаний забезпечити комфорт актору або відобразити епоху і місце дії. Він виступає потужним комунікативним засобом, який здійснює важливу роль у створенні образів, розвитку сюжету та формуванні емоційного зв'язку між актором та глядачем. У театральному контексті костюм стає не просто зовнішнім атрибутом, а важливим елементом, що дозволяє транслювати внутрішні характеристики персонажа, його соціальну приналежність, психологічний стан і взаємини з іншими героями. Відповідно, одяг у театрі є важливою складовою театрального коду, яка допомагає розкривати теми та смисли вистави.

Одяг, як символічний елемент, є інструментом художнього вираження і активним учасником візуальної комунікації. Костюм може передавати різні значення, що мають глибокий зв'язок із соціальною, культурною та психологічною складовою персонажа. Завдяки використанню кольору, форми, матеріалу та стилістичних рішень, костюм здатен візуально підкреслити характер персонажа, його емоційний стан, соціальний статус та зміну в процесі розвитку дії. Наприклад, у класичних постановках, де роль костюма полягає в точному відображенні епохи, одяг відіграє роль історичної реконструкції, допомагаючи глядачеві

відчутти атмосферу часу. У сучасному театрі костюм часто стає засобом абстракції, де він може мати символічне значення, яке не відповідає буквальному відображенню дійсності.

Костюм у театрі також стає комунікативним засобом для створення контексту і взаємодії між персонажами. Вибір одягу для кожного героя може відображати не лише його індивідуальні особливості, але й взаємини з іншими персонажами. Одяг здатен посилювати або змінювати динаміку сценічних відносин. Наприклад, у постановках, де важливу роль відіграють соціальні та політичні конфлікти, костюм може демонструвати боротьбу між персонажами, відображаючи контрасти між їхнім соціальним статусом або ідеологіями. У сучасних театральних постановках костюм часто стає метафорою для підкреслення соціальних ролей, ідеологічних переконань чи навіть внутрішніх конфліктів персонажа.

У театральному процесі одяг також виконує функцію кодування певних соціальних і культурних норм. Наприклад, в історичному театрі костюми часто служать для візуального підкріплення ідеї про мораль, честь, владу чи покарання. У таких виставах костюм здатен не лише розкривати риси персонажа, а й відображати більш широкі соціальні уявлення про статус і роль окремої особи в суспільстві. Одяг може підкреслювати належність персонажа до певної соціальної групи, його етнічну приналежність або соціальний клас, що, у свою чергу, дає додаткові орієнтири для глядача щодо мотивації персонажа та його взаємин з іншими учасниками вистави.

Крім того, важливим аспектом є роль одягу в контексті експресії внутрішнього світу персонажа. Оскільки театр є видом мистецтва, що має на меті не лише розважати, а й провокувати глядача на роздуми, костюм виступає не тільки як зовнішня оболонка, а й як символ внутрішніх процесів персонажа. У сучасних театральних виставах часто використовуються різноманітні символічні елементи в костюмах, які мають на меті підсилити емоційне сприйняття та поглибити психологічний контекст. Одяг може стати метафорою для переживань героя, його внутрішньої боротьби чи трансформацій, які він зазнає під час дії. Відкриття чи зміна костюма в процесі вистави може відображати етапи розвитку героя, його зміну через внутрішній конфлікт чи зовнішні обставини.

Також важливо зазначити, що костюм є невід'ємною частиною театральної сцени, яка взаємодіє з освітленням, музикою, рухом і декорацією. Це створює єдиний художній образ, де кожен елемент сценічного мистецтва виконує свою функцію у загальній композиції. Костюм у цьому контексті може допомогти підкреслити акценти, створюючи візуальні ілюзії, що допомагають глядачеві зосередити увагу на певних аспектах дії. Важливою є здатність костюма працювати в ансамблі з іншими сценічними елементами, формуючи цілісний художній образ, який допомагає глибше сприймати зміст вистави.

Одяг як комунікативний засіб у театрі також відображає процес адаптації традиційних театральних практик до вимог сучасного суспільства. У наш час театр часто використовує костюм як засіб для створення нових інтерпретацій класичних текстів, де костюм стає не просто історичною реконструкцією, а й інструментом для осмислення сучасних соціальних і культурних проблем. Вистави, в яких костюм є важливим елементом експерименту, дозволяють створювати нові театральні мови, що активно взаємодіють із реальністю сучасного світу, зокрема в умовах глобалізації, змін в культурних парадигмах і нових соціальних реаліях.

У театральних виставах потужним комунікативним засобом виступає саме одяг, який не лише визначає зовнішній вигляд персонажа, але й активно взаємодіє з іншими театральними елементами для створення глибоких культурних, соціальних та емоційних смислів. Його роль у театральному процесі полягає не лише у функціональному втіленні образу, а й у формуванні та трансляції ключових ідеологічних та психологічних аспектів, що визначають розвиток сюжету та взаємодію між персонажами.

Література

1. Бальме Крістофер. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ Класика, 2011. 270 с.
2. Веселовська Г. І. Сучасне театральне мистецтво. Київ: НАКККіМ, 2015. 142 с.
3. Донченко Н. П. Режисура та акторська майстерність: Навч. посібник. Київ, 2006. 260 с.

*Плахотник Олександр Олександрович,
аспірант Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*

ТВОРЧИСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ В ІНСЦЕНІЗАЦІЯХ ТРАГЕДІЇ ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ»: СУЧАСНИЙ ВИМІР

Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» залишається актуальною протягом багатьох століть, що пов'язано з її універсальними темами: пошуком відповідей на онтологічні питання, рефлексією головного героя, корумпованою владою та людською нестійкістю перед обличчям долі. Кожна епоха інтерпретує цю п'єсу по-своєму, використовуючи унікальні форми сценічного мистецтва та досягнення технологій, щоб передати її емоційну глибину і складність. У зв'язку з цим протягом століть поступово зміщується акцент смислового навантаження з драматургічної основи та акторської майстерності на сценографію та візуальні ефекти. Прихід постмодернізму, теоретичні праці Р. Барта, У. Еко та новітні тенденції режисерських концепцій в інтерпретації драматургічної класики тільки прискорили цей процес. Це має як свої плюси, так і мінуси. Зокрема впровадження технологій у постановочний процес відкриває нові межі в інтерпретації класики, роблячи її більш привабливою та доступною для сучасної аудиторії. Сучасні технології розширили можливості сценографії, дозволяючи створювати вражаючі зорові образи, які роблять постановку ефектнішою, проте це призводить до того, що реципієнт відволікається від акторського виконання та втрачає можливість поринути у глибини драматургії. Візуальні ефекти та сценографія починають грати домінуючу роль, пропонуючи глядачеві нову мову передачі смислів через символіку та образи, що знижує необхідність у великих монологах і найчастіше призводить до спрощення та урізання тексту.

Візуальні ефекти використовуються як інструмент за рахунок того, що проекції, світлові ефекти 3D-графіка, віртуальна реальність та анімації стрімко викликають емоційну реакцію у глядача, заміщуючи собою такі традиційні театральні прийоми, як гра з інтонацією чи пластика. У ряді випадків акцент на візуальні ефекти може призвести до спрощення персонажів, знижуючи їхню психологічну складність і глибину, оскільки увага глядача зміщується на зовнішні ефекти замість проникнення у внутрішній світ героїв.

Це не минуло і найвідомішу п'єсу у світі. За часів В. Шекспіра «Гамлет» ставився з мінімалістичними декораціями та простим освітленням, а актори грали на тлі умовних декорацій, дозволяючи глядачам зосереджуватися на тексті та акторській майстерності. Проте вже Ч. Кін зробив розкішні декорації та реквізит основою своєї вистави.

У наш час технології пропонують більш складні підходи до візуалізації тем Гамлета. Наприклад, привид батька Гамлета у виставі М. Грендеджа у 2009 та на Стратфордському Фестивалі 2022 виринає оповитий туманом та світловими ефектами. Голограми та відеопроєкції створюють ілюзію примарності та ефемерності. Відеопроєкції дозволяють переносити на сцену думки та почуття Гамлета, створюючи візуальні образи, що супроводжують його дії чи внутрішні монологи. У виставі 2015 за участю Б. Камбербетча у поєднанні з ефектом *slow motion* на сцені Барбікана це викликало вражаючий ефект.

Зрештою це призводить до знеособлення акторського складу, стосовно чого головний театральний критик *The New York Times* Б. Brentлі у рецензії на «Гамлета» М. Грендеджа пише в притаманній йому їдкій манері: «Якби актори, що грають лиходія Клавдія (К. Р. Макналлі) і пихатого Полонія (Р. Кук) або стійкого Гораціо (М. Райан) і скривдженого Лаерта (Г. Лі), помінялися ролями на півдорозі, я сумніваюся, що когось це дуже хвилювало б» [2]. Мінімалістське сценографічне вирішення цієї вистави К. Орамом «чорне на чорному» [2], що являє данину поваги елизаветинському театрові, затиснутий простір високих стін, примарне світло Н. Остіна, що просочується з крихітних віконць-бійниць під стелею, з яких сиплеться дрібний сніг, створюють візуальну картинку «Данія – в'язниця». Посилене музикою та звуковими ефектами А. Корка, воно створює атмосферу хорору, народжуючи візуальні та аудіальні метафори, щоб передати безвихідь поривань Гамлета. Проте на думку критиків

творчість сценографа не повинна затінювати, а тим більше підмінювати собою роботу акторського складу. Так, вихваляючи прекрасну сценографію, розкішне звучання та майстерність освітлювача у виставах 2009 та 2015, критики вважають, що за винятком виконавців головної ролі, Дж. Лоу та Б. Камбербетча, акторський склад відіграє другорядну роль. Такі тенденції ведуть до повернення прем'єрства, що замінить ансамблевисті труп. Звісно, залучення відомих виконавців, на яких тримаються ключові партії, значно підвищує зацікавленість публіки та зміцнює репутацію театру. Проте саме гармонія та злагодженість роботи всієї трупи забезпечує багатогранне, живе виконання та розкриває глибину художнього твору. На жаль, у сучасному театрі вибір режисера, як правило, схиляється до технологічного акценту та вибору прем'єрства. Недарма Б. Брентлі іронічно називає акторів, задіяних у «Гамлеті» М. Грендеджа, командою, «яка знає, що її сенс існування – не загороджувати вид імені над назвою» [2], вказуючи на відсутність «міжособистісних зв'язків» [2]. Однак це створює відчуття вакууму навколо центрального персонажа. Такої ж думки він притримується і щодо «Гамлета» Л. Тернер. На думку Б. Брентлі «ця постановка значно виграла б, якби вона дозволила йому добре грати та з іншими» [3]. «Завдяки беззастережній увазі до Камбербетча, баланс сил на сцені трохи нерівний» [4] погоджується з ними Л. Брод.

Звісно, прямі трансляції та цифрові версії вистав дозволили розширити аудиторію, роблячи театр доступним для глядачів по всьому світу, створювати архіви та експериментувати з новими форматами вистав. Мультимедійне розширення сценічного простору створює ілюзію великого світу, тим самим надаючи класичним подіям додатковий масштаб. Використання проєкцій і LED-екранів дозволяє створювати динамічні мінливі декорації, які можуть адаптуватися до різних сцен, посилюючи візуальні ефекти і економлячи кошти на традиційних декораціях. Сучасні освітлювальні системи створюють нові рівні емоційної глибини та посилюють психологічний вплив сцени. За їх допомогою можна використовувати колір, щоб передати емоційний стан героїв, що змінюється, наприклад, теплі тони на початку і холодніші і похмуріші — у кінці п'єси. Нові аудіотехнології, включаючи багатоканальне звучання та акустичні панелі, дозволяють спрямовувати звук до глядача, створюючи ефект присутності та забезпечуючи повне занурення у звукову атмосферу вистави. Системи автоматизації сцени дозволяють легко та швидко змінювати декорації, керувати освітленням та спецефектами, що значно скорочує час на перестановки та підвищує технічну складність вистав. Ці технології дозволяють розширити можливості режисерів та сценографів, створювати вистави з високими мистецькими та емоційними стандартами, роблячи театр більш цікавим, динамічним та доступним для сучасної аудиторії. Проте у гонитві за видовищністю вистава наразі втрачає щось набагато цінніше: глибину драматичного твору та акторський професіоналізм. Так, головний театральний критик *The Guardian*, нагороджений Орденом Британської імперії, М. Біллінгтон вважає, що Гамлет у виконанні Б. Камбербетча «заточений в сумну виставу» Л. Тернер, «яка ставить візуальні ефекти вище оповідної зв'язності та дослідження характеру» [1]. Схвалюючи «штормовий потік листя, що вторгається в Ельсинор» [1], критик кепкує з палацових декорацій заповнених «купами сміття та перевернутими стільцями», що символізують крах тиранії Клавдія [1]. М. Трумен, відзначаючи «грандіозний широкоекранний дизайн Е. Девлін, освітлений розкішним кінематографом Джейн Кокс», помічає «надлишок символізму», який «пригнічує акторів, включаючи Камбербетча» [5].

Таким чином слід визнати, що застосування у створенні вистав новітніх технологій, що ознаменувало розквіт творчості режисера-постановника, сценографа, дизайнера по освітленню та звукорежисера, призвів до занепаду майстерності актора.

Література

1. Billington M. Hamlet review – Benedict Cumberbatch imprisoned in a dismal production. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/25/hamlet-barbican-review-benedict-cumberbatch-imprisoned-prince> (date of access: 01.11.2024).
2. Brantley B. Ready, Set, Emote: A Race to His Doom. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2009/10/07/theater/reviews/07hamlet.html> (date of access: 30.10.2024).

3. Brantley B. Review: Benedict Cumberbatch in 'Hamlet'. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2015/08/26/theater/review-benedict-cumberbatch-in-hamlet-cocooned-in-an-aura-on-a-london-stage.html> (date of access: 31.10.2024).

4. Broad L. Review: 'Hamlet'. *The Oxford Culture Review*. URL: <https://theoxfordculturereview.com/2015/08/26/review-hamlet/> (date of access: 01.11.2024).

5. Trueman M. London Theater Review: Benedict Cumberbatch in 'Hamlet'. *Variety*. URL: <https://variety.com/2015/legit/reviews/hamlet-review-benedict-cumberbatch-1201577724/> (date of access: 01.11.2024).

*Василенко Ігор Володимирович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА НАД МОНОЛОГОМ

Вміння виконувати актором монологи є однією з найважливіших складових сучасного театрального мистецтва, що активно впливає на глядача. Цей аспект може містити у собі музику, хореографію, вокал, а це дозволяє акторові різноманітно проявляти свою акторську майстерність на сцені. А робота над монологом сприяє всебічному розвитку таланту як молодих, так і більш досвідчених артистів і також пошуку нових форм для ще більш професійного виконання монологів.

У сучасному світі монолог ми можемо побачити не тільки в театрі, а і в кіно, естраді, мультфільмах і навіть у відеоіграх, що показує нам майже невід'ємність у драматургії та акторській справі. Особливо це відчувається зараз, в епоху сучасних технологій VR, проєкційних екранів та багатьох інших технічних рішень, що значно розширює можливості акторського виконання і оформлення святкових заходів. Технології відкривають нові шляхи для створення неймовірного враження для глядача. І це лише технічні можливості, та все ж головний в монологі - це актор, що його виконує і за яким уважно стежить глядач.

Також, дуже важливо впроваджувати нові форми та соціальні теми, які відображають інтереси суспільства. Це може включати політичні теми, релігійні, соціокультурні. Працюючи над монологом, важливо розуміти його актуальність, бо це забезпечує його відповідність сучасному уподобанню глядачів, роблячи виставу більш цікавою для глядачів та можливість створити для глядача катарсис або змусити замислитись над тим, що він бачить. Це актуально не тільки для драми, а також і для естради, де актор або артист піднімає серйозні теми, але вже у більш легкому форматі, де артисти до глядачів звертаються безпосередньо від свого імені, а не від театрального персонажа.

Режисура у монологі повинна сприяти до максимального залучення актора у процес творчості, бо мало зробити аналіз твору чи персонажа, а важливо приносити свої фарби у постановку монологу. Це передбачає створення умов, за яких актор активно бере участь у всіх етапах - від розробки концепції та обрання матеріалу до фінального продукту. Важливо, щоб кожен крок включав внесок актора у фінальний результат.

Задля успішного виконання монологу доцільно використовувати кілька ключових моментів, які дозволять більш ефективно проводити репетиційний процес.

По-перше, при виконанні монологу не може бути у актора ніякого "монологного стану", де персонаж спілкується сам з собою. Навіть, якщо актор діє на сцені один, то він веде діалог з об'єктом уваги, а це може бути глядач, який сидить на останньому ряду. Такий підхід дозволяє глядачу відчути, що актор веде хоч і не прямий, та все ж діалог з глядачем, що понурює його у процес перегляду вистави. В естрадному ж варіанті необхідно вести пряму розмову з глядачем задля прямого залучення глядача у творчий процес.

По-друге, найважливіша частина - це аналіз матеріалу, над яким працює актор. Визначення теми, ідеї, проблематики, конфлікту, композиції, жанру і багато чого іншого. Це все дозволить зробити дії, оцінки, паузи, а також пластику актора набагато логічнішими та дієвими.

По-третє, техніка розумного арлекіна. Тобто таким чином, акторові необхідно втілювати різні характери в межах сценічного життя одного персонажа. Це повертає нас до творчості одного з учителів Леся Курбаса, а саме до І. Рубчака, який вважав нудьгою постійно грати одну і ту саму людину, а треба знайти художнє ціле, показуючи кожного разу нове "обличчя" свого персонажа.

Впровадження хоча б цих рекомендацій сприятиме не лише покращенню роботи актора над монологом, а також покращить роботу над будь-яким матеріалом.

Отже, специфіка роботи актора над монологом розвиває різноманітні спектри можливостей. Інтеграція вокалу, хореографії, технологій, різноманітних мультимедійних засобів вдосконалить процес роботи та підготовки і вдосконалення фахівців, що значно підвищить якість театральних постановок.

Література

1. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого. Київ, 2016. 95с.
2. Курбас Лесь Театральна педагогіка та методика. URL: <https://naurok.com.ua/o-s-kurbas-teatralna-pedagogika-ta-metodika-208440.html>
3. Виняткова роль Леся Курбаса в розвитку українського кіномистецтва пореволюційних років ХХ століття.
4. URL: <https://openkurbas.org/article/vynyatкова-rol-lesya-kurbasa-v-rozvytku-ukrainskohokinomystetstva-porevoljutytsinyh-rokiv-hh-stolittya> Виталков

Грицишин Олексій Вікторович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АКУСТИЧНІ ВИКЛИКИ ТА ІННОВАЦІЇ НА ГАСТРОЛЯХ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЗАСЛУЖЕНОЇ КАПЕЛИ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ

Історично склалося, що великі мистецькі колективи навіть у 80-х роках ХХ століття ще не потребували технологій підсилення звуку. Побудовані зали з урахуванням акустичних нюансів, класичний репертуар, відсутність якісного обладнання та спеціалістів – усе це сприяло виконанню музичних творів виключно «природним» шляхом. Проте з часом змінюються епохи, трансформується мистецтво, стрімко еволюціонує технологічний прогрес, академічна та народна музика починає виконуватися в нових звукових ландшафтах, і перед музикантами та керівниками мистецьких закладів усе частіше постає питання слухового комфорту глядачів та важливості донесення певних музичних ідей. Тому професія й знання українських звукорежисерів сьогодні стають надзвичайно важливими, а в умовах війни - і поготів.

Національна заслужена капела бандуристів України ім.Г.Майбороди була створена під назвою «Кобзарський хор» у 1918 році Василем Ємцем, за підтримки гетьмана Павла Скоропадського. За свою 106-річну історію колектив зазнав безліч трансформацій: розформування та відновлення, злиття київської та полтавської капели, німецький полон восьми артистів під час Другої Світової війни (їх подальша еміграція в США та заснування колективу під назвою Українська капела бандуристів Північної Америки ім. Т.Шевченка) та остаточне відновлення діяльності колективу в Києві у 1949 році.

Ще за часів керування капелою легендарного Миколи Гвоздя на початку ХХІ століття колектив вже мав власне обладнання для звукозапису, що стало можливим за ентузіазму одного з бандуристів, заслуженого артиста України Руслана Шевченка. Проте посада «звукорежисер» з'явилася в штатному розкладі лише в 2014 році, за сприяння нового художнього керівника – Юрія Курача.

За останнє десятиліття репертуар колективу суттєво змінився, враховуючи реалії сьогодення. Якщо раніше основою були народні пісні, то зараз «кістяк» концерту складають авторські твори та навіть хіти українських рок-гуртів – «Тінь Сонця», «Вій», «Скрябін» тощо.

З метою покращення засобів художньої виразності до колективу доєднали нові інструменти: цимбали, баян, контрабас, сопілка, кларнет, тромбон, ударна установка та численна перкусія. Також з роками підвищився й професійний рівень бандурної техніки, що спонукає аранжувальників писати складніші партитури та нові оркестровки відомих раніше пісень. Все це, в поєднанні з особливістю колективу – одночасною грою та хоровим співом, - створює постійні виклики для звукорежисера, який повинен вміти передати в повній мірі всі ці нюанси слухачеві як на концерті, так і в запису.

З початком повномасштабного вторгнення змінилася гастрольна діяльність колективу. Якщо раніше колектив гастролювала Україною, то тепер основу її концертної діяльності складають благодійні тури країнами Європи, з метою збору коштів на підтримку української культури, збройних сил України (9 артистів капели служать в ЗСУ) та популяризації самобутнього українського мистецтва. У вересні та жовтні 2024 року Національна капела бандуристів провела своє 11-те благодійне турне, під час якого відвідала з концертами 5 країн (Польща, Франція, Іспанія, Португалія, Словенія), та дала 30 виступів за 32 дні поїздки, проїхавши понад 13 000 км.

Звісно, успіх такого туру значною мірою залежить від роботи звукорежисера. У виснажливому графіку, де щодня переїзд та концерт, а прибуття на локацію відбувається максимум за дві години до початку заходу, саме від умінь та здобутих навичок в професії залежить дуже багато. Тому хочеться поділитися з колегами деякими основними нюансами таких завдань: - не варто покладатися на технічний райдер. В умовах такого шаленого турне та відсутності імпресаріо (враховуючи благодійність заходів) часто можна побачити місцевих спеціалістів, які про ваші потреби дізнаються за годину до концерту. Також не варто сподіватися на попередню комунікацію, оскільки неможливо заздалегідь зконтактувати з усіма службами для 30 концертів;

- потрібно мати хоча б мінімальний власний комплект обладнання та мікрофонний сетап, який допоможе провести озвучити концерт за будь-яких умов (за винятком хіба що відсутності електрики). Також потрібно вміти швидко його встановлювати та збирати (максимум за 30 хвилин);

- слід знати та вміти працювати з основними мікшерними консолями, як аналоговими, так і цифровими, адже в умовах жорсткого цейтноту значно простіше працювати на вже встановленому обладнанні, ніж займатися інсталяцією власного;

- незалежно від локації треба використовувати весь можливий звукорежисерський «арсенал» й добре знати специфіку колективу з яким працюєш. Наприклад, на багатьох концертних майданчиках бандури звучать не дуже яскраво, що свідчить про акустичний провал на високих середніх частотах. Це обов'язково має виправити звукорежисер. Взагалі, умовно всі концертні локації можна поділити на три категорії – зали, культові споруди (храми) та відкритий простір. Усі вони потребують професійних зусиль. Наявність мікрофонів навіть у залах із гарною акустикою дозволяє не перенавантажувати хоровий спів і зберігати сили хористів, що надзвичайно важливо в умовах щоденного концертного графіка. У "глухих" залах можна додати потрібну реверберацію. Церковна акустика може бути оманливою, обов'язково потрібні мікрофони для чіткості сприйняття, особливо для останніх рядів слухачів, щоб уникнути ефекту "звукової каші". Що ж до «опенспейс», вони є лакмусовим папірцем для звукорежисера, адже навіть великий колектив тут покладається на його професіоналізм;

- слід знати англійську мову хоча б на базовому рівні. Звісно це не врятує, якщо ваш колега знає лише, наприклад, португальську, але в багатьох випадках це значно економить час та нерви;

- важливо вміти швидко приймати рішення й бути гнучким. Неодноразово доведено, що відхід від стереотипних рішень часто дає цікаві та необхідні результати.

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ ЗІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: РЕГІОНАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Сучасна система професійної мистецької освіти в Україні переживає не найкращі часи. Процес, що сформував означену тенденцію, розпочався із реформацією позашкільних закладів мистецької освіти, потім посилювався у період поширення пандемії COVID-19, заключивши у карантинні умови учнів, студентів, учителів, викладачів, і остаточно укріпився із початком російської агресії в Україні, відклавши на невизначений термін можливість не лише навчатися, а й виходити на сцену. Як не сумно це визнавати, але сценічне мистецтво не стало винятком у цій ситуації. Особливо гостро порушилося це питання на регіональному рівні. Так сталося, що у освітніх перегонах усе більше виграють навчальні заклади міст мільйонників, залишаючи периферію із її освітніми пропозиціями на виживання, а подекуди й на вимирання.

Досліджуючи проблему виховання актора у сучасній вітчизняній освіті, А. Подопригора акцентує увагу на тому, що «метою освітнього процесу у творчому навчальному закладі є підготовка фахівців до художньо-творчої, культурно-просвітницької, виконавської та організаційно-управлінської діяльності, що вимагає сформованості готовності до професійного спілкування в різноманітних сферах фахової реалізації» [1, с. 52].

Саме ця ситуація спонукала розглянути проблему підготовки фахівців із сценічного мистецтва у межах регіонального аспекту. Означені вище компетентності є дуже важливими для майбутнього фахівця із сценічного мистецтва, який почне працювати не у столичних закладах культури, а у звичайному будинку культури територіальної селищної ради, або у кращому випадку – у міському будинку культури. Передбачувана багатофункціональність у професійній діяльності фахівця із сценічного мистецтва продиктована ситуацією у якій він має бути одночасно сценаристом, режисером, актором, сценографом, музичним редактором. Маємо зазначити, що універсальність професійної підготовки фахівця із сценічного мистецтва для звичайного закладу культури регіонального рівня – це не освітній проєкт Міністерство освіти і науки України. На жаль – це реалії сучасної системи культури в Україні та вимоги до її працівників.

Так сталося, що на Миколаївщині лише один профільний навчальний заклад упродовж останніх десяти років проводить підготовку фахівців із сценічного мистецтва – це Миколаївський фаховий коледж культури і мистецтв Миколаївської обласної ради. Мали місце спроби Миколаївської міської ради щодо створення Миколаївського муніципального академічного коледжу у якому започатковано було підготовку молодших бакалаврів із спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» проте, на сьогодні цей проєкт повністю закрито за причини малої рентабельності та низького рівня підготовки майбутніх фахівців. Таким чином можемо свідчити, що на реалізацію запитів щодо підготовки фахівців із сценічного мистецтва для закладів культури міста Миколаєва та Миколаївської області орієнтовано лише один навчальний заклад передвищої фахової освіти.

Професійну підготовку майбутніх фахівців із сценічного мистецтва у Миколаївському фаховому коледжі культури і мистецтв організовано у межах галузі знань: 02 Культура і мистецтво. Спеціальність: 026 «Сценічне мистецтво» передбачає певну спеціалізацію, а саме: «Видовищно-театралізовані заходи»; Освітньо-кваліфікаційний рівень: «молодший спеціаліст»; Кваліфікація: «Організатор театралізованих народних свят і обрядів, керівник аматорського театрального колективу, організатор культурно-дозвіллевої діяльності». Метою програми є фахова підготовка організатора театралізованих заходів (видовищ, свят тощо), керівника театрального аматорського колективу, організатора культурно-дозвіллевої діяльності – свідомої особистості, яка повинна мати тверді громадянські позиції, високі моральні якості, досконало володіти своєю спеціальністю, постійно удосконалювати свої знання та поширювати високохудожні цінності і ідеали національного мистецтва, вміти на

практиці застосовувати отриманні знання; підготовка фахівців з новими поглядами та способом мислення, лідерськими навичками і готовністю до нових творчих відкриттів [2, с. 2]. Якщо говорити про освітні послуги щодо підготовки фахівців означеної спеціальності у Миколаївському фаховому коледжі культури і мистецтв, то маємо зазначити, що традиції та напрацювання у цьому напрямі мають свою історію та своїм корінням сягають 1954 року. Беззаперечно, що на той час спеціальності та освітні програми мали інші назви, але випускники коледжу (на той час – культ-освітнього училища) задовольняли потреби не лише Миколаївської області, а й у цілому були затребувані у широкому загалі закладів культури Півдня України. На сьогодні ситуація не змінилася – випускники коледжу є затребуваними фахівцями у закладах культури Миколаївщини.

Актуалізуючи проблему підготовки фахівців із сценічного мистецтва для потреб регіону, звертаємо увагу на важливість консолідації зусиль місцевої влади та регіональних програм МОН України щодо підтримки та розвитку мистецької освіти. Особливо це питання постає актуальним для регіонів, які пережили на сьогоднішній день російську окупацію, або на територіях яких абсолютно знищено інфраструктуру закладів культури. Культура була і залишається досить потужною зброєю у боротьбі за незалежність, свободу української держави, то чому ми маємо не зважати на такий її могутній вплив. Проте культуру треба професійно розвивати, підтримувати та формувати, що і під силу майбутнім фахівцям із сценічного мистецтва.

Література

1. Подопрігора А. О. Проблеми виховання актора в сучасній вітчизняній освіті. Матеріали VI Міжнародної наук.-практ. конференції «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки», ВП «МФ КНУКіМ». 2020. С. 52–54

2. Освітньо-професійна програма «Видовищно-театралізовані заходи». МОН України, Миколаївський фаховий коледж культури і мистецтв, 2021. 30 с. URL: <http://mkkm.edu.ua/osvitno-profesijni-programu> (дата звернення 11.07.2024 р.)

Дубінін Владислав Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ РЕЖИСЕРА У СТВОРЕННІ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ ВИСТАВИ

У театральному мистецтві сценічний образ є одним з ключових елементів, який дозволяє глядачам поринути у світ вистави та глибше зрозуміти персонажів, їхні мотиви й емоції. Втілення цього образу на сцені вимагає ретельної та скрупульозної роботи, і роль режисера у цьому процесі є незамінною. Саме режисер формує загальну концепцію та настрій вистави, визначає її стиль і напрямок, що допомагає кожному учаснику зосередитися на створенні цілісного й переконливого художнього твору.

Режисер виступає не лише як керівник процесу, а й як творець, який надає акторам інструменти й вказівки для розкриття образу персонажа. Завдяки своїй візії режисер здатний надати виставі унікальне звучання та допомогти акторам розкрити глибокі аспекти своїх ролей.

У процесі створення вистави режисер виконує роль концептуаліста, який формує загальну ідею та стиль постановки. Як зазначає українська театрознавиця Ірина Волкова, «режисерська концепція – це не лише набір інструкцій для акторів, а цілісне бачення, що структурує та об'єднує всі аспекти вистави» [1, с. 32]. Залежно від теми, жанру та задуму твору режисер визначає, який емоційний настрій та атмосферу хоче передати глядачам.

Важливою частиною роботи режисера є вміння зосередитися на основній темі твору. За словами Вадима Рогачова, ще одного відомого українського дослідника театального мистецтва, «правильно обраний акцент дозволяє глядачам побачити центральний конфлікт н'еси та його зв'язок з сучасними проблемами» [7, с. 58]. Так, режисер робить вибір, які ідеї

розкривати найбільше, і цей вибір визначає, яким чином відобразатимуться персонажі та ситуації на сцені.

Режисер також задає стиль вистави, який підсилює загальне сприйняття. Наприклад, для трагедії можуть використовуватися більш стримані кольори та приглушене світло, тоді як для комедії – яскраві, енергійні тони. Як пише театрознавець Леонід Герасименко, *«стиль вистави є одним із головних засобів, за допомогою якого режисер формує її образ, створюючи відчуття завершеності та гармонійності»* [2, с. 23].

Один із найважливіших аспектів роботи режисера – це співпраця з акторами, оскільки саме вони втілюють сценічні образи на сцені. Як відзначає Марина Кравченко, *«режисер є своєрідним наставником для акторів, допомагаючи їм зрозуміти внутрішній світ персонажа і набути глибини в його втіленні»* [4, с.71]. Важливою частиною цього процесу є робота над психологічним аспектом ролі, яка дозволяє акторам глибше відчувати своїх персонажів і передати емоції.

Режисер також займається фізичним аспектом втілення персонажа, допомагаючи акторам використовувати жести, міміку та рухи для підсилення образу. За словами Івана Рябчука, *«у сучасному театрі фізична експресія актора стала не менш важливою, ніж психологічна, оскільки візуальна складова суттєво впливає на сприйняття глядачем»* [7, с. 47].

Ще одним важливим елементом створення сценічного образу є візуальні компоненти, такі як декорації, костюми, світло та музика. Співпраця режисера з дизайнерами дозволяє створити відповідну атмосферу та підсилити емоційний вплив образу. Як зазначає Світлана Ковальчук, *«декорації та костюми мають не лише естетичне значення, але й допомагають глядачам краще зрозуміти сутність персонажа»* [3, с. 65].

Світлові та звукові ефекти також відіграють важливу роль у створенні сценічного образу. Згідно з дослідженнями Олександра Лебединця, *«світло та звук стають інструментами, за допомогою яких режисер може керувати емоціями глядачів і створювати на сцені бажаний настрій»* [5, с. 29]. Це дозволяє глядачам відчувати повноту сценічного образу і сприйняти виставу як цілісний твір.

Роль режисера у створенні сценічного образу вистави є ключовою, оскільки саме він формує загальну концепцію та стиль постановки, визначає емоційний фон і направляє акторів у розкритті їхніх персонажів. Завдяки своїм знанням, досвіду та візії, режисер здатен поєднати різні елементи постановки – від акторської гри та костюмів до світлових і звукових ефектів, що разом створюють гармонійний та цілісний художній образ.

Як ми побачили, режисер виступає в ролі наставника і творчого лідера для акторів, допомагаючи їм поглибити розуміння своїх ролей і знайти нові способи виразити характер персонажів. За допомогою візуальних засобів – декорацій, костюмів, світла – режисер створює атмосферу, яка підсилює емоційний вплив на глядачів і додає глибини та реалізму сценічним образам. Як відзначає дослідниця Ірина Волкова, *«роль режисера у створенні сценічного образу полягає у з'єднанні естетичних і змістовних аспектів вистави в єдине ціле»* [1, с. 35].

Завдяки такому комплексному підходу робота режисера стає фундаментом для успішної вистави. Створюючи глибокі та переконливі образи, режисер дарує глядачам можливість побачити світ героїв і відчувати їх емоції, що робить театральне мистецтво особливим і неповторним досвідом.

Література

1. Волкова, І. Театральний образ і режисерське бачення: Монографія. – Київ: Мистецтво, 2015. – 120 с.
2. Герасименко, Л. Стилїстика театральної постановки та її значення для сприйняття вистави // Вісник театрознавства. – 2016. – №2. – С. 20–28.
3. Ковальчук, С. Декорації та костюми як частина сценічного образу: історія та сучасність. – Одеса: Академія, 2018. – 115 с.
4. Кравченко, М. Режисер і актор: Психологія співпраці у створенні сценічного образу. – Харків: Видавничий дім, 2017. – 140 с.

5. Лебединець, О. Світло і звук у театрі: створення атмосфери і вплив на глядача // Українське театральне мистецтво. – 2020. – №3. – С. 27–33.
6. Рогачов, В. Театральна режисура: Сутність і розвиток. – Львів: Видавництво ЛНУ, 2018. – 200 с.
7. Рябчук, І. Фізична виразність у сучасному театрі // Сучасний театр. – 2019. – №1. – С. 45–50.

*Дяченко Андрій Олегович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АКТОРСЬКА ХАРИЗМА БОГДАНА СТУПКИ

Акторська харизма – це загадкове явище, яке привертає увагу, створює магію як на екрані, так і в театральній залі. Це та сама іскра, що робить персонажі живими, а сцени – незабутніми. Харизма актора завжди була і залишається одним з найважливіших елементів успішної акторської гри, який здатен перетворювати звичайні вистави на емоційні події. Саме цією харизмою володів Богдан Ступка, особистість, яка залишила незгладимий слід в українському кінематографі та театрі, ставши його невід’ємною частиною. Саме за допомогою харизми, він зміг стати не просто хорошим актором чи керівником театру, а легендою за життя.

Сценічна присутність Б. Ступки була не менш ніж магнетичною. У нього була рідкісна здатність привертати увагу. Його акторська тілесність, модуляція голосу та виразні очі поєднувались в ідеальній гармонії, творячи незабутні образи. Митець вважав, що в акторській «професії потрібно мати сильний характер, щоб чогось добитися. Актор, з одного боку, м’яка губка, а з другого – вольова людина. Це дуже важка праця, насильство над собою: змінюєш ходу, звички, мелодію мови. Актор – важка професія, в ній не можна раз і назавжди схопити Бога за бороду. Треба постійно залишатися учнем і завжди бути готовим до змін...» [1].

Потужна енергетика особистості Б. Ступки – це комбінація натхнення, безперервної праці над собою, таланту та особистісного шарму, які вражали глядачів. Він вмів занурити нас у інший світ, повний емоцій та переживань, де навіть найскладніші конфлікти та переживання ставали зрозумілими і близькими. Кожна роль, яку він виконував, була незабутньою, оскільки він не грав, а проживав життя свого персонажа на очах у глядачів.

Богдан Ступка не лише грав персонажів; він створював цілі всесвіти, невидимий простір, де кожен з глядачів міг відчути щось своє. Завдяки своїй акторській харизмі, він вмів вдихнути життя у найскладніші образи. Аудиторія підпадала під його магію: ним захоплювалися, йому вірили. Митець вмів захоплювати своїм артистизмом, викликаючи бажання співпереживати з кожним його героєм. Глядачі затамовували подих, спостерігаючи за кожним його кроком на сцені, який переносив їх у світ драми, комедії, любові та болю, показуючи, як ці емоції переплітаються в житті кожної людини. Тому, мабуть, найбільш значним аспектом харизми Б. Ступки, була саме дана здатність налагодити зв’язок зі своєю аудиторією. Актор мав вроджене розуміння емоційного пульсу сцени і міг залучити глядачів у світ вистави, змушуючи їх відчувати себе частиною драми, що розгортається.

Б. Ступка майстерно володів тонким психологізмом, міг передавати складні емоції за допомогою найменшої зміни міміки чи мови тіла. Ця здатність передавати багатство його душі без слів, додавала його героям глибини.

Не можливо не згадати, про одну з найважливіших рис його характеру, яка була невід’ємною складовою харизми актора. Незважаючи на всі його заслуги, Богдан Сильвестрович був скромною і відданою мистецтву особистістю. Саме він є прикладом поєднання справжнього таланту, людяності, працездатності.

Харизма Б. Ступки була тісно пов’язана і з його українським корінням. Він був справжнім патріотом і зумів втілити на екрані образ українця з усіма притаманними йому рисами: силою духу, незламністю, гумором і любов’ю до своєї Батьківщини. Це допомогло йому втілити у кіно, зокрема, такі ролі як Тарас Бульба, Іван Мазепа, які мали такий великий успіх не тільки в Україні, а й за її межами. Б. Ступка став символом українського кіно, його обличчя стало

візитною карткою української культури.

Перед камерою та на сцені Богдан Ступка був магнетичним. Пластика митця була впевненою і вираженою, а жести – доречними й виразними. Голос звучав як музика, підкреслюючи кожну фразу, кожне слово. Низький та хрипкий тембр голосу, який міг бути грізним та викликати трепет, а через хвилину міг бути ніжним і мелодійним. Харизматична сила Б. Ступки була природньою, йшла в кожній ролі від внутрішнього єства. Це була суміш праці, інтелекту, таланту та неперевершеного дару.

Однією з найважливіших рис харизми талановитого актора Ступки була щирість. Кожен виступ був означений справжністю, чи то на сцені театру, чи на знімальному майданчику. Він вмів передати найбільш тонкі нюанси людських емоцій: від ледь помітної посмішки до бурхливих почуттів. Це було справжнє проникнення в душу персонажа.

Попри загальне визнання, Б. Ступка залишався людиною, яка була близька до свого глядача. Це можна вважати також частиною його харизми, а саме людяність та відсутність зверхності. Митець зазначав, що «український глядач – найкращий глядач у світі, і його подяка та оплески є найкращою винагородою для акторів і меценатів» [1].

Магія акторської харизми Богдана Ступки полягає в унікальному вмінні актора передавати глядачам свої емоції і почуття, викликаючи у людей сльози радості або печалі. Він мовби промовляв до глядачів без слів, відчиняючи їхні серця, торкаючись найглибших струн душі. Його не можна було не любити, не відчувати з ним емоційного зв'язку, який об'єднував актора і публіку в єдину спільноту. Очевидно, у цьому й полягає справжня суть акторської харизми, тієї сили, яка змушує нас задуматися про сенс життя, про кохання, про мрії та страхи, побачити себе у створених митцем сценічних образах.

Література

1. Поліщук Т. Відомий і невідомий Богдан Ступка // День. 2019. 23 серп. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/vidomyu-i-nevidomyu-bohdan-stupka> (дата звернення: 30.10.2024).

Ісаченко Владислав Сергійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МОНОДРАМА І ДРАМАТИЧНИЙ МОНОЛОГ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ

Монодрама і драматичний монолог – дві близькі, але різні форми театрального мистецтва, які використовують схожу базу засобів для передачі переживань та емоцій одного персонажа. Обидві форми зосереджені на виконавцеві як єдиному джерелі оповіді, але мають суттєві розбіжності в структурі, функціях та засобах сценічної реалізації. Монодрама, як окрема театральна форма, базується на виступі одного актора, що створює неповторний зв'язок між виконавцем та глядачем. Драматичний монолог, у свою чергу, може існувати як самостійний виступ або ж бути частиною сценічного дійства з іншими персонажами.

У цьому дослідженні ми прагнемо проаналізувати та узагальнити ключові відмінності між монодрамою і драматичним монологом, а також виявити їхнє значення в сучасному театральному дискурсі.

Дослідження жанру монодрами та драматичного монологу виявляє цікаві аспекти розвитку обох форм. М. Євреїнов у своїй праці наголошує на історичній глибині монодрами, називаючи її «*мистецтвом дуже давнього походження*», яке зародилося понад 2500 років тому з виступів Тесіса, першого актора-драматурга. За його словами, цей жанр дозволяв одному виконавцеві втілювати кілька дійових осіб, користуючись «*ляними личинами і характерними костюмами*», які допомагали акторові переходити між різними персонажами [1, с. 7–8]. Це важливо, оскільки монодрама передбачає не лише акторське перевтілення, а й структуру оповіді, що дозволяє глядачам відчувати та зрозуміти різні сторони однієї історії.

На відміну від монодрами, драматичний монолог не потребує єдиного виконавця, а може функціонувати як частина вистави з кількома персонажами, пропонуючи публіці особисті

переживання одного з героїв. Г. Гілберт, розглядаючи специфіку монодрами в статті «Відображення гібридності в постколоніальній монодрамі» (*Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama*), визначає її як форму, «яку визначає базування на одному виконавцеві» [2]. Це відрізняє монодраму від драматичного монологу, який може не мати такої фіксованої структури та значно вільніше інтегруватися в драматичний текст.

Монодрама як жанр має свою структуру, яка зосереджує увагу на одному акторові, що виступає не тільки як персонаж, але й як автор наративу, який він відтворює. Монодрама є специфічною театральною формою, де «*п'єси виконуються одним актором, іноді за участю музикантів (або хору), які не мають суттєвих мовних партій, а відіграють роль фону на сцені*» [2]. Така структура не тільки виокремлює монодраму, а й визначає її як завершений твір, де персонаж залишає місце для акторських інтерпретацій, збагачених візуальною та музичною складовою.

Драматичний монолог, навпаки, може бути самостійною реплікою в межах багатоперсонажної вистави, слугуючи засобом розкриття внутрішніх переживань персонажа. У цьому форматі монолог нерідко стає інструментом для заглиблення у психологічний стан персонажа, тоді як монодрама вибудовує цілісне сприйняття світу через одного актора.

Монодрама також вимагає від актора надзвичайної майстерності, адже йому доводиться «*одноосібно втілювати кількох дійових осіб*» [1], як зазначає Євреїнов, перетворюючи його виступ на складний процес психологічної гри. Це вимагає від актора не лише вміння перевтілюватися, але й постійного переходу між ролями, використовуючи лише обмежений набір допоміжних засобів, як-от музика чи світло.

У драматичному монологі акторові дозволено зосередитися на одному персонажі, не виходячи за рамки його психологічного стану, але в межах сценічного дійства він все ж може взаємодіяти з іншими дійовими особами, що полегшує створення потрібного емоційного фону. Це дозволяє використовувати монолог для глибшого розкриття особистості персонажа, водночас не переносючи на нього весь драматичний тягар п'єси.

Г. Гілберт підкреслює, що монодрама може набувати гібридних форм і взаємодіяти з елементами хору або музичних вставок, що створюють фон і підкреслюють емоційний настрій. Це глибоко відрізняє її від драматичного монологу, який залишається меншою театральною формою в межах багатоперсонажного сценарію. Монодрама створює унікальну взаємодію з аудиторією, у якій головний герой постає не тільки актором, а й своєрідним режисером і оповідачем.

Монодрама і драматичний монолог – це форми, які мають спільну базу, але суттєво відрізняються за форматом, художніми засобами та структурою. Монодрама, як підкреслюють Євреїнов і Гілберт, створює специфічний простір для актора, де він виступає у кількох іпостасях, повністю тримаючи драматичне навантаження вистави. Це перетворює монодраму на глибоке індивідуальне мистецтво, де глядач отримує можливість через одного персонажа побачити різні сторони одного наративу.

Драматичний монолог, будучи частиною ширшого сценічного дійства, надає глибше розуміння певного персонажа, аніж у монодрамі. Це дослідження підкреслює, що хоча монодрама і драматичний монолог можуть передавати схожі ідеї та настрої, монодрама залишається самостійною драматичною формою з унікальним художнім полем для дослідження емоцій та багатогранної психології героя.

Література

1. Евреиновъ Н. Н. Введение въ монодраму. Реферат, прочитанный в Москве в Лит.-Худ. Кружке 16 декабря 1908 г., в С.-Петербурге в Театральном Клубе 21 февраля и в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 4 марта 1909 г. СПб. : Издание Н. И. Бутковской, 1909. 31 с.

2. Gilbert H., Lo J. *Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama* [Electronic resource] // *Journal of Commonwealth Literature*. 1997. Vol. 31. No. 1. Available at : http://pure.rhul.ac.uk/portal/files/22616756/Gilbert_and_Lo_Hybridity_in_Post-colonial_Monodrama_JCL.pdf (дата звернення: 30.10.2024).

РЕЖИСУРА АНІМАЦІЇ

Анімація та мультиплікація це вид художнього фільму, який в свою чергу може бути якого-завгодно жанру – драма, комедія, байопик і т.д. Існує безліч видів та способів створення анімації. Ось декілька з них: традиційна анімація, вона є найстарішим видом. Тут художник-аніматор малює кожен кадр окремо, створюючи послідовність рухів героїв. Ці послідовні малюнки, швидко змінюються один за одним, і створюють ілюзію руху. 2D-анімація, цей вид відноситься до комп'ютерних векторних анімацій, який дозволяє створювати певні складові персонажів і переміщати частини тіла індивідуально, без потреби малювати їх знову і знову. 3D-анімація, тут усі об'єкти створюються в своїй цифровій формі де пізніше персонажам надається «скелет», який також дозволяє рухати різні частини моделей, персонажів. 3D-анімація наразі є найпопулярнішим видом анімування, і майже всі сучасні повнометражні фільми створені за допомогою нього.

І ще один не менш цікавий вид анімації, а саме, stop-motion – це послідовне переміщення об'єкта кадр за кадром, де кожен з кадрів фотографується. Таким чином при послідовному відтворенні зроблених фото створюється ілюзія руху. Цей прийом нагадує традиційну анімацію, але замість малюнків аніматор використовує реальні матеріали, ляльок або пластилін наприклад.

Якщо говорити про нашу, українську анімацію то вона має свою багату та різноманітну історію, яка розпочалася ще в середині ХХ століття. Вітчизняна анімація пройшла великий шлях від простих експериментів до справді значних досягнень у міжнародному анімаційному кінематографі. Режисери, які працюють у цій сфері, відіграють ключову роль у формуванні стилю анімації, ритму, композиції та загального змісту анімаційного кіно, а також визначають, як анімація буде сприйматися українською та світовою аудиторією.

Однією із зачинателів української анімації, та причетною до її формування, була стрічка *"Пригоди Перця"* (1960), створена режисером Іпполітом Лазарчуком на Київській кіностудії. В ті часи, коли Україна була частиною Радянського Союзу, українська анімація перебувала під впливом радянських естетичних ідеалів, що накладало значні обмеження на тематику та стиль нашого мистецтва. Та попри це, творчі працівники Київської студії *"Київнаукфільм"* (пізніше – *"Українафільм"*) все ж змогли створити кілька дійсно значущих анімаційних проєктів, які вирізнялися оригінальністю та художнім підходом.

Треба виділити що серед культових анімаційних стрічок того часу стала також і серія мультфільмів про козаків: *"Як козаки..."*, режисера Володимира Дахна. Ці фільми розповідають про пригоди трьох козаків, які потрапляють у різні ситуації, демонструючи українську культуру та гумор. Оригінальність і шарм цієї серії принесли їй популярність не лише в Україні, а й серед глядачів за межами СРСР. Цей проєкт також став одним із перших прикладів того, як українські аніматори можуть відтворити на екрані культурні й національні цінності. Дахно, як режисер, застосовував простий, але виразний візуальний стиль і чудове почуття ритму, які потім стали зразком для багатьох наступних українських режисерів.

Після розпаду Радянського Союзу українська анімація пережила період занепаду, оскільки відбулося різке скорочення фінансування та інфраструктурної підтримки. Проте на початку 2000-х років відбулися значні зміни: з'явилися нові студії, які активно шукали способи інтеграції в міжнародну анімаційну індустрію та працювали над створенням анімаційних фільмів для ширшої аудиторії. Серед таких студій варто відзначити Animagrad, яка досягла успіху зі своїм повнометражним фільмом *"Викрадена принцеса: Руслан і Людмила"* (2018) — яскравий приклад успішного поєднання сучасної анімаційної технології та комерційного потенціалу.

Анімація *"Микита Кожум'яка"* (2016) стала першим повнометражним анімаційним фільмом незалежної України, який був орієнтований не лише на українську, а й міжнародну

аудиторію. Завдяки цьому проєкту анімація в Україні отримала новий поштовх до розвитку, а глядачі мали змогу побачити сучасну українську анімацію в кінотеатрах, що раніше було рідкістю. Цей фільм певним чином також проклав шлях для нових проєктів і встановив нові стандарти для українських анімаційних студій.

Окрім Володимира Дахна, який став зачинателем української анімації, вагомий внесок зробив Степан Коваль — режисер, відомий своєю роботою у техніці стоп-моушн. Його анімаційний фільм *"Йшов трамвай №9"* отримав численні нагороди, включаючи "Срібного ведмедя" на Берлінському кінофестивалі. Його стиль вирізняється особливою увагою до деталей, а також здатністю з гумором відображати українську дійсність. Коваль використовує у своїх роботах різноманітні техніки, що додає їм самотності та дозволяє українській анімації вирізнятися з поміж інших проєктів на міжнародній арені.

Серед сучасних анімаційних режисерів можна виділити Олександру Рубан що працювала над створенням мультфільму *"Мавка. Лісова пісня"* (2023) що також безперечно став важливою подією для української анімації, а робота режисерки, на мою думку заслуговує на особливу увагу. Створення такого фільму вимагало тонкого поєднання української культурної спадщини з вимогами сучасної анімаційної індустрії. Рубан разом із командою мала завдання адаптувати класичний твір Лесі Українки для сучасного глядача та донести його основні ідеї через зрозумілий візуальний стиль, емоційні образи і вдалі драматургічні рішення.

Однією з найсильніших сторін режисерського підходу Рубан стала увага до національного колориту та глибокої символіки твору.

Незважаючи на досягнення, українська анімація стикається з певними викликами, серед яких — недостатнє фінансування, складнощі з виходом на міжнародний ринок і відсутність державної підтримки у масштабах, які отримують анімаційні проєкти у багатьох інших країнах. Однак зростання популярності анімаційного контенту, розвиток технологій, а також підтримка глядачів дають надію на подальше зростання української анімаційної індустрії. З'являється все більше незалежних аніматорів і студій, які орієнтуються на міжнародний ринок та працюють над створенням продуктів, що можуть конкурувати з іншими міжнародними виробниками.

Перспективи української анімації пов'язані з інноваціями та інтеграцією нових технологій, а також з можливістю створення ко-продукцій з іншими країнами. Такий підхід дозволяє збільшити бюджет проєктів та покращити якість продукту. Вірю що в майбутньому ми матимемо ще більшу змогу реалізувати величезний потенціал української анімації, яка з кожним новим проєктом показує наскільки вона унікальна та перспективна.

Література

1. Малкович І. "Історія анімації в Україні: від козацьких пригод до сучасних повнометражних фільмів." *Український культурний фонд*, 2020.
2. Geek Journal. Історія української анімації: від козаків до мавки! Як створювались культові мультфільми? [Відео]. YouTube, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2vYKgBDBR6Q> (дата звернення: 21.10.2024)

ТЕАТРАЛЬНА ПРАКТИКА В МІСТІ ДНІПРО: РЕЖИСУРА, ДРАМАТУРГІЯ, АКТОРСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ

Театральне мистецтво у місті Дніпро має глибоке коріння, яке тягнеться ще з кінця ХІХ століття, коли місто стало важливим культурним центром південної України. Проте сучасний розвиток театральної практики в місті відбувається в контексті нових технологічних, соціальних та культурних змін, що впливають на всі аспекти театру – від режисури до акторської майстерності.

Театральна режисура у Дніпрі пройшла складний шлях трансформації – від класичних постановок радянської доби до сучасних експериментальних форм. У період радянської влади режисери працювали в умовах жорстких ідеологічних рамок, ставлячи п'єси, що відповідали соціалістичним стандартам. Проте з моменту здобуття незалежності України у 1991 році з'явилися нові можливості для розвитку режисури, що дозволили театрам розширити свій репертуар і відійти від ідеологічних обмежень [1, с. 102].

Сучасні режисери у Дніпрі активно впроваджують новітні форми театрального мистецтва, зокрема інтерактивні постановки та мультимедійні проєкції. Дослідниця Г. Веселовська вказує, що впровадження нових технологій у театральну практику дозволяє режисерам створювати складніші сценічні образи і робить вистави більш динамічними [2]. Такий підхід дозволяє театрам Дніпра залучати молодшу аудиторію, яка зацікавлена в інноваційних формах мистецтва.

Прикладом сучасної режисури в Дніпрі є постановки Дніпровського академічного театру драми та комедії, де режисери експериментують із форматом перформансів, використовуючи як класичні твори українських авторів, так і сучасні п'єси, що відображають актуальні соціальні проблеми. Це дозволяє театрам адаптуватися до змін у суспільстві та підвищити інтерес до театрального мистецтва серед глядачів [3, с. 65].

Драматургія — це ще один важливий аспект театральної практики в Дніпрі, що розвивається під впливом сучасних соціальних і політичних змін. Після здобуття незалежності українська драматургія зазнала кардинальних змін. Як зазначає дослідник О. Коваленко, у репертуарах театрів почали з'являтися п'єси на актуальні теми, такі як національна ідентичність, соціальна справедливість, війна та реалії сучасної України [4, с. 134].

Дніпровські театри активно включають у свій репертуар як класичні українські твори, так і нові п'єси, написані сучасними драматургами. Це сприяє розвитку національної драматургії і дає можливість розкривати сучасні проблеми, що хвилюють українське суспільство. Особливе місце займає документальна драма, яка стала популярною після Революції Гідності та початку війни на сході України. Театральні постановки, засновані на реальних історіях, відтворюють події сучасної України, що робить театр важливим соціальним і політичним інструментом [5, с. 58].

Один із прикладів сучасної драматургії у Дніпрі – це постановки за п'єсами молодих українських авторів, що ставлять питання війни, національної єдності та соціальної нерівності. Театри активно працюють з новими авторами, які створюють п'єси, засновані на реальних подіях та життєвих історіях, що є актуальними для сучасного українського глядача [6].

Акторська майстерність – це ключовий елемент театральної практики, що потребує постійного розвитку і вдосконалення. Театральні школи Дніпра, зокрема Дніпровський театрально-художній коледж, продовжують навчати молодих акторів класичним технікам, проте сучасні виклики змушують акторів шукати нові форми вираження та адаптувати свої навички до нових театральних реалій [7].

Важливу роль у формуванні сучасних акторів також відіграють такі заклади, як кіношкола Contrabass, яка спеціалізується на підготовці акторів кіно та театру з використанням сучасних методик і технологій. Школа пропонує навчання, орієнтоване на практику, що

дозволяє студентам здобути не тільки теоретичні знання, але й практичний досвід, необхідний для роботи в сучасних театрах і кіновиробництві

У сучасному театрі важливу роль відіграє мультимедійна складова, що вимагає від акторів вміння працювати з новими технологіями — відеопроєкціями, звуковими інсталяціями, інтерактивними сценами. Крім того, актори Дніпра активно експериментують з методами імпровізації, перформансу, фізичного театру, що дозволяє розширити рамки традиційного театрального мистецтва [8, с. 45].

Дніпровські театри також часто співпрацюють з міжнародними театральними школами та режисерами, що дозволяє акторському складу освоювати нові техніки та підходи до гри на сцені. Така співпраця сприяє культурному обміну та підвищенню рівня професійної майстерності місцевих акторів [9].

Отже, театральні практики у Дніпрі – це багатогранний процес, який включає режисуру, драматургію та акторську майстерність. Усі ці елементи піддаються впливу сучасних соціальних, політичних і технологічних змін. Режисери, драматурги та актори міста активно адаптують свою творчість до нових умов, шукаючи нові форми вираження та способи залучення глядачів. Технологічні інновації, нові теми у драматургії та пошук сучасних методів акторської гри роблять театри Дніпра важливим осередком українського театрального мистецтва.

Література

1. Веселовська Г. І. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. *Електронна бібліотека «Культура України»*. URL: elib.nlu.org.ua 156с. дата звернення 10.09.2024)
2. Коваленко О. В. Театральне мистецтво України: виклики та перспективи. Київ: Наукова думка. 352с.
3. Малюта М. М. Сучасний український театр: від класики до експерименту. Львів: Видавництво ЛНУ. 298с.
4. Семенова Н. Ю. Новітні форми театрального мистецтва в Україні. Харків: Фоліо. С. 312.
5. Дніпровський академічний театр ім. Т. Шевченка. URL: <https://teatr.dp.ua> (дата звернення 11.09.2024)
6. Чорний В. А. Інтерактивність та нові технології в театрі. Київ: *Либідь*. 198с.
7. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. Харків: Видавництво ХНУ. С. 278с.
8. Лісняк В. П. Театр і суспільство. Дніпро: Арт-Простір. 224с.
9. Весняк І. Театральна педагогіка в сучасному контексті. Київ: Наукова думка. 315с.

Коряк Тимур Олегович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК РУШІЙ РОЗВИТКУ ТА ВДОСКОНАЛЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Мистецька освіта сьогодні перебуває на перетині різноманітних тенденцій, які формують нові вимоги та очікування студентів. Щоб залишатися актуальною, освітня система повинна впроваджувати інноваційні технології, які здатні перетворити традиційні методи викладання на інтерактивний та захопливий процес, що розвиває творчу індивідуальність кожного студента. В умовах сучасного світу, де цифрові технології впливають на всі сфери життя, мистецька освіта також повинна враховувати ці нові можливості та адаптуватися до змін.

Однією з головних переваг впровадження інноваційних технологій у мистецьку освіту є можливість практичного використання віртуальної реальності (VR). Завдяки VR-технологіям студенти можуть працювати з реалістичними моделями сценічного простору, відтворювати різні ситуації та експериментувати з творчими рішеннями в умовах, які максимально наближені до реальних. Наприклад, майбутній режисер або актор має змогу створювати сценічні постановки, працювати з освітленням та звуковими ефектами, формувати концепції

вистав, не обмежуючись стінами театральної аудиторії [3, с. 45]. Такий підхід дає можливість студентам навчитися працювати в реальних умовах, що допомагає краще підготуватися до професійної діяльності. Використання VR також дозволяє уникнути обмежень, пов'язаних із доступом до сценічних майданчиків, що особливо важливо в умовах дистанційного навчання.

Штучний інтелект (ШІ) також виявився корисним інструментом для мистецької освіти, адже здатен створювати індивідуальний підхід до кожного студента [5, с. 97]. ШІ-системи допомагають автоматизувати процес зворотного зв'язку, аналізувати результати виконання студентських завдань, і навіть пропонувати конкретні шляхи покращення. Наприклад, актор-початківець може отримати рекомендації щодо розвитку своєї інтонації, міміки чи руху, ґрунтуючись на об'єктивному аналізі ШІ. Це дає змогу підвищити ефективність самостійної роботи студента, забезпечуючи якісний процес навчання, який не обмежується лише годинами роботи з викладачем.

Технології доповненої реальності (AR) ще більше розширюють можливості мистецької освіти. Використовуючи AR, студенти можуть бачити взаємодію реального та віртуального світів. Наприклад, під час роботи над сценічними постановками, студенти можуть «додати» віртуальні декорації до реального простору, працювати з об'єктами, яких насправді немає, але які є важливою частиною майбутнього виступу [1, с. 87]. Це значно полегшує розуміння концепцій просторового мислення та допомагає краще підготуватися до виступів на реальній сцені.

Важливо, що інноваційні технології також змінюють підхід до викладання, роблячи його більш адаптивним та різноманітним. Викладачі отримують можливість створювати інтерактивні лекції, використовувати віртуальні тури, моделювати сценічні постановки чи проводити майстер-класи у віртуальному середовищі. Це робить процес навчання не лише ефективнішим, але й захоплюючим, стимулюючи інтерес до мистецьких дисциплін [4, с. 112].

Однак впровадження інновацій не є безпроблемним процесом. Важливо пам'ятати про те, що технології не повинні замінювати живе спілкування та емоційний обмін, які є основою сценічного мистецтва. Також викладачі мають постійно підвищувати свою цифрову грамотність, щоб максимально ефективно використовувати технологічні інструменти в навчанні. Ще одним викликом є фінансування, адже впровадження інноваційних технологій потребує значних інвестицій у технічне обладнання та програмне забезпечення.

Отже, інноваційні технології є важливим чинником у підвищенні якості мистецької освіти. Вони відкривають нові горизонти для розвитку творчих здібностей студентів, роблять процес навчання більш гнучким та адаптованим до сучасних вимог. Інтеграція таких технологій, як VR, AR, та ШІ у процес підготовки майбутніх спеціалістів сценічного мистецтва, дозволяє створити більш ефективну та різноманітну систему навчання. Важливо, щоб інновації стали не просто модним трендом, а органічною частиною освітнього процесу, зберігаючи при цьому глибину, змістовність та емоційність, які є невід'ємними складовими мистецтва.

Література

1. Васильев С. І. Доповнена реальність як інноваційний інструмент мистецької освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 87–92.
2. Інновації в освітньому процесі. URL: <https://mon.gov.ua> (дата звернення: 18.09.2024 р.)
3. Клішевська О. І. Віртуальна реальність як нова форма віртуалізації театрального мистецтва. *Актуальні проблеми мистецької освіти та художньої культури*. 2021. № 10. С. 45–52.
4. Малюта В.П. Інтерактивні технології у мистецькій освіті: можливості та перспективи. *Освіта і суспільство*. 2022. № 4. С. 112–119.
5. Піддубна О.В. Використання технологій штучного інтелекту в освітньому процесі. *Наукові записки з педагогіки та психології*. 2020. № 3(24). С. 97–103.

АКТОР І ОБРАЗ: ВПЛИВ ВЛАСНОГО ДОСВІДУ НА СТВОРЕННЯ ПЕРСОНАЖА НА ПРИКЛАДІ ВІДОМИХ ЛЮДЕЙ

В обраній темі важливо дослідити особистий життєвий досвід актора, що формує його підхід до персонажів, а також дослідити зв'язок між емоційним досвідом актора та його здатністю передати складні образи.

За приклад хочу взяти Джима Керрі. Він є прекрасним взірцем актора, для якого особистий життєвий досвід став не просто джерелом натхнення, а й фундаментом для створення багатогранних персонажів. Його акторська гра містить як комедійні, так і драматичні елементи, а складні емоційні переживання та особисті виклики стали невід'ємною частиною його творчості.

Джим Керрі зростав у бідній родині, пережив важке дитинство, що було позначене фінансовими труднощами та емоційним стресом. У підлітковому віці він навіть залишив школу, щоб працювати й підтримувати родину. Ці досвіди стали для нього джерелом сили та внутрішньої мотивації, а також сформували його здатність глибоко співчувати людям, що живуть у непростих обставинах. Складні обставини дитинства та юності допомогли Керрі розвинути емпатію, яка стала основою для створення персонажів із багатим внутрішнім життям.

Комедійні ролі Керрі, такі як “Маска”, “Тупий та ще тупіший”, та “Ейс Вентура”, відображають його здатність використовувати гумор як засіб подолання труднощів. Керрі завжди прагнув до гіперболізованих і фізично насичених ролей, що дозволяли йому виплеснути внутрішні переживання та привернути увагу глядачів до тонкощів людських емоцій. Однак, із роками Керрі звернувся до драматичних ролей, що відображають його власні емоційні зміни, наприклад у “Шоу Трумена” та “Вічному сяйві чистого розуму”.

У фільмі “Шоу Трумена” його персонаж живе у вигаданому світі під постійним наглядом. Це стало метафорою і самого Керрі, який, будучи на піку популярності, почувався в пастці публічного життя. Трумен, подібно до Керрі, прагнув знайти справжнє “я” та звільнитися від тиску суспільства. Граючи Трумена, Джим зумів передати глибоку самотність, ізоляцію та прагнення до свободи, які йому були знайомі.

Роль Джоела Баріша у фільмі “Вічне сяйво чистого розуму” дозволила Керрі дослідити складні аспекти романтичних стосунків, втрати та спогадів. Персонаж

Керрі прагне стерти спогади про болісний розрив із коханою людиною, що резонує з самим актором, який на той момент переживав низку особистих криз та втрат. Ця роль показала, наскільки глибоким може бути зв'язок між особистим життєвим досвідом актора та створенням складного образу на екрані. Його гра була інтенсивною, водночас тихою і ніжною, що дозволило передати емоційний біль і невпевненість, які важко виявити словами.

Джим Керрі зізнавався, що особисті випробування, у тому числі боротьба з депресією, допомогли йому глибоше розуміти персонажів, яких він грає. Він використовує власний досвід як основу для емоційних сцен, роблячи їх більш справжніми та переконливими. Наприклад, він говорив про те, що виявив у собі здатність черпати акторську майстерність та емоції із власних переживань, щоб викликати емоції, які резонують із глядачами.

Від комедії до глибоких драм, персонажі Керрі є віддзеркаленням його пошуку себе. Використовуючи особистий досвід для створення складних образів, він показав, як справжні емоції та особисті випробування здатні надати глибину та правдивість акторській грі. Його кар'єра демонструє, як актор може трансформувати власний життєвий досвід у потужний інструмент, який здатний не лише розважати, а й торкатися душі глядачів.

Література

1. Зайцев В. П. Майстерність артиста і ведучого. Київ, 2016. 95с.
2. URL: <https://24tv.ua/trends24/dzhim-kerri-kim-pratsyuvav-aktor-do-togo-yak-stav->

*Лукінова Анастасія Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ РЕЖИСЕРА В АДАПТАЦІЯХ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ ДЛЯ СЦЕНИ ТА ЕКРАНУ

Режисер відіграє ключову роль у трансформації літературного твору у сценічну або екранну форму, забезпечуючи збереження основних ідей та тем оригіналу, але з урахуванням особливостей обраного медіа.

Він формує власне бачення літературного тексту, створюючи унікальну інтерпретацію, що відображає його естетичні й концептуальні підходи. Це може включати зміну акцентів, персонажів або подій для досягнення художніх цілей.

Вибір акторів і їхня підготовка до ролей є критичним етапом у процесі адаптації. Режисер керує акторами, допомагаючи їм розкрити внутрішній світ персонажів та передати їхні емоції й мотиви.

Майстер відповідає за візуальну складову постановки або фільму, включаючи сценографію, костюми, освітлення, монтаж та спецефекти. Це допомагає створити атмосферу, яка підтримує наратив і підсилює емоційний вплив на аудиторію [3].

На етапі підготовки режисер може брати участь у розробці сценарію, що включає відбір і редагування діалогів, визначення ключових сцен і структурних елементів, що забезпечують логічність і послідовність наративу.

Режисер визначає ритм розвитку подій і загальний темпоритм сценічного або кінематографічного твору, що є важливим для підтримання уваги аудиторії та створення необхідного драматичного напруження.

Режисер координує роботу різних відділів (операторів, художників, композиторів тощо), щоб досягти цілісності і узгодженості усіх компонентів постановки або фільму.

Через свою інтерпретацію і творчий підхід режисер може підкреслювати певні ідеологічні та естетичні аспекти літературного тексту, надаючи твору нові смислові відтінки або актуалізуючи його для сучасної аудиторії.

Режисер враховує специфіку аудиторії та контексту, в якому буде сприйматися постановка або фільм, роблячи літературний текст доступним і зрозумілим для глядачів різних культурних і соціальних груп [4].

Незважаючи на необхідні адаптації та зміни, важливим завданням режисера є збереження зв'язку з літературним першоджерелом, щоб віддати належне автору і забезпечити автентичність передачі оригінальних ідей і тем.

Режисерський досвід значною мірою впливає на адаптацію літературного тексту. Більше досвіду дає можливість глибше розуміти тонкощі роботи з текстом, краще вибудовувати сюжетну лінію та ефективніше керувати творчим процесом.

Світогляд і особисті цінності режисера формують його підхід до адаптації. Вони впливають на вибір тем, акцентів, а також на спосіб інтерпретації персонажів і подій, що може суттєво змінити первинне сприйняття літературного тексту.

Сучасні тенденції в культурі, політиці та суспільстві також впливають на режисерську адаптацію. Режисер може вносити зміни, щоб текст відповідав актуальним запитам аудиторії, або щоб привернути увагу до сучасних проблем [2].

Режисер враховує сучасні уподобання та очікування глядачів, що може вимагати певних модифікацій тексту, таких як прискорення темпу подій, використання сучасних технологій або інтеграція новітніх форм виразності.

Режисер має можливість творчо експериментувати, комбінуючи різні стилі та підходи,

що дозволяє переосмислити літературний текст у нових умовах і в нових формах.

У процесі адаптації важливо зберегти баланс між повагою до оригіналу та творчими змінами, які вносяться з урахуванням сучасних тенденцій і технологій.

Режисер, виходячи з власного досвіду та поглядів, може підходити до кожного літературного тексту індивідуально, що створює унікальні інтерпретації та нові можливості для його сценічного або екранного втілення.

Режисерський світогляд може впливати на етичні аспекти адаптації, зокрема на те, як трактуються моральні питання, порушені у літературному творі, та як вони передаються сучасній аудиторії [1].

Завдяки адаптації режисер може оновлювати класичні літературні твори, роблячи їх зрозумілими та цікавими для сучасної аудиторії, часто через інтеграцію актуальних тем і новітніх виразних засобів.

Використання сучасних технологій у сценічних і кінематографічних постановках відкриває нові можливості для адаптації літературного тексту, що впливає на візуалізацію, монтаж і загальне сприйняття твору.

Література

1. Абрамович О. Діалог із глядачем у контексті режисерської майстерності // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2017. Вип. 20. С. 182 – 186. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkkarogo_2017_20_26 (дата звернення 06.09.2022).

2. Алфьорова З. Екранна форма новітньої доби в контексті мультимедійності / З. Алфьорова // Культура України. — Харків: Вид-во ХДАК, 2014. — Вип. 47. — С. 156-162

3. Брюховецька Л.І. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. – Київ, Логос, 2011. 391 с.

4. Кук С. Коротка історія роботи з мистецтвом нових медіа . Берлін: Зелена скриня, 2010. 232 с.

Маркова Валерія Валеріївна,

здобувачка Київського університету культури

ОСОБЛИВОСТІ ІМПРОВІЗАЦІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРІВ В ТЕАТРИ «ЧОРНИЙ КВАДРАТ»

Сучасне мистецтво насичене різноманітністю жанрів, форм, експериментів і викликів. Нові пошуки в сценічному мистецтві відбуваються як у державних академічних театрах, поєднуючи класичний репертуар та його втілення, з новітніми технологіями та творчими напрямками, так і у приватних театрах та творчих майстернях. Мистецтво імпровізації не можна назвати абсолютно новим шляхом у розвитку театру, оскільки імпровізація існує від моменту зародження театру як, наприклад у Давній Греції або в Італійській вуличній комедії тощо. В Україні сьогодні існують різні осередки імпровізаційної майстерності, одним з найперших та найвпливовіших театрів цього жанру є «Чорний квадрат».

Імпровізація як форма і жанр висуває ряд вимог до акторської майстерності, оскільки вимагає ширшого арсеналу здібностей та навичок артиста. Театр «Чорний квадрат» займається профільною підготовкою акторів для роботи в такому жанрі, не допускаючи до роботи акторів без попередньої внутрішньої школи імпровізації. Підготовка акторів у театрі «Чорний квадрат» відрізняється унікальними методами та підходами, спрямованими на розвиток акторської гнучкості, спонтанності та вміння взаємодіяти з партнерами та глядачами в умовах непередбачуваності. Театр «Чорний квадрат» був заснований у Києві у 1991 році та став одним із провідних центрів імпровізаційного театру на пострадянському просторі. Завдяки інноваційному підходу до акторської підготовки, він набув широкої популярності, пропонуючи глядачам живі, динамічні та непередбачувані спектаклі, які створюються безпосередньо на сцені.

Однією з основних особливостей підготовки акторів у театрі «Чорний квадрат» є розвиток навичок миттєвої реакції та миттєвого прийняття рішень. Актори навчаються технікам швидкої адаптації до будь-яких умов, що дозволяє їм впевнено працювати без попередньо підготовленого сценарію. На відміну від традиційної підготовки, заснованої на заучуванні тексту та створення детально опрацьованих образів, у «Чорному квадраті» акцент робиться на спонтанності та інтуїтивному сприйнятті того, що відбувається на сцені. Це дозволяє акторам розвивати креативне мислення та загострювати інтуїцію, що особливо важливо в імпровізаційних постановках, де кожен новий момент потребує оригінального та своєчасного відгуку.

Важливою частиною підготовки є також принцип «так, і...», який передбачає прийняття та розвиток будь-якої пропозиції партнера. Ця техніка сприяє створенню доброзичливої та підтримуючої атмосфери на сцені, допомагаючи акторам вибудовувати взаємодію та створювати динамічні, логічні сцени. Завдяки цьому підходу, актори театру «Чорний квадрат» навчаються приймати ідеї своїх колег і додавати до них власні елементи, що робить вистави більш цілісними та насиченими. поворот сюжету сприймається як можливість у розвиток дії, а чи не як перешкода. Емоційна підготовка займає важливе місце у системі навчання акторів до розуміння емоційних станів партнерів, що дозволяє акторам миттєво вживатися в ролі і підлаштовуватися під мінливі умови сцени.

Крім того, значна увага приділяється техніці взаємодії з аудиторією залежно від відгуку зали. Подібний підхід не тільки робить виступи унікальними, а й сприяє розвитку акторів навичок емпатії та емоційного інтелекту, які допомагають створювати більш природні та зворушливі сцени.

Підготовка також включає тренування на розвиток пластики та виразності тіла. Актори вчаться використовувати своє тіло для передачі образів і настроїв, що особливо важливо в сценах імпровізації, де візуальна виразність може бути більш важливою, ніж слова. Пластичні вправи допомагають акторам розвинути координацію рухів, що підвищує їхню здатність до миттєвої реакції на сцені та робить сцени яскравішими та динамічнішими.

І, нарешті, особлива увага у театрі «Чорний квадрат» приділяється навчанню акторів навичкам колективної творчості. В умовах імпровізаційного театру важливо, щоб кожен актор був не лише виконавцем, а й співавтором, що потребує високого рівня взаємодії та довіри між учасниками трупі. Через групові вправи та спільні тренування актори навчаються підтримувати один одного, ділитися ідеями та розвивати їх разом. Такий підхід до підготовки формує у трупі згуртований колектив, де кожен актор може довіряти своїм колегам та знаходити натхнення для створення нових сцен.

Таким чином, імпровізаційна підготовка акторів у театрі «Чорний квадрат» є комплексною системою, спрямованою на розвиток креативності, спонтанності, емоційної гнучкості та здатності до взаємодії. Застосування технік моментальної реакції, принципу «так, і...», роботи з емоціями, взаємодії з глядачем, пластичної виразності та колективної творчості дозволяє акторам досягати високого ступеня свободи та впевненості на сцені, роблячи вистави насиченими, живими та цікавими для глядачів.

Література

1. Anderson J. Spontaneous Theatre: The Power of Improvisation. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2018. – 198 p.
2. Гончарук О. Імпровізація у контексті сучасного театру України // Культурологічний журнал. – 2019. – № 4. – С. 15–22.

**ВИСТАВА «МАЛЕНЬКІ ПОДРУЖНІ ЗЛОЧИНИ» Е. Е. ШМІТТА:
СЦЕНІЧНЕ ВИСВІТЛЕННЯ КРИЗИ ПОДРУЖНЬОГО ЖИТТЯ**

Ерік-Еммануель Шмітт – відомий франко-бельгійський драматург, новеліст, романіст і сценарист, один з найпопулярніших сучасних франкомовних письменників, який завойовує сьогодні й український культурний простір передусім своїми експериментами з формою та змістом, оригінальністю та розмаїттям персонажів, актуальністю проблематики та способом її висвітлення. Він автор не тільки бестселерів, але і театральних постановок, які з успіхом граються на кращих сценах світу. Роботи драматурга відрізняються метафізичною тематикою, наявністю релігійних питань і питань буття наряду з барвистими описами історичних подій з елементами фантастики і містики. Абсолютне відчуття природи театру, віртуозність інтриги та діалогу, психологічна розробка персонажів та непередбаченість їхніх вчинків, своєрідність сюжету – і в той же час глибина філософських роздумів про людську сутність стали домінантою творчості Шмітта [4].

П'єса «Маленькі подружні злочини» виразно розкриває причини сімейного конфлікту подружньої пари. Психолог, кандидат психологічних наук Анастасія Голота стверджує, що повна відсутність конфліктів протиприродна й сигналізує або про взаємну байдужість сторін, або про пригнічення однієї іншою. Так чи інакше, конфлікт у стосунках – явище природне, але те, як партнери поведуться під час сварки, а також, що досить важливо, - як виходять із конфлікту, свідчить, наскільки функціональна сім'я, а відносини – здорові [1].

Автор аналізує в п'єсі не виникнення та закінчення любові, а спільне життя, його ходу звичок та протиріччя, її частку болю та солодощів. Із самого початку це створює унікальну кризову ситуацію, яка дозволяє романтичним відносинам заново переосмислити себе. За сюжетом після загадкового падіння зі сходів одного з подружжя справді охоплює амнезія: після недовгого перебування у лікарні Жіль повертається додому у супроводі дружини Лізи, яка намагається йому допомогти. Прекрасна можливість стерти розбіжності та образи, але, перш за все, чудовий засіб дослідження для драматурга, який аналізує звивистий пошук істини та ідентичності з його прихованими частинами, таємницями та авантюрою стороною подружніх стосунків.

Журналіст і культуролог К. Буяльська пише, що в п'єсі «Амнезія, або маленькі подружні злочини» розкривається конфлікт подружньої пари, впродовж розмови головна героїня намагається натякнути на недоліки свого чоловіка. Постановки п'єси постійно в репертуарі найвідоміших театральних сценах світу. В Києві, на сцені залу Молодого театру в постановці «Roseau theatre» відбулася вистава за п'єсою «Маленькі подружні злочини» (2013 р.), в якій головні ролі зіграли Марі Брош (роль Вона) та Мануель Олінжер (роль Він). Критик Г.–Г. Пилипенко, аналізуючи виставу, відмічає, що «... актори настільки достовірні, що, здається, ми дивимося живий фільм» [3].

У Парижі в театрі «Théâtre Rive Gauche» (2016 р.) головні ролі у виставі за п'єсою «Маленькі подружні злочини» Е.-Е. Шмітта зіграли Сем Карманн та Фані Коттенсон, режисер Жан-Люк Моро. Маніпуляція стає основою у цьому «об'єднанні злочинців», що становить пару. Українські режисери також неодноразово зверталися до цієї п'єси Е.-Е. Шмітта. Наталія Зубрицька в своїй рецензії аналізує постановку п'єси «Маленькі подружні злочини» в театрі Леся Курбаса (2008 р.), де головні ролі грають О. Стефан і Т. Каспрук, молодшу пару – Н. Пархоменко і А. Козак, режисер-постановник – В. Кучинський, художній простір – В. Кауфман, художник костюмів – Н. Шимін, пластичні етюди – О. Семьошкіна, художник світла – П. Гуменюк. «Гра акторів тримає глядача в напрузі від початку аж до самого кінця, і розв'язка не є передбачуваною, скоріше, ця вистава – твір з відкритою кінцівкою», – зазначає театральна оглядачка [2].

Отже, вистава «Маленькі подружні злочини» це діалог, з якого боїшся втратити хоча б

одне слово, який змушує забути про все поза камерним простором театру. Як бачимо, режисери активно звертаються до п'єси Шмітта, а актори, що виконують ролі, пропонують свої інтерпретації цієї ролі.

Література

1. Голота А. Конфлікти і шляхи примирення у шлюбі. *Дзеркало тижня. Україна*. 2019. 14 червня.
2. Маленькі подружні злочини в театрі Леся Курбаса. Режим доступу: https://zaxid.net/malenki_podruzni_zlochini_v_teatri_lesya_kurbasa_n1056822 (Дата звернення: 29.10.2024)
3. Пилипенко Г.Г. Його твори лікують від неврозів цивілізації. *Урядовий кур'єр*. 2013р. номер 69. 12 квітня.
4. Яцків Н. Ерік-Еммануель Шмітт. Ідеальне вбивство. Ідеальне вбивство. *Всесвіт*. 2020.

*Михайловський Сергій Сергійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

БАЛАНС МІЖ ТВОРЧІСТЮ І БІЗНЕСОМ

Продюсер є однією з найбільш багатогранних та відповідальних фігур. Його роль виходить далеко за рамки лише фінансового управління, оскільки продюсер поєднує функції управлінця, креативного керівника та стратегічного планувальника. Від вміння цієї людини інтегрувати креативність разом із комерційними аспектами залежить успішність всього проекту.

Щоб бути результативним у своїй роботі, продюсер повинен мати набір особистісних та професійних якостей. Перш за все, це комунікаційні навички. Продюсер взаємодіє з різними групами людей – від творчих особистостей до бізнес-партнерів. Вміння знаходити спільну мову і бути посередником між креативною командою та інвесторами є одним з ключових завдань.

Іншою важливою якістю є стратегічне мислення. Продюсер повинен вміти бачити проект у цілому та розуміти, як кожен етап впливає на кінцевий результат[1.pages 198-218]. Він повинен оцінювати ризики та приймати важливі рішення щодо бюджету, розкладу або виробництва.

Також важливим є лідерство. Вміння приймати складні рішення, бути гнучким і адаптивним до змін, а ще підтримувати мотивацію команди для того, щоб концепція була створена на високому рівні.

Але при цьому, один із найважливіших аспектів роботи продюсера – це бюджетування. Саме він визначає, скільки коштів необхідно для виробництва, включаючи витрати на рекламу. Після чого починається пошук інвесторів для залучення фінансування. Частенько продюсери проводять перемовини з банками, студіями чи з іншими фінансовими установами, щоб забезпечити необхідний капітал для реалізації задуму.

У всіх сферах мистецької діяльності маркетинг є важливою частиною роботи продюсера. Він займається розробкою рекламних кампаній, що включають афіші, трейлери, участь акторів у телевізійних шоу і навіть інтерв'ю. Звідси можна зрозуміти, що продюсер працює додатково над стратегією продажу квитків та організовує рекламні заходи для залучення глядачів[3.pages 270-250].

Як і в кіномистецтві, продюсер театральної постановки займається набором акторів, режисерів і технічної команди. Однак у театрі особливо важливо забезпечити правильний кастинг, оскільки вистава вимагає живого виконання без можливості дублювання чи монтажу. Крім того, продюсер контролює процес репетицій, щоб переконатися, що всі учасники готові до прем'єри.

Ще бувають випадки коли продюсери, режисери або навіть інвестори можуть мати різні

бачення того, як повинен виглядати кінцевий результат, а такі питання, як великі бюджети на спеціальні ефекти і ризиковані сценарні рішення, стають ареною для компромісів або навіть суперечок.

До прикладу режисер може наполягати на додаткових технічних рішеннях, щоб реалізувати свою художню візію, але продюсер може помічати у цьому великий ризик для окупності.

Іноді сценаристи прагнуть відійти від шаблонних сюжетів, створити оригінальні концепції або звернутися до тем, які можуть бути суперечливими або незвичними для широкої аудиторії. Однак такі рішення часто супроводжуються ризиком втрати глядацької бази.

Будь-яке творче рішення має економічні наслідки, тому продюсер повинен передбачати можливі фінансові ризики та розробляти стратегії їхньої мінімізації. Успішний продюсер здатен оцінити, які інноваційні ідеї можуть бути ефективно реалізовані, а які потребують коригування для того, щоб відповідати ринковим умовам[2. pages 89-100].

Проте, ризики, які беруть на себе продюсери, також можуть призводити до невдач. Якщо нічого не окупається, це може вплинути не лише на фінансову стабільність проекту, а й на майбутні тенденції.

Тобто конфлікт між режисером, який прагне до художнього вираження, і продюсером, який зосереджений на фінансовій успішності проекту, може виникати через те, що вони переслідують різні цілі. Творці часто хочуть створити унікальний витвір мистецтва, але для інвесторів головне — повернення вкладених коштів.

У цих ситуаціях завжди постає питання про компроміс. Продюсер і режисер повинні знайти спосіб поєднати художні амбіції та фінансові потреби.

Тут важливо, аби режисер міг розуміти потреби продюсера і був готовий йти на поступки. Це не означає жертвування творчістю, але вимагає гнучкості та готовності шукати нові підходи до вирішення проблем. Здатність адаптуватися до бюджетних обмежень може стати важливим елементом успіху.

Насамперед в різних умовах компроміс є неминучим. Продюсер і режисер повинні знайти спосіб поєднати творчі потреби з певними затратами, щоб створити те, чим будуть задоволені обидві сторони. Щось подібне може означати пошук рішень, які дозволять зберегти художню цінність, але водночас знизити витрати.

Підсумовуючи, такий підхід сприяє конкурентоспроможності і можливість реалізовувати нові проекти. Тож ефективний продюсер не лише зосереджується на успіху із одного конкретного досвіду, він думає про довготривалу перспективу.

Отож, важливою складовою є саме етичний аспект діяльності. Справедливе ставлення до всіх учасників процесу, соціальна відповідальність створюють позитивний імідж сприяючи формуванню довгострокових партнерських відносин. Тільки поєднуючи усі ці елементи, продюсер може забезпечити не стійкий розвиток у цілому.

Література

1. Carl Allensworth "The Complete Play Production Handbook Paperback". Published January 1, 1982 by Harper & Row, 384 pages.
2. Nuno Bernardo "The Producer's Guide to Transmedia: How to Develop, Fund, Produce and Distribute Compelling Stories Across Multiple Platforms". Published April 5, 2011 by Beactive Books, 180 pages.
3. Charles Grippo "The Stage Producer's Business and Legal Guide". Published April 2, 2019 by Allworth, 288 pages.

РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В КОНТЕКСТІ ЕКРАННО-СЦЕНІЧНОГО ПОШУКУ

Режисерська діяльність в контексті екранно-сценічного пошуку стосується пошуку нових засобів вираження і художніх рішень, які використовують режисери в театральних та кіно постановках. У сучасному світі стрімкого розвитку технологій і змін у формах мистецької комунікації питання інтеграції сценічного та екранного мистецтва набуває особливої актуальності. Режисерська діяльність опиняється на перетині цих двох світів, де традиційні підходи до постановки вистав стикаються з новітніми цифровими технологіями та кінематографічними засобами вираження. Це процес відкриття нових форм і методів візуалізації сюжету, акторської гри, взаємодії сценічного та екранного простору, а також технологій, які можуть підсилити або змінити сприйняття глядачами. *Мета* вибору теми полягає у дослідженні процесів творчих пошуків режисерів на перетині сценічного та екранного мистецтва.

Актуальність теми нашого дослідження зумовлена швидкими змінами у мистецькому просторі, зокрема, у театральних та кінематографічних постановках. Сучасний розвиток технологій активно змінює ландшафт мистецтва. Віртуальна та доповнена реальність, цифрові проєкції, інтерактивні інсталяції — все це стає не лише засобами вираження, але й важливою частиною творчого процесу. У таких умовах роль режисера як інтегратора різних медіа зростає. Сценічна постановка більше не обмежується сценою, а може перетворюватися на складний мультимедійний продукт, де поєднуються реальний та віртуальний простір.

Проблема, яку доцільно порушити, полягає в пошуку балансу між сценічною виразністю й кінематографічними можливостями. Театр, як мистецтво миттєвого контакту з глядачем, базується на живій емоційній взаємодії, тоді як кіно надає можливість закарбувати мить, зробити її безсмертною через повторне відтворення на екрані. Це породжує питання: як зберегти автентичність та емоційну інтенсивність сцени, використовуючи при цьому технічні можливості екрану? Відповідь на це питання є важливою для розуміння сучасних тенденцій у режисурі та екранно-сценічному пошуку.

Екранно-сценічний пошук не є новим явищем, але в умовах сучасного технологічного прогресу він набуває нових відтінків. Режисери сьогодні мають можливість використовувати інтерактивні елементи, віртуальну й доповнену реальність, мультимедійні технології для того, щоб поєднати сценічну дію з екранним зображенням.

Видатні українські режисери, такі як Лесь Курбас, активно експериментували з театральними формами, створюючи нові стилі й підходи, які пізніше впливали і на їхню кінематографічну діяльність. Л.Курбас, засновник «Березоля», прагнув до синтезу різних видів мистецтва, зокрема кіно та театру, і був одним із перших, хто шукав способи перевести сценічну експресію в кінематографічну мову. Його пошуки візуальних і сценічних рішень слугують прикладом того, як можна адаптувати сценічні форми для екрану, що є важливим елементом екранно-сценічного пошуку в сучасному мистецтві. У роботах театру «Березіль» часто використовувалися кінематографічні прийоми, такі як монтажна техніка й динамічна зміна сцен, що було абсолютно новим підходом для тогочасного театру. Наприклад, у постановці «Гайдамаки» за Шевченком Л.Курбас активно застосовував засоби візуального контрасту і зміни ритму, що наближало сценічне дійство до кінематографічного монтажу.

Цей синтез театру й кіно у творчості українських режисерів і акторів є ключовим елементом сучасного екранно-сценічного пошуку. Він ілюструє, як дві мистецькі форми можуть взаємно збагачувати одна одну, що дозволяє режисерам досліджувати нові можливості, інтегруючи традиційні сценічні техніки в екранний контекст.

Говорячи про екранно-сценічний пошук і поєднання театральних та кінематографічних форм, не можу не згадати про такий важливий формат, як **театр кіноактора**. Ігор Слободський- артист театру і кіно, заслужений артист України та художній керівник театру-

студії кіноактора, зазначав, що успішно працювати в кіно можна тільки тоді, коли маєш змогу трудитися на театральному майданчику. Це був єдиний на теренах нашої країни театральновидовищний заклад культури, художньо-естетична концепція діяльності якого може бути реалізована на межі поєднання театру та кіно. Такий театр стає ідеальним простором для екранно-сценічного пошуку, де актор може одночасно вчитися працювати як на сцені, так і перед камерою [1].

Київська академічна майстерня театального мистецтва «Сузір'я» є унікальним прикладом сучасної режисерської діяльності, яка поєднує традиційні театральні форми з новими підходами, що включають елементи екранно-сценічного пошуку. Цей камерний театр відомий своїми експериментами з інтимною близькістю між глядачем і актором, а також пошуком нових форм вираження, що дозволяють перенести театральну енергію на екран. У постановках цього театру нерідко використовуються мультимедійні елементи, зокрема проєкції та відео, які допомагають створити атмосферу і розширюють візуальний простір сцени.

Наприклад такі вистави як: «Прекрасний звір у серці», «Оскар Богу», «Круасани з мигдалем» – вистави в яких використовуються екранні технології та кінематографічні прийоми для розширення меж традиційного театального мистецтва.

Отже, режисерська діяльність у контексті екранно-сценічного пошуку є важливою складовою сучасного мистецького процесу, що вимагає від митця постійного пошуку нових форм вираження. Синтез українського театру та кіно дозволяє розширити можливості художнього впливу, збагачуючи сценічні постановки кінематографічними засобами та навпаки. Екранне мистецтво в театрі стає засобом не лише технічного вдосконалення вистав, а й інструментом глибшого розкриття змісту та емоційного впливу на глядача. Така взаємодія створює нові форми естетичного досвіду та сприяє розвитку як театального, так і кіномистецтва в Україні.

Література

1. Театр-фантом, або як відновити театр кіноактора? URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=870 (дата звернення 25.10.2024)

*Мошина Анна Антонівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОСТАНОВЦІ КЛАСИЧНИХ ТВОРІВ

Питання національної ідентичності набуває особливої актуальності в умовах сучасної України, що перебуває в процесі активного самовизначення на світовій арені. Це пов'язано як з історичними передумовами боротьби за незалежність, так і з новими реаліями, з якими українці стикнулись 24 лютого 2024 року. Проблема національної ідентичності для сучасної України набуло ще більшої актуальності з початком повномасштабної війни в 2022 році. Збройна агресія РФ стала викликом не лише для фізичного існування держави, але й для її культурної та національної самосвідомості. В умовах війни українці знову опинилися перед необхідністю переосмислення своєї ідентичності, боротьби за власні цінності та культурну спадщину, що протягом століть зазнавала імперського тиску та русифікації [1, с. 10].

Класичні твори українських драматургів стають важливим засобом для підкріплення ідентичності, повернення до витоків та відновлення національної свідомості. Режисери через сцену актуалізують ті аспекти національної самосвідомості, які є важливими у часи випробувань: любов до батьківщини, боротьбу за свободу, спільну історичну пам'ять та опір культурному загарбництву. Класична драматургія стає не лише засобом культурного відродження, але й дієвим способом розмови з суспільством про найважливіші питання сучасної нації [2, с. 32].

Вкажемо, що такі твори, як драми Лесі Українки, Івана Франка, п'єси Івана Карпенка-Карого, Марка Кропивницького, Михайла Старицького та інших авторів є джерелом ідей про національну самосвідомість і соціальні цінності українського народу, вони зберігають у собі багатий пласт культурної пам'яті та моральних кодів, важливих для українців. Сучасні режисери, адаптуючи ці твори на сцені, додають нові смисли та акценти, актуалізуючи їх для сьогоденних реалій. Вони шукають відповідь на питання: що означає бути українцем? Як колективна пам'ять та культурна ідентичність впливають на теперішнє і майбутнє України?

Сучасні українські режисери активно експериментують з класичною драматургією, підкреслюючи її універсальність та здатність віддзеркалювати найгостріші проблеми сучасності. Прикладами таких постановок є роботи Д. Богомазова, Д. Петросяна, А. Білоуса, І. Уривського, які крізь призму класичних творів ставлять важливі питання про національну ідентичність, місце культури та історії у формуванні свідомості сучасного українця.

Постановка Д. Петросяна «Кассандра» за однойменною поемою Лесі Українки є вдалим прикладом того, як режисер піднімає питання національної ідентичності та самоусвідомлення українців через класичні твори. Це одна з ключових робіт Петросяна, яка демонструє, як класична драматургія через нові режисерські прийоми може актуалізуватися для сучасного суспільства, зокрема в контексті пошуку української ідентичності в умовах глобальних викликів та війни.

«Кассандра» Лесі Українки – це твір про пророчицю, яка бачить неминучу загибель свого народу, але її не чують. У контексті сучасної України ця тема набуває нового значення, особливо в умовах воєнного конфлікту та загострення національного питання. Петросян використовує образ Кассандри як метафору України, яка роками попереджала світ про загрози з боку агресора, але залишалася непочутою. Це резонує з сучасною політичною ситуацією і підкреслює драму українського народу, який протягом історії часто опинявся в подібній ролі.

Іншим прикладом є вистава «Украдене щастя» за І. Франком, поставлена А. Білоусом. Франкова трагедія про любовний трикутник набуває нового звучання, коли її сюжет розглядається через призму соціальних і політичних обставин сучасної України. Білоус акцентує увагу на темі зради не лише в особистих відносинах, але й на рівні суспільства і нації, що відображає болючі питання історичної пам'яті та постійної боротьби за національну незалежність. У цій виставі національна ідентичність розкривається через внутрішній конфлікт героїв, які не можуть знайти своє місце в житті через втрату своєї культурної спадщини та загрозу її знищення.

Одним з найяскравіших представників сучасного українського театру є Іван Уривський, режисер, який у своїх постановках використовує класичну драматургію для висвітлення важливих національних тем. Його роботи демонструють глибоке розуміння як класичних текстів, так і сучасних викликів, з якими стикається українське суспільство.

Постановка І. Уривського «Калігула» за Альбером Камю виявляє глибоку паралель між темами тоталітаризму і опору владі та реаліями сучасної України. Хоча твір французький, режисер звертається до нього як до універсального символу боротьби за свободу проти тиранії, що набуває особливої актуальності в контексті українського спротиву російській агресії. Постановка розкриває проблему самосвідомості людини, що протистоїть системі, і у цьому контексті вона також стає віддзеркаленням національної боротьби за свободу та самовизначення.

Ще однією значущою постановкою є «Лимерівна» за п'єсою Панаса Мирного. Цей твір розповідає історію української жінки, її трагедію та життєві випробування, що глибоко резонує з проблемою самовизначення та національної самосвідомості. У постановці І. Уривського головна героїня стає уособленням української жінки, яка шукає своє місце у світі, борючись з соціальними обмеженнями та стереотипами. Режисер використовує «Лимерівну» для глибокого аналізу українського суспільства та його патріархальних норм. Постановка підкреслює важливість збереження національної гідності та свободи, навіть у найскладніших обставинах. Для української аудиторії це не лише класична історія кохання та страждання, але й символ боротьби за власне «я» в умовах гніту та несправедливості.

«Безталанна» І.Карпенка-Карого у трактуванні І.Уривського також акцентує увагу на проблемах національної ідентичності та людської долі. Уривський зміщує акценти з соціального конфлікту на глибші питання морального вибору, національної єдності та страждань. Головна героїня стає відображенням долі українського народу, який часто знаходиться на перехресті між своїми традиціями та зовнішніми впливами. Ця постановка піднімає питання внутрішньої розірваності нації, її постійної боротьби між любов'ю до свого коріння та бажанням знайти нові шляхи розвитку. Через персональні історії героїв глядач бачить широку картину національної боротьби та пошуку самоусвідомлення.

Сучасні українські режисери, такі як Д.Богомазов, також працюють у цьому напрямку. Наприклад, його постановка «Гамлета» В.Шекспіра (Національний театр імені Івана Франка) містить інтерпретацію не лише універсальних людських проблем, але й українських суспільних конфліктів. Богомазов розкриває внутрішню розірваність головного героя через призму українських реалій, наголошуючи на проблемах вибору, свободи та тиранії.

Сучасні інтерпретації класичних творів є важливим інструментом для осмислення національної ідентичності та проблем самоусвідомлення українців. Через ці постановки режисери не лише актуалізують класичні твори, але й проводять глибоку рефлексію над проблемами, що стоять перед сучасним українським суспільством: збереження національної культури, боротьбою за незалежність та відновленням історичної пам'яті.

Отже, кожна з розглянутих вистав по-своєму висвітлює питання національної ідентичності, використовуючи класику як основу для діалогу з глядачами про важливі теми сьогодення. Через переосмислення класичних текстів українці здобувають новий погляд на свою історію, культуру і майбутнє, що дозволяє глибше зрозуміти власну ідентичність та знайти шлях до подальшого розвитку національної свідомості.

Література

1. Шевчук В. Режисура в умовах війни: український театр в період військових дій. Львів: Видавництво Старого Лева, 2023.206с.

2. Петросян Д. Режисерські підходи до національної ідентичності в українському театрі. Науковий вісник Київського університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2020.Вип.26.С.29–34.

Нікітченко Марина Костянтинівна,

*здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
художня керівниця Дитячого музичного театру «Золотий Ключик» (м. Дніпро)*

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНОЇ РЕЖИСУРИ В ДИТЯЧОМУ ТЕАТРА

Музично-пластична режисура у дитячому театрі є важливою складовою сучасного театрального мистецтва, яка активно впливає на формування творчих навичок дітей. Цей аспект театральної постановки забезпечує інтеграцію музики, хореографії та акторської гри, створюючи синергію, яка не тільки збагачує сценічний досвід, але й сприяє всебічному розвитку молодих артистів. Перспективи розвитку музично-пластичної режисури у дитячому театрі можна розглядати через призму кількох ключових напрямків: впровадження інноваційних методик, інтеграцію нових технологій, підвищення рівня професійної підготовки, а також створення умов для більшої залученості та самовираження дітей.

У сучасному дитячому театрі спостерігається помітна тенденція до впровадження інноваційних методик музично-пластичної режисури, що дозволяє глибше розкрити творчі можливості дітей і надати нове звучання театральним постановкам. Серед таких методик особливу увагу варто приділити використанню сучасних технологій. Впровадження інтерактивних мультимедійних елементів, проєкцій, віртуальної реальності та інших сучасних технічних рішень значно розширює можливості сценічного оформлення та виразності. Ці

технології відкривають нові перспективи для створення вражаючих сценічних ефектів, які забезпечують не тільки візуальну і звукову інтригу, але й активну участь дітей у процесі створення вистав.

Зокрема, інтеграція мультимедійних проєкцій дозволяє створювати динамічні фони та ілюзії, які змінюються в реальному часі відповідно до розвитку сюжету, що робить вистави більш інтерактивними та захоплюючими для дітей. Віртуальна реальність може забезпечити унікальні можливості для занурення у фантастичні світи, які виходять за межі традиційної сцени, і дозволяє дітям взаємодіяти з елементами декорацій і персонажами в новий спосіб. Такі технологічні нововведення не тільки роблять спектаклі більш сучасними і вражаючими, але й стимулюють дітей до творчого самовираження та інноваційного мислення.

Окрім технологічних інновацій, важливо впроваджувати нові хореографічні та музичні стилі, що відображають сучасні тенденції та інтереси дітей. Це може включати популярні танцювальні напрямки, сучасні музичні стилі, а також елементи різних культурних традицій, які є актуальними для молодого покоління. Актуалізація та інноваційність театрального контенту забезпечують його відповідність сучасним уподобанням дітей, роблячи вистави більш цікавими і релевантними. Залучення таких нових форм і стилів у процес створення театральних постановок допомагає не лише підтримувати інтерес молодій аудиторії, але й відкриває нові горизонти для творчого розвитку юних акторів.

Музично-пластична режисура в дитячому театрі повинна сприяти максимальному залученню дітей у процес творчості та розвитку їхнього самовираження. Це передбачає створення умов, за яких діти можуть активно брати участь у всіх етапах створення театральної постановки — від розробки концепції до реалізації фінального продукту. Важливо, щоб кожен аспект постановки, від вибору музики та хореографії до сценічного оформлення, включав внесок юних артистів.

Для успішного розвитку музично-пластичної режисури в дитячому театрі доцільно впровадити кілька ключових рекомендацій, які дозволять значно підвищити ефективність театральних постановок і зацікавленість дітей у процесі творчості.

По-перше, важливо впровадити інтерактивні технології. Використання новітніх мультимедійних інструментів, таких як інтерактивні проєкції, віртуальна реальність і доповнена реальність, може значно розширити можливості сценічного оформлення. Ці технології дозволяють створювати захоплюючі візуальні ефекти та інтерактивні елементи, які не тільки підвищують цікавість дітей до театрального процесу, але й сприяють більш глибокому зануренню у світ постановки. Діти мають можливість взаємодіяти з мультимедійними компонентами, що робить вистави більш динамічними і незабутніми.

По-друге, підвищення кваліфікації фахівців є важливим для забезпечення високого рівня театрального мистецтва. Регулярне проведення тренінгів, семінарів та майстер-класів для режисерів, хореографів та композиторів дозволяє їм залишатися в курсі нових тенденцій та методик у сфері музично-пластичної режисури. Це забезпечує впровадження сучасних практик у театральний процес, що підвищує якість постановок і їх відповідність актуальним вимогам.

По-третє, створення сприятливої атмосфери для самовираження дітей є головним аспектом успіху музично-пластичної режисури. Важливо забезпечити умови, за яких діти можуть активно імпровізувати і брати участь у всіх етапах створення постановки. Такий підхід дозволяє дітям не лише розвивати свою креативність, але й відчувати себе частиною колективного творчого процесу. Участь у прийнятті рішень, створення власних ідей і їх реалізація на сцені допомагає дітям розвивати впевненість у своїх силах і формувати важливі соціальні навички.

По-четверте, інтеграція сучасних хореографічних і музичних стилів сприяє актуальності і привабливості театральних постановок. Включення нових стилів, таких як сучасний танець, електронна музика або ф'южн, дозволяє створювати актуальні та динамічні вистави, які відповідають сучасним тенденціям і інтересам молодій аудиторії. Це робить постановки більш захоплюючими та резонансними для дітей, що, у свою чергу, підвищує їх зацікавленість у

театральному мистецтві.

Впровадження цих рекомендацій сприятиме не лише розвитку музично-пластичної режисури в дитячому театрі, але й загальному підвищенню якості театрального мистецтва, що створюється для юної аудиторії.

Отже, перспективи розвитку музично-пластичної режисури в дитячому театрі відкриваються у великому і різноманітному спектрі можливостей. Інтеграція інноваційних методик і технологій, вдосконалення професійної підготовки фахівців та створення умов для активного творчого самовираження дітей значно підвищить якість театральних постановок і сприятиме розвитку творчих здібностей юних акторів.

Література

1. Абрамян В. Театральна педагогіка. Київ: Лібра, 1996. 224 с.
2. Борисова Т. Формування емоційної культури молодших школярів засобами театральної діяльності на уроках мистецтва | педагогічна освіта: теорія і практика. Педагогічна освіта: теорія і практика. URL: <http://pedosv.kpnu.edu.ua/article/view/222911> (дата звернення: 03.07.2024).
3. Виталков В. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. Вип.14. Рівне: РДГУ, 2008. 193 с.

Осадчий Владислав Анатолійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМАТУРГІЇ В. ШЕКСПІРА НА СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ

Вільям Шекспір – англійський драматург, актор і поет елізаветинської епохи. Він є одним із найвідоміших світових драматургів, написав щонайменше 11 трагедій, 17 комедій та десяток хронік. Його істинно вважають символом Англії та національним героєм. Твори Шекспіра були перекладені багатьма мовами і з'являються на театральній сцені частіше, ніж будь-які п'єси інших авторів...

За життя Вільяма і протягом декількох років після смерті, ніхто так і не назвав його драматургом чи поетом.

Вистави за п'єсами Шекспіра ставилися в Кембриджі та Оксфорді, хоча, за правилами, там могли грати твори лише випускників.

Як драматург, Вільям почав виступати з кінця 80-х років XVI ст. Спочатку, за дослідженнями науковців, він переробляв вже існуючі п'єси і, лише потім, перейшов до створення власних.

Свого часу п'єси Шекспіра були згруповані за сюжетом, так виходили групи комедій, трагедій, хронік з англійської історії...

У XXI ст. використовують хронологічне групування, тому що це дозволяє зробити доволі чітку картину духовного життя письменника й зміни в його світогляді.

На сучасному етапі з п'єс Шекспіра активно, але грають лише «Ромео і Джульєтта», «Короля Ліра», «Отелло», «Гамлета», «Річарда III», «Коріолан»... Є лише одна «Буря», режисера Сергія Маслобойщикова, у театрі ім. І. Франка поставлена в 2010 році, (нині вистава не в репертуарі).

Національний театр ім. Лесі Українки показує свою інтерпретацію безсмертної шекспірівської трагедії, але зі зміненою назвою "Джульєтта і Ромео". Режисер постановки Кирило Кашликов. У головних ролях на сцену вийдуть молоді актори, досі не відомі широкій аудиторії. Ромео зіграють Кирило Ніколаєв та Лев Скурський, а в ролі Джульєтти в афіші значаться актриси: Шорена Шонія й Анастасія Чепелюк [1]. Зараз роль Джульєтти виконує Ольга Узун, а Ромео Олег Худик.

Національний театр імені Івана Франка демонстрував (знову не в репертуарі) "Приборкання норвільвої". У ролі Петруччо – незмінно - народний артист України Олексій

Богданович. Норовливу Катаріну грають Тетяна Міхіна і Тетяна Олексенко-Жирко. Одну з ранніх комедій Шекспіра франківці грали з гумором, пустощами та розмаїттям сценічних комедійних барв. На думку критиків, свого часу С. Данченко розглядав шекспірівську комедію, як ліричну історію ще не дорослих дітей - Катаріни й Петруччо. І всі їхні конфлікти й перепалки — не більше ніж дитячі ігри, які втягують у свій вир навколишніх [1].

У різний час в Україні справді з'являлися цікаві трактування великої трагедії «Гамлет». Серед прикладів "Гамлет. Сні" Андрія Жолдака в Харківському театрі ім. Т. Шевченка, "Гамлет" Станіслава Мойсеева в Молодому театрі.

"Гамлет" Дмитра Богомазова в Одесі. Переклад Юрія Андруховича розкутий, сучасний, поетичний. Блискуче виконують ролі провідні артисти театру. У ролі Гамлета - заслужений артист України Яків Кучеревський. У виставі беруть участь: заслужені артисти України Ольга Петровська, Галина Кобзар-Слободюк, Ігор Геращенко. Біле та чорне. Добро і зло. Події трагедії вишикувалися за волею долі. Ніхто ні в чому не винен. Усім у світі править фатум. Люди-ляльки, що грають і нічого не відчують. Білі, плоскі, ніби паперові. Де в цьому світі місце Гамлета - ось в чому питання... Він теж лялька, інтриган, гравець? Так, але він шукає правду. Пошуки якої завжди ускладнюють і скорочують життя. Але він живе [1].

В Україні данський принц найчастіше стає бійцем за потоптану справедливість. Таким він, судячи з усього, виглядає в новій виставі Закарпатського українського музично-драматичного театру ім. братів Шерегіїв. Сучасний Гамлет в постановці Ярослава Геляса (до речі, сина першого українського радянського Гамлета, зіграного в Харкові наприкінці 1950-х рр.) повертається з АТО і мстить конкурентам, що вбили його батька – місцевого багатія [1].

Режисер Петро Ластівка у Волинському музично-драматичному театрі ім. Т. Шевченка переніс дію вистави «Гамлет» на кладовище, одразу виривши могили для всіх учасників дійства - володарів та їхніх слуг, усіх, кого хоч трохи торкнувся вірус влади.

Харківський академічний театр ляльок імені Віктора Афанасьєва вперше в історії здійснив масштабну постановку за трагедією Шекспіра. У «Королі Лірі» на сцені театру ляльок вирують «не дитячі» стихії. «Ці страшні місячні та сонячні затемнення» – лунає пролог до кожної дії з вуст шляхетного старого Глостера (Володимир Бардуков). Чи не через них діти постають проти батьків, ллється безневинна кров? У харківському «Королі Лірі» кульмінаційна «буря» не стає несподіванкою. Вистава починається зі звуків моторошної «капелі». Королівство немовби тане на очах у глядачів: спочатку його роздає король-блазень, потім його шматують і нищать підступні сестри та їхній коханець. Не сходячи з місця марширують сірі сліпі найманці [1]...

«Зимова казка» Вільяма Шекспіра у постановці режисера Євгена Худзика, реалізована у Львівському театрі імені Леся Курбаса, є центральним проектом, підтриманим в рамках глобальної кампанії «#ShakespeareLives» Британською Радою в Україні. Виставу показали у київському Молодому театрі. Амбітний задум режисера перетворив трагікомедію про ревнивого короля-самодура на філософську притчу про час, владу та невблаганність законів історії [1].

Сьогодні, на українській сцені, а саме в театрі ім. І. Франка, можна побачити наступні вистави:

Трагедія «Коріолан» - історія злету і падіння легендарного давньоримського полководця, сюжетну основу для якої Шекспір запозичив у давньогрецького історика Плутарха. Перед глядачами постає і гостра політична драма, і драма сімейних відносин, і внутрішня трагедія однієї людини.

Головний герой – Кай Марцій, уславився своїми подвигами у війні з ворогами римлян – вольсками. Після завоювання столиці вольсків міста Коріоли за бойові звитяги він отримав прізвище Коріолан. Повернувшись з перемогою додому доблесний воїн йде у «велику» політику – у консули Римської республіки. Але в політичних баталіях незламний і непохитний герой, що звик перемагати ворогів у відкритому бою, виявився вразливим у своїй силі: відвертий, прямодушний і безкомпромісний Коріолан не здатний на обман і хитроці. Внаслідок політичних маніпуляцій, замість шани й визнання мужній воїн проголошується

ворогом народу й отримує від римлян вирок – довічне вигнання. Розлючений Коріолан залишає місто, у бажанні помстися він об'єднується зі своїми колишніми ворогами – вольськими й веде їх армію на Рим. Але напередодні вирішального штурму Коріолан, зворушений благаннями матері, відмовляється від остаточного знищення Риму та платить за цей свій вибір власним життям [2].

Прем'єра вистави відбулася 25 грудня 2018 року і, як і в більшості п'єс Шекспіра, тут ми можемо чітко побачити приклади боротьби за владу.

«Річард III» Вільяма Шекспіра - одна із тих п'єс, яка протягом багатьох століть не перестає захоплювати глядачів, режисерів, акторів цілого світу. Сценічну версію, що її представляє сьогодні театр, здійснив режисер-постановник Автанділ Варсімашвілі, знаний грузинський режисер театру та кіно, художній керівник... Він же є автором музичного оформлення. Художник-сценограф та художник по костюмах - Міроні Швелідзе.

У 2003 році митець разом із Робертом Стуріа здійснив на сцені театру постановку «Цар Едіп» Софокла. Для авторів вистави однією із головних тем стало прискіпливе дослідження сутності небезпечних і незбагнених лабіринтів психології самотньої, приниженої як природою, так і оточуючими, людини. Діалектика перетворення страждання на злочинства й тиранію. Каліцтво Річарда, як це не парадоксально, в інтерпретації режисера дарує йому внутрішню свободу та химерне відчуття влади над людьми. Річард-самітник, позбавлений реальних почуттів, як вправний режисер-лялькар та віртуоз-актор, починає «забавки», які породжує його хворий мозок. Азарт гри призводить до шаленства, «Річард любить Річарда...», за яким безодня [3].

Таким чином, Вільям Шекспір є незмінною особистістю не тільки в цілому світі, але й в Україні. З часів радянщини й до сьогодні, ми бачимо приклади десятків постановок п'єс цього великого драматурга на українській сцені. Глибина творів, проблематика, військові мотиви – все це часто змушує режисерів по-іншому переглянути роботи Шекспіра, щоб зробити свою нову й незвичну інтерпретацію.

Література

1. Шекспір у сучасному українському театрі. URL: <https://naurok.com.ua/shekspir-u-suchasnomu-ukra-nskomu-teatri-49582.html> (дата звернення 15.10.2024).
2. Театр Франка – «Коріолан». URL: <https://ft.org.ua/performances/koriolan> (дата звернення 22.10.2024).
3. Театр Франка – «Річард III». URL: <https://ft.org.ua/performances/ricard-iii> (дата звернення 28.10.2024).

Отрохов Тимофій В'ячеславович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОЦІАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ У ТВОРЧОСТІ ІВАНА ФРАНКА

Моя доповідь присвячена темі соціальних проблем у творчості Івана Франка. Творчість Івана Франка є потужним інструментом для вивчення соціальних проблем України кінця XIX – початку XX століття. Через призму його творів можна побачити розвиток соціальних конфліктів, їхній вплив на суспільство та актуалізацію національних ідей.

Франко – не лише один з найвидатніших українських письменників і мислителів, але й особистість, глибоко занурена у соціальні та політичні реалії свого часу. Його твори стали дзеркалом епохи, а також ключем до розуміння національної та соціальної свідомості українського народу.

Соціальні проблеми у творах Франка часто постають у різних формах – від класової боротьби до питань національної свідомості та соціальної нерівності. Ця багатогранність дозволяє дослідникам аналізувати його твори у контексті як соціальних, так і літературних змін.

По-перше, в його прозі, зокрема у повісті "Борислав сміється", класова боротьба є ключовим мотивом. Через образи робітників, підприємців та експлуататорів, Франко демонструє жорстокість капіталістичної системи та протистояння між класами. "Борислав сміється" є прикладом того, як Франко відтворює реалії індустріальної епохи, показуючи не лише соціальну несправедливість, але й шляхи до її вирішення через робітничий рух.

По-друге, питання соціальної нерівності та боротьби за національну ідентичність часто з'являються у поетичній творчості Франка. Його поема "Мойсей" є класичним прикладом, де відображено проблеми лідерства та національної боротьби, які тісно переплітаються з соціальними конфліктами. Через образ пророка Мойсея Франко висловлює віру в перемогу народу над несправедливістю та закликає до пробудження національної свідомості.

По-третє, у драматургії Франка питання соціальних конфліктів та ролі "маленької людини" представлені надзвичайно глибоко. Наприклад, у п'єсі "Украдене щастя" розкриваються теми соціальної нерівності та особистих трагедій на тлі загальних соціальних змін. Конфлікти між героями часто втілюють ширші суспільні проблеми, як нерівність і боротьба за виживання, надаючи п'єсі універсальності.

Сучасні постановки творів Франка, як театральні, так і кінематографічні, продовжують актуалізувати ці теми. У сучасних інтерпретаціях соціальні проблеми знаходять нове звучання, що дозволяє залучити ширшу аудиторію до осмислення історичних подій та соціальних реалій.

Творчість Івана Франка залишається джерелом глибокого аналізу соціальних проблем, які мають велику актуальність і сьогодні. Його твори – це не лише відображення історичних реалій, але й пошук вирішення питань соціальної та національної справедливості.

Література

1. Бердник В. "Соціальний аспект у драматургії Івана Франка". — Київ: Либідь, 2002.
2. Гнатюк В. "Франкова драматургія в контексті соціальної боротьби". // Вісник Академії наук України. — 2011. — № 3.
3. Грабович Г. "Іван Франко: формування національної ідентичності". — Київ: Критика, 2013.
4. Денисюк І. О. "Іван Франко — поетичний і громадський діяч". — Львів: Видавництво Львівського університету, 1998.
5. Жулинський М.Г. "Іван Франко і проблема соціальної нерівності". — Київ: Українська академія наук, 2004.
6. Качуровський І.В. "Соціальні проблеми в художній спадщині Івана Франка". // Українське літературознавство. — 2010. — № 4.
7. Мельник О. "Поетика Івана Франка: соціально-політичний контекст". — Харків: Фоліо, 2005.

*Перова Рената Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ ІМПРОВІЗАЦІЇ В МИСТЕЦТВІ АКТОРА

Імпровізація відіграє надзвичайно важливу роль у мистецтві актора, відкриваючи нові можливості для творчого самовираження та глибокого емоційного зв'язку з персонажем і глядачем. Відомий радянський театральний режисер XIX-XX сторіччя Костянтин Станіславський зазначав, що «імпровізація – це стан безпосередності, в якому актор переживає емоції свого персонажа, а не механічно відтворює завчене» [1]. Це означає, що імпровізація допомагає актору проникнути у внутрішній світ персонажа, переживаючи кожен момент дії як справжню подію.

Всеволод Меєрхольд, радянський режисер XIX-XX сторіччя, також розумів важливість імпровізації як джерела творчого натхнення. Він підкреслював, що «імпровізація дає акторові свободу експериментувати» [2], що дозволяє створювати нові грані образу, знаходити

несподівані рішення в русі та інтонації. Лесь Курбас, український режисер ХХ сторіччя, вбачав у імпровізації не лише технічний прийом, але й спосіб створення живого зв'язку з глядачем. Він вважав, що «тільки через імпровізацію актор може віднайти правду сцени, що стає доступною для глядача» [3].

Радянський режисер ХІХ-ХХ сторіччя, Володимир Немирович-Данченко також вважав імпровізацію важливим елементом акторського ремесла, підкреслюючи її роль у розвитку творчої свободи актора. Імпровізація, на його думку, допомагає звільнитися від шаблонів і підходити до кожної ролі з індивідуальним підходом [4].

Сучасні майстри, такі як Іванна Чабак, американський викладач акторської майстерності ХХІ сторіччя, також вважають імпровізацію невід'ємною частиною роботи над роллю. Вона відзначає, що «імпровізація дозволяє актору бути в моменті» [5] та реагувати природно, що є ключовим для досягнення автентичності на сцені. Лі Страсберг, американський режисер ХХ сторіччя, бачив у імпровізації метод вивільнення справжніх емоцій актора, підкреслюючи, що «актор повинен не грати емоції, а відчувати їх» [6]. Такий підхід допомагає акторам не просто виконувати роль, а й наповнювати її справжніми переживаннями.

Сендфор Мейснер, американський актор ХХ сторіччя, вбачав у імпровізації спосіб розвитку уваги до партнера і моменту, що дозволяє створювати на сцені справжню взаємодію. Для нього важливо, щоб актори зосереджувалися на реакціях один одного і діяли спонтанно [7]. А Бертольд Брехт, німецький режисер ХІХ-ХХ сторіччя, використовував імпровізацію як інструмент «відчуження», що дозволяв актору не просто втілювати персонажа, але й спонукати глядача критично оцінювати сценічні події. Брехт вважав, що імпровізація допомагає акторам створити ефект, який примушує аудиторію замислитися над соціальними проблемами, що відображені у виставі [8].

Імпровізація є ключовим елементом акторської майстерності, що відкриває широкі можливості для акторів в розкритті емоційного й інтелектуального потенціалу персонажа. Завдяки їй актори знаходять свій унікальний підхід до кожної ролі, уникаючи механічного відтворення тексту й рухів. Імпровізація не лише збагачує сценічне виконання, а й створює атмосферу живої, правдивої взаємодії з партнерами на сцені, дозволяючи акторам реагувати на кожен момент безпосередньо й автентично. Це в свою чергу сприяє створенню глибокого емоційного зв'язку з аудиторією, яка сприймає не лише форму, а й щирість моменту, стаючи свідком неповторного театрального досвіду.

Більше того, імпровізація допомагає акторам виходити за межі стандартних прийомів і відкривати нові грані свого мистецтва, розвивати творчий потенціал та впевненість. Вона служить тим інструментом, який дозволяє подолати власні бар'єри, пов'язані зі страхом сцени чи обмеженням тексту, і знаходити власну інтонацію й ритм у ролі. Актори, які активно використовують імпровізацію, мають можливість показати себе і персонажа через призму особистого досвіду й розуміння, завдяки чому виконання ролі стає глибшим, а її психологічний підтекст — складнішим і переконливішим для глядача.

Таким чином, роль імпровізації в акторському мистецтві є неоціненною. Вона перетворює сцену на простір живого експерименту і дослідження, де актор стає не просто виконавцем, а співтворцем кожного моменту дії. Імпровізація сприяє більш глибокому самовираженню, підтримує багатогранний розвиток акторської особистості, а також допомагає віднайти нові підходи до розкриття задуму твору. Це мистецтво єднає актора з його персонажем та глядачем на новому рівні, створюючи ефект присутності й співпереживання, який робить театральний досвід по-справжньому незабутнім.

Література

1. Костянтин Станіславський – «Робота актора над собою». URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/stanislavskyi/tom2.pdf> (дата звернення: 28.10.2024).

2. Всеволод Меєрхольд – «Театральний маніфест». URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mist_2015_11_8.pdf (дата звернення: 28.10.2024).

3. Лесь Курбас – «Барикади театру». URL: <https://openkurbas.org/wp-content/uploads/2021/11/4.-BARIKADI-TEATRU-1.pdf> (дата звернення: 28.10.2024).
4. Володимир Немирович-Данченко – «Обрані статті, мови, розмови». URL: <https://repository.kpi.kharkov.ua/items/39d4591e-78a1-47a9-84ef-bed8f20e20c6> (дата звернення: 29.10.2024).
5. Іванна Чабак – «The Power of the Actor» («Сила актора»). URL: <https://www.ukrkino.com.ua/kinotext/books/?id=14670> (дата звернення: 29.10.2024).
6. Лі Страсберг – «A Dream of Passion: The Development of the Method» («Пристрасний сон: розвиток методу»). URL: <http://nv.knutkt.edu.ua/article/view/216827/216915> (дата звернення: 30.10.2024).
7. Сендфор Мейснер - «Sanford Meisner on Acting» (Сенфорд Мейснер про акторську майстерність). URL: <https://ktm.ukma.edu.ua/index.php/ktm/article/download/89/105?inline=1> (дата звернення: 30.10.2024).
8. Бертольд Брехт – «Про театр». URL: https://www.etnolog.org.ua/pdf/e-biblioteka/mystectv/teatr/breht_bertold_toriya_epicheskogo_tetra.pdf (дата звернення: 30.10.2024).

*Петренко Олена Юрївна,
здобувачка Київського університету культури*

ХУДОЖНЬО-ПОСТАНОВЧІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ЯК ПРЕДМЕТ НАУКОВОГО АНАЛІЗУ

Мистецтво театрального режисера полягає в творчій організації всіх елементів вистави з метою створення цілісного, гармонійного сценічного твору. Серед іншого, режисер бере на себе відповідальність за художньо-естетичний бік вистави та його організацію, підбір виконавців, інтерпретацію тексту та використання сценічних засобів, що знаходяться в його розпорядженні, на основі власного бачення літературного першоджерела. Особливу роль в процесі діяльності театрального режисера відіграють художньо-постановочні прийоми.

Феномен «художньо-постановочний прийом» традиційно розглядається в практиці театральної режисури, а його основу складають такі компоненти, як: творче мислення, уява та фантазія. Незважаючи на це, у науковій літературі не представлено єдиного загально визнаного визначення цього поняття.

Сучасниками театрознавцями запропоновано визначення термінів, що складають поняття «художньо-постановочний прийом».

Відомий теоретик театру П. Паві [2, с. 320] трактує постановку, посилаючись на запропоноване А. Вайнштейном визначення «у широкому розумінні сукупність засобів сценічної інтерпретації: декорації, освітлення, музика та гра акторів (...) у вузькому розумінні цей термін означає діяльність, яка полягає в аранжування (у певний період часу та в певному ігровому просторі) різних елементів сценічної інтерпретації драматичного твору» [4, с. 7].

Термін постановка відповідно до специфіки драматичного театру розуміється як творчий процес створення вистави, що реалізується режисером-постановником разом із художником та хореографом. Таким чином, постановка – це робота режисера-постановника над драматичним матеріалом з метою для досягнення певної цілі, надзавдання, яке ставить перед собою постановник сценічного твору.

У свою чергу постановочне мистецтво доцільно розглядати як готовність відмовитися від знайомих навичок та прийомів заради пошуків нових рішень, що використовуються заради того, що якнайкраще відобразити зміст та унікальну авторську форму п'єси.

Термін «прийом» визначається як «елементи техніки постановки, сценічної гри або драматургічного сюжету, конструкції характеру героя» [3, с. 104], а у контексті сценічного прийому, як «конструктивний прийом організації вистави» [3, с. 104].

Художні засоби доцільно розглядати як сукупність засобів і прийомів, що використовуються режисером як автором сценічного твору в процесі розповіді історії мовою театрального мистецтва. Л. Дубчак наголошує на тому, що «художність театральних форм характеризує мистецтво з боку художньої цінності як прекрасне. Це означає, що в творчому

процесі зображенням різних сторін буття – прекрасного та потворного, піднесеного та низького, трагічного та комічного – досягається певна багатоманітна цілісність, яка визначається націленістю на прекрасне» [1, с. 9].

Художньо-постановочний прийом побудований на образно-асоціативному ряді, в основі якого лежить конструктивний принцип висловлювання ідеї, що дає можливість перевести режисерський задум в яскраве оригінальне рішення. За допомогою одного з художньо-постановочних прийомів, загальна кількість яких перевищує кілька десятків (досить узагальнено їх можна об'єднати за спрямованістю: способи спілкування з глядачем, взаємодії актор-персонаж, організації розвитку сценічної дії, візуального вирішення та ін.), та художнього образу, що доцільно розглядати як архетип (за К. Юнгом), режисер-постановник отримує можливість викликати значний інтерес глядача на підсвідомому рівні.

Серед основних художньо-постановочних прийомів, що використовуються в театральній режисурі є: актуалізація (пов'язана з прагненням режисера-постановника зробити виставу актуальною для сучасного глядача), що передбачає застосування обраної стилістики, режисерської лексики та зовнішніх і внутрішніх виражальних засобів сценічного мистецтва); запозичення (характерним для сучасних театральних режисерів є звернення до відомих тем, сюжетів та художніх образів як з творів високої, так і популярної культури, а також використання фольклорних мотивів та елементів національної міфології); відсторонення (відповідно до специфіки режисерського бачення основної проблематики твору, глядачу репрезентовано новий, альтернативний погляд на здавалося б добре знайомі та зрозумілі ситуації/обставини/події/вчинки); фокусування (засобами зовнішньої виразності у виставі робиться акцент на тій чи іншій дії персонажа – зазвичай обраний ракурс сприяє виявленню глядачем її важливості у процесі глибшого сприйняття); цитування (поширений відповідно до постмодерністичних тенденцій прийом передбачає інтегрування в структуру сценічного твору окремих елементів іншої постановки – згідно з режисерським задумом можливе цитування власних вистав, їх стилістики, персонажів, візуального ряду, художнього вирішення, або постановок інших театральних режисерів); екстеріоризація (з метою посилення асоціативного сприйняття постановки, режисером візуалізуються думки, моральний стан, сні персонажа) та ін.

Таким чином, можна розглядати художньо-постановочні особливості театральної режисури як *сукупність прийомів, що використовуються режисером-постановником в процесі роботи над виставою з метою створення цілісного сценічного твору, що відповідає його авторському прочитанню літературного першоджерела, філософсько-світоглядним позиціям та художньо-естетичним принципам.*

Література

1. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект : дис. канд. філософських наук : 09.00.08 / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2001. 168 с.
2. Патріс Паві: Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
3. Словник театрознавчих термінів і понять / укладачі Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с.
4. Veinstein A. La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris 1955.

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МЕРІЛІН МОНРО: ІІІ АКТОРСЬКІ ТЕХНІКИ ТА АМПЛУА

Я хочу присвятити свою доповідь на цій конференції життю та творчості прекрасної американської співачки та акторки Мерілін Монро. А справжнє ім'я актриси - Норма Джин Мортенсон, яка народилася 1 червня 1926 року в Лос-Анджелесі.

Через психічний розлад і фінансові труднощі мати віддала Норму під опіку найкращою подруги матері Грейс Маккі. Вони разом ходили в кінотеатри, розвиваючи захоплення Норми Джин кінофільмами та акторським мистецтвом. Саме МакКі сказала Нормі Джин, що колись та стане кінозіркою.

«Коли мені було п'ять, думаю, що тоді я й захотіла стати акторкою. Я любила грати. Мені не подобався світ навколо, тому що він був трохи похмурий, але я любила грати вдома. Коли я почула, що це була акторська гра, я сказала, що хочу бути акторкою. Деякі з моїх прийомних сімей використовували це, щоб відправити мене в кіно, витягнути мене з будинку, в якому я сиділа день і ніч. Світ на екрані настільки великий, я була малою дитиною, яка перебувала в повній самоті... так я закохалася в кіно[1,10]», — Мерілін Монро в інтерв'ю журналу «Life».

У 1945 році на завод, на якому працювала Норма завітав фотограф Девід Коновер із пропозицією зняти найгарніших працівниць для мотиваційних плакатів.

Дівчина вхопилася за пропозицію професійно працювати моделлю.

У 1950 році молоду акторку нарешті помітили, їй запропонували семирічний контракт з кіностудією «20-те століття Фокс».

Однак сама акторка прагнула запам'ятатися глядачам не лише ефектною зовнішністю, а й майстерною акторською грою[2].

У перші місяці контракту, не отримуючи кіноролей, Монро присвятила вільний час вивченню акторської майстерності, вокалу і танців. Щоб дізнатися більше про кіноіндустрію і просувати себе, вона багато часу проводила в студії, спостерігаючи за акторками і акторами.

Монро зблизилася зі Лі Страсбергом і його дружиною Паулою, брала приватні уроки в них вдома через сором'язливість і практично увійшла в родину. Також Монро почала курс психоаналізу за рекомендацією Лі, який вважав, що актор має протистояти емоційним травмам і використовувати їх у своїх виступах.

«Страсберг змушує мене почуватись погано, кажучи, що я діяла зі страху... Ти повинна почати робити речі з позиції сили, а не зі страху... не шукаючи сили, шукаючи лише технічні засоби і способи протистояти емоційним травмам і використовувати їх у своїх виступах[1,69]» - слово Монро в інтерв'ю.

Також Мерілін Монро навчалась у відомого режисера Михайла Чехова.

Чехов лютував, коли бачив сценарії ролей Монро. Він вважав, що Мерілін наділена величезним драматичним талантом, який некомпетентні режисери витрачають даремно. Під впливом педагога актриса написала у себе в щоденнику:

«Я почала вимагати від студії хоча б показувати сценарії. Звичайно, за контрактом я не мала права обирати, але це зовсім не означало, що мене можна змушувати грати лише білобрисих дурниць[1,75]».

У студії Чехова, Монро репетирувала Корделію з «Короля Ліра» та Грушеньку з «Братів Карамазових». Це справді відбилося на якості її гри...

А ось як сама Монро згадувала про роботу із Михайлом Чеховим:

«Я нескінченно вдячна долі за зустріч із цією людиною. Талановитішого актора не зустрічала. Мишко, на мою думку, здатний зіграти все: від Гамлета до табурету, від Ліра до ринкового зазивали. Але ще краще він навчав. Боже, яке це блаженство просто вести бесіди з Чеховим!.. Коли він розповідав про театр, про ролі, про акторську майстерність, просто про

мистецтво чи про життя, я розкривала рота і забувала його закрити.

Він не вчив мене жестикулювати, старанно артикулювати, вимовляючи слова, виражати емоції рухом очей чи м'язами обличчя. Чехов вчив проникати у суть ролі, вживатися у ній, вважаючи, що тоді прийде і необхідний жест, і вираз очей[1,76]».

Протягом 1950 року Мерілін Монро зіграла в 6 фільмах.

Проте одна з найзатребуваніших акторок 1950-х, Монро отримувала одну з найнижчих оплат серед зірок Голлівуду через кабальний контракт із кіностудією «20th Century Fox» у рамках студійної системи. В результаті конфлікту з Фох вона у 1955 році заснувала власну продюсерську компанію «Marilyn Monroe Productions»

Згодом контракт було поновлено.

«Мерілін Монро Продакшн» не могла самостійно фінансувати фільми, а Фох потребувала Монро. Контракт вимагав від неї знятися принаймні в 4 фільмах для «20 Century Fox» упродовж 7 років, за що зобов'язалася платити Монро 100 тис. Доларів за кожен фільм і надала їй право обирати собі проєкти, режисерів і кінематографістів, а також право на один фільм з ММР після кожного завершеного фільму з «Fox».

1956 рік Монро почала з оголошення про свою перемогу над «20 Century Fox».

З розвитком кар'єри Монро починає відстоювати власні погляди на зйомку, що породжує конфлікти з режисерами. Перфекціоністка Монро вимагала повторних знімання сцени, поки не залишалась задоволена своєю грою. Крім того, Монро не подобалась відсутність контролю над власною роботою на знімальних майданчиках, чого з нею раніше не траплялось, навіть під час фотосесій, де можна було вести себе вільно, замість сліпого дотримання сценарію[3].

За словами, знаменита конфліктна поведінка Монро, особливо в пізній період її кар'єри, була відповіддю на поблажливості і сексизм її колег і режисерів-чоловіків. Подібної думки і Лоїс Банер, яка доводить, що над Монро знущалися багато її режисерів.

Для досягнення та утримання популярності Монро розробила багато власних рекламних стратегій, підтримувала дружні стосунки з журналістками-пліткарками, а також контролювала використання власних зображень.

Екранний образ Монро ґрунтувався на її світлому волоссі та гендерних стереотипах, пов'язаних з ним: блондинок тоді вважали найвними, сексуально доступними та штучними. Для підтримки образу Монро часто використовувала придиричий при злегка дитячому голосі у фільмах, інтерв'ю давала, створюючи враження, що всі її слова є абсолютно невинними і без розрахунку, пародіюючи двозначність. Вона часто вдягала біле, підкреслюючи колір волосся, та відверте вбрання, яке акцентувало фігуру. У черговій блонд-ролі у «Джентльмени віддають перевагу білявкам» (1953) Монро сказала: «Я можу бути розумною, коли це потрібно, але більшості чоловіків це не подобається[1,78]».

Таким чином, можна зробити висновок, що хоча ідея героїні Монро як недалекої, але сексуально привабливої блондинки була ретельно продуманою грою, врешті решт це стало перешкодою в професійному розвитку, а при бажанні Монро грати драматичні ролі їй відмовляли, конфліктували при її спробах розвивати своїх героїнь, а більш професійні роботи Мерілін відкидали як авдиторія, так і критика, заохочуючи тільки амплу сексуальної дурепи.

Отже, Мерілін Монро є борцем, яка досягала своїх мрій. Вона йшла маленькими кроками до своєї мети, не дивлячись на тяжке дитинство. Навіть вже будучи відомою акторкою, продовжувала навчатись і покращувати свою акторську майстерність у різних викладачів для того, щоб максимально розкрити свій талант і пропрацювати свій образ, що надало їй велику славу.

Література

1. «My Story» Бен Гехт і Мерілін Монро, с. 10-78
2. URL: https://24tv.ua/yak_merilin_monro_stala_legendoyu__ta_ikonoyu_pop_kulturi_n982049
3. URL: <https://zirky.com.ua/merilin-monro-biografiya/>

ОСОБЛИВОСТІ МЕТОДУ ФІЗИЧНИХ ДІЙ К. С. СТАНІСЛАВСЬКОГО І БІОМЕХАНІКИ В. Е. МЕЄРХОЛЬДА

Акторське мистецтво вважається справжнім і високим лише тоді, коли актор наповнює свою гру щирою пристрастю та справжніми емоціями. К. С. Станіславський, завдяки своїй системі, показав найвірніший шлях до розкриття цих справжніх людських почуттів. Він звільнив акторів від необхідності надмірно зосереджуватися на власних емоціях і усунув ризик захоплення своїми почуттями на сцені. Його головне відкриття полягає в тому, що актор повинен спрямовувати увагу не на пошуки емоцій всередині себе, а на виконання сценічного завдання, що стало вирішальним кроком для розвитку акторської техніки.

Спостерігаючи за грою великих артистів, К.С. Станіславський завжди хотів зрозуміти чим вони відрізняються від “посередніх акторів” і що саме робить їхню гру справді великим мистецтвом. Яким методом вони користуються в роботі над роллю, і чи не можна, визначивши елементи акторського мистецтва, створити техніку, якою міг би користуватися звичайний актор. Важко уявити розвиток техніки будь-якого мистецтва, не розуміючи його складових елементів.

Підтверджуючи органічність як вирішальну силу в акторській творчості, К. С. Станіславський розробив систему, яка допомагає наблизитися до цієї природності, заради якої й існує театр. Проте до цього простого висновку він прийшов не відразу. «К. Станіславський зазначав, що почуття актора виникають внаслідок логічної, послідовної, доцільної й продуктивної фізичної дії» [1, 35].

Вчення К.С. Станіславського свого часу здійснило справжню революцію в театральному мистецтві, оскільки він кардинально змінив підхід до роботи над виставою. Він ввів поняття «застільних» репетицій, які починалися з глибокого аналізу п'єси та створюваних персонажів. Завдяки цьому К. С. Станіславський підняв рівень загальної театральної культури та акторського виконання на нову висоту. Під час «застільного» етапу репетицій, коли акцент робився на інтелектуальному аналізі, працював лише розум актора, тоді як його фізичний апарат залишався пасивним. Внаслідок цього актор добре навчався мислити про свого персонажа, але не міг повноцінно діяти на сцені. Все життя митець розробляв новий, ніким не знайдений підхід, який згодом отримав назву “метод фізичних дій”. Цей метод ґрунтується на нерозривній взаємозалежності психічного і фізичного аспектів людського життя та надає акторові значну конкретність у його професійній діяльності. Головна ідея, яка закладена – це правильне організоване поєднання фізичних дій у сценічному образі, яке становить його фізичну лінію життя. Тому що, якщо актор хоче створити правдоподібний сценічний образ, він повинен викликати глибокі емоції і складні переживання в собі.

К. С. Станіславський суворо забороняв акторам зосереджуватися на вивченні тексту. Згідно з його поглядом, така прив'язаність до слів і точного авторського викладу свідчила про безпорадність актора, що немає змоги втілити образ як слід. Найвищим досягненням у їхній майстерності вважалося, якщо актор, володіючи лише мінімальною кількістю необхідних слів, умів продемонструвати зміст сценічного епізоду, спираючись на правильну організацію фізичних дій. К. С. Станіславський вірив, що саме фізичні дії формують основну суть кожної сцени, а текст лише доповнює цю складову, підкреслюючи значення ідей, що стоять за дією.

В. Е. Меєрхольд вважав, що актор повинен мати високу технічну підготовку, професіоналізм і культуру. Система вправ, відома як біомеханіка, спрямована на розвиток фізичних навичок актора. «Біомеханіка стала для Всеволода Меєрхольда дієвим засобом, особливою “технологією”, яка дозволила сформуванню «нового актора», що має набір умінь і особистих якостей, необхідних для забезпечення творчих задумів режисера» [2, 49].

В. Е. Меєрхольд довгий час хотів створити власний метод, який би відображав динаміку та енергію нового часу. Він вніс багато нового, а саме: експерименти з простором,

експерименти зі сценічним рухом, а також елементи цирку. Режисер бачив свою роль не просто як постановника, а як митця, який може вдихнути життя в текст і створити унікальне видовище. В. Е. Меєрхольд розумів, що режисер має бути лідером та натхненником для акторського складу. Він зосереджувався на русі, на хореографії, вважаючи, що рух та візуальний ряд здатні передати глядачеві не менше ніж слова. Режисер відіграє ключову роль в інтерпретації тексту та створенні концепції вистави.

В. Е. Меєрхольд вважав, що саме технічна підготовка актора є буквально однією з найголовніших чинників у створенні вистави. Він порівнював свою систему біомеханіки з вправами для піаністів, а також підкреслював, що технічні вправи не дають прямого доступу до емоційної виразності, вони є необхідним інструментом для досягнення майстерності. Біомеханіка В. Е. Меєрхольда включала серію вправ, спрямованих на розвиток фізичної сили, гнучкості, координації і виразності. Школа В. Е. Меєрхольда починалася з того, що учень спочатку був слухачем, а потім і обов'язковим учасником лекцій, бесід, диспутів, які проводили надзвичайно цікаві літератори, художники, музиканти. Це не могло не заряджати, не збагачувати, не могло не активізувати допитливість. І тільки після знайомства та спілкування акторів з видатними і цікавими особистостями, які так чи інакше мали відношення до творчості, вони могли починати практичну роботу з біомеханіки.

Система В. Е. Меєрхольда полягає в роботі актора «від зовнішнього до внутрішнього». За методом К. С. Станіславського актор підходить до ролі зсередини. Метод фізичних дій К. С. Станіславського ґрунтується на ідеї, що внутрішнє переживання актора можна активувати через послідовність зовнішніх фізичних дій. Актор через усвідомлені рухи і вчинки знаходить зв'язок з внутрішнім станом персонажа. Ціль біомеханіки орієнтована на те, щоб роль і актор стали одним цілим, щоб роль була не роллю, а саме «життям» актора, тобто людини. А для цього потрібно докласти багато зусиль, адже грати роль це одне, а жити цією роллю і бути з нею одним цілим це вже інше.

Отже, концепція «умовного театру» формувалася В. Е. Меєрхольдом на противагу «реалістичному» театру К. С. Станіславського, що ґрунтується на психологізмі. Біомеханіка В. Е. Меєрхольда стала значним досягненням театральної практики та теорії в першій половині ХХ ст., знайшовши застосування в роботі актора та режисера. Метод фізичних дій К. С. Станіславського, заснований на принципі єдності фізичного й психічного існування актора, певною мірою переосмислюється практиками театру і розвивається нині в межах методу дієвого аналізу та етюдного методу.

Література

1. Павловський В. В. Проблематика методу фізичних дій К.С. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу // Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». № 36. Київ, 2017. С. 29–38.
2. Тишук В. Є. Сценічний метод Всеволода Мейєрхольда та його застосування у цирковому мистецтві // АРТ-платФОРМА. Київ : КМАЄЦМ, 2021. Вип. 1(3). С. 46–67.

Ріхард Богдан Юрійович,

здобувач Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

УДОСКОНАЛЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ ДІЇ ПРИЙОМАМИ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВИ «ПРИГОДА ВЕДМЕДИКІВ ПАНДА, ЯКУ РОЗПОВІВ ОДИН САКСОФОНІСТ, КОТРИЙ МАВ ПОДРУЖКУ У ФРАНКФУРТІ» МАТЕЯ ВІШНЕКА

Світ театру — це яскравий приклад витканий із різноманітних талантів і навичок його практиків, головною ниткою якого є акторська гра. В основі будь-якої переконливої театральної вистави лежить здатність актора використовувати та реалізовувати низку акторських навичок, які не лише підносять розповідь, але й глибоко залучають глядачів. Вплив

прийомів акторської майстерності на взаємодію між актором і глядачем глибоко вкорінений у техніці актора. Одним з важливих аспектів майстерності актора є рух та усвідомлення тіла, оскільки ці елементи є ключовими для підвищення якості гри.

Аналізуючи головну тему п'єси «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вішнека, ми з'ясували, що якісне фізичне виконання є значущим оскільки підкреслює важливість свідомого контролю актора над рухами свого тіла, що, у свою чергу, сприяє більш динамічній та привабливій взаємодії з аудиторією. Цей свідомий контроль є не просто механічним процесом, але передбачає розвиток психофізичного апарату актора, цілісний підхід, який об'єднує як розумові, так і фізичні аспекти для посилення присутності на сцені та залучення аудиторії. Крім того, розуміння біологічних і фізіологічних компонентів у виставі, вкладене в поняття сценічної біографії Матея Вішнека, пропонує акторам глибше зрозуміти, як їхні тілесні вирази можуть вийти за межі простої фізичності, щоб передати емоції та розповіді, які резонують з аудиторією.

Таким чином, цей комплексний підхід до фізичної підготовки не тільки покращує технічні здібності актора, але й збагачує його здатність спілкуватися з аудиторією на більш глибокому рівні, підкреслюючи потребу в постійній практиці та вдосконаленні техніки рухів і усвідомленні тіла як найважливіших компонентів актора. навчання. Важливість акторської майстерності для підвищення загальної якості театральної вистави неможливо переоцінити; ці навички охоплюють безліч технік, включаючи модуляцію голосу, фізичність, емоційну автентичність та імпровізацію, кожна з яких унікально сприяє зображенню персонажів і процесу оповідання. Таким чином, постійний розвиток і вдосконалення цих акторських навичок є важливими не лише для окремих акторів, але й для колективного успіху театральної постановки. Розвиток акторської майстерності суттєво підвищує загальну якість театральної вистави, дозволяючи акторам виражати та втілювати різноманітні образи на сцені за допомогою чітко визначених прийомів і методів [2]. Зосереджуючись на внутрішній енергії та емоційному стані персонажів, актори можуть надавати більш реалістичні вираження, які глибоко резонують з аудиторією [2].

Актори мають зосереджуватись на суті персонажа, розуміючи «зерно ролі», що є вирішальним для автентичного зображення та дозволяє їм глибоко зв'язатися з мотиваціями та намірами свого героя [3]. Така глибина ще більше посилюється шляхом аналізу інших аспектів їхнього характеру, таких як навички, досвід і звички, для створення комплексного та всебічного зображення [3]. Щоб забезпечити змістовність і змістовність виступів, актори повинні прагнути до гармонійного зв'язку зі своїм внутрішнім «я», партнерами по сцені та глядачами, що сприяє передачі переконливого та захоплюючого театального досвіду [3]. Цей комплексний підхід не тільки покращує індивідуальні навички, але й сприяє кращим театральним результатам, наголошуючи на необхідності постійної практики, зворотного зв'язку та адаптації до нових методів і технік.

Література

1. Садовенко С. М., Порядченко Л. А. Культурологічна рефлексія творчої взаємодії режисера та актора: нейролінгвістичні технології як культуротворча парадигма в галузі сценічного мистецтва. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 4. С. 15–20.
2. Юсупов А. Акторська творчість в сучасному сценічному та екранному просторі: кваліф. робота. Київ, 2023. 92с.
3. Яценко М. Анотація до творчого проєкту «Виконання монологу Наталі з п'єси «Лимерівна» П. Мирного». Київ, 2022. 31с.

КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: АНАЛІЗ ВЗАЄМОДІЇ ДВОХ СФЕР

Кінематограф та театр — два різних види мистецтва, кожен з яких має свою унікальну естетику, форми вираження та засоби передачі інформації. Проте, сучасні театральні постановки все частіше звертаються до кінематографічних технік для досягнення більш глибокого емоційного впливу на глядача. Це призводить до цікавого феномену взаємодії між двома цими мистецькими сферами. Театральні режисери все частіше використовують монтаж, зміну ракурсів, візуальні ефекти, звукові ландшафти та інші елементи, які традиційно асоціюються з кінематографом, для створення більш насичених і вражаючих вистав.

Метою цієї роботи є дослідження взаємодії кінематографічних технік і театального мистецтва, аналіз їх впливу на сучасні театральні постановки та визначення потенціалу цього поєднання для подальшого розвитку сценічного мистецтва.

Кінематографічні техніки стали невід'ємною частиною сучасного театального мистецтва. Вони пропонують нові можливості для розкриття творчого потенціалу, створення багатовимірних вистав та пошуку нових форм взаємодії з глядачем. У своїй доповіді хочу звернути увагу на ті ключові аспекти взаємодії кінематографа і театру, які розкривають можливості для створення унікальних театральних постановок. Зокрема, йдеться про використання відеоінсталяцій, проєкцій, монтажу сцен і нових акторських технік, що прийшли до нас з кіноіндустрії.

Сьогодні на сцені все частіше можна побачити відеоінсталяції та проєкції, які стають органічною частиною вистави. Це дозволяє нам змінювати простір та час на сцені майже так само швидко, як це роблять у кіно. Проєкції можуть створювати фон, що «живе» разом з акторами, відображаючи їхній внутрішній стан або навіть ставати учасником дії. Наприклад, на сцені можна проєктувати динамічні фони, які змінюються залежно від розвитку сюжету, створюючи ілюзію присутності в іншому часі або просторі. Це додає виставі глибину і дозволяє нам створювати нові художні форми, які раніше були доступні лише в кіно.

Уявіть, що в постановці, присвяченій історії, ви використовуєте проєкції архівних кадрів — це створює ефект глибокого занурення для глядача, роблячи його частиною подій. Такі проєкції можуть також бути засобом взаємодії акторів із віртуальним світом. Все це додає нові виміри виставі, робить її більш динамічною та візуально привабливою.

Одним з ключових кінематографічних прийомів, який проникнув у театральне мистецтво, є монтаж. Монтажні сцени дозволяють нам будувати виставу не за лінійною хронологією, а грати зі зміною часу, спогадами, флешбеками або стрибками вперед чи назад. У традиційному театрі дія розвивається поступово, сцена за сценою, але з впровадженням монтажу, ми можемо переривати цю лінійність, створюючи більш складну драматургію.

Такий підхід дозволяє додати виставам темпову варіативність, зміни ритму, що часто використовується у кіно для створення напруги або підсилення емоційного впливу на глядача. Наприклад, швидкі зміни місць дії можуть підсилити драматизм і створити враження одночасності подій. В режисурі цей прийом називається паралельний монтаж.

Уявіть виставу, в якій показується одна подія з різних перспектив: акцентуючи увагу то на головних героях, то на оточуючих, а творчий монтаж дозволяє «перемикати камеру» на різні ракурси, створюючи ефект більш глибокого занурення.

Кінематографічна естетика також впливає на акторську гру в театрі. Якщо раніше театральна манера гри була переважно екстравертною — гучна, насичена жестами, то зараз, коли на сцені використовуються камери, екранна гра стала більш камерною. Актор має бути одночасно присутнім у двох світах — перед живою аудиторією і перед камерою, яка може передавати найменші деталі його виразних засобів.

Такі техніки, як «живе кіно», де актори грають для камер, що транслюють події на великий екран прямо на сцені, змушують нас переосмислити акторську майстерність. В цьому випадку актор повинен враховувати і масштаб сцени, і крупний план камери, які висвітлюють навіть найменші рухи.

Крім того, поєднання таких технік дозволяє створювати більш глибокий емоційний контакт із глядачем, коли кожен рух або погляд акторів транслюється в детальному плані, що виводиться на екран. Це дає нові можливості для роботи з драматургією постановок і створення вражаючих емоційних моментів.

Крім того, нові технології дозволяють театру бути більш інтерактивним. Впровадження віртуальної та доповненої реальності дозволяє створювати постановки, в яких глядач стає частиною вистави, взаємодіючи з акторами або навіть впливаючи на перебіг подій.

Сучасний театр використовує технології, що дозволяють глядачам занурюватися у виставу не лише емоційно, але й фізично. Наприклад, інтерактивні елементи можуть дозволяти глядачам вибирати подальший розвиток подій, або їхні рухи можуть впливати на проєкції, які відображають динамічний простір сцени.

Застосування кінематографічних технік у театральному мистецтві відкрило нові горизонти для режисерів та акторів. Ми маємо можливість створювати багатошарові, динамічні вистави, які поєднують традиційну театральну гру з сучасними технологіями кіно. Використання проєкцій, монтажу, екранної гри та інтерактивних елементів дозволяє театру бути ще більш актуальним та вражаючим для сучасної аудиторії.

Таким чином, аналіз взаємодії кінематографічних технік і театру демонструє, що ці два світи можуть ефективно доповнювати один одного, створюючи нові форми вираження та зближуючи театр з сучасними технологічними тенденціями.

Література

1. https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/monohrafii/Pogrebniak_Kino_telebachennya_ta_radio_v_scenichnomu_mystetstvi.pdf

2. <https://r.donnu.edu.ua/bitstream/123456789/81/1/%D0%9F%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%BD%D0%B0%20%D0%9E.%20%D0%9A%D1%96%D0%BD%D0%BE%D1%84%D1%96%D0%BA%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81%D1%83%20%D0%9C%D0%9E%D0%9D%D0%9E%D0%93%D0%A0%D0%90%D0%A4%D0%86%D0%AF%20%28%D1%80%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%81%29.doc>

3. https://knutkt.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/Compressed_Pravylo_-Naukove-Obgruntuvannia-1.pdf

Терлицька Олександра Володимирівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЛІТИЧНИЙ ТЕАТР ЛЕСЯ КУРБАСА

Вплив Лесь Курбаса на політичний театр був значним і глибоким протягом усього його життя, оскільки він використовував сцену як простір для суспільного обговорення гострих проблем, пошуку національної ідентичності та відображення політичних реалій свого часу. Він не просто режисерував вистави, але прагнув переосмислити роль театру у суспільстві, перетворивши його на засіб політичної рефлексії та впливу.

Лесь Курбас, народжений у 1887 році в Самборі в родині акторів, з дитинства був занурений у світ української культури й театру. У Галичині, де він виріс, театр відіграв ключову роль у національному відродженні, протистоячи колонізації й германізації. Перші

творчі кроки Курбаса в місцевих театрах показали йому, що сцена може не лише розважати, а й об'єднувати людей та пробуджувати національну свідомість.

Навчання у Львівському та Віденському університетах дало Курбасу глибокі знання з філософії, історії мистецтва та літератури, розширюючи його світогляд. Особливий вплив на нього мав модернізм, який прагнув відмовитися від традиційних форм мистецтва. У Відні, центрі інтелектуального життя Європи, він познайомився з ідеями експресіонізму, символізму та конструктивізму, що сформували його бачення театру як простору для соціальних і політичних ідей. Повернувшись до України, Курбас прагнув створити сучасний український театр, який би відповідав як естетичним, так і соціальним запитам суспільства. Перші кроки він робив у театрах Галичини — Львова та Тернополя.

У 1915 році в Тернополі Курбас заснував трупу «Тернопільські театральні вечори», де експериментував із новаторськими підходами до театру, прагнучи відійти від традиційних форм. Це була творча лабораторія, де він втілював ідеї європейського модернізму, застосовуючи символізм і експресіонізм та торкаючись глибоких психологічних і філософських тем. Курбас прагнув, щоб театр порушував суспільно значущі питання і спонукав глядачів до роздумів, а не лише розважав.

У 1917 році Курбас переїжджає до Києва, скориставшись революційними змінами, що відбувалися після Лютневої революції в Росії. Ця подія принесла в Україну сподівання на автономію і сприяла культурному піднесенню, адже українська культура почала розвиватися більш вільно. Саме у цей період Курбас заснував у Києві «Молодий театр» — перший великий проект, в якому він мав змогу реалізувати свої ідеї. У «Молодому театрі» Курбас поставив вистави, що стали новим словом в українському мистецтві. Серед них були «Гайдамаки» Тараса Шевченка, «Цар Едіп» Софокла та твори Лесі Українки. Він обирав такі тексти, щоб в них була присутня глибока суспільна проблематика, актуальні питання сучасності віддзеркалювалися у вічних темах драми. «Молодий театр» став не просто місцем для експериментів, а майданчиком для суспільних і політичних дискусій.

Курбас запровадив інновації в театру, прагнучи відійти від реалізму та застосовувати принципи символізму, конструктивізму й експресіонізму. Він хотів, щоб театр змушував глядача замислюватися над життям і сучасністю, а не лише пасивно спостерігати. Його інноваційні методи роботи з акторами, що вимагали глибокого розуміння ідей, змінили український театр. «Молодий театр» став культурним осередком, де формувалися нові погляди на роль театру як каталізатора суспільних змін і відображення сучасності.

Театр «Березіль», заснований Лесем Курбасом у 1922 році, став унікальним прикладом політичного театру в Україні. Курбас розглядав «Березіль» не просто як театральний колектив, а як художню лабораторію, де ставилися твори, що розкривали проблеми соціальної несправедливості, комуністичних ідеалів, конфлікту особистості і держави. Для митця важливо було, щоб театр не просто розважав, а був активним учасником культурного і політичного процесу. Він вірив, що театр може впливати на глядача та змінювати його свідомість, сприяючи осмисленню політичних реалій і боротьбі за кращу реальність.

Ключовими постановками театру «Березіль» стали твори Миколи Куліша, які критикували радянську систему. У «Народному Малахії» Курбас і Куліш зобразили особисту драму героя, що втрачає себе, намагаючись реалізувати утопічні ідеї для народу, критикуючи бюрократизм і підпорядкування ідеології. У виставі «Мино Мазайло» порушувалася проблема національної ідентичності та русифікації. Ці постановки, що поєднували символіку, гротеск і конструктивізм, не лише ставили гострі питання, а й підкреслювали політичні аспекти через ретельно продумані сценічні рішення, змушуючи глядача замислитися над впливом ідеології на людину. Курбас застосовував новаторські прийоми, такі як монтаж, символіку, гротеск і конструктивістські сценічні рішення, щоб акцентувати політичний зміст своїх вистав. Кожна деталь — від декорацій до рухів акторів, була ретельно продумана для посилення впливу на глядача. Наприклад, у «Народному Малахії» гротеск і символізм допомагали показати розрив між ідеалами й реальністю, ставлячи незручні питання про вплив ідеології на людину та кидаючи виклик традиційному театру.

Політична спрямованість театру «Березіль» і критика радянської системи привернули увагу влади, яка бачила в Курбасі загрозу. Під тиском цензури і звинувачень у «буржуазному націоналізмі» театр був змушений адаптувати репертуар до радянських вимог. Такі вистави як «Маклена Граса», що порушували теми соціальної нерівності та тоталітаризму, зазнавали критики, позбавляючи «Березіль» можливості залишатися політичним театром.

Отже, попри трагічний фінал, політичний театр Леся Курбаса залишив значний слід в історії українського театру. Він заклав основу для сприйняття театру як суспільного простору, що впливає на свідомість людей і формує громадські настрої. Ідеї Курбаса надихнули нові покоління митців на використання театру для вираження соціальних проблем і політичного критицизму. Його роботи стали інструментом боротьби за національну ідентичність і соціальну справедливість, демонструючи, як мистецтво може активно сприяти соціальним змінам.

Література

1. Життя і творчість Леся Курбаса / [упоряд., наук. ред. Богдан Козак]. – Львів ; Київ ; Харків : Літопис, 2012. – 656 с. + 104 с. ілюст.

Тян Корній Едуардович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЦЕНІЧНИЙ ОБРАЗ ТА РОБОТА АКТОРА НАД ЙОГО СТВОРЕННЯМ

Сценічний образ актора є складним і багатограним явищем, що формується через взаємодію особистості актора, тексту п'єси та контексту вистави. Дослідження цієї теми сприятиме не лише поглибленню знань про театральне мистецтво, але й розвитку практичних навичок у сфері акторської майстерності.

Труднощі створення актором сценічного образу полягають у необхідності проникнення в природу мислення сценічного персонажа, визначену його світоглядом, опанування притаманної йому логіки поведінки в різних ситуаціях, оволодіння характерними для нього темпоритами, знаходження артистом надзавдання, що виявляється в його конкретних вчинках. Дослідження процесу створення сценічного образу актора відкриває нові горизонти для розуміння театрального мистецтва і його впливу на глядача.

Створення сценічного образу – це не лише технічний процес, але й глибока творча діяльність, що вимагає дослідження персонажа, його мотивацій і емоцій. Актор як творець, повинен зануритися в психологію свого персонажа, щоб передати його внутрішній світ та зробити його правдоподібним для глядача. У цьому контексті важливими є такі елементи як тілесність, голосова інтонація та емоційна чутливість, які разом формують сценічний образ. Лесь Курбас вважав, що «актор, здатний тривати в образі, не порушуючи ансамблю і не порушуючи партитури вистави, – ідеальний актор» [1, 637].

Створення сценічного образу є складним і багатограним процесом, який включає аналіз тексту, дослідження внутрішнього світу персонажа, оволодіння сценічним мовленням, мистецтвом імпровізації. Також важливо визначити перспективу самого артиста-людини, виконавця ролі, що потрібна для того, «щоб у кожен момент перебування на сцені думати про майбутнє, щоб порівнювати свої творчі внутрішні сили та зовнішні виражальні можливості, щоб правильно розподіляти їх і розумно користуватися накопиченим для ролі матеріалом» [2, 156].

Актор – майстер поведінки, а саме – поведінки, піднесеної до рівня мистецтва. Тривання в образі – головна фахова здібність професійного актора. Міра цього тривання дуже важлива. Вона має бути достатня, але не перебільшена. Достатня для повноцінного сприйняття, тобто для формування враження. Причому враження – це і процес, і результат одночасно. Ми вражаємося і отримуємо враження від образу. Актор має уміти і діяти, і створювати образ дії. Діяти так, щоб створити сценічний образ – в цьому і полягає власне акторське мистецтво.

Тепер розглянемо акторську майстерність, як мистецтво удавати когось. Свідоме чи несвідоме уподібнення до персонажу п'єси чи сценарію – видається аж занадто бажаним результатом акторської гри. Свідоме – маніпулятивне по суті, коли поведінкова гра конструюється з метою максимального уподібнення обраному ідеалу. Несвідоме – результат освіченості у психологічному театрі – театрі занурення в пропоновані обставини з рефлексорними «природними» реакціями на подразники. Свідоме уподібнення — апріорі мертвий конструкт, зшитий з клаптів, занадто умовний, щоб сприймати його як витвір мистецтва. Несвідоме уподібнення – рефлексорна, умовна течія за вітром; розігрування штучного психозу, істерики, або імітації депресивного стану. Ототожнення себе з кимось іншим – хвороблива ілюзія, обман себе і глядача. Така «акторська майстерність» – а по суті майстерність удавати когось є не мистецтвом, а ремеслом.

Театральне мистецтво залишається важливою частиною культури, яка відображає соціальні, політичні та емоційні аспекти сучасного суспільства. Розуміння процесу створення сценічного образу допомагає поглибити цю культурну взаємодію. Розвиток нових театральних форм та технологій, таких як інтерактивний театр, цифрові медіа та мультидисциплінарні проекти, вимагає від акторів нових підходів і методів у створенні образів. Це зумовлює необхідність дослідження нових технік та інструментів, які можуть підвищити ефективність акторської роботи. Крім того, зростаючий інтерес до акторської майстерності підкреслює потребу в теоретичному підґрунті для практичних занять. У світі, де театральні вистави стають засобом соціального коментаря та емоційної терапії, актори повинні вміти створювати глибокі, багатогранні образи, які можуть впливати на глядачів. Це підкреслює значення професійної підготовки та вдосконалення навичок, необхідних для ефективного роботи над сценічним образом.

З огляду на глобалізацію культурних процесів, особливого значення набуває дослідження взаємодії між традиційними театральними формами та сучасними інноваціями. Вивчення того, як різні культурні контексти впливають на створення сценічного образу, може слугувати основою для міжкультурного діалогу та співпраці. Таким чином, ця тема є важливою для широкого кола дослідників, практиків театрального мистецтва, студентів та викладачів. Розкриття механізмів створення сценічного образу не лише збагачує теоретичні знання, але й забезпечує практичні рекомендації для акторів, що, в свою чергу, сприяє підвищенню якості театрального мистецтва загалом.

Актори повинні бути відкритими до співпраці з режисерами та колегами, оскільки взаємодія в театральному середовищі значно впливає на якість вистави. Крім того, сучасні виклики, пов'язані з технологічними змінами та соціальними контекстами, вимагають від акторів гнучкості і здатності адаптуватися.

Література

1. Курбас Л. Про творчий діапазон актора // Курбас Л. Філософія театру / Упорядн.: М. Лабінський; післямови: М. Москаленко, Д. Лабінська; редактор: М. Москаленко. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Основи. С. 637.
2. Станіславський К. С. Собрание сочинений: В 9 т. Москва : Искусство, 1990. Т. 3. Работа актера над собой. Ч. 2: Работа над собой в творческом процессе воплощения: Материалы к книге / Общ. ред. А. М. Смелянского, вступит. ст. Б. А. Покровского, коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. 508 с.

УКРАЇНСЬКІ КЛАСИЧНІ ТВОРИ В СУЧАСНІЙ РЕЖИСЕРСЬКІЙ РЕФЛЕКСІЇ ІВАНА УРИВСЬКОГО

Класичні твори, що існують протягом багатьох десятиліть і століть, перебуваючи поза простором і часом, є не лише найяскравішими проявами високого мистецтва, але й ідеальним взірцем для всіх аспектів духовного життя людини, оскільки розповідають про звичайний людський досвід і цінності. Класичні тексти продовжують привертати увагу театральних режисерів, займаючи основне місце в репертуарі драматичних українських театрів і за умови новаторського творчого підходу дозволяють глядачу переосмислити одвічні питання, що продовжують лишатися актуальним для суспільства початку XXI ст.

Твори класичної української драматургії – складні художні твори, розуміння та осмислення яких сучасними театральними режисерами передбачає реалізацію засобами встановлення естетичного зв'язку між глядачем та цілісністю сценічного видовища. Сучасні мистецтвознавці акцентують увагу на тому, що «класичні твори театральної царини являють собою певний симбіоз п'єси й постановки в межах режисерського задуму та образно-сміслової лексики» [1, с. 118].

Постановки класичних п'єс на сцені українських театрів 2000-2024 рр. репрезентують нові ідеї в різноманітних режисерських інтерпретаціях та сценічних формах, зазвичай відображають гострі ситуації та проблеми сучасного українського суспільства.

Серед одних із найвідоміших інтерпретаторів творів класичного драматичного спадку станом на середину 2010-х – початок 2020-х рр. беззаперечно є режисер І. Уривський, у творчому доробку якого українська класика займає домінуючі позиції. У 2016 р. режисер здійснив постановку однієї з зіркових п'єс українського театру – «Украдене щастя» І. Франка на сцені театру «Золоті ворота». Відповідно до авторського бачення І. Уривського, історія Миколи Задорожного, його жінки Анни та Михайла Гурмана розповідається в атмосфері містики та практично фізично присутнього в сценічному просторі відчуття напруженого очікування. Основний акцент у виставі режисер робить на зовнішніх засобах акторської виразності, вирішивши її як пластичну драму (хореограф П. Івлюшкін). У 2020 р. І. Уривський репрезентує новаторське прочитання поеми Лесі Українки «Камінний господар» (Театр на Подолі), обравши простором дії художню майстерню скульптора і переносячи акценти, закладені автором тексту з глибоких філософських і політичних контекстів на людські стосунки та взаємодію, притаманне людям прагнення морально зламати один одного. Таким чином Дон Жуан, який раніше перебував у статусі активу, «ламаючи волю» інших, постає жертвою Донни Анни, поступово перетворюючись на пасив, метафоричним уособленням якого є гіпсовий камінь [4, с. 8].

Дебютною постановкою І. Уривського на сцені провідного українського театру – Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, стала вистава «Лимерівна» П. Мирного (художник-постановник та художник по костюмах П. Богомазов, балетмейстер П. Івлюшкін, 2019 р.). Режисер робить вдалу спробу розповісти національний міфологічний наратив (баладу про Лимерівну), закладений в п'єсі, максимально зрозуміло для сучасного покоління глядачів, розкриваючи одвічну проблему взаємовідносин батьків та дітей [3].

У 2023 р. І. Уривський здійснив постановку вистави «Конотопська відьма» за повістю Г. Квітко-Основ'яненка, якій судилося стати однією з найбільш резонансних вистав українського театру початку 2020-х рр. Зробивши головною темою вибір між Світлом і Темрявою, режисер, зберігаючи сатиричну і легку атмосферу літературного першоджерела, досліджує питання, поставлені його автором (чи владна людина над власним життям, чи просто пішак, що відбувається, якщо зректися віри і покласти на темні сили, проблема взаємодії людини з природою та ін.), у властивій для його постановок стилістиці високохудожнього містицизму та філософсько-метафоричного мінімалізму. У співпраці з художником-постановником Т.

Овсійчук І. Уривський вирішує дизайн сценічного простору в чорно-білій колористиці. Велике значення у постановці відіграють музика і пластика – постановник звертається до автентичного пісенного матеріалу (весільні пісні та колискова). Лейтмотивом вистави стала авторська колядка композиторки і головної хормейстерки театру С. Карпенко «Зозуленька», в основі якої – традиційні наспіви. У різних варіаціях вона звучить у виконанні Олени-хорунжівни (у стилістиці традиційної колядки), у сцені зустрічі Відьми з Дем'яном (оркестрові варіації), як відьомська молитва (стилізована під народні псалма). Динаміка розвитку сценічної дії є своєрідним відсиланням режисера до теми російсько-української війни – події розвиваються в чіткому напрямі до певної невідвортної події, що викликає асоціації з відчуттями українців перед початком повномасштабного вторгнення [2].

У творчості українського театрального режисера І. Уривського контакт із класичним драматичним спадком не розглядається в межах прямого перенесення, а реалізується через специфічну та усталену в українському сценічному просторі інтерпретацію, що поєднує в собі філологічний, філософський, естетичний та театральний компоненти, що виражені на високому професійному рівні, поєднуючи основоположні традиції українського театру Корифеїв та провідні тенденції європейського театрального процесу.

Література

1. Бойко Т. Вистава «Камінний господар» Івана Уривського в інтертекстуальних параллелях вітчизняного театру. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». 2022. Вип 47. С. 117–124.
2. Невеселе місто Конотоп: про феномен «Конотопської відьми» у театрі Франка. Суспільне Культура. 2023. URL : <https://suspilne.media/culture/608123-nevesele-misto-konotop-pro-fenomen-konotopskoi-vidmi-u-teatri-franka/> (дата звернення : 17.04.2025).
3. Овчаренко Е. Виклик від молодого режисера. Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка. 2019. URL : <https://ft.org.ua/ua/news/viklik-vid-molodogo-rezhisera> (дата звернення : 16.04.2024).
4. Швець Ю. Світло Лесі (огляд вистав). С. 7-8. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/480ce936-11f6-40a6-a165-0bcd1155612d/content> (дата звернення : 7.04.2024).

Шевчук Назарій Миколайович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРІЯ ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ «КАР'ЄРА АРТУРО УІ ...» НА ФРАНКІВСЬКІЙ СЦЕНІ

П'єса «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта набула особливої актуальності після повномасштабного вторгнення російських військ на територію України. Особливий резонанс викликала постановка цієї п'єси на сцені Національного театру ім. І. Франка.

Спеціального дослідження історії постановки на українській сцені п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта поки що немає. Тож цією публікацією спробуємо бодай частково заповнити цю прогалину.

Б. Брехт написав п'єсу у 1941 р. в США, куди змушений був емігрувати після захоплення влади в Німеччині нацистами на чолі з Адольфом Гітлером. За сюжетом у п'єсі відсутнє зображення конкретних історичних осіб, а тому драматург алегорично зображує події, що привели до влади Гітлера та його оточення. Б. Брехт переносить дію драми до США, в місто Чикаго, де в умовах економічної кризи діє гангstersька банда Артуро Уї. Драматург порушує проблему захоплення економічної і політичної влади мерзотниками і авантюристами.

Перша постановка п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта на франківській сцені була здійснена 1985 р. режисером В. Козьменком-Делінде, а головну роль Артуро Уї виконував Богдан Ступка. Однак ця вистава, що відбувалась на малій сцені, викликала застороги чиновників від культури. Зважаючи на популярність Б. Брехта в

Радянському Союзу, відкрито заборонити показ вистави вони не наважились, а тому було вирішено покликати на допомогу пожежну службу, яка й заборонила функціонування малої сцени, а, отже, й виставу, яка відбулася всього шість разів.

Вдруге постановка п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» відбулась в 1999 р., тобто через 15 років після першої постановки. На цей раз виставу здійснено на великій сцені, розставлено нові акценти. Своє повторне звернення до цієї п'єси режисер-постановник В. Козьменком-Делінде пояснив таким чином: «По-перше, Брехт не застарів і продовжує бути цікавим. У «Кар'єрі...» в гротескній формі розгортаються шекспірівські пристрасті. Герой буквально йде по трупах до влади, змітає суперників на своєму шляху, що сьогодні для нас, як ніколи, актуально. По-друге, відродити цей спектакль запропонував мені Гете-інститут» [4]. Саме цього року в Україні відбулись «брудні» президентські вибори, а тому вистава, герой якої йде по трупах до влади, була досить актуальною.

Втретє виставу «“Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити” на франківській сцені здійснив наприкінці 2022 р. режисер-постановник Дмитро Богомазов, а художником-постановником став його син – Петро Богомазов. Режисер-постановник зізнається, що вистава з'явилась внаслідок згаданої військової агресії, оскільки «з'явився інший диктатор і його шлях – він майже такий самий. Вона стала актуальною поза нашим бажанням» [3]. Прем'єрні покази вистави на сцені Національного драматичного театру ім. І. Франка відбулися 23 грудня 2022 р. і 5 січня 2023 р.

Вистава набула нових сенсів і стала реакцією на воєнну агресію Російської Федерації проти України. Однак якщо Брехт асоціював Уї з Гітлером, то «у виставі франківців Артур Уї асоціюється з сучасним тираном – президентом країни-агресорки» [2]. На деякі ролі призначено два склади акторів. Так роль Артура Уї блискуче виконують актори Віталій Ажнов та Іван Шаран.

Загалом вистава гостро сатирична, не позбавлена іронії, пародії, яскрава і музична. За словами рецензента «це вистава-фарс про сучасне зло, а точніше – оточення, яке формує простір для прогресу нікчемної істоти. Гумор, як протиотрута тривогам і страхам, виконує роль специфічної терапії для глядача. З іншої сторони, прямотинійність персонажів з сьогоднішнім іноді межує з площиною коміксів, що дещо нівелює смислові меседжі вистави» [2].

Сценографія відіграє у виставі значну роль, створюючи і місце дії, і образ вистави. «Дія у виставі відбувається на палубі великого корабля, що впевнено тримається обраного курсу, попри бурі та непогоду (сценографія Петра Богомазова). Неугодних та незгодних з обраним напрямком – цинічно викидають за борт. Гангстери шугають по судну, висять на тросах, немов хижі кажани, пробиваються з-під палуби, як щури, вилазять з усіх щілин. А яскраво-червона піч миттєво перетворює у прах тіла опозиціонерів і ворогів Артуро» [1, с. 11].

Головний герой Артуро Уї у виконанні Віталія Ажнова непоказний холерик, який за допомогою шантажу, залякування, корупції, силових дій та свого злочинного оточення поступово підкорює все місто. Зрештою, можна помітити деяку схожість цього персонажа з Гітлером. Однак можна помітити й певну «схожість героя з не менш відомим нашим сучасником – Путіним. Артуро неодноразово цитує «крилаті вислови-цитати» сумнозвісного диктатора, але прямих ознак схожості з ним у героя немає. Виходить, що Артуро у виконанні актора Ажнова ні на кого не схожий. Проте, здається, він уособлює в собі риси всіх диктаторів минулого століття водночас» [1, 11].

Режисер-постановник вистави впевнений, що «всі диктатори втілюють свої жорстокі криваві задуми з мовчазної згоди їхнього оточення, яке від страху, наївності і байдужості опиняються заручниками на одному човні з тираном і разом з ним рано чи пізно ідуть на дно. Режисер натякає нам на неминучу катастрофу корабля ще на самому початку вистави, коли Молодий Доргсборо (арт. Михайло Матюхін) грається на авансцені макетом дитячого кораблика, а позаду справжньої корабель починає щосили гойдати та штормити [...] Тож коли у фіналі злочасне судно нарешті почало тонути, на екрані з'явився відомий вислів про руський корабель, що поставив логічну оптимістичну крапку у дійстві» [1, 12].



*Сцена з вистави «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта.
У центрі Богдан Ступка в ролі Артуро Уї. 1985 р.*



Сцена з вистави «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити» Б. Брехта. 2023 р.

Отже, три постановки на франківській сцені п'єси «Кар'єра Артуро Уї, яку можна було спинити», здійснені 1985 р. і 1999 р. режисером В. Козьменком-Делінде, а 2022 р., – режисером Д. Богомазовим враховували суспільно-політичну ситуацію як в Україні, так і за її межами, а тому відрізнялися за своїми стильовими ознаками та смисловими акцентами. Спочатку вистава стала алюзією на Гітлера та його нацистський режим, а насамкінець також алюзією на путінський режим. Так само талановиті виконавці головної ролі та інших ролей органічно діяли у запропонованих режисером обставинах, тонко відчуваючи актуальність, стиль, ритмічну організацію вистави. Все це сприяло успіху згаданих постановок у глядачів, що підтверджується схвальними відгуками дописувачів та рецензентів.

Література

1. Велика А. Кар'єра, яку не спинили // Кіно-театр. 2023. № 2. С. 11–12.
2. Голіздра І. Прем'єра франківців: «Кар'єра Артура Уї, яку можна було спинити» // Kyivdaily. URL: <https://kyivdaily.com.ua/karyera-artura-uyi/> (дата звернення: 30.10.2024).
3. Котенок В. «Кар'єра Артуро Уї» та інші воєнні прем'єри // LB.UA. Дорослий погляд на світ. URL: https://lb.ua/culture/2023/02/12/545542_kariera_arturo_ui_inshi_voienni.html (дата звернення: 30.10.2024).
4. Поліщук Т. Друга спроба Артуро Уї // День. 1999. № 173. URL: <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/druha-sproba-arturo-uyi> (дата звернення: 30.10.2024).

Шляхтич Олеся Сергіївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК МОДЕРН-БАЛЕТУ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРИ

Сучасний танець бере свої витoki з початку ХХ століття. Формуванню нової сценічної течії сприяло багато політичних та соціальних чинників, що безумовно змінили естетичні та філософські засади формування майбутнього шляху людства. Індустріальна революція, логістична доступність, емансипація суспільства, дві світові війни, винайдення пеніциліну, доступна електрифікація міс, урбанізація і ще сотні інших чинників вплинули на сприйняття краси та змістів.

Нині мистецтво почало тяжіти до абсолютно нових форм. Імпресіоністи дозволили людям дивитись всередину власної душі через площину зображення, експресіоністи запропонували розгледіти свої емоційні прояви внутрішнього світу в реальність. Кубісти дозволили формам, як в архітектурі, так і в скульптурі бачити найголовніше в силуетах, позбавляючись від деталізації другорядності. Абстракціоністи змінили погляд на силу кольору та структури, переосмислили театральну сценографію, надавши філософського підтексту тому, що раніше лише було обрамленням дійства. Змінився погляд на фемінітивність та роль жінки у суспільстві почала набирати ваги.

Відмітимо, що танець, який раніше був лише естетичною насолодою зі строго детермінованим драматичним підтекстом, який міг проявлятися лише в прекрасній витонченій формі також чекав на свою революцію. Важливим аспектом у формуванні сучасного балету на початку ХХ ст. є переформатування суспільного ладу з монархічного на демократичний чи соціалістичний. Відомо, що розквіту та набуття самостійної форми балет набув завдяки королю-сонцю Людовіку XIV. З тих часів балет як красивий придворний аксесуар обрамлював усі королівські двори Європи. Французька революція 1789 року змінила світ з першою камерою в'язнів, що була відкрита у Бастилії.

Відтоді усе «роялістичне» мало або загинути, або змінитись. Досить цікавим фактом є те, що попри екзистенцію описаних далі сучасних балетних течій, класичний балет, на відміну від більшості інших мистецьких напрямків, зберігає у майже статичній формі старовинні хореографічні постановки, включно зі сценографією-бутафорією та костюмами, що є дуже цікавим мистецьким феноменом, навіть у порівнянні із драматичним театром, що розвивається

та формує нові системи, виключаючи репрезентацію старих. Таким чином можна сміливо стверджувати, що класичний балет - музей людського розуміння краси та емоцій, що розгортає обійми минулих поколінь і вічно захоплює глядача зіницями придворних дам та кавалерів.

Сучасний танець бере свої витoki в хореографічній культурі США, в першу чергу через відсутність там розвиненого класичного балету на початку століття. Айседора Дункан та Лої Фуллер не мали академічних засад класичного балету, тому мали змогу втілювати пошук нових форм в просторі сцени.

Справжню хореографічну революцію творили жінки, що нарешті мали право на самовираження. Рут Сент Дені, що у своїй пластичній творчості надихалась орієнтальною естетикою, разом зі своїм чоловіком Тедом Шоуном, у 1915 році відкривають першу професійну школу сучасного танцю. На той момент в ній не було жодної методики чи системи, але вперше сучасний танець виходить на рівень професійності та відкритого доступу для бажаючих, після деяких спроб попередниць у цьому напрямку. Заснування даної хореографічної школи подарувало світу багато зірок сучасного танцю, адже створило серед формування нової кінетичної думки. Серед них значну роль у формуванні модерн-балету зіграла Марта Грам.

Ця дивовижна хореографія вперше показала на сцені увесь спектр емоцій, що переживає людина. Марта Грам зображала біль у його найстрашніших формах у русі, що викликало спалах зацікавленості світу до «нового танцю», адже на той час декоративний балет став ретроградним. Окрилившись новими горизонтами у драматичному вираженні внутрішнього та зовнішнього людського, Марта, разом з тим, створила систему виховання тіла сучасного танцівника, що поєднала в собі йогу, бойові мистецтва та класичний балет, сформувавши абсолютно нові стандарти руху тіла у сценічному просторі.

Мерс Канінгем, що також був дотичний до майстерні грам, почав шукати нові закони сценічного хореографічного дійства, розвиваючи експерименти з часом та простором, які використовуються танцівниками під час показів пластичних робіт. В результаті своєї роботи він винайшов перформанс, як нову та самостійну форму танцювального дійства і це також змінило уявлення про рух, що може бути цікавим для широко загалу.

Таким чином, у висновках до наших розмислів, зазначимо, що українським балетмейстерам сьогодні варто тримати такий вектор у формуванні сучасного балету, адже відмовившись від ворожого та не маючи у повній мірі того, що доступно у Європі та США у методиці сучасного танцю, є можливість створювати абсолютно нові сценічні постановки.

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Афоніна Олена Сталівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПАРАДОКСИ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРЕМ'ЄР

Музично-театральні прем'єри є святом. Це, як правило, дорогоцінні вистави. При чому це стосується не тільки оформлення вистав – воно може бути мінімалістичним (Прага, 2023, опера Антоніна Дворжака «Арміда», 1903), скільки залучення виконавців різних країн світу до участі у виставі (Штудгарт, 2024, опера Курта Вайля «Зліт і падіння міста Махагоні», 1930). Але це не є предметом нашого дослідження.

Предметом вивчення стали прем'єрні оперні та балетні вистави, які перевершили мої очікування своїми знахідками, несподівано вразили концептуалізацією класичних вистав і підкреслили суперечності у модернових і постмодернових шоу. Виявилось, що аналіз цих парадоксів допомагає глибше зрозуміти ситуації, про які йде мова, або характеристики героїв, що задіяні у виставах, і врешті-решт, розв'язують протиріччя традицій і новацій, стилів і жанрів тощо.

Приміром, прем'єрні (лютий 2023) камерні опери Віктора Ульмана «Розбитий глечик» (1942) та «Імператор Атлантиди, або Відмова від смерті» (1944, лібретист Пітер Кін) на сцені Національного театру Моравсько-Силезької опери. Від парадоксу місця написання творів – у концентраційних таборах Терезієнштадт, Аушвіц-Біркенау – до їх виконання через пів століття або століття. «Імператор Атлантиди, або Відмова від смерті» прозвучав у Терезієнштадті у 1995 року.

«Парадокс спонтанності» можемо спостерігати у прем'єрних балетах Раду Поклітару «Хвилі як відображення» (2023, Брно); «Дискримінація» (Київ, 2023). Цей термін використав австрійсько-американський філософ і психотерапевт Пол Антон Вацлавік, коли описав комунікативні процеси і очікування самостійного, незалежного рішення від стосунків різних осіб.

Калейдоскоп історій самотньої людини, як «парадокс спонтанності», представляє Раду Поклітару в костюмах, що наближують наше сприйняття до жахливих ситуацій. Це автор передає крізь життя жінки та її зустрічі з різноманітними персонажами. Всі зустрічі, нагадують хвилі, від яких залишаються сумні згадки про щастя. Поклітару пише, що його балет є медитацією на тему людського щастя, що наповнено таємницею і магією «абсолютно закритого внутрішнього світу», де існує межа самотнього існування, а далі починається справжнє життя [1].

Філософський парадокс пошуку щастя втілюється автором крізь певну спонтанність пошуку форми вираження, де особливої ролі набуває реалізм сценічного оформлення Андрія Злобіна із застосуванням простих речей для передачі фантазійності. Простір кімнати заповнений величезними декоративними меблями з таємничою шафою спогадів, де знайомі жінки зникають, але залишають шрами в її душі.

Музичні зіставлення Поклітару завжди є абсолютно парадоксальними у своїй неочікуваності: Йоганн Себастьян Бах та українські народні пісні у неперевершеному виконанні Ніни Матвієнко. У пролозі, епілозі, масових сценах вистави музика Баха стала своєрідним античним коментатором, який перебільшує значення показаних події, виявляє карикатурність суспільних відношень. У цій виставі, як і в інших балетах Р. Поклітару, відчуваємо перформативність (специфічний тип перформансу від лат. *performāre* – відтворювати, створювати). Автори намагаються залучити до мистецького процесу всіх учасників, що йде від митця до глядача, від переживання глядачем творчої процесуальності до задоволення і піднесення душі.

Сьогодні це є важливим у подоланні колективного травматичного досвіду. Майже всі сучасні музично-театральні вистави (опери, балети) часто асоціюються із перформансом. Хоча розумієш, що все підготовлено, вивчено, але є стійке відчуття, що театральна вистава є ефемерною перформативною подією. Вистава розуміється вже не як окремий твір з літературним джерелом, вистава більше нагадує процес з швидкоплинністю, неповторністю і одиничністю. Особливо це стосується пригодницьких сюжетів, на перший погляд невідомих країн і нереальних подій. Виявляється, що це стосується не тільки майже безсюжетних сучасних творів, а й опер (або балетів), які були написані 100 років тому.

Такий досвід отримуєш від зустрічі з оперою «Зліт і падіння міста Махагоні» (1930) на сцені оперного театру в Штудгарті (2024). Цей твір був співпрацею німецького поета і драматурга Бертольта Брехта і німецького композитора Курта Вайля. Сатирико-політична опера часто вважається критикою американського капіталізму або Веймарської республіки, зокрема Берліна 1920-х років, коли у розквіті були політична корупція та економічна криза, нестабільний уряд і нестримна проституція. З приходом до власті нацистів (1933), опера була заборонена. Її постановки почалися тільки з другої половини ХХ століття.

Сюжет опери утопічний. Друзі-злочинці розмірковують про райське місто, де все дозволено (грабіж, вбивство, проституція), але заборонено бути бідним. З корабля дурнів, який очолює Джим Махоні, лунає гасло «Вперед до Махагоні!» і чотири злочинці-мрійники (Джим, Білл, Джо, Якоб Шмідт) відправляються туди. Махагоні було засновано також злочинцем Леокаджі Бегбік і секс-працівницею Джени. Їхній бізнес процвітав доки не з'явилася загроза знищення від тайфуна. Відтоді був проголошений новий закон, закон Джима про вседозволеність. Виявляється, що вона – вседозволеність, де пріоритетом є їжа, любов, бокс і пиття, стає початком кінця: Якоб Шмідт переїдає і помирає; Джо викликає Трініті Мозес на боксерський поєдинок, у якому той гине; Джо не може оплатити рахунок за алкоголь, чим порушує закон про заборону бідності. Але все продовжується – два вбивці виправдовується судом через підкуп і відсутність потерпілих (вони вбиті). Друзі Джима не хочуть його викупити з-під варти і його засуджують до страти за бідність. Місто Махагоні занурюється в хаос і від нього залишаються лише руїни та попіл.

Оригінальний сюжет втілював багато ідей, які, як виявляється, не старіють з часом. Його неординарність спонукає постановників до сучасного втілення. Глядачі стають учасниками дії з приходу до театру, оскільки в фойє, кафе різних поверхів парами прогулюються персонажі опери. Вони підходять до людей із різними питаннями. Опері сто років і за часів її написання не було мобільних телефонів, одягу, тканин, в яких прийшли глядачі. То і питання стосувалися зацікавленості персонажів речами, які вже з іншого часу.

Перші моменти в глядацькій залі були прикуті до пари фривольно одягнених дівчат, які сиділи на краю сцени. Вони жваво спілкувалися, що додавало захоплення від очікування. До середини глядацької зали протягався подіум. Тому глядачі партеру були розділені на дві половини подіумом. Для того, щоб глядачам бельєтажу, балконів і верхнім ярусам було видно, по обидва боки глядацької зали були встановлені екрани. Оркестр з диригентом знаходилися посередині сцени і за необхідністю сцена з музикантами роз'їжджалася. Інколи музиканти знаходилися на сцені серед артистів, коли в дії передбачалася музична складова. Щодо неї, то у партитурі К. Вейля різні стилі: регтайм, джаз і формальний контрапункт, розспівні речитативи.

Найвідоміший номер опери «Alabama Song» інтерпретувався протягом ХХ століття різними виконавцями (Ют Лемпер, The Doors, Девід Боуї). Опера виконується мовою оригіналу – німецькою. А пісні «Alabama Song» і «Benares Song» написані англійською. Вони так і виконуються. Композитор використав кілька рядків з пісні Г. В. Петрі «Asleep in the Deep» (1897) зі словами Артура Дж. Лемба.

Тож, парадоксальність сучасних вистав викликає тільки одну думку про неможливість втілювати класико-романтичні твори з ідеальними сюжетами і музичним розвитком, позитивними героями і балансом змісту і форми.

Література

1. Kloubková Ivana (2023). Bdění – na vlnách bezesných nocí v bílé tmě. URL: <https://operaplus.cz/bdeni-na-vlnach-bezesnych-noci-v-bile-tme/>

Зосім Ольга Леонідівна,

*доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КАВЕР-ВЕРСІЇ CAROL OF THE BELLS:
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРОВОЇ ОБРОБКИ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА**

Хорова обробка української народної пісні «Щедрик», створена Миколою Леонтовичем на початку ХХ століття, стала відомою на весь світ завдяки гастролям Української хорової капели під орудою Олександра Кошиця у країнах Європи та Америки у період з 1919 по 1924 роки [1; 2]. Американська прем'єра твору відбулася 5 жовтня 1922 року у Карнегі-Хол, де її почув популярний композитор і аранжувальник Пітер Вільховський, який пізніше створив для неї англійський текст «Carol of the Bells», що став невід'ємною складовою різдвяного репертуару західного світу.

Популярності «Щедрика» М. Леонтовича сприяли не лише високі художні якості та промоція, а й потужний потенціал, закладений у пісенному творі, а саме поєднання фольклору та класичної поліфонії. Коротка тривалість (у записі, здійсненому фірмою Brunswick Records у 1922 році, «Щедрик» звучить трохи більше ніж одну хвилину) дещо обмежувала його концертне виконання використання як окремої музичної композиції, але одночасно відкривала широкі можливості для різного роду інтерпретацій, яких на сьогодні існує безліч – як академічних (хорових та інструментальних), так і здійснених представниками поп-музики, року, електроніки тощо. Одним із творчих завдань музикантів, що звертаються до «Carol of the Bells», стало збільшення часу звучання твору та доведення його до класичного формату пісенної композиції, що триває 3-4 хвилини. Зразковою у цьому відношенні є одна з найпопулярніших обробок пісні «Carol of the Bells», здійснена американським акапельним гуртом «Pentatonix», яка триває три хвилини. Музиканти доповнили музику М. Леонтовича яскравими мелодичним матеріалом, що розпочинає та завершує композицію, а також звучить у середині твору, а тривалість його звучання удвічі перевищує оригінальну музику українського композитора. Нові фрагменти надзвичайно органічно вписані в музичний текст М. Леонтовича, створюючи цілісну пісенну композицію класичного для поп-музики часового формату.

Серед численних музичних транскрипцій «Carol of the Bells» найбільшу кількість становлять інструментальні обробки. Їх пріоритетність пояснюється як відсутністю необхідності враховувати авторське право П. Вільховського на текст, так і можливістю творчо підійти до інтерпретації шедевра М. Леонтовича. Розглянемо кілька інструментальних композицій, які репрезентують розмаїття підходів до інтерпретації цієї відомої пісенної композиції.

Одну з цікавих обробок «Carol of the Bells» здійснив американський гурт «The Piano Guys», учасник якого віолончеліст Стівен Шарп Нельсон створив власну інтерпретацію твору [6]. Він виступає єдиним музикантом, у своєму аранжуванні для 12 віолончелей виконуючи усі 12 віолончельних партій. Особливістю інтерпретації С. Ш. Нельсона, яка характерна для більшості творів гурту «The Piano Guys», є поєднання в одній композиції двох пісень або інструментальних п'єс. В обробці «Carol of the Bells» до «Щедрика» М. Леонтовича додано ще один твір – традиційну англійську різдвяну пісню «God Rest Ye Merry Gentlemen», яка з'являється у другій частині композиції. Це дозволило збільшити час звучання «Carol of the Bells» майже до чотирьох хвилин. Відзначимо особливості тематичної роботи з музичним матеріалом, для якої характерно не лише додавання нових фрагментів, а вичленовування мотивів і фраз із оригінального музичного тексту М. Леонтовича, їх повтори, контрапунктичні

поєднання тощо, що свідчить про композиторську майстерність С. Ш. Нельсона. Звернімо увагу і на візуальну складову «Carol of the Bells», оскільки вона є «родзинкою» гурту «The Piano Guys», який став відомим саме через цікаве, оригінальне й органічне поєднання музики та відеоряду. У композиції використано не лише зимові пейзажі, а й кадри з різдвяними ялинками, прикрашеними гірляндами, що є незмінним атрибутом святкування Різдва в Європі та Америці.

Інтерпретація «Carol of the Bells» американською скрипалькою, композиторкою, танцівницею та перформеркою Ліндсі Стірлінг (Lindsey Stirling) створена у напрямі класичного кросовера, в якому вона працює [4]. Її оркестрова композиція зі скрипкою соло звучить трохи менше ніж три хвилини, музична драматургія відзначається наскрізним розвитком, поступовим динамічним наростанням з кульмінацією наприкінці твору, що стало можливим завдяки введенню нового тематичного матеріалу. В інтерпретації Л. Стірлінг музика М. Леонтовича відходить на другий план, однак при цьому вона цементує усю композицію, оскільки її елементи – мелодичні мотиви і фрази – залишаються цілком впізнаваними та задають ритм усьому твору. Музика «Щедрика» у виконанні американської музикантки розкриває ще одну грань її інтерпретаційного потенціалу, а саме естрадний, який хоча й не був закладений композитором, але у прихованому вигляді також є у творі українського композитора завдяки моторному началу її ритмічної складової. У відеокліпі, де Л. Стірлінг одночасно грає на скрипці та танцює, є різдвяні атрибути у вигляді гірлянд і ялинок, однак приміщення з вибитими вікнами дисонує із традиційним різдвяним антуражем, що однак цілком суголосно музичному настрою її інтерпретації «Carol of the Bells», що відзначена драматизмом, який закладено і у творі М. Леонтовича.

Найбільша кількість транскрипції «Carol of the Bells» створено для фортепіано, адже цей інструмент завдяки оркестральності звучання здатен повноцінно передати звучання хору. Серед фортепіанних обробок «Carol of the Bells» є як технічно складні і віртуозні, так і більш прості, призначені для любительського виконання, є художньо довершені і менш вдалі. Значна кількість із них створена піаністами, що спеціалізуються на транскрипціях і кавер-версіях популярних пісень, до яких належать не лише естрадні твори, а й музика до кінофільмів та популярні різдвяні пісні. Нерідко композитори-аранжувальними розміщують їх на спеціальних платформах, де кожен за невелику суму може придбати ноти улюбленої композиції для домашнього музикування.

Зупинимося на двох фортепіанних інтерпретаціях «Carol of the Bells», першу з яких створив молодий угорський кавер-піаніст Петер Бука (Peter Buka), який презентує та монетизує свою творчість через мережу Інтернет. Музикант має свій канал YouTube, де розміщує музичні кавер-версії відомих хітів у власному виконанні, а на спеціалізованих платформах виставляє ноти частини з них, де кожен бажаючий може їх придбати. Тривалість кавер-версії «Carol of the Bells» П. Буки є традиційною для популярної музики – трохи більше ніж три хвилини [5]. Для збільшення часу звучання він не вводить новий музичний матеріал, що нерідко трапляється в інструментальних версіях твору М. Леонтовича, віддаючи перевагу традиційним прийомам тематичної роботи. Інтерпретація П. Буки технічно є доволі складною, де музикант має можливість продемонструвати свою техніку, а її звучання завдяки тембровому рішенню нагадує оркестрове, що збагачує звукову палітру твору. Кавер-версія «Carol of the Bells» П. Буки – віртуозна фортепіанна п'єса з наскрізним розвитком та кульмінацією наприкінці твору, яка певною мірою подібна до інтерпретації Л. Стірлінг у вибудові драматургічного цілого, однак щодо музичного рішення вона є цілком відмінною від неї, адже в ній вже немає пісенної складової та її головної ознаки – куплетної форми, на яку орієнтується американська скрипалька, попри підкреслений інструменталізм її версії. Піаніст презентує свою версію «Carol of the Bells», звертаючись у відеоряді до традиційного різдвяного стилю з ялинкою та гірляндами.

Найбільш оригінальною, на нашу думку, є інтерпретація «Carol of the Bells» Девіда Хікена (David Hicken) – англійського композитора, піаніста, органіста, який у своїй творчості віддає пріоритет інструментальним кавер-версіям відомих пісенних творів. Музикант створив

дві фортепіанні обробки «Carol of the Bells», які мають суттєві відмінності, а також органну, що є транскрипцією першої з них. Відзначимо базову моторику твору, яка є однією з ознак індивідуального стилю композитора, відсилаючи не лише до неокласичних музичних зразків, а й до естрадної електроніки, яка у 1970–1980-х роках виконувалася на синтезаторах і була надзвичайно популярною. Збільшення тривалості «Щедрика» М. Леонтовича у рішенні Д. Хікена до майже 4 хвилин відбувається за рахунок загальних форм звучання, елементи яких тематично відсилають до пісенного твору українського композитора. Саме такий принцип роботи з матеріалом підказав композитору у другій версії [3] звернутися до стилістики бароко, розширивши стильові горизонти твору. Окрім того, Д. Хікен у середині своїх композицій долучає до «Carol of the Bells» інші пісенні твори з різдвяного репертуару, що наближає його до рішення С. Ш. Нельсона з гурту «The Piano Guys». У другій версії підбір мелодій (адвентовий гімн «O Come, O Come Emmanuel» та різдвяна пісня «What Child Is This?») є більш вдалим, ніж в першій, а їх «вписання» у єдиний музично-смысловий контекст – більш органічним. ВідеOVERSII обох музичних інтерпретацій «Carol of the Bells» не мають жодних різдвяних атрибутів, зосереджуючи увагу на музичному тексті, а не побутовому контексті, хоча в інших відео з різдвяних альбомів Д. Хікен не відмовляється від традиційного різдвяного антуражу.

Таким чином констатуємо, що музиканти різних напрямів творчості – академічного, естрадного (класичний кросовер) чи кавер-виконавці – пропонують розмаїття підходів в інтерпретації твору М. Леонтовича, передусім у виборі музичного стилю, роботі з матеріалом, вибудові музичної драматургії. Необхідність створення більш тривалої за часом композиції спонукала їх до доповнення одноквилинної хорової п'єси українського автора новим музичним матеріалом – оригінальним або цитатним, і в найбільш вдалим версіях зарубіжні пісенні твори та провідні стилі світової музики від бароко до сучасності органічно сполучаються з музикою М. Леонтовича, ще раз засвідчуючи європейське коріння української музичної культури.

Література

1. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ: Видавничий дім «АртЕк», 2019. 312 с.
2. Пересунько Т. Світовий тріумф «Щедрика» – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів). Київ: Видавництво «АртЕк», 2018. 200 с.
3. «Carol of the Bells» (David Hicken). URL: https://youtu.be/ag_npbMkbn4 (дата звернення: 02.10.2024).
4. «Carol of the Bells» (Lindsey Stirling). URL: <https://youtu.be/EKkzbbLYPuI> (дата звернення: 02.10.2024).
5. «Carol of the Bells» (Peter Buka). URL: <https://youtu.be/sLSoLkD1K68> (дата звернення: 02.10.2024).
6. «Carol of the Bells» (The Piano Guys). URL: https://youtu.be/e9GtPX6c_kg (дата звернення: 02.10.2024).

*Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор, професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА: НА ПРИКЛАДІ ДЕВ'ЯТИ НОТНИХ ЗБІРНИКІВ МИТЦЯ

Серед розмаїття стильових напрямів і тенденцій української музики зламу ХХ–ХХІ століття своєрідною трансформацією постмодерну та відлунням романтики більш ранніх часів, світлим і водночас потужним променем в українському музичному мистецтві постає діяльність композитора Олександра Петровича Іванька. У творчості митця чітко виражається

приналежність до української культури і мистецтва романтичного постмодернізму другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття через виразність ладо-інтонаційної природи, ритмічні імпульси, характерність, образність, самотність, що утворюються в багатоманітних гранях його композиторського таланту (рис. 1).



Рис. 1. На фото: Композитор Олександр Іванько.

Доробок із дев'яти нотних збірників фортепіанної творчості представника композиторської школи Чернігівщини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття Олександра Іванька є у сьогоднішня вельми актуальним. Нові музичні твори, що наділені притаманними національними образами та колоритними засобами виразності, становлять інноваційний педагогічний репертуар від початкової фортепіанної виконавської школи до професійного виконавського мистецтва (рис. 2).



Рис. 2. На фото: Дев'ять нотних збірників Олександра Іванька

Мета – представити постать і презентувати творчий доробок, зокрема фортепіанну творчість, українського композитора романтичного постмодернізму другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття Іванька Олександра Петровича на прикладі дев'яти нотних

збірників митця.

Творча спадщина митця вирізняється самобутньою музикою та унікальним звучанням, однак залишається доволі маловідомою і недостатньо представленою у культурно-мистецькому дискурсі сьогодення. Втім, Олександр Петрович є автором сотень творів різних жанрів, що є результатом багатогранної мистецької діяльності. Аналіз досягнень композитора, музиканта, педагога дає підстави говорити про беззаперечну цінність творчого доробку митця, обумовлює розкриття його особливостей і значення в контексті розвитку української мистецької культури, виконавського мистецтва, музичної освіти другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття.

Збірник *«Концерти для двох фортепіано»* містить вісім фортепіанних концертів: №1 F-dur, №2 a-moll, №3 c-moll, №4 G-dur, №5 D-dur, №6 g-moll, №7 e-moll, №8 C-dur. Твори написані за принципом поступового ускладнення нотного матеріалу, що розраховано на послідовне накопичення піаністичних навичок учнів мистецьких шкіл. На початку збірника подано анотацію щодо стилістично-ладових особливостей жанру фортепіанного концерту, написану Іриною Цепух, дослідницею творчого шляху, упорядницею творчої спадщини сучасного українського композитора Чернігівщини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття, донькою Олександра Іванька (рис. 3).



Рис. 3. На фото: Ірина Цепух

Збірка *«Концертино для фортепіано»* актуальна для викладачів мистецьких шкіл у роботі з учнями-піаністами початківцями. До збірки увійшло вісім нескладних концертин: №1 e-moll, №2 F-dur, №3 F-dur, №4 a-moll, №5 D-dur, №6 a-moll, №7 F-dur, №8 a-moll. Усі твори є актуальним новітнім репертуаром, адже написані зрозумілою для маленьких піаністів музичною мовою з використанням доступних засобів музичної виразності, штрихової техніки. Рекомендована ця збірка для вивчення та виконання учнями початкових класів мистецьких шкіл.

Збірник *«Концертні етюди»* містить 12 концертних етюдів. Вже у назвах відчутним є зосередження на програмному спрямуванні концертних технічних п'єс: П'єса-етюд, Романтичний етюд, Етюд «Дзвоники», Етюд «Скерцо», Етюд-ескіз, Етюд «Каскад», Хроматичний етюд, Драматичний етюд, Етюд-каприс, Етюд-експромт, Етюд «Вічний рух», «Октавний етюд». Представлені концертні етюди сучасного українського композитора написані на різні види техніки і мають за мету сприяти формуванню технічних навичок, художнього смаку, розвитку музичних здібностей, пам'яті, становленню образного мислення, виразності, виконавської витривалості. Збірка *«Концертні етюди»* рекомендована для середніх

і старших класів мистецьких шкіл, а також для опанування технічної майстерності на молодших курсах музичних коледжів.

«Альбом фортепіанних п'єс» складається з 24 творів, різних за ступенем складності. П'єси мають назви, в яких також закодована виразна програмність. Збірка поповнить педагогічний репертуар середніх та старших класів мистецьких шкіл. Зокрема, твори «Акварель», «Капричіо», «Відлуння в горах», «Карпатські ватри», «Смарагдова скринька», «Страшна казка» можуть бути введені до робочих програм освітньо-кваліфікаційного рівня «Фаховий молодший бакалаврат музичних коледжів». Також ці твори можуть стати репертуарним надбанням для здобувачів закладів вищої освіти другого (бакалаврського) рівня в циклі навчальної дисципліни «Загальне фортепіано» для спеціальності 025 Музичне мистецтво освітньо-професійної програми «Сольний спів» та «Музичне виконавство».

Сюїта для двох фортепіано «Зимові акварелі» об'єднана спільною сюжетною тематикою. Засобами музичного мовлення змальовуються картини зимових спостережень та настроїв. Сюїта складається з 7 частин з програмними назвами «Зима», «Запорошений шлях», «Нічний снігопад», «Різдвяна полька», «Вальс ялинкових іграшок», «Санта Клаус», «Заметіль», спрямованих на збагачення образного мислення, розвиток виконавської майстерності учнів середніх і старших класів мистецьких шкіл. Ці твори є вкрай необхідними для розширення ансамблевого фортепіанного репертуару.

Сюїта для фортепіано «Зимова казка» представляє фантазійний цикл, що складається з 13 частин, об'єднаних спільним сюжетом зимової казки. Сюїта несе педагогічне навантаження. Різні за характером твори-частини насичені віртуозними прийомами і водночас спрямовані на розвиток художнього мислення й уяви. Зміна настроїв при переході від однієї частини до іншої сприяє набуттю навичок миттєвої реакції переключення та відображення кардинально різних образів. Збірка рекомендована для учнів мистецьких шкіл та здобувачів фахових музичних коледжів.

До збірника «Сюїти для фортепіано» увійшли три сюїти для фортепіано: «Сюїта у старовинному стилі» (складається із 6 частин), «Дитяча сюїта» (містить 8 частин) та «Сюїта для онуків» (вбирає 4 частини). Самобутній композиторський стиль письма композитора Олександра Іванька надає кожній сюїті унікального змісту, який захоплює юних виконавців, даючи можливість виокремити й опрацювати уявні музичні картини й пов'язати їх наскрізним розвитком циклічності. Збірник стане незамінним у навчальному процесі мистецьких шкіл, розширить репертуарний лист дисципліни «Фортепіанний ансамбль» фахових музичних коледжів.

Збірка педагогічного репертуару учня-піаніста «Музична абетка» складається з 30 мініатюрних творів для фортепіано і адресована піаністам початкових класів. За ідеєю композитора у циклі всі назви фортепіанних п'єс записані за порядком літер абетки, що викликає жвавий інтерес юних музикантів. Нотному матеріалу передують методичні рекомендації провідного викладача-методиста Олени Леус, в яких можна знайти необхідні відповіді на певні запитання, що можуть поставати під час роботи з нотним матеріалом. Збірка поповнить педагогічний репертуар мистецьких шкіл і стане у нагоді при роботі з учнями-піаністами молодших класів.

Збірник педагогічного репертуару учня-піаніста «Дивограй для Марка та Сашеньки» створений композитором для найменших учнів-піаністів. Враховано потреби педагогічного репертуару. Основу складають твори, розташовані у порядку зростання від найпростіших – до більш складних, з урахуванням індивідуальних можливостей і вікових особливостей дитячого віку. Видання має два розділи. Перший – «Перші кроки» – для сольного виконавства. Другий – «Граємо удвох» – для ансамблевого музикування в дуеті з викладачем. Передують нотному матеріалу методичні рекомендації провідного викладача-методиста, дружини композитора Людмили Олександрівни Іванько. Методичні рекомендації, викладені в легкій і доступній формі, будуть корисними молодим педагогам. Збірник рекомендовано для широкого кола викладачів-піаністів (рис. 4).



Рис. 4. На фото: Збірники «Дивограй для Марка та Сашеньки» та «Музична абетка», що підписує в дарунок учням музичної школи композитор Олександр Іванько

Підсумовуючи, стверджуємося в думці, що відкриваємо культурно-мистецькій спільноті творчу постать непересічного митця, українського композитора, педагога романтичного постмодернізму другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття Іванька Олександра Петровича. Творчий доробок митця акумулює досягнення української композиторської школи, де у поєднанні авторського стилю письма, етноелементів та загальноєвропейських традицій фахового композиторського мистецтва утворюється унікальність жанрово-стильових новацій композиторської школи Чернігівщини кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття, які заслуговують на вивчення, наукове узагальнення та впровадження у педагогічну музичну практику.

*Єрмоєнко Андрій Юрійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ В КИТАЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Інструментальне виконавство Китаю, як і загалом музичне мистецтво, від початку свого зародження підпорядковувалося особливій філософії звуку та унікальному світосприйняттю. Поруч із національним інструментальним мистецтвом сьогодні активно розвивається і фортепіанне виконавство, яке в Китаї набує популярності у вагомих масштабах відносно недавно.

Європейське музичне мистецтво привертало увагу китайських музикантів ще на початку ХVІІ століття. Значна роль у цьому належить італійському місіонеру-єзуїту Матео Річі (на китайському Лі Ма-доу, 利瑪竇 1552 – 1610). Він одним із перших познайомив китайців із клавесином і технікою гри на ньому. У 1600 році на запрошення міністра Ван Чжуміна Матео Річі прибув до палацу імператора Ванлі, де представив клавесин та інші європейські інструменти (куранти тощо).

За наказом імператора, Матео Річі та його помічник Дієго де Пантоха розпочали навчання придворних євнухів гри на клавесині. Місіонер написав вісім музичних творів у формі релігійних гімнів на китайські тексти під назвою «西琴八曲» (сі цінь ба цюй) [6, 15]. Оскільки китайська музика того часу традиційно виконувалася виключно із текстами,

композитору необхідно було акумулювати творчу увагу та текст, щоби задовольнити вимогливого правителя. Після завершення навчання придворні євнухи виступили перед Ванлі. Цей випадок став першим, коли фортепіанна музика прозвучала при Дворі. Не викликавши великого захоплення, клавесинне виконавство на деякий час залишилося на рівні поверхневого знайомства із європейською музичною культурою. Дещо пізніше фортепіанна музика в Китаї набула релігійного змісту, а у вигляді концертного інструменту фортепіано почало використовуватися з 1842 року.

У другій половині XIX століття професійне фортепіанне виконавство та фортепіанна музика європейських композиторів поступово почали поширюватися завдяки діяльності іноземних місіонерів та європейських діячів. Даний історичний період можна назвати початком виникнення зразків фортепіанної музики Китаю, а також фортепіанного виконавства.

Науковець М. О. Антошко відмічає представників першої фортепіанної школи Китаю серед яких: «Дін Шан-де, Лі Сянь-мін, Лі Цуй-чжень, Фань Цзи-сень» [1]. Вона також схиляється до думки, що цікавість до фортепіанної культури в Китаї бере початок у XX столітті. Історичними передумовами цьому культурному процесу стали спроби династії Цин закріпити свої правлячі позиції. Представники Цин, вивчаючи західні технології з метою свого розвитку, зокрема і в музичному мистецтві, намагалися утримати владу. Таким чином із 1904 року фортепіанне виконавство отримало новий поштовх до поширення на території Китаю. Вже в 1905 році почали відкриватися заклади в програму яких входили уроки гри на фортепіано, а з 1912 р. опанування фортепіано стало обов'язковим у школах, у початкових та середніх класах. [6, с. 27].

Музика для фортепіано в Китаї поєднує два основні пласти. Класичні європейські твори: збірники Ф. Байера, Ш. Ганона, К. Черні, (спрямовані на розвиток технічної бази учня), фундаментальні твори фортепіанного мистецтва Й. С. Баха, Л. Бетховена, В. Моцарта та інших, а також твори китайських композиторів: Дінь Шанде, Лі Інхая, Хе Лутіна, побудовані на фольклорі, що сприяють продовженню національних традицій [1].

Згідно із філософією Сходу, яка пропагує ідею «гармонії світу», у китайській фортепіанній музиці популярністю користуються теми природи та краси, дитячі образи, сцени побутового характеру тощо. Дотримання національних традицій є основною стильовою тенденцією фортепіанної культури Китаю.

Фольклор залишається фундаментом, на який спираються музикознавці та композитори. Фортепіанна музика Китаю до сьогодні зберігає зв'язок із народною піснею. Так, можемо відмітити використання діалекту «ханьюй» у деяких фортепіанних п'єсах, що побудовані на ритмах та мелодіях народу хань.

Звертаючись до тенденцій китайської музики для фортепіано прослідковуємо колоритність та часте використання пентатоніки у творах композиторів. Зокрема, шанхайський автор твору для скрипки з фортепіано «Нічний пейзаж» (1947) Сан Тун використовує у своїй роботі звучання дисонансів акордово-поліфонічної фактури та пентатоніку [3].

Відомим композитором і теоретиком Китаю є Чен Мінчжі, що приділяє значну увагу поліфонії. Його авторству належать: «Вчення о поліфонічних елементах в китайській народній музиці», «Про 24-ри прелюдії і фуги Шостаковича», фуга та додекафонна прелюдії і фуга, вісім п'єс для фортепіано на основі додекафонної техніки [3].

Композитор Хо Шінтьєн до своїх творів: «Тональні приклади», «Чотири сна», «Телепатія», «Дві земні гілки», «Звуки природи», «Фонізм», «Приклад звукової сюїти», «Барабан сестри», «Голос з неба» включає різні тембри національних інструментів, а також використовує метод поступового зростання темпу ударних. Він має давнє походження, оскільки застосовувався ще під час буддистської служби, коли монахи при читання текстів поступово збільшували темп, при цьому граючи на музичних інструментах [3].

Самобутність та оригінальність китайської фортепіанної музики визначаються з одного боку релігійно-філософською складовою, а з іншого – культурними цінностями (театральний

та ритуальний жанри синкретичних мистецьких форм, пісенно-інструментальний фольклор, тощо). При цьому слід наголосити, що китайська філософія характеризується у більшій мірі пізнанням світових зв'язків, єдності природи та людини, що визначає національну свідомість народу. Ця специфіка є основою образно-змістового начала та професійної музики, фортепіанної зокрема, в якій особливе місце зайняли образи природи рідного краю.

Фортепіанній музиці Китаю від її зародження і до нашого часу притаманна тенденція дотримання високого рівня етноцентричності. Національні образи природи, побутові картини, філософсько-релігійне світосприйняття, активне використання пентатоніки, деяке полегшення класичних творів естрадно-джазовою манерою – стали визначальними стильовими рисами, характерними для китайської фортепіанної музики. Цінності національної культури віднайшли в музиці абсолютне відображення, ставши першоосновою для розвитку китайського фортепіанного мистецтва.

Література

1. Антошко М. О. Розвиток фортепіанної культури Китаю у XX столітті. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2019/11/64.pdf> (дата звернення: 26.09.2024).
2. Антошко М. О. Фортепіанне мистецтво Китаю. URL : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-11> (дата звернення: 26.09.2024).
3. Антошко М. О. Представлення традиційних музичних жанрів Китаю крізь призму фортепіанного мистецтва. URL : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-12-76-32> (дата звернення: 27.09.2024).
4. Антошко М. О. Культура музичного мислення країн Сходу. URL : <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-6-70-8> (дата звернення : 26.09.2024).
5. Ван Даньї. Дитяча музика Китаю в контексті розвитку фортепіанної освіти. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2021. 47 с.
6. Лян Сяо Мей. Особливості фортепіанної педагогіки та виконавства у сучасному Китаї. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент* : зб. наук. пр. / МІХМД ім. С. Далі, ІІТО НАПН України. Київ : Вид-во ТОВ «ТОНАР», 2015. Вип. 10. 331 с.
7. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI століть. Львів, 2017. 187 с.
8. Федорняк Хр. Дзвоніння у фортепіанній музиці Китаю (на прикладі твору китайського композитора Ван Цзяньчжона «Три варіації на тему мелодії цвітіння сливи»). *Українська музика : науковий часопис*. 2019. № 2 (32). С. 111 – 117.

Кдирова Інеш Осербайвна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва естради
Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

Мирошніченко Олександр Миколайович,

*старший викладач кафедри музичного мистецтва естради Комунального закладу вищої
освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

КУЛЬТУРНА ВЗАЄМОДІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕНЬ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ ТЮРКОМОВНИХ НАРОДІВ

Музична спадщина тюркомовних народів є надзвичайно багатою та різноманітною. Тюрки мають багатовіковий історичний досвід і охоплюють величезний географічний простір: народи проживають у Центральній Азії, на Кавказі, у Східній Європі, Сибіру та інших регіонах світу. Вони створили унікальні музичні традиції, які відображають їхню культурну та релігійну ідентичність, історичні зміни та взаємодію з іншими культурами.

Вивчення музичної спадщини тюркомовних народів відкриває вікно у їхній світогляд, соціальні структури та релігійні переконання. Музика, як універсальна мова, несе в собі кодові повідомлення про минуле, передає історії, міфи та легенди, що формували світогляд цих

народів протягом століть. Звуки музичних інструментів, мелодії пісень та ритми танців відображають багатогранність і глибину культурних традицій тюркських народів. Ця тема є особливо актуальною в сучасному світі, де глобалізація та культурна асиміляція можуть призвести до втрати унікальних культурних рис. Дослідження музичної спадщини тюрків допомагає зафіксувати та зберегти їхню культурну ідентичність [1].

Музична тюркологія є галуззю етномузикології, що зосереджується на дослідженні музичних традицій, культурних практик та інструментів тюрків. Вона охоплює широкий спектр форм і стилів, що розвивалися серед цих народів протягом століть, в тому числі академічні та польові дослідження.

Музична тюркологія має глибокі історичні корені, які можна простежити до ранніх часів тюркських кочівників. Музика завжди відігравала важливу роль у повсякденному житті, релігійних обрядах і військових церемоніях. Традиційні тюркські інструменти, такі як домбра, кобиз і дойра, використовувалися для супроводу епічних оповідей, танців і ритуалів. Релігійні обряди та свята часто супроводжуються музичними виступами, що включають релігійні пісні, інструментальні композиції та танці. Наприклад, у багатьох тюркомовних народів ісламські релігійні практики вплинули на розвиток музичних жанрів, таких як суфійська музика. Вона використовується в ритуалах та церемоніях [5].

Спорідненість тюркських музичних культур проявляє свої особливості залежно від конкретного етапу історичного розвитку. Водночас, практична значущість досліджень, присвячених порівняльному аналізу музичних культур, базується на загальних історико-теоретичних проблемах мистецтвознавства.

Наукові роботи з музичної тюркології зосереджуються на систематичному порівняльному аналізі музичних культур тюркомовних народів. Основною метою цих досліджень є визначення та виділення моделей тюркської музичної лексики, які збереглися в культурних традиціях протягом тривалого історичного періоду. Під час цих досліджень було розроблено методологію порівняльно-історичного та порівняльно-типологічного аналізу музичних традицій тюркомовних народів [3. с. 47-52].

Одним з головних завдань музичної тюркології є дослідження етногенезу тюркомовних народів крізь призму їх музичної культури. Цей підхід дозволяє ефективно допомагати визначити такі аспекти, як: вплив художніх принципів тюркського культурного світу на розвиток музичного мистецтва, історичні та художні зв'язки музичних традицій тюркомовних народів, а також ключові фактори, що визначають їх музичне мистецтво. Крім того, міждисциплінарні дослідження стають дедалі актуальнішими в контексті музичної тюркології, бо забезпечують комплексне вивчення тюркської спадщини. [4. с. 12-17].

Наприклад, у монографії Аязбекової С. Ш. «Етнос елемінің суреті: Қорқыт ата және қазақ музыкасының философиясы» авторка досліджує культурну спадщину великого мислителя та музиканта Коркута Ата, звертаючись до філософських основ казахської музики. Робота аналізує символічний та культурний зміст казахської музичної традиції, її вплив на етнічну ідентичність і духовний світ казахського народу. Видання підтримане Міністерством освіти і науки Казахстану, що підкреслює його значущість для наукового співтовариства [1].

Дослідження етнічного мистецтва є темою наукових розвідок українських і казахстанських фахівців. У статті Кдирової І. О. та Мирошниченка О. М. «Специфіка національного стилю та сучасні концепції у симфонічному жанрі казахської музики ХХ–ХХІ ст.» розглянуті особливості національного стилю симфонічної музики, виявлено сучасні концепції та інноваційні підходи до творчості [2. с. 114-119]. Аналіз в контексті музичної тюркології проводиться у вертикальній послідовності, що підкреслює багаторівневий характер дослідження. Застосовано інтонаційно-типологічні моделі для порівняння казахської, азербайджанської та турецької народної музики.

Надалі науковці, такі як Недліна В., Харламова Т., застосовують інші методологічні підходи до музичних матеріалів тюркських народів. Принципом міжнаціонального порівняльного дослідження стала синхронна структура аналізу, доповнена діахронним вивченням еволюції ладової системи [4. с. 12-17].

Таким чином, можемо констатувати, що музична тюркологія має велике значення не тільки для збереження та популяризації національної спадщини тюркомовних народів, але й для розуміння їх культурної ідентичності та соціальної структури. Дослідження в цій галузі сприяють культурному діалогу та взаєморозумінню між різними народами, допомагають зберегти унікальні музичні традиції для майбутніх поколінь. Перспективи досліджень у сфері музичної тюркології включають аналіз взаємодії та впливу різних культур тюркського світу задля виявлення спільних унікальних рис музичної спадщини у широкому культурному контексті.

Література

1. Аязбекова С. Ш. Этнос әлемінің суреті: *Қорқыт ата және қазақ музыкасының философиясы: монография* / С. Ш. Аязбекова. Алматы: Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігінің Философия және саясаттану институты, ред. 2. Астана, 2011. 284 б. [каз.]
2. Кди́рова І. О., Мирошніченко О. М. Специфіка національного стилю та сучасні концепції у симфонічному жанрі казахської музики ХХ–ХХІ ст. / Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник Ukrainian culture : past, modern and ways of development Scientific journals Напрям : Мистецтвознавство Випуск 46. С. 114–119. DOI 10.35619/ucpmk.v46i
3. Недлина В. Е. Қазақстандағы мәдени мұраны қайта түсіндіру, 1980–2010 жж. Алматы, 2015. С. 47–52. [каз.]
4. Харламова Т. Қазақстан композиторларының шығармашылығындағы полистилистикалық үрдістер [Мәтін] / Т. Харламова // Өнер білімі және ғылым. Астана, 2019. № 2. С. 12–17. [каз.]
5. Kdyrova, I., et al. (2024). Exploration historical contexts in vocal art. Multidisciplinary Reviews, 7, 2024spe047. <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe047> [in English]

Левко Вероніка Іванівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ

Мистецтво джазової імпровізації у естрадному виконавстві демонструє не результат, а процес створення музики, де кожен момент є унікальним і неповторним. Імпровізація дозволяє виконавцю виразити свій внутрішній світ через спонтанні музичні рішення, які виникають у відповідь на гармонічну, ритмічну та мелодичну структуру музичного твору. У джазовій імпровізації вокаліст не лише використовує свої технічні навички, але й вчиться слухати, адаптуватися та взаємодіяти з музичним оточенням, що сприяє глибшому розумінню музики та розвитку творчої інтуїції.

Навчання джазової імпровізації естрадних вокалістів відбувається поетапно. Система роботи над мистецтвом імпровізації включає підготовку музичного твору до виконання, розбір зі студентом виразних засобів імпровізаційного та інтерпретаційного втілення музично-художнього образу композицій, аналіз форм та методів вокальної роботи над імпровізацією в контексті конкретного музичного твору, а також обов'язково робота над артистичністю у процесі концертного виконання. Важливим також є взаємодія та емоційний контакт викладача зі студентом. За словами В. Мирошніченка, «сформованість навичок джазової імпровізації у процесі взаємодії між викладачем та студентом передбачає не тільки творчу свободу та усвідомлене виконання студентом вокального твору, але й набуття внутрішньої свободи, можливість під час виконання бути собою, представляти власне трактування музичного образу, що вимагає також оволодіння навичками для зняття психологічних бар'єрів та блоків, які обмежують творчість на сцені» [2].

Додатково до цього важливо зазначити, що процес навчання джазової імпровізації спрямований на розвиток не тільки технічних, але й творчих навичок здобувачів. Важливу роль відіграє формування музичної чутливості, яка дозволяє вокалісту інтуїтивно реагувати

на зміни в музиці, а також здатність взаємодіяти з іншими музикантами під час виконання. Інтерактивні методи навчання, такі як моделювання реальних концертних ситуацій, допомагають здобувачам розвивати емоційний контакт з аудиторією, що є ключовим елементом джазової вокальної імпровізації.

Як і в інших освітніх процесах, в процесі опанування вокалістом джазової імпровізації є важливим системний підхід. «Робота з формування навичок імпровізації повинна бути заснована на принципі поступовості та послідовності в оволодінні вміннями та навичками імпровізації» [1]. При опануванні мистецтвом джазової імпровізації ставляться в першу чергу завдання розвитку інтонаційних, штрихових навичок джазового виконавства, практичного оволодіння свінговим фразуванням, вивчення особливостей трактування різних стилів джазової музики. Варто підкреслити, що навчання джазовій імпровізації також охоплює роботу над відчуттям ритму та синкопи, які є основою джазового виконавства. Крім технічних аспектів, таких як інтонаційна точність і майстерне використання динамічних відтінків у вокалі, важливо розвивати здатність до гнучкої інтерпретації джазових стандартів, яка дозволяє вокалісту адаптуватися до конкретних гармонійних і ритмічних умов. Особлива увага має приділятися тому, як співак може передавати характер і емоційний зміст твору через імпровізацію, використовуючи специфічні вокальні техніки. Наприклад, свінгове фразування потребує від здобувача не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння джазового відчуття часу (time-feel) та свободи в межах музичної структури. Усе це допомагає сформувати виконавську індивідуальність здобувача, здатного імпровізувати і виражати себе в різних стилях джазової музики, від бібопу до сучасних напрямків.

Аналіз змісту професійної підготовки вокалістів дозволив виявити, що зміст існуючих програм не завжди забезпечує можливості для формування готовності вокалістів-виконавців здібностей до джазової імпровізації. Для опанування джазовою імпровізацією пропонується введення наступних тем до змістовних модулів програм з сольного співу, вокалу та інших, що передбачають формування професійних компетентностей артиста-вокаліста, а саме: «блюзовий лад», «блюзовий квадрат», «основні параметри джазового фразування», «свінгове фразування», «блюзові тони», «джазова артикуляція», «ритмічне мислення», «складовий скет-спів», «поєднання мелодійної лінії з ритмічним пульсом акомпанементу», «ритмічна інтерпретація звуків», «артикуляція та синкопування», «джазове фразування “офф-біт”», «артикуляція ретушованих нот», «взаємозв'язок вокальної дикції з ритмічною організацією мелодії, динамікою, темпом», «оспівування фраз, побудованих на півтонових інтервальних ходах».

Мета запропонованих тем полягає в підготовці вокалістів до професійної імпровізаційної діяльності, розвитку їхніх навичок цікавого та грамотного переосмислення музичного матеріалу (в композиціях і соло), а також у здатності виразно й переконливо передати його слухачеві. Це сприяє формуванню індивідуальної системи творчості, постійному вдосконаленню виконавської майстерності та набуттю композиторського досвіду. Під час вивчення цих тем ставляться завдання на засвоєння теоретичних основ у галузі джазової гармонії, мелодії та ритму, необхідних для оволодіння джазовою імпровізацією, розвиток внутрішнього слуху, мелодико-гармонічного мислення, почуття ритму, формування навичок передбачення наступної вертикалі та опорних тонів мелодії, набуття вмінь підбору по слуху та імпровізації, пробудження творчої фантазії, формування джазового смаку, створення довготривалої індивідуальної траєкторії самоосвіти та самовдосконалення в мистецтві імпровізації.

Завдяки подібному системному підходу виконання студентом естрадних вокальних композицій з використанням імпровізації поступово стає більш виразним, набуваючи унікальних стилістичних елементів. Важливим результатом для здобувача є здатність зберігати виразність джазового співу в різних умовах (під час прослуховування, концертного виступу чи запису на аудіо або відео). На цьому етапі естрадний вокаліст може прикрашати своє виконання як власними імпровізаціями, так і елементами імпровізацій інших виконавців, створюючи неповторний музичний образ.

Таким чином, результативний ефект системної роботи викладача із естрадним вокалістом над практикою джазової імпровізації представлений трьома рівнями професійної майстерності: перший рівень – впевнене виконання з використанням виразних вокальних джазових засобів, другий рівень – стабільна саморегуляція імпровізації під час співу, третій рівень – індивідуальна манера імпровізаційного виконання.

Література

1. Мальцева О. В. Особливості викладання джазової імпровізації для естрадних вокалістів музичних коледжів. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 90–95.
2. Мирошниченко В. Модель формування навичок імпровізації майбутнього артиста-вокаліста на заняттях сольного співу. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 7 (Бер 2023). С. 87-91 DOI:https://doi.org/10.28925/2518-766X.2022.714

*Овсяннікова Наталія Юріївна,
доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВОКАЛЬНЕ ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Вокальне естрадне мистецтво, як синтез музики, тексту та виконавської майстерності, є потужним інструментом культурного обміну та просування національних ідентичностей на світовій арені. В контексті глобалізації українська естрадна музика набуває все більшого значення як засіб інтернаціоналізації української культури.

Естрадний вокал, завдяки своїй доступності та широкому спектру жанрів, є одним із найпоширеніших видів музичного мистецтва. Його популярність зумовлена здатністю виражати емоції, розповідати історії та створювати незабутні враження. Саме ці особливості роблять естрадний вокал ефективним засобом комунікації між різними культурами.

З 1991 року українська естрада почала набувати ознак інституалізації. Якщо до цього вона виконувала роль компенсації пригніченого комплексу етнічної меншовартості, то після здобуття Україною незалежності стала самостійним культурним феноменом. Диференціація української естради відбувається на кількох рівнях, зокрема жанровому та стильовому. Вона поділяється на популярний, фольклорний і рок-напрямок. Важливим аспектом функціонування української естрадної музики є формування індустрії естрадного мистецтва. Різноманіття сучасної музики безпосередньо пов'язане з рівнем фінансування, через що музичне мистецтво залежить від загальних економічних тенденцій в країні.

У нинішніх умовах війни та загрози для цілісності нашої держави особливо важливим є відродження та збереження унікальності української культури, яка відіграє ключову роль у формуванні національної ідентичності майбутніх поколінь українців і, відповідно, нашої державності [2, с. 336]. Невід'ємною складовою української культури є естрадне вокальне мистецтво, що охоплює значний пласт музичної культури і виконує роль регулятора соціокультурних процесів. Відтак дослідження актуальних питань естрадного вокального мистецтва є надзвичайно необхідним у складних соціокультурних умовах сучасності.

Дотичними до нашого дослідження є наукові праці М. Дружинець, Т. Каболої, В. Откидач, Т. Рябухи, Т. Самаї, О. Сапожнік, В. Тормахової, Т. Шершової, в яких розглянуто різні аспекти естрадного мистецтва, зокрема вокального. Більшість досліджень розглядають етапи становлення і розвитку естрадного жанру, не торкаючись культуротворчих процесів сучасності.

Як справедливо зазначає М. Головкова, зараз концептуально значущим для розвитку естрадного вокального мистецтва в Україні є активна культуротворча діяльність вітчизняних виконавців естради, а також подальше налагодження ефективної міжнародної співпраці, спрямованої на міжкультурний мистецький діалог [1, с. 84].

Українська естрадна музика має багату історію та унікальні традиції, які відомі далеко за межами України. Незважаючи на значний потенціал, інтернаціоналізація української естрадної музики зіштовхується з низкою викликів: конкуренцією на світовому музичному ринку, мовними бар'єрами та фінансовими обмеженнями.

Одним із ключових аспектів інтернаціоналізації української естрадної музики є її участь у міжнародних музичних конкурсах і фестивалях, таких як Євробачення. На цих подіях артисти можуть не лише демонструвати свою творчість, але й представляти сучасний імідж української культури, що викликає зацікавлення аудиторії з усього світу. Успіх таких виконавців як Руслана, Джамала, Kalush Orchestra, Go-A підкреслює здатність української музики досягати міжнародного визнання завдяки оригінальному виконанню, змістовним текстам та впливовому емоційному посилю.

Не можна не погодитися з тим, що українська культура є гідною ланкою глобалізації культурно-мистецького процесу, сприяючи його всебічному збагаченню та розквіту. Вона здатна підняти духовний потенціал українського народу, збагатити і примножити національну спадщину найкращими зразками пісенного мистецтва, заслуживши світове визнання [3, с. 21].

Таким чином, вокальне естрадне мистецтво виступає значущим інструментом для презентації української культури у глобальному контексті. Естрадний вокал не тільки допомагає зберегти національну унікальність, але й формує позитивний імідж країни на міжнародній арені, сприяючи зміцненню національної ідентичності та єдності українського народу. Попри виклики, які постають на шляху інтернаціоналізації, українська естрадна музика збагачує світове культурне середовище, допомагаючи утвердитися українському мистецтву у світовій спільності та зміцнювати позиції України як культурного лідера, що робить вагомий внесок у глобальний культурно-мистецький процес.

Література

1. Головкова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір // *Культура і сучасність*: альманах. 2022. № 1. С. 81–86.
2. Чеботар М. Вокальна естрада України в культурному просторі XXI століття // *АРТ-платФОРМА*. Вип. 1. 2020. С. 336-350.
3. Шершова Т. В. Інтеграція української культури до європейського простору // *Українське суспільство: основні виміри*: Матеріали Всеукр. наук.-теор. конф. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 109-111.

Сапожнік Ольга Василівна,

*кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ У ЗДОБУВАЧІВ НА ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ ЕСТРАДНОГО ТА АКАДЕМІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ

Висококваліфікований фахівець-музикант повинен володіти професійними знаннями, уміннями й навичками, сучасними художньо-естетичними поглядами, добре орієнтуватися у тенденціях світового музичного мистецтва, зокрема музично-хорової культури, камерної та оперної музичної палітри, мати розвинений музично-естетичний смак. Виховання даних професіональних якостей у молодих музикантів вокалістів націлює викладачів мистецьких спеціальностей на вирішення низки питань педагогічного характеру.

Зауважимо, що на початковому етапі освітнього процесу здобувачі спеціальностей сольний спів та інструментальне виконавство (зокрема солісти-бандуристи) першого освітнього рівня досить часто мають недостатню загальну музично-теоретичну та професійну практичну підготовку саме ансамблевого спрямування для виконання складних завдань, зокрема, співу вокальних дуетів, ансамблів, хорових творів як естрадного, так і академічного хорового й оперного мистецтва, також участі в інструментальних ансамблях в якості одночасно і співака і бандуриста.

Варто зазначити, що важливим є також вивчення особливостей звучання і принципів голосоведення й звуковедення у вокальному ансамблі як однорідного, так мішаного складу в тому числі й для студентів звукорежисерського спрямування НН Інституту перформативних мистецтв НАКККІМ, оскільки, згідно їхнього фаху, студійний запис вокальних ансамблів, хорових колективів, інструментальних ансамблів як і сольних виконавців буде їхньою прямою спеціалізацією у майбутньому.

Сучасні інтерактивні музично-педагогічні технології повною мірою, найбільш доступно та всебічно описують музично-освітнє середовище, акцентуючи увагу саме на роботі з вокально-хоровим колективом малого складу, під час якої відбувається сприймання, відтворення й засвоєння творів співаного музичного мистецтва. Поєднуючи музику, поезію, інструментальний супровід, виховується інтерес в тому числі як до народної пісенної творчості, так і до співаної поезії професійних композиторів-піснярів, до художньо-виконавської діяльності, формуються вокально-хорові компетентності, розвиваються музично-творчі здібності, відбувається самовиявлення і самореалізація творчої особистості співака-ансамбліста.

Диригентсько-хорова та ансамблева робота у співочому колективі передбачає оволодіння як вокальними, так і хоровими навичками.

До вокальних навичок належить, перш за все, співацька постава, яка являється запорукою вільного звуковидобування й звучання голосу, оскільки збалансована співова постава є основою для добре спроектованого резонансного голосу; дихання, звукоутворення, звуковедення, дикція.

Навички строю й ансамблю, а також співу за диригентськими жестами керівника, вважаються хоровими [1, 8].

Слід зазначити, що формування вокально-хорових компетентностей відбувається у комплексі. Це зумовлено тим, що у процесі співу бере участь увесь організм виконавця, насамперед центральна нервова система та голосоутворюючі органи. Тому, коли керівник вокального колективу чи ансамблю бандуристів працює над чистотою інтонування, він обов'язково піклується про звуковедення, артикуляцію, зосереджує увагу на ланцюговому диханні, фразуванні тощо. Однак, формування вокальних умінь і навичок буде успішнішим, коли студенти оволодіють методом аналізу, фіксації особистісних та ансамблевих технічних змін, які відбуваються внаслідок спільного вокально-хорового виконавства, коли розвиватимуть у собі компетентності до порівняння вокального звучання з власними слуховими, зоровими та просторовими відчуттями [1, 9].

Усе це вимагає від викладача відповідної професійної підготовки й педагогічного та виконавського вокального досвіду. Назвемо найважливіші: знання особливостей голосового апарату й голосоутворення різних вікових груп; дотримання гігієнічних вимог під час співу, спрямованих на охорону голосу; урахування індивідуальних вокальних можливостей співака; знання механізмів і специфіки звукоутворення, дикції, дихання; володіння елементами хорового ансамблевого звучання, злиття голосів партії у один тембр, згладжування динамічних, тембрових, інтонаційних та інших індивідуальних особливостей голосу заради ансамблевого унісону. Керівник вокального академічного й естрадного ансамблю повинен майстерно володіти також методикою роботи з різними типами ансамблів як однорідних жіночих, чоловічих голосів, так і мішаних.

Щодо здобувачів спеціальності сольний спів та інструментальне виконавство кафедри музичного мистецтва НАКККІМ, це питання набуває особливої ваги і значущості. Сольне виконання чи то вокальне, чи інструментальне, спрямоване на домінування виконавця над колективом в багатьох аспектах: тембровому, динамічному, емоційному, агогічному артистичному тощо. Від особистісних та професійних якостей соліста залежить успіх усього твору і колективу зокрема. Проте, у вокальному та інструментальному ансамблі кожен виконавець має виробити в собі перш за все майстерність ансамбліста, вміло підпорядковуючи свої професійні якості груповому звучанню, при цьому не нівелюючи, а навпаки розвиваючи особистісні, удосконалюючи власну вокальну чи інструментальну майстерність. В цьому вбачається першочергове завдання на заняттях з вокального, інструментального та камерного

ансамблю, оркестрового, концертного та квартетного класу здобувачів першого освітнього рівня кафедри музичного мистецтва НАКККІМ.

Оволодіння закономірностями роботи з вокальним колективом над формуванням спеціальних компетентностей у здобувачів позитивно впливає на організацію та зміст роботи над пісенним репертуаром, також на процес формування у студентської молоді вокально-хорових умінь і навичок, необхідних для активної діяльності в колективах, подальшого самовдосконалення та духовного становлення особистості.

Вокальне мистецтво естетично впливає на слухачів, тому вимагає від артиста-вокаліста завжди високого професійного рівня виконавської культури та майстерності. Підготовка висококваліфікованого спеціаліста у закладі вищої освіти передбачає вивчення й практичне засвоєння багатьох музичних історико-теоретичних і практичних дисциплін, у тому числі сольного, концертно-камерного й оперного співу, сольфеджіо, гармонії, аналізу музичних форм, історії української та світової музики, читання хорових партитур, також основ акторської майстерності, основ сценічного руху, іноземних мов (італійської, німецької, англійської) тощо. Цей комплекс як суто фахових, так і світоглядних освітніх компонент сприяє всебічному розвитку здобувачів вищої освіти, оволодінню ними професійними знаннями, навичками, розширенню музичної ерудиції, орієнтуванню в тенденціях сучасного світового музичного мистецтва й художньої культури, розвитку естетичного смаку та розширенню світоглядних орієнтацій.

Література

1. Сапожник О.В. Методика роботи з вокальним ансамблем: Методичні рекомендації до практичних занять та самостійної роботи з вокального ансамблю студентів освітнього рівня «Бакалавр» та «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Київ : НАКККІМ, 2022. 75 с.

Антипенко Юлія Юрївна,

*викладачка Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

НОВІТНІ ФОРМИ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ В КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Музика стає потужним інструментом для зміцнення національної єдності в умовах воєнної агресії. Музика, як невід'ємна складова національної культури, виконує важливу функцію в консолідації суспільства, формуючи колективну свідомість і зміцнюючи відчуття спільності. Музичні твори різних жанрів та стилів, написані під час війни, не лише відображають колективні переживання народу, а й виконують роль важливого інструменту емоційної підтримки, мобілізації та національної єдності. Одночасно музика в періоди воєнних конфліктів відіграє ключову роль як засіб емоційної підтримки суспільства. У моменти кризи вона допомагає людям виразити та пережити колективні емоції. Крім того, музика виконує важливу соціальну функцію, допомагаючи згуртувати націю перед спільними викликами. Вона не лише передає емоційні стани, але й створює колективну ідентичність, формуючи відчуття належності до спільноти, яка переживає ті самі події. Завдяки своїй універсальності та емоційній силі пісні, що стають символами спротиву чи національної боротьби, об'єднують різні покоління, регіони та соціальні групи.

Українська пісенна творчість в умовах воєнних конфліктів завжди відображала суспільні настрої та виконувала функції емоційної підтримки і згуртування. В українських піснях минулих століть завжди був виражений патріотизм, героїзм та боротьба за незалежність. З часом тематика таких пісень еволюціонувала від колективних епічних образів до особистих переживань, особливо в умовах сучасних збройних конфліктів, таких як війна на Донбасі та повномасштабне вторгнення. Творчість українських митців у ці періоди поєднує традиційні мотиви з сучасними музичними стилями, документуючи війну та передаючи складні емоційні стани більшості українців.

Війна спричинила глибокий вплив на сучасну українську естрадну музику, змінюючи її зміст, функції та форми вираження. Поступово сучасне українське естрадно-пісенне мистецтво набуває політичного й соціального характеру, зосереджуючи увагу на темах боротьби, втрат, страждань і національної гідності. Це посприяло формуванню нових символів і наративів, які поступово стають частиною культурної пам'яті. Пісні війни створюють простір для особистої та спільної рефлексії, надаючи можливість спільно розділяти важкі переживання. Зокрема, патріотичні пісні, що відображають національні ідеали, героїзм та боротьбу за свободу, сприяють формуванню почуття єдності та солідарності серед населення. Вони зміцнюють віру в перемогу та підтримують моральний дух як серед військових, так і серед цивільного населення.

Емоційна виразність у пісенній творчості українських артистів під час війни характеризується глибоким відображенням колективних та індивідуальних переживань, спричинених воєнними подіями. У період війни митці звертаються до тем, що відображають переживання за рідних, тривогу, біль втрат, смуток за загиблими, розпач, а також надію на перемогу й віру в майбутнє. Емоційна насиченість цих пісень часто виражається через суміш ліричних мотивів і потужних патріотичних закликів, що підкреслюють глибокий зв'язок між особистими емоціями та національною свідомістю. Артисти використовують символіку війни, страждань і героїзму для передачі емоційної інтенсивності, створюючи композиції, що резонують з емоційним станом нації.

Чому саме пісня стала своєрідною емоційною зброєю в наш складний час? Це є більше питанням музичної психології. Пісня як музичний жанр володіє значним потенціалом для емоційної та культурної комунікації. Передача емоцій через музику та текст пісень відбувається завдяки складним нейрофізіологічним процесам, що залучають сприйняття звукових і мовних стимулів. Поєднання тексту й музики створює синергетичний ефект, що резонує з емоціями слухача, активуючи механізми співпереживання. Емоційне сприйняття музики залежить від темпу, гармонії та динаміки, де повільні мінорні мелодії викликають сум, а швидкі мажорні – радість. Текст пісні посилює цей ефект через метафоричні образи та риторичні засоби, що стимулюють осмислення емоцій, поглиблюючи вплив пісні на слухача. «Художній образ у музиці можна вважати одним із найяскравіших понять для визначення. У пісенних текстах слово поєднується з мелодією, яка підсилює смислові акценти і, присуті, дає ключ до прочитання і розуміння цього образу» [2].

Пісенна творчість також відображає широкий спектр емоцій через поєднання різних музичних стилів і жанрів. Виконавці активно інтегрують народні мотиви, що символізують українську ідентичність, із сучасними жанрами, такими як рок, поп чи електроніка, посилюючи емоційний вплив пісень. Вокальна подача, музична структура та текстове наповнення пісень створюють відчуття близькості між артистом і слухачем, перетворюючи музику на засіб не тільки розважання, а й спільного переживання трагедії та надії. Така емоційна виразність у пісенній творчості стає не лише художньою рефлексією, але й важливим соціальним механізмом підтримки національного духу.

Одним із ключових інструментів протистояння руйнівним наслідкам російської інформаційно-психологічної війни стало мистецтво, зокрема його соціально-активні форми. В Україні антивоєнна сатира та пісенна творчість набули значущого значення як технології колективного опору. В. Даниленко у своїй статті зазначає, що «якщо завданням психологічної війни, яку веде проти України росія, є залякування українського суспільства, то велика кількість воєнних пісень протидіє цьому, доволі ефективно мобілізуючи населення» [1].

Варто також звернути увагу на те, як в умовах сучасної війни трансформується мистецтво, переходячи від традиційних форм побутування до нових засобів комунікації. Технологічні можливості, що мають соцмережі та стрімінгові медіа-платформи, дозволяють митцям оперативного реагувати на події, що робить їхню творчість актуальною і водночас перетворює на потужний засіб інформаційної боротьби. Окрім цього, пісні не лише підтримують національний дух, але й сприяють міжнародній підтримці, стаючи важливим елементом культурного опору та частиною ширшого контексту глобальної боротьби за

справедливість і свободу. Крім того, війна посилює роль культури як засобу спротиву та національної мобілізації. Митці виступають не лише як свідки подій, але і як учасники інформаційного фронту, створюючи твори, що поширюють національні ідеї, підкреслюють цінності свободи та незалежності. Культурні практики під час війни також виконують функцію збереження ідентичності та протидії агресивним інформаційним і культурним впливам.

Таким чином, з початком російсько-української війни ця риса проявилася з новою силою, коли українські артисти почали створювати пісенні композиції, що стали своєрідними символами опору та емоційної підтримки для багатьох слухачів. Особливо в умовах війни, пісні стають засобом культурної рефлексії, який допомагає не лише пережити кризові моменти, але й надає сенс трагічним подіям, зміцнюючи віру у майбутню перемогу. Вони демонструють одну з ключових характеристик української музичної творчості – здатність через мистецтво виразити колективні емоції та історичний досвід, формуючи при цьому нові культурні коди для наступних поколінь. У цьому контексті емоційна виразність стає не лише художнім прийомом, а й засобом консолідації нації, мобілізації її внутрішніх сил та втіленням непохитної віри в перемогу.

Література

1. Даниленко В. Пісня як технологія в інформаційній війні. URL: <https://idpo.org.ua/articles/5444-risnua-yak-technologiya-v-informacijnij-vijni.html> (дата звернення: 15.09.2024)
2. Дзинглюк О. С., Гречиха В. А. Патріотична пісня як невід’ємний елемент національної свідомості українців. *Закарпатські філологічні студії*. Випуск 9. Том 2. С. 118-123.

Єрмоєнко Наталія Олександрівна,

старша викладачка кафедри музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ГІТАРНОЇ ШКОЛИ

Зародження та розвиток вітчизняної класичної гітарної школи синтезує в собі вплив західноєвропейської культури та Стародавнього Сходу. Перші відомості про українських гітаристів, датуються XVIII століттям.

Велике розмаїття інструментів лютневої родини презентують народні картини «Козак Мамай». Вони демонструють унікальні зразки українського образотворчого мистецтва, подібних до яких немає в жодного зі слов’янських народів. На картинах зображено лютню, кобзу, бандуру, форма й будова яких суттєво нагадують гітару.

Геніальний музикант-віртуоз українського походження Іван Хандошкін ще в другій половині XVIII століття дивував Європу своєю блискучою технічною грою на гітарі, використовуючи різноманітні імітаційні прийоми. Сучасники були в захваті від його яскравої гри. [2, 118–119].

Чудово володів грою на гітарі талановитий український музикант і композитор Гаврило Рачинський. Спочатку він навчався музики у свого батька – видатного композитора й диригента Андрія Рачинського, який очолював придворну капелу гетьмана Кирила Розумовського, а згодом – у Київській академії, в Артемія Веделя. Гаврило Рачинський був скрипалем-віртуозом і гітаристом, який написав чимало варіацій і оригінальних творів для гітари, зокрема фантазію «На березі Десни».

Відомий дослідник гітарного мистецтва Б. Вольман констатує: «В Україні найближчою попередницею гітари була українська бандура. Репертуар бандуристів складали переважно народні пісні. Потрібно зауважити, що українські пісні були темами для перших гітарних варіацій І. Гельда, А. Сіхри, а згодом М. Висотського та інших» [1, 37].

Популярна українська пісня «Їхав козак за Дунай», автором якої був Семен Климовський, наприкінці XVII століття друкувалась у музичних журналах, а пізніше й в інших

гітарних збірках, зокрема в «Нових піснях для семиструнної гітари» Г. Гельда [5].

Історію становлення й розвитку виконавства на класичній гітарі в Україні в другій половині ХХ століття вчені умовно поділяють на два періоди, кожен з яких представлений яскравими іменами українських композиторів і виконавців, що зробили великий внесок у розвиток мистецтва гри на інструменті.

Гітарист і педагог, фундатор вітчизняної класичної гітари ХХ століття – Костянтин Михайлович Смага народився в 1912 році. У дитинстві він навчався грати на гітарі самостійно. Завдяки природному таланту й працьовитості опанував класичний репертуар. У 1937 році вступив до Київського музичного училища по класу гітари Марка Мусійовича Геліса, який був організатором кафедри народних інструментів у Київській консерваторії імені П. І. Чайковського.

Серед учнів майстра є багато сучасних видатних музикантів, які працюють як в Україні, так і за її межами. Це Андрій Остапенко, заслужений артист України, соліст Національної філармонії України; Володимир Козарець, соліст Одеської філармонії; заслужена артистка України, гітарист і диригент Вікторія Жадько; лауреати міжнародних конкурсів – Георгій Васильєв, Євген Мітін, Олег Бойко та інші. М. Михайленко сьогодні є автором перекладів для класичної гітари популярних мелодій і танців. Тісно співпрацює з видавництвом «Музична Україна» [6, 19]. Видав повний цикл Хрестоматій для всіх класів ДМШ, а також вокальні збірки з супроводом для гітари. Він є автором таких відомих праць, як «Довідник гітариста» (1998), «Методика викладання гри на шестиструнній гітарі» (2003).

Вагомий внесок у становлення української гітарної школи зробила Вікторія Жадько – українська гітаристка, диригент і педагог, заслужена артистка України, професор Київського національного університету культури та мистецтв по класу гітари та диригування [3]. Під час навчання в Київській державній консерваторії в 1987-1993 рр. вивчала паралельно класичну гітару й оркестрове диригування. Сьогодні Вікторія Жадько – організатор численних конкурсів і фестивалів, диригент симфонічного оркестру Національної радіокомпанії, а в 1997-2000 рр. була головним диригентом симфонічного оркестру Харківської державної філармонії. В. Жадько – видатний педагог, який виховав велику кількість лауреатів і дипломантів всеукраїнських і міжнародних конкурсів [4].

Підсумовуючи, можна зазначити, що на розвиток гітарного мистецтва на Україні, мала суттєвий вплив західноєвропейська культура, про що свідчать історичні матеріали. Попередником гітари в Україні, так само, як і в Західній Європі, була лютня. В Україні саме лютнярі набули широкої популярності. Після монголо-татарської навали вони працювали в польських і литовських капелях. Ця традиція не переривалась до середини ХVІІІ століття. Гітара набула популярності та визнання як у середовищі музикантів, так і в мистецьких навчальних закладах України, починаючи з другої половини ХІХ століття. Провідними гітаристами в цей час були М. Стахович, М. Соколовський, М. Геліс, М. Вербицький та інші. Популярність та популяризація гітарного мистецтва в Україні зростає впродовж усього ХХ століття. У його розвитку в цей час науковці виділяють два періоди. Перший період – радянський – охоплює 50-80 рр. ХХ століття і представлений творчістю таких митців, як К. Смага, П. Полухін, В. Манілов та інші. Другий – період незалежності України – пов'язаний з іменами К. Чечені, М. Михайленка, В. Доценка, Ю. Фоміна, Б. Бельського, В. Жадько та інші. Загалом класична гітара в Україні поширилась дещо пізніше, ніж у Європі, але європейські традиції швидко ввійшли у виконавську школу гри на класичній гітарі відомих українських митців.

Література

1. Ганєєв В. Р. Академічний статус класичної гітари в системі професійної музичної освіти в Україні. Гітара як звуковий образ світу: *виконавське мистецтво та наука: збірник наукових праць ХДУМ*. Харків: Кортес, 2008. С. 36–43.
2. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 374 с.
3. Ілюстрований біографічний енциклопедичний словник. Проект «Гітаристи та Композитори». URL: <http://www.abc-guitars.com/>

4. Робер Ж. Видаль. Записки про гітару / пер. с фр. Л. Беркашвили: Київ: Либідь, 1990. 192 с.
5. Стасюк Ю. Роль українських композиторів у розвитку педагогічного репертуару для класичної гітари. URL: <http://yurijstasyuk.musicaneo.com/ru/blog/articles/view/1328.html>
6. Чеченя К. Музичне виконавство сьогодні. Гітара в Україні. 2008. № 2. С. 18–27.
7. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009. 566 с.

*Кваша Ярослав Валерійович,
викладач кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»
Літвін Альона Валеріївна,
викладач кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИКИ ПІСЕНЬ УКРАЇНСЬКИХ РОК-ГУРТІВ У КОНТЕКСТІ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Сучасна українська музична культура зазнала значних змін у зв'язку з трагічними подіями війни в Україні. Музика, яка завжди була важливим елементом суспільного життя, сьогодні виконує не лише розважальну, але й важливу соціальну та політичну функцію. Одним із найвиразніших жанрів, де ці зміни виявляються особливо сильно, є рок-музика. Військово-патріотична тематика стала рушієм нових музичних форм, де емоційні переживання суспільства відображаються через тексти та особливості музичних виражальних засобів.

Війна в Україні створила передумови для виникнення нового соціокультурного явища – музики, яка безпосередньо реагує на події, що відбуваються в країні. Бо, як відомо, музика в часи кризи виконує функцію не лише емоційної підтримки, але й мобілізації на боротьбу за цінності. В той самий час, як відзначає В. Овсянніков, «рок-музика ніколи не стояла осторонь гострих соціальних тем, адже в появі нових напрямів року завжди віддзеркалювалися настрої світового устрою, що, безумовно, виявлялося в музиці, текстах, відеокліпах, а також у сценічних постановках» [2, с. 211]. Рок-музика, яка завжди була засобом протесту, нині стала інструментом формування національної свідомості.

Серед ключових тем, що відображають сучасні українські рок-музиканти в своїх композиціях, виділяються патріотизм та емоційний відгук на війну. Композиції, що присвячені темі патріотизму, часто містять відсилки до боротьби українського народу за незалежність. Наприклад, у творчості гурту «Океан Ельзи» патріотичні мотиви часто стають центральними. Їхні пісні стали символами національного єднання в часи війни, особливо «Місто Марії» та ряд інших пісень з їх десятого студійного альбому «Той день». «Місто Марії» є одним із найсильніших і найбільш емоційно насичених творів, які з'явилися на тлі повномасштабної війни в Україні 2022 року. Цей трек був випущений у квітні 2022 року і присвячений місту Маріуполь, яке стало символом героїзму, стійкості та трагедії через інтенсивні бойові дії під час повномасштабного вторгнення росії. Це місто стало уособленням болю, проте й сили українського народу. У пісні відчувається сум і біль за втрати, але також є надія і віра у відродження. Вона передає емоції, які відчували мільйони українців, зокрема ті, хто втратив домівки або рідних через війну. Як завжди у стилі «Океану Ельзи», пісня поєднує глибокий текст із характерною для гурту мелодійною рок-музикою. «Місто Марії» сприймається як зворушлива музична відповідь на події в Маріуполі, відображаючи одночасно трагедію і силу людського духу, який не здається навіть у найскладніші моменти.

Іншим прикладом є пісня «Вільні люди» гурту «Без Обмежень». Представлена восени 2021 року, спочатку мала патріотичне звучання, але після початку повномасштабного вторгнення росії у 2022 році набула нового символічного значення [1]. В умовах війни пісня стала своєрідним гімном єдності та стійкості українського народу, особливо підкреслюючи важливість боротьби за свободу та незалежність. Ця композиція швидко стала популярною серед українців, оскільки точно відображала дух спротиву та надії на краще майбутнє.

Війна безпосередньо торкнулася життя багатьох українців, і це відображається у творчості рок-гуртів. Багато українських рок-музикантів передають через свої твори глибокі емоційні переживання: втрати, тривоги та надії на краще майбутнє. Наприклад, гурт «Kozak System» у своїй пісні «Як відгримить війна» звертається до теми повернення до мирного життя після війни. А композиція «Мамо, як ти?» гурту «The Hardkiss» передає емоційний біль та тривогу за рідних, що залишаються в умовах війни. Ця композиція стала особливо актуальною, відображаючи переживання тисяч українців, розділених війною зі своїми близькими.

Українська рок-музика під час повномасштабного вторгнення стала ключовим елементом культурного опору. Зараз вона відіграє важливу роль у формуванні громадської думки та мобілізації населення на боротьбу за свободу. Концерти та музичні заходи стають платформами для об'єднання суспільства, де люди можуть висловити підтримку один одному та знайти розраду у важкі часи. Сучасний український рок не лише відображає емоційний стан суспільства, але й сприяє формуванню національної ідентичності та патріотизму. За допомогою патріотичного спрямування та вираження емоційних переживань музиканти згуртовують суспільство на шляху до перемоги. Можна підсумувати, що рок-музика стала символом незламності України.

Література

1. Карпінська В. Музика війни: пісні, які стали символами спротиву у війні 2022 року. URL: <https://www.chesno.org/post/5286/> (дата звернення: 20.10.2024)
2. Овсянніков В. Г. Трансформаційні процеси рок-музики в контексті війни. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. №3. С. 208-213.

Малишев Олексій Павлович,
викладач кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

РЕГТАЙМ У ТВОРЧОСТІ КЛОДА ДЕБЮССІ

Відомо, що музика завжди стає «знаком» якщо не певної епохи, то неодмінно якогось її відрізка. Для Америки, що бурхливо розвивалась в кінці XIX і початку XX століть таким документом часу став регтайм - специфічний фортепіанний стиль, що виник в результаті злиття афроамериканського фольклору з елементами, що характерні для європейської популярної музики тієї пори, яка була звичайною складовою частиною американської музичної культури того часу. Сталося, можна сказати, диво - своєрідна дифузія, приголомшливе злиття білих елементів з негритянськими, в результаті якого виник невідомий досі біло-чорний синтез, новий, оригінальний тип інструментального виконавства.

Багато хто відносить цю музику до джазу, проте важливо розуміти - регтайм не джаз. Це його найбільш яскравий провісник, один з витоків, музика виключно фортепіанна, хоча в ранньому періоді він виконувався усіма піонерами джазу і на різних інструментах. Регтайм надав істотного впливу не тільки на розвиток джазу, а й на всі наступні масові, і не тільки, музичні жанри. За твердженням У. Сарджента, *«регтайм періоду свого розквіту дав найскладнішу і найбільш цікаву ритміку, яка коли-небудь була представлена в виданнях популярної музики, і до початку XX століття творці регтаймів вже засвоїли майже всі види синкопованості, трансформації фраз, ритмічних циклів - все, що могла породити творча винахідливість»*.

І не дивно, що з проникненням регтайму у Старий Світ, він одразу потрапив у поле зору європейських композиторів. Привезли його туди провідні американські духові оркестри, репертуар яких включав синкоповану музику, написану і аранжовану під впливом цього жанру. Спочатку океан перетнув оркестр відомого військового капельмейстера, «короля маршів» Джона Філіпа Сузи (1854-1932), який потім не раз відвідував Європу і навіть здійснив турне навколо світу, а наступним став не менш популярний колектив Артура Прайора (1870-

1942). Під час Першої світової війни в Європу потрапили оркестрові колективи американських чорних полків: оркестр лейтенанта Вілла Водері, який називали «найбільш джазовим і найбільш диким», бенд «Європейські пекельні воїни Джеймса Риза», який вважався найкращим оркестром мідних в армії США. Зауважимо, що ці композитори зазвичай не прагнули створювати суто джазові твори. Вони найчастіше використовували лише окремі елементи джазу, які, втративши свою природну специфіку, трансформувалися в абсолютно нові засоби виразності. Головний акцент робився на ритмічній стороні, танцювальній першооснові цієї музики, тому більшість творів написана в формі побутових танців, які були досить прості і доступні для сприйняття.

На той час Європа переживала період кардинального перегляду звичних уявлень про літературу, музику, образотворче мистецтво, появу певних течій, напрямків, часом навіть досить радикальних. Заперечувалася всіляка сентиментальність і чуттєвість, лунали вимоги виганяти з мистецтва будь-яке «прагнення до краси», а захоплення модними танцями, мюзик-холом, різного роду естрадними ревію і уявленнями досягло небувалого розмаху. Буквально на очах формувалося нове художнє світовідчуття, відбувалося усвідомлене розуміння повної вичерпаності традиційних засобів виразності, і на цьому тлі проникнення масових видів музики в академічну сферу на рівні композиції і композиторської техніки стає генеральною ідеєю. Ідеєю введення ритмо-інтонацій регтайму в свою музику зацікавились безліч прогресивних творців. Одним з них був французький композитор, піаніст та диригент Клод Дебюссі – один з найбільш значних представників французької класичної музики рубежу XIX і XX століть. Саме Дебюссі вважається першим, хто ввів модну течію імпресіонізму в музичну традицію. В творчому доробку – фортепіанні твори, балети, твори для оркестру, камерна музика та опера.

Клод Дебюссі був в ряду перших французьких композиторів, який почав використовувати в своїй творчості елементи менестрельної та мюзик-хольної естради. Цікаво, що композитор довгий час доволі скептично ставився до цієї музики, називавши її невиразною. Хоча вже через п'ять років після знайомства з нею, змінив точку зору і буде все частіше звертатися до ритмів, що прийшли з-за океану.

В 1908 році композитор написав фортепіанну сюїту «Дитячий куточок», яку присвятив своїй чотирирічній донці. В останній, шостій, п'єсі альбому – «Кекуок Голлівога» автор використав існуючі в той час тенденції нової танцювальної музики, що виразилось в конструктивній чіткості твору, штучній примітивності фактури, точній ритміці, різкій динаміці, а також безлічі гострих секундних співзвуч та синкоп. В деяких епізодах відчувається вплив оркестрової музики, що виливається в імітуванні прийомів гри на мідних та ударних інструментах засобами фортепіанного виконавства.

Вершиною фортепіанної творчості Дебюссі є два зошити «Прелюдій». В дванадцятій прелюдії «Менестрелі» («*Minstrels*»), що завершує перший зошит, композитор знову звертається до образів темношкірих артистів. Музика п'єси зображальна, наповнена гострими звучностями. У ній засобами фортепіанної фактури дуже дотепно та винахідливо передано і «котячу», ковзаючу ходу, і танцювальні «па» акторів менестрельного театру, а також характерні прийоми гри на банджо, тамбурині та кістках – головних інструментах менестрельного «бенду».

Образи танцюристів передаються синкопованим ритмом. В цій прелюдії Дебюссі використовує відомі мотиви менестрельної естради, густо пронизані ритмоінтонаціями регтайму, які за своїми стилістичними ознаками мало чим відрізнялися від кекуока. Треба сказати, що відчуті різницю між ними було зовсім непросто. Вони мали багато спільних рис: образну гротескність, квадратну структуру, тональний план і, головне - специфічну ритмічну організацію, в якій важливе місце займала характерна для негритянського музикування синкопована фігура.

Духом менестрельної естради пронизана і прелюдія з другого зошиту «Генерал Лавін - ексцентрик». Її герой – реальна людина – клоун та фокусник Едуард Ла Він. В цій п'єсі знову використана концепція популярного танцю, про що і вказує ремарка «в стилі та русі кекуока».

В листопаді 1913 року Дебюссі закінчує писати клавір дитячого лялькового балета-пантоміми на сюжет дитячого художника-ілюстратора Андре Елле «Ящик з іграшками». В музику цього спектакля композитор вводить жартівливий кекуок як супровід виходу англійського солдата, що крокує під високі звуки флейти і бій барабану. Ця синкопована мелодія була використана Клодом Дебюссі в фортепіанній п'єсі «Маленький негр» - останній в серії творів, де варіюються ритмоінтонації, що втілюють різні образи менестрельної естради.

Спіраючись на прийоми негритянської танцювальної музики, що містить певні елементи джазу, Дебюссі сприяв розширенню фортепіанної техніки та заклав основи нон-легатного піанізму, що згодом отримав широке розповсюдження в інших композиторів.

Література

1. Горват І., Вассербергер І. Основи джазової інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1980. 118 с.
2. Полянський Т. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.
3. Полянський В., Полянський Т. В. Доба регтайму. Вінниця: Нова Книга, 2014. 208 с.
4. Сарджент В. «Jazz: Hot and Hybrid». Нью-Йорк: Da Capo Press, 1975. 302 с.

Мотузок Дмитро Федорович,

*старший викладач кафедри баяна та акордеона НМАУ імені П. І. Чайковського,
аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка*

АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА ПЕРІОДУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Мистецтво гри на акордеоні та баяні почало активно розвиватися на території України від 30-х років ХХ століття. Цьому позитивно сприяло відкриття численних освітніх закладів та підтримка фахової вітчизняної акордеонної освіти. Заснування класу акордеону в одеському музичному технікумі (1920 р.), а пізніше (1932 р.) його відкриття в Одеській консерваторії сформували початок української еволюції акордеонного мистецтва. Одним із перших клас акордеону відкрився у Чернівецькому музичному училищі (1944-й рік), де навчання викладали: С.М. Козлов, В.В. Лохвицький, О.Г. Кравчук, В.П. Кобялко. На даний час на кафедрі працюють викладачі-акордеоністи: П.П. Кравчук, Н.С. Моргоч, І.В. Петрусяк, Л.І. Лопушняк, Л.А. Соболева, В.П. Семотюк [7, 40].

На початку 50-х років ХХ століття розпочався активний процес відкриття в музичних школах та училищах відповідних класів та створення академічних методичних засад акордеонного мистецтва. Методичне забезпечення процесу академізації акордеону в Україні формувалося завдяки діяльності педагогів: А. Іллюхін, П. Гвоздьов, Аз. Іванов, О. Кудрявцев та Г. Полуянов, М. Отделенов, Г. Тишкевич та інших [2]. Проте такий прогрес тривав недовго, оскільки ідеологічний пресинг, який застосовувала влада в період з 1950-х років негативно впливав на розвиток акордеонного мистецтва, гальмуючи його. Акордеонне мистецтво у цей час позначалося специфічною дискретністю, штучним негативним статусом чужорідної, іноземної, «джазово-естрадної» культури [3, 10]. Не зважаючи на даний негативний фактор у 1958 р. було відкрито клас акордеону в музичному училищі Артемівська (викладач Б. Т. Маслянников), цього ж року починає діяльність клас народних інструментів у Вінницькому музичному училищі (гру на акордеоні викладав Стрельбицький В. П.).

У 1950-х р. в Івано-Франківському музичному училищі завдяки протекції О. Ф. Алфьорова розпочав роботу клас акордеона. У 1960-х рр. клас акордеона відкривається в Харківському музичному училищі. З 1970-х рр. інтенсифікується процес впровадження акордеону в середню ланку фахової музичної освіти. Так, відкриваються класи акордеона в музичних училищах Маріуполя та Полтави (1970 р.), Донецька (1974 р., засн. Е. Борисенком), Житомира (нині Житомирський фаховий музичний коледж ім. В. С. Косенка, у 1980-ті рр. починає діяльність викладач класу акордеону Омельчук В. Я.), Києва (викладач Гончаров А. О.), Кіровограда, Умані, Черкас. Клас акордеона працює у Волинському державному коледжі

культури та мистецтв ім. І. Стравінського (у витоків акордеону стояв В. І. Громадський), Кам'янському (Дніпродзержинськ) музичному училищі (з 1990 р. у класі працює Корнєв О. В.), Дніпропетровському музичному училищі (з 2000-го р. у класі викладає Жоров С. М.) [1, 56].

Новий етап розвитку акордеонного мистецтва в Україні з 1990-х рр. пов'язаний із визнанням його самостійного статусу, що знайшло відображення в заснуванні класів акордеону та закріпленні спеціалізації «акордеоніст». Так, 1990 р. в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського було відкрито клас акордеону на чолі з Є. Черказовою, якою було започатковано методичне обґрунтування саме специфіки акордеонного виконавства та 1995 р. створено відповідну програму для закладів вищої фахової освіти.

Вагоме значення для еволюції вітчизняного акордеонного мистецтва мало розширення репертуару для акордеона: включення творів естрадного та джазового спрямування, а також композицій на основі новітньої лексики та стилістики музичного мистецтва.

Суттєвим поштовхом до прогресу українського акордеонного мистецтва стало й визнання статусу інструмента у сфері естрадної та джазової музики. На рівні освіти це відбилося в заснуванні класа акордеону в Київському національному університеті культури і мистецтв. У методичному обґрунтуванні це знайшло відображення у розробках А. Мірека «Курс естрадної гри на акордеоні» (1995 р.), працях В. Власова – «Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні» (1998) та «Школа джазу на баяні й акордеоні» (2008). Завдяки цим публікаціям на фаховому рівні відбулася фактична «легалізація» тієї площини акордеонного виконавства, яка була йому притаманна з сер. ХХ ст [4, 210].

На рівні наукової розробки визнання самостійного сценічного статусу естрадно-джазового акордеонного мистецтва України віддзеркалилося у вирішенні та актуалізації пов'язаних із ним питань на багатьох наукових та науково-практичних конференціях з проблематики народноінструментального мистецтва в навчальних закладах мистецького спрямування.

Аналізуючи акордеонне мистецтво другої половини ХХ століття і початку ХХІ століття відмітимо деякі негативні чинники, що гальмували його удосконалення і професіоналізацію. Це, наприклад, пріоритет академічного виконавства над естрадно-джазовим, орієнтація на відповідну до академічних настанов виконавську поставу – сидячи, критика вертикальної виконавської постави стоячи, як естрадної за своєю специфікою, статус інструмента як належного до побутової сфери та придатного передусім до виконання обмеженого кола творів – народних, танцювальних, розважальних у середовищі побутового та самодіяльного музикування тощо [5,6]. Перешкоди на шляху формування самостійного методичного підґрунтя та виконавства створювало й практика механістичного запозичення принципів піанізму, за якої не бралася до уваги «принципова різниця звукоутворення і звуковидобування між фортепіано (клавішно-струнним молоточковим інструментом) і акордеоном (клавішно-пневматичним інструментом)». Негативними чинниками, які перешкоджали розвиткові самостійного акордеонного мистецтва було й часте викладання баяністами в класі акордеону, спільність конкурсів та відсутність диференціації в номінації «баян-акордеон», тривала фактична відсутність оригінального репертуару. За цих причин акордеонне мистецтво мало менш інтенсивний темп розвитку, порівняно із баянним.

Сьогодні ж акордеонне мистецтво займає важливе місце в українській музичній культурі. Про це свідчить високий рівень виконавської майстерності вітчизняних акордеоністів, активна композиторська творчість для цього інструмента, використання акордеона у різних галузях музичної діяльності.

Література

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 419 с.

2. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. №7. С. 75–82.

3. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02. *Музичне мистецтво*. Київ, 1995. 16 с.

4. Маринін І. Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. С. 208–212.

5. Маринін І. Г. Теоретико-методологічні основи вітчизняного акордеоннобаянного виконавства (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.). *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2013. №14. С. 286–291.

6. Марченко В. Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність*. 2014. С. 142 – 147.

7. Парасківа Л.М. Становлення та тенденції розвитку акордеонного мистецтва в світовій музичній культурі. Чернівці, 2021. 80 с.

Німенська Жанна Валентинівна,
*старша викладачка кафедри сценічної мови Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського*

НІМЕЦЬКА МИСТЕЦЬКА ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ Ф. ШУБЕРТА: ВИКОНАВСЬКІ ТРАДИЦІЇ

Музична спадщина композитора Ф. Шуберта містить понад 600 пісень, кожна з яких є унікальним поєднанням поетичної драми та емоційної глибини. Твори Ф. Шуберта відкривають слухачеві світ людських переживань, виражених через інтимний зв'язок тексту і музики.

Романтична *Lied* у творчості Ф. Шуберта являє собою вишуканий синтез поезії та музики, в якому кожен компонент – мелодія, гармонія, текст, ритм – служить єдиній художній меті [3].

З надзвичайною повагою композитор ставився до поетичного тексту, уникаючи його спрощення та зберігаючи авторську інтонацію. Автор використовував мелодію, гармонічну мову та ритмічні фігури для більш точного відтворення змісту вірша, посилюючи його емоційний заряд та створюючи, таким чином, унікальний зв'язок між текстом і музикою [6].

Скрупульозний підхід до опрацювання драматургічної структури твору дозволяв Ф. Шуберту створювати свої композиційно-завершені пісні, що особливо передавали психологічну глибину ліричних героїв.

В своїй творчості автор залучав твори видатних поетів-романтиків, таких як Йоганн Вольфганг фон Гете, Вільгельм Мюллер, Генріх Гейне, Фрідріх Шіллер та інші [4].

У виборі текстів творець керувався не лише художньою цінністю віршів, але й їх здатністю передавати емоційні та психологічні стани, що резонували із музичною естетикою романтизму.

Поетичний текст у творах Шуберта відіграв центральну роль, оскільки для композитора було важливо детально відтворити його інтонаційний малюнок у музичній структурі.

Не випадково, одними з центральних у творчості Ф. Шуберта є вокально-поетичні цикли «Прекрасна мельничиха» («*Die schöne Mülleri*») та «Зимовий шлях» («*Winterreise*»), що, без сумніву, вважаються вершиною його мистецького доробку.

У цих циклах відображені драматичні історії, що демонструють складну еволюцію ліричного героя з його психологічними коливаннями та змушують слухача поринути в їхні переживання

Наприклад, у циклі «Зимовий шлях» за допомогою віршів Вільгельма Мюллера

Ф. Шуберту вдалося детально музично відтворити внутрішній світ самотності, відчаю та розчарування, використовуючи музичні засоби, що підсилюють психологічний підтекст [5].

У фокусі вокально-виконавської традиції така емоційна інтерпретація поетичного тексту вимагає від співаків та співачок точного відтворення авторського задуму, закладеного в музиці, маючи на увазі, не тільки вокально-технічну майстерність, а й глибоке розуміння тексту, емоційне заглиблення в матеріал, уміння працювати над нюансами дикції, інтонації, динаміки та ритму; володіння різноманітними тембральними відтінками та широким динамічним діапазоном, що необхідні виконавцям для передачі емоційної напруги та психологічної різноманітності героїв шубертівських шедеврів.

Одним із ключових елементів *Lied* Ф. Шуберта є виконавське *legato*. Воно забезпечує плавність фраз та створює емоційну безперервність, що яскраво демонструється, наприклад, в творі «Лісовий цар» («*Erlkönig*»), де фортепіано імітує ритм галопу коня, підкреслюючи наростання напруги і жаху.

На думку Дж. Ріда, саме структурність виконавського ансамблю наголошує на необхідності тісної співпраці між вокалістом та піаністом задля створення єдиного драматичного образу [5].

Дійсно, партія фортепіано у творах Ф. Шуберта виконує не просто функцію акомпанементу, а є однією з найважливіших частин музичного наративу, що має самостійну драматичну роль та, дозволяючи створити гармонійний музичний образ через взаємодію чи контраст з вокальним соло, доповнює сюжетну лінію тексту.

Творчі тандеми у виконанні шубертівських *Lied* стали ключовим елементом для розуміння їх багатозаровості. Видатні вокалісти – німецькі баритон Дітріх Фішер-Діскау, сопрано Елізабет Шварцкопф, американське сопрано й меццо-сопрано Джессі Норман, британський тенор Іан Бостридж – у співпраці з найкращими піаністами (Джеральдом Муром, Філіпсом Моком і Джеффри Парсонсоном, Юліусом Дрейком) зуміли створити інтерпретації, які визначили стандарти виконання шубертівської музики на довгі роки вперед.

Дітріх Фішер-Діскау, як один із найбільш видатних інтерпретаторів шубертівської *Lied* акцентував увагу на глибокому психологічному аналізі персонажів, детальному фразуванні та точному відтворенні текстових нюансів, створюючи образи, сповнені внутрішньої драми [2].

Виконавський підхід Елізабет Шварцкопф через глибоке проникнення у поетичний й музичний текст, динаміку та вокально-технічну досконалість сформував сучасне розуміння шубертівських *Lied* як камерного жанру.

Виконання Джессі Норман шубертівських *Lied* відзначалося глибоким драматизмом, віртуозністю та унікальною здатністю передавати емоційні відтінки кожного твору.

Іан Бостридж, відомий своїм інтелектуальним підходом до інтерпретації шубертівських *Lied*, зокрема циклу «Зимовий шлях» («*Winterreise*»), зосередився на психологічному вимірі твору, передаючи різні грані особистості ліричного героя [1].

Всі представлені виконавці своїм особистим підходом до інтерпретації розширили межі виконавської традиції шубертівських *Lied*, надаючи творам нових барв та смислових відтінків.

Сучасні виконавці, продовжуючи традицію, додають власні акценти, збагачуючи пісні новими емоційними та динамічними елементами.

Завдяки їх зусиллям пісенна творчість Ф. Шуберта залишається живою частиною світової музичної спадщини, яка й надалі здатна зворушувати слухачів та відкривати нові горизонти емоційного пізнання.

Література

1. Bostridge, Ian. *Schubert's Winter Journey: Anatomy of an Obsession**. *Faber & Faber*, 2014, 528 pp.
2. Fischer-Dieskau, Dietrich. *Schubert's Songs: A Biographical Study*. *Limelight Editions*, 1984, 333 pp.
3. Gibbs, Christopher H. *The Life of Schubert*. *Cambridge University Press*, 2000, 211 pp.
4. Kramer, Lawrence. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. *Cambridge University Press*, 1998, 183 pp.

5. Reed John. The Schubert Song Companion. *Manchester University Press*, 1997, 510 pp.
6. Youens Susan. Schubert's Poets and the Making of Lieder. *Cambridge University Press*, 1996, 348 pp.

*Рагуліна Маргарита Михайлівна,
асистентка кафедри естрадного вокалу*

Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Різноманіття сучасних стилів вокального естрадного виконавства спонукає педагогів до винайдення нових підходів, методів і прийомів навчання. Це вимагає глибокого розуміння специфіки кожного стилю, адаптації педагогічних методик до індивідуальних особливостей студентів, а також інтеграції сучасних технологій та інноваційних технік. Водночас педагоги повинні враховувати психофізичні аспекти розвитку голосу, що сприятиме формуванню універсального, технічно озброєного і стилістично гнучкого виконавця, здатного досягати високого рівня артистизму та виразності.

Проблема розвитку сучасної вітчизняної естрадної вокальної педагогіки полягає у тому, що галузь професійної підготовки естрадних виконавців є практично не розробленою, і тому, кожен педагог викладає за своєю системою, спираючись на свій власний досвід і знання. Потребують вивчення, узагальнення і впровадження вокальні техніки, що практикуються за кордоном зокрема, в школах Estill Voice Training, Complete Vocal Technique і прогресивними вокальними педагогами Jeannie Winnie, Nancy Bos, Ken Tamplin, Mathew Hoch, Lisa Popeil, Seth Riggs, Mary Jean Allen та інших. Розглянемо деякі з них.

Estill Voice Training (EVT) – науковий метод співу для всіх бажаючих, що зародився в 1970-х роках. Його розробила американська оперна співачка, викладачка вокалу у відділенні медичного центру отоларингології в Нью-Йорку – Jo Estill. Її метод базується на вивченні анатомії голосу, і дозволяє контролювати структуру вокального апарату.

Унікальна методика Complete Vocal Technique являється однією з самих ефективних в світі і дозволяє навчатися співу абсолютно всіх. Ця техніка робить процес співу максимально комфортним і доступним. Її прийоми дозволяють кардинально змінювати динаміку, окраску і характер голосу, допомагають досягти неймовірних звучань, вокальних ефектів, і можливості співати в будь-яких стилях.

Популярною є авторська методика відомої американської співачки і вокального тренера Шеріл Портер. Своєрідність її підходу до викладання вокалу полягає в тому, що вона вчить співати не в класичній чи естрадній, а в універсальній манері, що дозволяє з легкістю переключатися між вокальними стилями. Її система викладання вокалу спирається на традиції викладання співу американськими і італійськими педагогами. Складники системи «Cheryl Porter vocal method» - це базові знання на основі яких згодом формується індивідуальна виконавська манера. Методика складається з 300 вокальних вправ, які розширюють виконавський діапазон, розвивають співоче дихання і коректують стандартні помилки співака. Багато уваги педагог приділяє нестандартним вокальним вправам, що поєднанні з фізичним навантаженням і рухами.

Розвиток вітчизняної естрадно-вокальної педагогіки потребує детального вивчення, аналізу, адаптації і впровадження досвіду кращих зарубіжних і вітчизняних педагогів. Адже подібний досвід активно впроваджується серед педагогів-практиків, однак не має достатнього наукового підґрунтя і осмислення. Це ускладнює стандартизацію навчальних програм і методик, а також створює перешкоди для розробки ефективних підходів до підготовки естрадних вокалістів. Наукове обґрунтування і систематизація цього досвіду допоможуть створити цілісну методологію, що відповідає сучасним вимогам мистецької освіти і сприятиме підвищенню рівня професіоналізму як педагогів, так і виконавців.

*Цапенко Неля Василівна,
викладачка кафедри музичного мистецтва естради
КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського
Плегуца Ольга Олександрівна,
викладачка кафедри музичного мистецтва естради
КВЗО КОР «Академія мистецтв ім. Павла Чубинського*

КОНЦЕРТНА ПРАКТИКА ЕСТРАДНИХ ВИКОНАВЦІВ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Вокальне мистецтво в сучасних умовах виступає не лише як мистецьке явище, але й як важливий соціокультурний феномен, що активно взаємодіє з різними сферами суспільного життя. Воно існує як засіб культурної комунікації і платформи для вираження важливих ідей [4].

Концертна діяльність є однією з ключових форм взаємодії між мистецтвом та аудиторією. У сучасному глобалізованому суспільстві концерти виконують не тільки розважальну, а й комунікативну функцію: вони сприяють обміну ідеями, цінностями та культурними кодами між різними групами та поколіннями.

Розвиток інформаційних технологій значно трансформував концертну діяльність і розширив можливості комунікації з аудиторією. Соціокультурні зміни та глобальні тренди викликають появу нових форматів виступів, зокрема інтерактивних та мультимедійних шоу. Сучасні виконавці у концертній практиці інтегрують елементи театру, кіно, літератури, живопису та інших видів мистецтв, щоб досягти потужного емоційного впливу на глядача.

Співпраця виконавців зі звукорежисерами та саунд-дизайнерами стала частиною творчого процесу. Такий діалог допомагає адаптувати вокальні прийоми до цифрових технологій під час записів, концертів та живих виступів. У сучасній музичній індустрії роль звукорежисера або саунд-дизайнера все більше наближається до співавторської та сприяє успіху виконавця на професійному та комерційному рівнях [2, с. 234-241].

Соціальні та естетичні зміни, посилені технологічним прогресом, відкривають нові можливості для розвитку вокальних технік. Серед виконавців, які активно експериментують у концертній практиці з цифровими інноваціями і вокальними формами, вплітаючи елементи різних жанрів візуального мистецтва у свою творчість — джазова співачка Беті Картер. Вона вирізняється сміливими імпровізаціями у стилі блюзу та госпелу, а також використанням театралізованих елементів, які підсилюють емоційний вплив і додають глибини і виразності [5].

Соціальна рефлексія в музиці, зокрема реакція на політичні, екологічні та гуманітарні проблеми, стала невід'ємною частиною сучасного концертного мистецтва. Виконавці активно реагують на ці виклики: вони посилюють змістовний рівень концертних програм і надають їм значення культурних маніфестів.

Національна ідентичність та культурна спадщина відіграють ключову роль у формуванні концертних програм багатьох сучасних артистів. Наприклад, українські артисти активно використовують національні мотиви у своїх концертах. Вони створюють музику, що резонує з культурною пам'яттю та ідентичністю: вплітають народні мелодії у сучасні аранжування, об'єднують традиційні інструменти з електронними ефектами, створюють музичний синтез, який вражає автентичністю та новаторством одночасно. Переосмислені у сучасному контексті знайомі символи і мотиви надають творам нової змістовної глибини [1, с. 211–214].

Пісня «Суботів» гурту ВВ з альбому «Музика» (1997) є відгуком на поему Тараса Шевченка «Великий льох» (1845). Через національні мотиви гурт звертається до історичної пам'яті народу, підкреслюючи зв'язок із минулим. Це не просто пісня, а музичний маніфест, що наголошує на важливості української ідентичності [6, с. 500-512].

Композиція Джамали «1944» (2016) символізує трагедію депортації кримськотатарського народу. Композиція торкається спогадів про трагічні події 1944 року,

коли тисячі кримських татар були змушені залишити свою землю. Перемога на Євробаченні надала твору символу стійкості та гордості народу, що прагне зберегти свою історичну пам'ять.

В українському музичному просторі дедалі частіше з'являються інтерпретації народних пісень. Творчість представниці нової генерації виконавців Діани Тайманової яскраво демонструє новаторський підхід до народних пісень, де традиційні мотиви зберігаються, а нові музичні елементи надають їм оновленого звучання [3]. Діана Тайманова у піснях «Ти ж мене підманула» і «Чом ти не прийшов» поєднує народні мелодії із сучасною електронною музикою. У новому звучанні народні твори привернули увагу слухачів молодшої аудиторії, про що свідчить велика кількість переглядів і відгуків шанувальників співачки у соцмережах (<https://hitster.fm/taimanova>).

Заслужена артистка України Інеш Кдирова зосереджується на стратегічній інтертекстуальності, обираючи народні пісні з виразними історичними та етнічними акцентами. У її репертуарі обробки українських та казахських пісень, де автентичність поєднується із сучасними вокальними техніками й елементами етно-джазу. У лемківських піснях «Ой, верше мій, верше» та «Горе долом» вона додає електронні інструменти. Це створює багатошарову звукову палітру та надає пісням модерного звучання. Інтерпретації Інеш Кдирової казахських народних пісень, зокрема "Япурай" і "Кусни Корлан" виконані у стилі етно-фолк. Тематика творів ґрунтується на легенді про вічне кохання. Тому використання в аранжуванні традиційних казахських інструментів, таких як домбра та кобиз, у поєднанні з електронними семплами дуже гармонічне: архаїчні звуки цих інструментів створюють атмосферу давнини, підсилюють автентичний дух казахського фольклору, тоді як електронні ефекти надають сучасного звучання [1].

Гурт Крихітка Цахес із Києва представляє яскравий приклад сучасної альтернативної поп-музики. Вони створили унікальний жанровий мікс: їхній стиль поєднує елементи пост-панку, трип-хопу, гранжу, брит-попу та поп-музики. У своїй творчості гурт експериментує з інтертекстуальністю. Різноманітні жанрові впливи художньо передають актуальні теми та емоції.

Отже, соціокультурний контекст відіграє важливу роль у формуванні сучасного вокального мистецтва. Концертна практика стає засобом збереження та трансформації національної культури, доводить її духовну цінність до молодих поколінь. Сучасні виконавці створюють твори, що резонують із культурною пам'яттю і відповідають актуальним запитам аудиторії, поєднуючи спадщину минулого з інноваціями сьогодення.

Література

1. Кдирова І. О. Етнічний ренесанс в умовах розбудови Української державності. Мистецтвознавчі записки: наук. вісник ТНУ. 2019. № 36. С. 211–214. <http://journals.urau.ua/mz/article/view/190688>
2. Садовенко, С. (2020). Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста-вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць*. Випуск 37. С. 234–241. DOI: <https://10.32461/2226-2180.37.2020.221818>
3. Diana Taimanova Official. URL: https://www.youtube.com/channel/UCBWWG54hAnm_jelTa0DuvmWQ.
4. Kdyrova, I., et al. (2024). Exploration historical contexts in vocal art. *Multidisciplinary Reviews*, 7, 2024spe047. <https://doi.org/10.31893/multirev.2024spe047>
5. Niaquelle, T. (2012). *The vocal jazz aesthetics of Betty Carter*. Rutgers University; Graduate School–Newark. 224 p. DOI: <https://doi.org/doi:10.7282/T34B2ZVB>
6. Zhang, L. (2020). Development of vocal traditions in China and Ukraine: historical context. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, № 9 (103). С. 500–512. DOI: <https://10.24139/2312-5993/2020.09/500-512> (дата звернення: 27 вересня 2024).

ДУЕТНА ПОЛІФОНІЯ В ПОЛОНЕЗІ Ф. ШОПЕНА ОР. 40 № 2

Явище дуетної поліфонії, властиве фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена, та його пролонгація у творчості наступних поколінь європейських композиторів не дістали детального висвітлення у науковій літературі. Між тим, дуетна поліфонія є відмітною ознакою композиторського стилю видатного польського майстра, поряд із шопенівською домінантою з секстою в гармонії або дзеркальною репризою у сонатній формі.

Дуетна поліфонія виникає унаслідок виділення з гомофонної фактури не одного, а двох самостійних голосів, кожен з яких веде свою мелодичну лінію і разом вони об'єднуються в інструментальний дует. Зазвичай, в його утворенні задіяна пара крайніх голосів, з обов'язковою участю баса, тоді як у середніх головах виникає акордово-гармонічна фактура, однак це може бути і пара суміжних верхніх голосів. Мелодизовані голоси є функціонально рівноправними і між ними відбувається контрапунктичне узгодження за принципами поліфонічного двоголосся.

У творчості Ф. Шопена риси дуетної поліфонії можна виявити в різних жанрах фортепіанної музики, в тому числі в жанрі полонезу.

Полонез є старовинним танцювальним жанром польської музики. Цей танець був поширений серед придворної аристократії та супроводжував парадну ходу польської шляхти. Жанр полонезу зацікавив Ф. Шопена своїм національним корінням. Композитор додав у його змістовне трактування велич і драматизм, емоційну піднесеність і глибину образного узагальнення.

Полонези Ф. Шопена уособлюють ідеалізований світ польської історії, героїку національно-патріотичних ідей. На думку дослідників, в них чітко відслідковуються три ідейні мотиви – відчуття гордості за колишню велич Польщі, скорбота з приводу її втрати і віра у майбутнє відродження. У музиці полонезів композитор чітко висловив свою патріотичну позицію, що було надзвичайно сміливим кроком в умовах позбавлення Польщі національного і державного суверенітету. Для відображення лицарської героїки, духовної величі і блиску композитор застосовує комплекс спеціальних піаністичних прийомів – потужну звучність щільної акордики, наростаючу динаміку, енергію ритму та ін. До ознак віртуозного піанізму також належить складність багатокomпонентної фактури, у якій подекуди можна спостерігати прояв специфічних рис дуетної поліфонії.

Надзвичайно показовими є два полонези ор. 40, написані 1838 року. Полонез ор. 40 № 1 *A-dur* з його блиском і пружною маршовою ритмікою символізує ідею польської слави, тоді як головним концептуальним посилом полонезу ор. 40 № 2 *c-moll* стає відображення польської трагедії. У фактурі другого полонезу виникають ознаки дуетної поліфонії.

Героїко-трагічний і водночас скорботний характер цього полонезу уособлено в головній темі, де відтворено інтонації популярного за часів Шопена «Коронаційного полонезу» польського композитора Кароля Куршінського (1785–1857). Однак музичний зміст цих інтонацій піднесено до високого рівня узагальнення трагедії усієї польської держави, народ якої не зламався і не скорився жорстоким випробуванням долі.

Тему викладено октавами у низькому регістрі фортепіано, в партії лівої руки. Вона починається у глибоких басах і рухається звуками великої октави, продубльованими у контроктаві. Трагічний образ доповнює тиха динаміка *p* і рівномірний ритмічний рух супроводу в акордовій фактурі (партія правої руки, тони першої октави).

Ознаки інструментального дуету з'являються між двома реченнями початкового періоду повторної будови, коли один з чотирьох тонів, що утворює акордовий супровід, починає рухатись емансиповано, активізуючись у момент припинення руху мелодії в басовому голосі. Додатковий мелодичний голос утворюється у найвищій лінії акордового пласта і розгортається в тому регістрі, де у фортепіанних творах Ф. Шопена зазвичай розміщується

мелодика. Функція цього підголоска полягає у доповненні основної теми додатковим мелодичним матеріалом, у створенні реєстрового контрасту між мелодизованими голосами та у фактурному збагаченні викладу, де поєднані провідна тема з акордовим акомпанементом, чітко розведені за реєстрами фортепіано.

Інтонації підголоска виникають як продовження основної теми в іншому реєстрі, як емоційна реакція-відповідь на динамічне нагнітання у розгортанні її мелодичної лінії. Підголосок рухається тонами верхнього тетраорду мелодичного мінору, готуючи повернення тоніки на початку другого речення. Надзвичайно виразним елементом короткотривалого розгортання цього підголоска є затримання на секстовому тоні гармонічної домінанти (т. 10), підкреслене короткочасною ритмічною зупинкою за участі пунктирного ритму, яку виконавці додатково посилюють агогікою. Це кульмінація першої структурної побудови полонезу, найвищий тон загальної мелодичної хвилі, яка утворена сукупністю теми і підголоска.

Прорив скорботних емоцій у світ невпинної і глибоко трагедійної ходи символізує тісний взаємозв'язок проявів загального та особистого начала.

У другому реченні активізація підголоска відбувається з більшою інтенсивністю і припадає не на момент завершення побудови, а на стадію розвитку її матеріалу (тт. 15-17). Підголосок тут викладений секвенційно, його мелодична лінія спрямована переважно в низхідному напрямку (за винятком висхідного квартового стрибка), хроматизація тонів створює відчуття інтонаційного загострення та призводить до функціонально-гармонічної нестійкості.

Під час активізації підголоска лінія основного голосу тимчасово втрачає тематичну характерність і стає більш нейтральною, подібною до розгортання найнижчого басового голосу фортепіанної фактури, ніж до викладу теми. У середніх голосах цієї побудови продовжується акордово-гармонічний супровід як обов'язковий фактурний компонент дуетної поліфонії, що виникає в парі віддалених голосів.

Тож у початковому інструментальному дуеті доданий голос дещо відтіняє трагедійну велич теми, привносячи емоції жалю і скорботи. Крізь високий ступінь узагальнення проривається глибоко особистісне начало. Тож сутність дуетної поліфонії сягає концептуального рівня твору.

Полонез написано у формі рондо і в першому епізоді теж можна спостерігати прояв ознак дуетної поліфонії. Після дворазового контрастного зіткнення маршоподібних і благальних інтонацій починається розвиток останніх. Вони швидко втрачають свою «благальну» сутність і здобувають життєстверджуючий характер, чому сприяє раптовий перехід у тональність G-dur. Під час розгортання до них додається мелодизована лінія баса, яка рухається у висхідному напрямку (тт. 42-43). У віддалених голосах музичної тканини, які стрімко наближаються один до одного, виникає контрапунктування різноспрямованих фактурних ліній. Короткотривале звучання підголоска та скорочене повторення у наступних тактах, із пролонгацією в тонах одного з середніх голосів створює враження тимчасової присутності, нестійкості, очікування того, що буде далі.

У даному випадку дуетна поліфонія виникає при підготовці до повернення основної теми і сприяє більш тривалому перебуванню в тональності G-dur, яка є гармонічною домінантою до початкової тональності.

Література

1. Ань Лу. Дуетна поліфонія у творчості Ф. Шопена. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. 2023. № 50. С. 3-9.
2. Кріпак О. Л. Робота над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена: аналітико-виконавські аспекти. *Культура України*. 2020. Вип. 70. С. 180–190.

ЗАЛУЧЕННЯ ОРКЕСТРОВИХ БАНДУР ДО ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

Кінець XIX – початок XX століття означилися для академічної бандури інтенсивним розвитком та поширенням як в Україні, так і за її межами. Змін та розвитку зазнала конструкція інструменту (хроматизація, застосування механізму перемикування тональностей), манера гри, були сформовані виконавські школи. Дослідники подають основні критерії класифікації бандури як музичного інструмента: 1) за типом конструкції (чернігівська, львівська, харківська, полтавська); 2) за способом/стилем/манерою гри; 3) за виконавськими школами [1].

Уніфікація строю сучасної бандури інспірувала розвиток такого напрямку виконавської практики як колективні форми музикування – від дуетів до капел бандуристів, спонукаючи музикантів-виконавців до пошуку нових тембрів [2].

Майстри-конструктори бандур підтримують такий запит. Так, у 1925 році вперше з'являються оркестрові бандури – пікколо та бас (майстри Л. Гайдамака, С. Снігирьов). Із 1946 року майстри І. Скляр і В. Тузиченко розробляють нові типи оркестрових бандур – альт, бас та контрабас. Сім'я оркестрових бандур стає провідною групою в капелах і ансамблях бандуристів. Оркестрові інструменти давали можливість акустично збалансувати звучання всіх теситур.

Загалом історія пошуку нових тембрів шляхом оволодіння низькими теситурами сягає XVII століття. Експерименти велися на струнно-смичкових та щипкових інструментах. Перша згадка про появу намотаних струн, які давали низькі, оксамитові тембри, датується 1659 роком. Майстер Горецький винайшов струни для лютні, покриті срібним плетеним волокном. Також можна побачити інструменти з намотаними струнами на картинах художників, датованих до 1690 року.

Сучасні виконавці-бандуристи демонструють тенденцію до оволодіння новими стилями, жанрами, напрямками. Бандура впевнено займає своє місце, як на естраді, так і на академічних сценах. З'являються нові, покращені моделі концертних інструментів, електроінструменти. Виконавці-новатори збагачують нотний репертуар новими штрихами та прийомами гри. Проте вже багато років найзатребуванішим напрямком творчої реалізації музикантів є виконавство ансамблями малих форм. Зважаючи на це, є цілком природним продовження розвитку оркестрових бандур. Важливим етапом розвитку бандурного виконавства є залучення інструментів до освітнього процесу на всіх освітніх рівнях: початкова, середня та вища музична освіта. Варто залучати оркестрові інструменти одразу у трьох напрямках – ілюстрування, ансамблева гра, сольна гра.

Відродження активного вжитку оркестрових бандур дасть виконавцям нові можливості до творчої реалізації, більш глибоке розуміння тембрів сольного інструменту бандури-прими, спонукаючи до оновлення репертуару, нових методик та шкіл гри. Розвиток техніки та виконавської практики на оркестрових інструментах розширить можливості аранжувальників у написанні партитур для колективів.

Аналізуючи творчий доробок композиторів, написаний для оркестрових духових або сімейства струнно-смичковими інструментів, які мають однорідний тембр, одночасно охоплюючи весь діапазон, можна із впевненістю виокремити тенденцію до більш стрімкого розвитку виконавської школи та більш широкими можливостям творчої реалізації музикантів-виконавців. Спостерігаючи за творчими пошуками академічних музикантів-виконавців, стає очевидним розширення масштабів творчої свободи пошуків, а саме тенденцію до виконання класичної музики сольо на інструментах оркестрових груп. Інструменти, які раніше виконували лише функцію акомпанементу в ансамблях/оркестрах великих форм, дедалі

частіше виконують більш складніші партії в ансамблях малих форм, а подекуди і виступають в ролі солістів. Конструктивно деякі типи оркестрових бандур цілком можуть бути залучені у більш складні партитури малих ансамблів або навіть як сольні. Тому вкрай важливо залучення оркестрових бандур в освітній процес, для початку як факультатив та як об'єкт всебічного дослідження, а також як інструмент, що використовується у студентських або учнівських ансамблях.

Література

1. Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: видавець Савчук О. О., 2013. 368 с.
2. Черкаський Л. М. Музичні інструменти українського народу. Київ: Балтія-Друк, 2007. 72 с.

*Базелишин Віталій Олегович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ МОВИ: ЯК ВИКОРИСТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ, СЛЕНГУ ТА ДІАЛЕКТІВ ВПЛИНУЛО НА ФОРМУВАННЯ УНІКАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ХІП-ХОПУ

Роль мови у формуванні українського хіп-хопу як унікального музичного явища є ключовою, адже саме через мовні засоби вираження ця субкультура змогла адаптуватися до національного контексту і створити власний стиль. Використання української мови, її сленгових елементів та діалектизмів стало потужним інструментом ідентифікації, що дозволяє українському хіп-хопу не лише відображати локальні реалії, а й інтегруватися у світовий музичний простір, зберігаючи свою автентичність. Вплив мови на цей жанр виявляється у створенні текстів, стилізації звучання та формуванні ідеологічної бази, яка підкреслює національну ідентичність.

Використання української мови у хіп-хопі сприяло його адаптації до культурного середовища України. На відміну від ранніх зразків хіп-хопу, які переважно наслідували західні зразки англійською мовою, поступове перенесення текстів на українську створило простір для формування власного звучання. Українська мова зі своїм багатим вокальним потенціалом і мелодійністю забезпечує специфічну ритміку і фонетичну виразність текстів. Особливості української граматики, зокрема гнучкий порядок слів, дозволяють артистам експериментувати з римами, синтаксичною будовою та формуванням ритмічних структур, що робить український хіп-хоп самобутнім.

Важливим аспектом є активне використання сленгу, який формує стильову автентичність і наближає музику до реалій молодіжного середовища. Український сленг, з його динамічністю і здатністю до трансформації, слугує основою для створення текстів, які відображають проблематику сучасності. Артисти інтегрують молодіжні неологізми, запозичення та гумористичні форми висловлювання, що дозволяє їм ефективно комунікувати зі своєю аудиторією. Це робить тексти більш автентичними та емоційно насиченими, водночас надаючи українському хіп-хопу характерної стильової гнучкості.

Використання діалектів стало ще одним інструментом формування унікального звучання українського хіп-хопу. Західноукраїнські, слобожанські чи полтавські мовні особливості збагачують тексти локальними колоритами, що сприяє репрезентації регіональних культурних відмінностей. У текстах часто використовуються діалектні слова, специфічні акценти чи інтонації, які підкреслюють зв'язок із локальними традиціями та ідентичністю. Наприклад, використання гуцульської чи лемківської говірки створює етнографічну глибину, яка додає музиці нових сенсових шарів. Такий підхід підкреслює багатство української мовної культури

та її здатність інтегруватися у сучасні жанрові форми.

Роль мови у формуванні українського хіп-хопу також полягає в її здатності слугувати засобом культурного спротиву та ідентифікації. Під час суспільно-політичних трансформацій, таких як Революція Гідності чи війна, хіп-хоп виконував функцію платформи для висловлення протесту та солідарності. Українська мова у цьому контексті стала символом національного відродження, що додало жанру глибокого ідеологічного змісту. Артисти використовували хіп-хоп як засіб передачі меседжів про важливість збереження мови, культури та боротьби за незалежність, що зробило український хіп-хоп соціально значущим явищем.

Таким чином, використання української мови, сленгу та діалектів стало ключовим чинником у формуванні унікального звучання українського хіп-хопу. Мова визначає ритмічні та стилістичні особливості жанру, збагачує його національною ідентичністю та дозволяє відображати суспільно-культурні реалії. Завдяки інтеграції мовних елементів український хіп-хоп не лише зберігає автентичність, а й стає впізнаваним у світовому музичному контексті.

Література

1. Poy, S. T., & Woolhouse, M. H. (2020). The Attraction of Synchrony: A Hip-Hop Dance Study. *Health Psychology*. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.588935> [in English].
2. Колесник С., Волох Т. Історія хіп-хоп культури та її еволюція. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2018. Вип. 21(2). С. 15-19. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2018_21%282%29__5
3. Роман Піщалов, Андрій Орел та інші. *Аутсайдер. Збірка статей про сучасну музику*. – Київ: Бихун В.Ю., 2023. – 183 с., іл.

*Березовський Богдан Костянтинович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПАТРІОТИЧНА ТЕМАТИКА У ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ТА ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ

Патріотична тематика у вокальній творчості Станіслава Людкевича посідає особливе місце, адже вона стала важливим елементом формування національної свідомості українців у період значних суспільно-політичних змін. Людкевич, видатний український композитор, теоретик і педагог, у своїй творчості майстерно поєднував народні традиції з високою професійною музичною культурою, підкреслюючи ідеї національної ідентичності. Вокальні твори композитора, насичені патріотичними мотивами, відігравали важливу роль у піднесенні національного духу та утвердженні культурної спадщини.

Особливістю патріотичної тематики у творчості Людкевича є її зв'язок із фольклорними джерелами, що надавали музиці органічності та автентичності. Композитор активно використовував народні мелодії, інтегруючи їх у твори з високою художньою виразністю. Його обробки народних пісень, як-от «Ой у полі жито» чи «Ой верше мій, верше», вражають гармонічним багатством та емоційною насиченістю. У цих творах патріотична тематика поєднується із символічними образами рідної природи, праці й боротьби, які стали знаковими для української культури.

Одним із найяскравіших проявів патріотичної тематики у творчості Людкевича є його хорові твори. Композитор надавав великого значення масовому співу як засобу консолідації нації. У таких хорових композиціях, як кантата «Кавказ» на слова Тараса Шевченка або «Заповіт», національний пафос і ідеї свободи набувають особливого емоційного впливу. Вибір текстів Тараса Шевченка для музичного втілення був не випадковим, адже постать Кобзаря символізувала для Людкевича незламний дух українського народу.

Патріотична тематика у вокальній творчості Людкевича відображає прагнення

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

композитора через музику впливати на формування національної свідомості. Його твори звучали на громадських заходах, концертах і маніфестаціях, де сприяли популяризації української культури. У добу політичних репресій і національного утиску музика Людкевича ставала не лише художнім явищем, а й формою спротиву. Вона надихала слухачів, підтримувала ідеї єдності та незламності перед викликами часу.

Таким чином, вокальна творчість Станіслава Людкевича, насичена патріотичними мотивами, відіграла значну роль у формуванні національної свідомості. Його музика стала символом української ідентичності, засобом культурного опору та натхнення для багатьох поколінь. Висока художня цінність і ідейна насиченість творів Людкевича забезпечили їхню актуальність і вплив у контексті історичних змагань за збереження національної культури.

Література

1. Музика. Історія української музики: у 6 - ти тт. т.2. Київ, 1989. С. 391.
2. Людкевич С. Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи. - «Музика в школі». 1929. №6. С.15.
3. Лісецький С. М.Лисенко і С.Людкевич // Музика. 1986. №2. С. 240.
4. Людкевич С.П. Кілька заміток до реформи у вищій музичній інституті т-ва ім. М. Лисенка у Львові // Діло. 1884. Ч. 136. С. 326.
5. Кос-Анатольський А. С.П. Людкевич. Київ, 1951. С.76.
6. Кос-Анатольський А. Корифей української музики // Музика. 1970. №1. С.10.

Білобловський Віктор Іванович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСЕРА В СИСТЕМІ МОДЕЛІ КРЕАТИВНОСТІ

Питання взаємодії продюсера з артистом та культурою системою, яка його оточує, розглядає угорський філософ Мігай Чиксентмігаї (Mihály Csíkszentmihályi). Він наочно представляє елементи та їх взаємозв'язок в *Системі моделі креативності (мал. 1)*. Система представлена у вигляді трикутника, верхівками якого є Культурна система, Соціальна система та Генетичний склад. До Культурної системи відносяться знання, інструменти, цінності, практики. Соціальна система представлена спільнотою практиків. Генетичний склад характеризує особистість артиста чи продюсера в аспекті таланту та досвіду. Між цими системами відбувається взаємозв'язок.

Культурна та соціальна системи оцінюють нововведення які виникають в усіх системах, *вибирають найкраще* та зберігають її, таким чином кристалізуючи обрану новизну. Культурна система і Генетичний склад обмінюється та передають між собою існуючу сукупність знань системи. Соціальна система і Генетичний склад у взаємодії продукують інновації.

Центром *Системи моделі креативності* є виробництво блага. Дана система пояснює чому артисти часто шукають музичних продюсерів, новий погляд на їх мистецьке і звукове бачення. Ця додаткова перспектива може розширити творчі здібності митців [1].

Представлена модель творчості свідчить про те, що ідеї, бачення та винаходи не виникають ізольовано. Цей процес відбувається під впливом культури, соціуму, технологій і безумовно, конкретних непересічних індивідів. А індивідуальне рішення виникає під впливом загальних тенденцій, які виникають в системі. Таке бачення формує думку про існування музичних продюсерів як необхідного елемента в творчості, взагалі в будь-якій креативній діяльності. Музичний продюсер являє собою особистість, що продукує інновації, які впливають на соціум, соціальну систему, виробляє та транслює знання, тим самим виробляючи благо.



Мал. 1 Загальна системна модель творчості

Окремі дослідники розглядають систему моделі креативності і роботу музичного продюсера під кутом бізнес-проектів. Дональд Пасман (Donald Passman) в праці «Все про музичний бізнес» визначає основні функції музичного продюсера наступним чином: «Він відповідає за контроль та реалізацію творчого продукту у чуттєвій формі (у формі запису), а це означає, що він: (а) відповідає за оптимізацію творчого процесу (знаходить пісні, задимається аранжуванням), (б) бере на себе адміністративну роботу (орендує студію, складає плани, звіти)» [2]. Посилаючись на досвід цього автора, І. Покулита та А. Полховський в своїй статті визначають, що музичний продюсер є носієм чотирьох головних якостей: інтуїції, комунікабельності, відкритості до інновацій, орієнтування в інформації [3].

Отже: музичний продюсер виокремлений в культурній та соціальних системах як основний елемент системи моделі креативності. Головними функціями продюсера є передача, розповсюдження інформації, запровадження інновацій, надання оцінки інноваціям, втілення та виведення *творчості* під час виробництва музичного твору.

Література

1. Csikszentmihalyi, M. (1999). Implications of a systems perspective for the study of creativity. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 313–335). Cambridge University Press.
2. Donald S. Passman. All you need to know about the music business, Publisher Simon & Schuster 2015. – 276 p. P. 84.

3. Покулита І.К., Полховський А.О. Музичний продюсер як суб'єкт творчості: зміст діяльності та соціокультурні наслідки. *ВІСНИК НТУУ "КПІ". Філософія. Психологія. Педагогіка. Випуск 2'* Київ. 2014 с.25-32. С. 31.

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

ВПЛИВ ЕМОЦІЙ НА ПРОФЕСІЙНИЙ РОЗВИТОК І СЦЕНІЧНИЙ ІМІДЖ АРТИСТА

Вплив емоцій на професійний розвиток і сценічний імідж артиста є ключовим аспектом його творчої діяльності. Емоційний інтелект та здатність артиста управляти власними емоціями, а також викликати їх у публіки, є визначальними для успішної кар'єри. У цьому контексті емоції виступають не лише інструментом самовираження, але й важливим фактором, який формує сценічний образ і впливає на сприйняття артиста аудиторією.

Професійний розвиток артиста нерозривно пов'язаний зі здатністю усвідомлювати й контролювати свої емоційні стани. Уміння зберігати внутрішню рівновагу, зокрема під час стресових ситуацій, таких як публічні виступи, конкурси або прем'єри, є важливим елементом професійної стійкості. Дослідження психології творчості свідчать, що артисти, які володіють високим рівнем емоційного інтелекту, демонструють кращу здатність адаптуватися до викликів професійного середовища, підтримувати мотивацію й долати емоційні бар'єри. Емоційна регуляція також сприяє зниженню рівня тривожності та страху перед сценою, що позитивно впливає на якість виконання.

Сценічний імідж артиста значною мірою формується через емоції, які він здатен передати своїй аудиторії. Глядачі сприймають артиста як емоційного провідника, що дозволяє їм переживати певні почуття, ідентифікуватися з персонажами або з темою виступу. Для цього артист повинен володіти здатністю до емоційної емпатії, що дозволяє йому встановлювати зв'язок із публікою. Емоції, які виконавець демонструє на сцені, повинні бути автентичними, оскільки штучність або надмірна манірність можуть знизити рівень довіри аудиторії. Таким чином, емоційний зв'язок між артистом і публікою є фундаментом успішного сценічного іміджу.

Одним із важливих аспектів емоційного впливу на сцені є здатність артиста адаптуватися до жанру й стилю свого мистецтва. У драматичному театрі, наприклад, передача складних емоцій, таких як горе, страх або любов, вимагає високої акторської майстерності й тонкого розуміння людської психології. У музичному виконавстві емоції відображаються через динаміку, тембр і ритміку виконання. У танці емоції артиста передаються через пластичність рухів і хореографічну виразність. Здатність поєднувати технічну досконалість із емоційним наповненням є визначальним критерієм майстерності артиста.

Емоції також впливають на довгостроковий розвиток кар'єри артиста, зокрема на його репутацію та взаємини з професійним середовищем. Позитивний емоційний фон і харизма можуть сприяти формуванню привабливого сценічного іміджу, який запам'ятовується аудиторії. Водночас невміння контролювати негативні емоції, такі як роздратування чи агресія, може негативно вплинути на відносини з колегами або репутацію артиста. Артисти, які здатні перетворювати емоційні виклики на джерело творчого натхнення, мають більший потенціал для професійного зростання.

Значну роль у цьому процесі відіграє розвиток навичок емоційної саморегуляції, таких як медитація, релаксація чи психологічна підготовка. Вони допомагають артистам зберігати баланс між емоційним виснаженням і професійними вимогами. Крім того, регулярна робота над особистісним зростанням сприяє розширенню емоційного діапазону, що дозволяє артиста вдосконалювати свою виконавську майстерність.

Отже, емоції відіграють центральну роль у професійному розвитку й формуванні сценічного іміджу артиста. Вони впливають на здатність митця взаємодіяти з аудиторією, адаптуватися до творчих викликів і підтримувати репутацію. Успішна кар'єра артиста

залежить від його здатності управляти емоціями, інтегрувати їх у свої виступи та використовувати як джерело натхнення для самореалізації й творчого зростання.

Література

1. Мазоренко, М. О. (2014). Формування іміджу в контексті розвитку особистості. Наука і освіта : наук.-практ. журнал, 9, 132–136. (Mazorenko, M. O. (2014). Image formation in the context of personality development. Science and education: science and practice journal, 9, 132–136).

2. Сухолова, М. А. (2020). Значення артистичності у формуванні іміджу виконавця-вокаліста. Інноваційна педагогіка : науковий журнал Причорноморського науково-дослідного інституту економіки та інновацій, 23(2), 110–113. (Sukholova, M. A. (2020). The importance of artistry in forming the image of a performer-vocalist. Innovative pedagogy: scientific journal of the Black Sea Research Institute of Economics and Innovation, 23(2), 110–113).

3. Хавкіна Л. М. Іміджелогія : навчально-методичний посібник для студентів зі спеціальності «Журналістика» / Л. М. Хавкіна. Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2013. 64 с.

4. Садовенко С. М. Імідж виконавця в українському шоу-бізнесі // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення: зб. наук. праць / наук. ред., упор. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 44–52.

Гвоздь Юрій Миколайович,

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, артист оркестру
Українського академічного фольклорно-етнографічного ансамблю «Калина»*

СОПІЛКОВЕ МИСТЕЦТВО В СОЛЬНОМУ ВИКОНАВСТВІ

Сольне виконавство на сопілці є важливим елементом української музичної традиції, що набуває популярності на національному та міжнародному рівнях. Завдяки своїй здатності передавати різноманітні емоційні відтінки, сопілка вважається одним із найвиразніших народних інструментів, що дозволяє музикантам виявляти широкий спектр почуттів.

Відтак, *метою* дослідження є розкриття сопілкового мистецтва у сольному виконавстві, його гнучкість та вплив на розвиток музичної культури України.

Сопілкове мистецтво у сольному виконавстві як категорія характеризується унікальною здатністю передавати емоції завдяки гнучкості тембру та простоті освоєння інструменту. Сопілка надає музикантові можливість передати широкий спектр емоцій, від меланхолійних до піднесених. Це перетворює її на один із найвиразніших народних інструментів для сольного виконавства, особливо в контексті українських фольклорних традицій.

Дослідження особливостей національного сопілкового мистецтва у сольному виконавстві привертають увагу українських і зарубіжних науковців. Важливим аспектом дослідження сопілки є її здатність адаптуватися до різних музичних жанрів і стилів. Багато музикантів використовують сопілку для відтворення народних мелодій та створення імпровізацій на основі фольклорних мотивів. Гнучкість та адаптивність цього автентичного українського інструменту дозволяє виконувати не лише традиційні українські мелодії, але й створювати сучасні композиції.

Дослідник К. Червеко підкреслює, що завдяки гнучкості тембру сопілка легко пристосовується до виконавства різноманітних музичних жанрів, від класичних до експериментальних [1]. Широке застосування сопілки у сучасних гуртах, ансамблях, постійна присутність інструменту на фестивалях показує, що інструмент здатен адаптуватися до вимог високих академічних стандартів, розширюючи межі традиційного інструмента і додаючи нові елементи до виконавської практики. Це відкриває нові перспективи для використання сопілки як у сольних виступах, так і в ансамблевому виконанні, особливо в контексті західної музичної традиції.

Сучасні українські композитори також підкреслюють високу музичну виразність сопілки. Композитор В. Камінський, зокрема, включає цей інструмент у свої твори для сольного виконавства, що підтверджує багатогранність сопілки в сучасній музиці [3].

Використання сопілки в класичному репертуарі демонструє її універсальність, що дозволяє музикантам адаптувати народний інструмент до сучасних музичних стилів та створювати нові жанри на базі українських народних мотивів.

На макро рівні сопілка відіграє важливу роль у розвитку національної свідомості, оскільки навчання гри на ній є доступним і простим для широких верств населення. Особливу увагу українській сопілці приділяє канадська дослідниця М. Осташевська, яка вивчає культурну спадщину української діаспори в Канаді. У публікації М. Осташевської про українську діаспору в Канаді розглянуто сприяння щодо збереження національних традицій серед поколінь українців за кордоном сопілкового мистецтва у сольному виконавстві на фестивалях і культурних заходах. У дослідженні сопілка виступає важливим елементом національної ідентичності українців у Вегревіллі провінції Альберта, де проводяться фестивалі української культури [4]. Ці заходи дозволяють українській громаді в Канаді зберігати зв'язок із рідною культурою, використовуючи музичні традиції, включаючи сопілкову мистецтво у сольному виконавстві. У таких випадках сопілка стає символом національної пам'яті, яка допомагає передавати культурний спадок наступним поколінням у новому соціокультурному середовищі.

Відтак, зарубіжні науковці вважають, що унікальні особливості української сопілки дозволяють використовувати її не лише як музичний інструмент, а й як засіб діалогу української культури з культурами світу. Сопілка, як елемент народної музики, забезпечує емоційний зв'язок із слухачем, що особливо важливо в контексті діаспори.

Дослідження доводять, що українська сопілка активно інтегрується в інтернаціональний музичний простір завдяки своїм культурним і технічним якостям. В. Дучак акцентує увагу на ролі сопілки в українській народній музиці та її важливості в контексті інструментального виховання. Вона підкреслює, що сопілка є невід'ємною частиною фольклорної освіти не тільки в Україні, а й у сусідніх країнах, які прагнуть зберегти та передати національну спадщину через музику. Завдяки своїй доступності та простоті навчання, сопілка активно використовується в навчальних програмах, забезпечуючи широку аудиторію виконавців та слухачів [2].

Сопілкову мистецтво у сольному виконавстві не лише зберігає культурну спадщину, але й поступово отримує визнання на міжнародній арені. Цей інструмент поєднує глибоке культурне значення та виняткові музичні можливості, що робить його важливим елементом як традиційної, так і сучасної музичної сцени. Інтерес поза межами України до сопілкового мистецтва підтверджує його унікальність та універсальність, що сприяє поширенню української національної музичної культури.

Сучасні зарубіжні дослідження розкривають сопілку не лише як народний інструмент, але й як багатогранний об'єкт наукових досліджень, що об'єднує музикознавчі, культурологічні та соціальні аспекти. Це дозволяє розглядати сопілку як символ культурної ідентичності та універсальний інструмент, що здатен інтегруватися в будь-який музичний контекст.

Сопілкову мистецтво у сольному виконавстві, попри своє значення в українській музичній традиції, зіштовхується з кількома музикознавчими проблемами, які ускладнюють його визнання на міжнародному рівні. По-перше, обмежена популярність сопілки за межами України веде до недостатньої інтеграції в світову музичну культуру. По-друге, відсутність активного використання сопілки в академічній музиці обмежує її визнання у професійних колах, що знижує можливості для співпраці з іншими музичними жанрами.

По-третє, недолік систематизованих навчальних програм призводить до обмеженого розвитку виконавської майстерності, що ускладнює підготовку нових талантів і стримує популяризацію інструмента. Недостатня документованість і дослідження у музикознавстві сопілкового мистецтва у сольному виконавстві перешкоджають глибшому аналізу та розумінню її технічних і художніх можливостей. Це може обмежувати інтерес до цього інструмента музикантів і слухачів, заважаючи його інтеграції в сучасну музичну практику.

Однією з основних проблем є недостатня промоція та популяризація української сопілки

в Україні та за її межами. Хоча інтерес до цього інструмента безпрецедентно зростає, він все ще залишається переважно регіональним, що ускладнює можливості для інтеграції в міжнародний музичний контекст.

Попри ці виклики, існують і позитивні перспективи для розвитку сопілкового мистецтва у сольному виконавстві. Сучасний розвиток цифрових технологій відкриває нові горизонти для популяризації сопілкового мистецтва, надаючи можливості, які раніше були недоступні. Зростаюча доступність діджитал контенту, зокрема, онлайн-платформ, соціальних мереж і відеосервісів, дозволяє музикантам представляти свої твори ширшій аудиторії без географічних обмежень. Завдяки цим платформам виконавці можуть ділитися своїми виступами, навчальними матеріалами та творчими експериментами, що сприяє залученню нових слухачів і прихильників сопілкового мистецтва.

Сучасні технології також пропонують нові формати для творчості. Наприклад, використання цифрових ефектів і програмного забезпечення для обробки звуку дозволяє музикантам експериментувати з новими стилями, збагачуючи традиційний звук сопілки. Відеоінструкції, майстер-класи та онлайн-курси можуть допомогти зацікавленим особам освоїти інструмент і поглибити своє розуміння його можливостей.

Крім того, спільноти в соціальних мережах можуть створювати простір для обміну досвідом між музикантами, сприяючи розвиткові колективних проєктів і крос-культурних колаборацій. Це не лише підвищує обізнаність про сопілку, але й інтегрує її в сучасну музичну сцену, формуючи новий інтерес до українського музичного спадку.

Діджитал контент і сучасні технології створюють унікальні можливості для популяризації сопілкового мистецтва, що дозволяє зберігати традиції, розвивати виконавську майстерність і забезпечувати інтеграцію цього інструмента в глобальну музичну культуру.

Отже, сопілкове мистецтво у сольному виконавстві має значні перспективи для розвитку та інтеграції в світову музичну культуру. Вирішення існуючих проблем і використання нових можливостей є ключовими чинниками, що сприятимуть поширенню цього унікального інструмента. Сопілка не лише відображає глибокі культурні традиції, але й має потенціал стати важливим елементом сучасної музичної сцени, зберігаючи українську національну музичну традицію для наступних поколінь.

Література

1. Cherevko K., Grabovska O., Trakalo O. Some Aspects of Baroque Music Performance: An Examination on Concert and Festival Life of Lviv, Ukraine. Academia, 2018.
2. Dutchak V. Specifics of Instrumental Folk Education: Experience of Ukraine and Neighbouring European Countries. У Sbornik z 35. ročník mezinárodní muzikologické konference Janáčkiana 2020, Janáček Academy of Music and Performing Arts, 2020, с. 229-236.
3. Molchanova, T. (2023). Viktor Kaminskyi's Musical Universe. Culture and Arts in the Modern World, (24), 185–195.
4. Ostashevskaya M. Performing Heritage: Ukrainian Festival, Dance and Music in Vegreville, Alberta. Library and Archives Canada, 2013.

*Годлевський Володимир Олександрович,
аспірант, провідний концертмейстер
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ТРАЕКТОРІЯ «ФОЛЬК-ДЖАЗУ» В МУЗИЧНИХ ФОРМАЦІЯХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ

Українська музична спадщина має дуже давній, багатий традиційний мелос. Пісенний мелодизм є одним з найяскравіших та найгармонічніших проявів народної творчості у світі. Можливості гармонізування народної мелодики надзвичайно широкі та різноманітні для поєднання та мікшування з різними стилями. Ритм, колорит та ладове наповнення в українській народній музиці надають потужний фундамент для впровадження та функціонування джазового імпровізаційного ефекту на розвиток та осучаснення фольклорного матеріалу. Використання народного мелосу у поєднанні з імпровізованими елементами джазу дає можливість збагатити фольклорно-джазовий контент українською мелодичністю, а також визначити перспективність та актуальність траєкторії «фольк-джазу», яка є вектором руху художнього осмислення музичної матерії, при якому ідея або задум проходять певний шлях трансформації, інтерпретації, адаптації в культурно-мистецькому просторі музичного контенту.

Розглянемо траєкторію «фольк-джазу» на прикладі відомих музичних формацій України, де впроваджувались та використовувались елементи вищезазначеного напрямку.

Перші спроби використання джазових елементів у фольклорному середовищі України почали з'являтися в кінці 60-х на початку 70-х років ХХ століття.

Визначною подією в культурно-мистецькому просторі Буковини було створення ансамблю «Смерічка» у 1966 році Левком Дутковським – видатним українським музикантом, виконавцем та композитором. Творчий шлях та перші виступи «Смерічки» відбувались в місті Вижниця Чернівецької області. В музиці ансамблю використовувались елементи джазу українського фольклору, року та поп-музики. Видатні українські постаті естрадного мистецтва Василь Зінкевич та Назарій Яремчук приймали участь в розвитку та становленні ансамблю. Відомість та визнання музичного формування відбулось у період переїзду у місто Чернівці в 1973 році. Було створено величезну кількість записів, підготовлено значну кількість музичних програм. Ансамбль приймав участь у різноманітних конкурсах та фестивалях, широка та насичена гастрольна діяльність не припинялася за весь час існування. Важливою подією в творчому житті ансамблю є запис диску в 1975 році (довгогравальна платівка) з використанням українського фольклору в поєднанні з елементами джазу. Пізніше, у 1976 – 1980 роках були створені записи на різних студіях звукозапису. З 1982 року і до кінця свого творчого та життєвого шляху єдиним керівником ансамблю був Назарій Яремчук.

Одним з найяскравіших представників використання та впровадження фольклорно-джазових елементів в виконавський процес є ансамбль «Червона рута» створений у 1971 році Анатолієм Євдокимовим при Чернівецькій філармонії з музикантів естрадного оркестру. Ця музична фундація була створена виключно як група для супроводу в концертній діяльності солістів філармонії. Деякий час ансамбль мав можливість самостійно гастролювати окремо з власною програмою, яка складалась з різних естрадних, фольклорних, джазових композицій а також інших різнопланових творів. Ключовим елементом роботи групи були гастролі з Народною артисткою України Софією Ротару. В 1975 році ансамбль в повному складі приймає участь у зйомках музичного фільму(мюзиклу) «Пісня завжди з нами». У фільмі також брали участь артисти балету Київського мюзик-холу та танцювальний ансамбль «Смеречина».

Окремо варто зазначити що в 1990 році у студії звукозапису міста Полтава ансамбль «Червона рута» записав повністю власний альбом, в якому поєднувались елементи фольк-джазу, року, поп-музики та інших стилістичних поєднань.

В контексті означеної тематики слід виділити відомий популярний вокально-інструментальний ансамбль «Кобза», початок професійного творчого шляху якого

починається в 1971 році. Після студійної роботи ансамблю як акомпануючого складу для платівки видатної співачки Валентини Купріної, яка вважається однією з першопроходьців української естради, було прийняте рішення про запис першої власної платівки з унікальним поєднанням акустичних та електронних інструментів які створювали власний стиль та відтворювали своєрідне звучання обробок українських народних пісень видатного аранжувальника та талановитого очільника Олександра Зуєва.

Після низки вдалих та успішних виступів на різних фестивалях та конкурсах майданчиків ансамбль стає найбільш концертуючим колективом того часу. Основу концертних виступів складає програма з обробок українських народних пісень та композицій українських сучасних композиторів. З 1977 року незмінним керівником стає талановитий аранжувальник та автор багатьох композицій для ансамблю Євген Коваленко. У 1978 році виходить друга платівка в якій традиційно звучить український мелос в поєднанні з естрадно-джазовими елементами в виконавській творчості ансамблю. В 1982 році під час гастрольного туру Канадою силами та наполяганням приймаючої сторони було організовано запис та видання вінілового диску під назвою «Кобза». За тривалий час існування ансамблю склад зазнавав періодичних змін, але стиль та притаманне поєднання традиційних українських інструментів (скрипка, бандура, бухало, акордеон) з сучасними інструментами (бас-гітара, ритм-гітара, соло-гітара, ударні, клавішні, перкусія, вокал) відокремлює його фольклорно-естрадно-джазовий напрям в українській музиці та ставить на найвищу ланку серед авторитетних концертних фондаций минулих років до сьогодні.

В українському музичному просторі кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття фольклорно-джазовий напрям представлений різними видатними артистами, композиторами, виконавцями, ансамблями та іншими культурно-мистецькими формаціями.

«Брати Блюзу» – український ансамбль, що працює в стилі джаз-фолк-року, заснований у 1992 році двома братами Мирославом та Олегом Левицькими з міста Калусь Івано-Франківської області. Стиль та манера виконання гурту мають широкий спектр відтінків музичних стилів від джаз-фолк-року до поп, арт та карпатської автентичної музики. За весь період творчої діяльності було записано вісім різних альбомів. Останній альбом, який вийшов у 2011 році «Місто, яке ніколи не спить» на студії Jive Music у Відні(Австрія) мав шалений успіх та отримав багато ротаций на різних радіостанціях у США, Франції, Італії, Німеччині, Польщі, Японії, Великій Британії та Австрії. Окремою ланкою в житті ансамблю була участь у величезній кількості фестивалів як на території України так і далеко за її межами а також творча співпраця з відомими українськими та зарубіжними артистами та музикантами. Великим творчим досягненням ансамблю є музичний проект «Брати Блюзу – музика без кордонів»[1].

«Піккардійська Терція» – музична формація, яка була створена у 1992 році у Львові. Манера виконання творів а capella (вокальне виконання композиції без інструментального супроводу) в частковому поєднанні з окремими інструментарієм в різних стилях від традиційного українського фольклору до поп, джаз, року підкреслює індивідуальний стиль та своєрідну манеру викладення матеріалу.

Варто зазначити, що гурт має понад трьохсот композицій, серед яких – обробки народних пісень, класичні твори та власні композиції з використанням різних фольклорно-джазових елементів у аранжуванні та обробці музичного матеріалу[2].

Важливим фактором у творчості ансамблю є полінаціональне викладення музичного матеріалу. Тексти творів перекладено на дванадцять мов світу та виконуються на різних концертних майданчиках, фестивалях, культурно-мистецьких платформах, виступах на радіостанціях та на всебічних заходах.

За час існування музичної фундації було створено чотирнадцять альбомів. Окремо варто зазначити участь «Піккардійської Терції» у музичному проєкті «Проект Івасюк. Перевантаження» де твори Володимира Івасюка зазвучали в фольклорно-джазових обробках, а також із використанням електронної музики. На цьому концерті в рамках проєкту, який

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

відбувся 3 березня 2015 року брали участь відомі українські артисти Оксана Муха, Брія Блесінг, скрипаль Олександр Божик та джазовий гурт ShokolaD.

«ManSaund» – український вокальний гурт, заснований у 1994 році в Києві. Засновником ансамблю є Володимир Міхновецький. За багаторічну творчу роботу склад неодноразово змінювався та трансформувався, що дало багатьом учасникам проекту можливість залишити свій вклад у творчій розвиток та привнести нові думки, ідеї та здобутки у стильовому напрямку гурту. З 2004 року художнім керівником ансамблю є Рубен Толмачов. Музична фундація має формат секстету з частковим використанням додаткових інструментів. Музиканти працюють *a cappella* в стилях джаз, фолк, рок, поп, та з поєднаннями вищезазначених напрямів: фольк-джаз, фольк-рок, поп-джаз. Характерною ознакою цього колективу є імпровізація в поєднанні з джазовими стандартами та іншими музичними інтерпретаційними формами [3].

За час існування вокальний секстет узяв участь більш ніж в 50 різних джазових фестивалях по всьому світу. В 2001 році організацією All American Entertainment Awards ансамбль був номінований на найкращий вокальний ансамбль.

У творчому надбанні ансамблю є сім альбомів, до яких увійшли обробки українських пісень, аранжування світових хітів, авторські композиції, імпровізації та багато іншого. Поєднання фольклору та джазу, професійне виконання музичного матеріалу, аранжування та перекладення народних пісень відокремлює цей ансамбль серед інших виконавців та ставить його на найвищій щабель мистецького олімпу.

Отже, мистецька арена України щільно пов'язана з піднесенням національної гідності, розумінням своєї ідентифікації у світовій культурі, самосвідомістю та прагненням молодих поколінь віднайти своє автентичне коріння, пізнати витоки минулого, опанувати традиції народного мелосу та зануритися у тенденції сучасності. Траєкторія новітнього «фольклорно-джазового тренду» пройшла скрізь багато різноманітних видів сучасного мистецтва України: театр, літературу, кіно, поезію, музику, живопис. У музичному просторі України спостерігається постійна тенденція мікшування фольклорного мелосу з сучасними напрямками світової музики.

Трансформація фольклорного музичного напрямку з джазовою материкою розширює горизонти сприйняття, сприяє популяризації української музики в світі та надає потужний ідейний поштовх для опанування стилістичних особливостей майбутніми поколіннями.

Література

1. Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Брати_блюзу (дата звернення: 29.10.2024).
2. Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Пікардійська_Терція (дата звернення: 29.10.2024).
3. Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/ManSound> (дата звернення: 29.10.2024).

Бондарець Надія Леонідівна,

*аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
старша викладачка кафедри звукорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

ФЕДІР ФОН ШТЕЙНГЕЛЬ У Джерел Саундпродюсування України

Українське саундпродюсування почало зароджуватися паралельно зі світовим. Одним із піонерів у цій галузі в Україні був барон Федір Рудольфович фон Штейнгель, відомий український політичний діяч, етнограф, меценат і музичний ентузіаст. Він залишив помітний слід в історії звукозапису України завдяки своїй роботі з ранніми технічними пристроями для запису звуку, зокрема фонографом Едісона.

Федір фон Штейнгель відомий тим, що одним із перших в Україні придбав фонограф,

винайдений Томасом Едісоном. Науковиці І. Довгалюк і Л. Добрянська у статті «Етномузикологія України на зламі ХХ-ХХІ століть (1991-2021): осередки, педагогіка, документування» підтверджують думку, що Штейнгель був одним із перших власників фонографа у Європі: «...у селі Городок поблизу Рівного меценат, громадсько-політичний і культурний діяч барон Федір фон Штейнгель у липні 1898 року перший в Україні (та третій у Європі) використав фонограф для документування народних мелодій» [1, 11] Дане твердження доводить, що саундіндустрія на території України розвивалася паралельно, а може і частково опереджала західну.

Фонограф став революційним приладом і основою для розвитку перших технологій звукозапису в країні. Штейнгель придбав фонограф у Німеччині, ймовірно, під час одного зі своїх дипломатичних візитів до Західної Європи. Ціна такого пристрою на той час могла становити від 150 до 200 німецьких марок, що було значними коштами для кінця ХІХ століття, адже це дорівнювало від 85 - 114 карбованцям, коли середня заробітна плата робітника на той час могла скласти 20–30 карбованців на місяць, тому ціна фонографа була високою. Дослідниця А. Якубець у статті «Поява звуковідтворювальної апаратури та її вплив на повсякдення жителів Києва на початку 20 ст.(за матеріалами фондової колекції НМІУ)» аналізує публікації у газеті «Киевлянинь»: «Так, у газеті за 25 травня 1900 р. публіці вже пропонували широкий вибір фонографів за ціною від 8 до 550 крб, а в номері за 24 лютого 1901 року також ішлося про можливість придбати валики для фонографа: із записаною музикою – за 1,50 крб, чисті – за 65 коп» [2, 201]. Відповідно в центрі Києва познайомитися із першим у світі пристроєм звукофікасації та звуковідтворення можна було раніше, ніж у багатьох інших країнах Заходу.

Просвітницька діяльність щодо світових технологічних новинок, зокрема фонографа, здійснювалася у Києві. Жителі Києва, які не планували придбання або не мали матеріальної можливості купити фонограф також мали змогу ознайомитися із першим у світі пристроєм звукозапису та відтворення, на що вказує А. Якубець: «Кияни ознайомилися з новинкою наприкінці 19 ст. Це засвідчують рекламні оголошення в газеті «Киевлянинь», які регулярно з'являлися на шпальтах згаданого популярного видання. Так, у номері за 22 серпня 1899 р. мешканців міста запрошували на демонстрацію фонографа до магазину Альфреда Мянвського. Тоді означений магазин працював у центрі Києва за адресою: вул. Хрещатик, 52...» [2, 201].

Барон Штейнгель використовував фонограф для запису української народної музики та голосів видатних діячів того часу. Він мав на меті не лише зберегти унікальні зразки народної творчості, а й продемонструвати, що за допомогою новітніх технологій можна документувати культурну спадщину для майбутніх поколінь. Він записував кобзарів, народні пісні, а також голоси діячів культури й науки, що сьогодні складає унікальні джерела інформації про культурне життя кінця ХІХ – початку ХХ століття. Дослідниця Якубець зазначає деталі звукозаписів Штейнгеля у своєму дослідженні: «Перший запис українського фольклору на означений пристрій зроблено в липні 1898 р. Саме тоді Федір фон Штейнгель – український громадсько-політичний і культурний діяч, записав у с. Городку на Волині обжинкову пісню, яку заспівав місцевий жіночий гурт» [2, 201]. З цього можна зробити висновки, що Федір фон Штейнгель не здійснював виключно технічний аспект звукозапису або був виключно інвестором проекту, придбавши обладнання, а барон усвідомлено ініціював записи, які мали глибоку історичну та ідентичну цінність, відбирав колективи або виконавців, музичний матеріал, збирав воскові фонографічні валики, зберігав їх, розумівся на процесах звукозапису солістів і ансамблів. Відповідно можна вважати, що Штейнгель одним із перших стояв у витоків саундпродюсування в Україні.

Фонограф та зроблені на ньому записи Федір фон Штейнгель зберігав у своєму маєтку в селі Городок (нині територія Рівненської області). Сам маєток був осередком української культури, де збиралися митці, інтелектуали та науковці. Записи, зроблені на фонографі, зберігалися в особистій бібліотеці барона і використовувалися для досліджень українського фольклору.

Робота Федора фон Штейнгеля з фонографом стала вагомим внеском у збереження та популяризацію української музичної спадщини. Його діяльність можна розглядати як один із ранніх проявів саундпродюсування в Україні. Він не лише збирав і записував матеріали, але й забезпечував технічне відтворення записів, що робить його справжнім піонером у саундпродюсуванні. Відданість Федора фон Штейнгеля технологіям звукозапису та його інтерес до музичної спадщини України стали натхненням для майбутніх поколінь українських звукорежисерів та музикантів. Його приклад показує, як важливо поєднувати культуру та технології для збереження національної спадщини.

Барон Федір фон Штейнгель, завдяки своєму захопленню фонографом, став одним із перших фахівців в Україні, які усвідомили потенціал технічних пристроїв для звукозапису музичної спадщини. Його внесок у розвиток звукозапису та дослідження української музики можна вважати раннім проявом саундпродюсування в Україні. Технології, які він використовував, та його етнографічні записи стали важливою частиною історії української музичної культури та саундіндустрії.

Література

1. Довгалюк І., Добрянська, Л. Етномузикологія України на зламі ХХ-ХХІ століть (1991-2021): осередки, педагогіка, документування. *Проблеми етномузикології*. 2021. Вип. 16. С. 5-23.
2. Якубець А. Поява звуковідтворювальної апаратури та її вплив на повсякдення жителів Києва на початку 20 ст.(за матеріалами фондової колекції НМІУ). *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2023. Вип. 9. С. 199-213.

Жадик Ірина Сергіївна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЄДНАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО ТА СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ ВАСИЛЯ ІВАСИВА

Симфонічна поема "Мертва вода" створена у сонатній формі зі стислою поєднаною репризою, що відрізняє її від традиційної класичної сонатної структури. Стислість полягає у тому, що головна і побічна партії представлені не у двох окремих проведеннях, а в одному широкому. Поєднання проявляється в одночасному звучанні, при цьому головна тема домінує. Фактично "Мертва вода" є одночастинною симфонією. Твір написано у розмірі 6/8, а реприза переходить на 6/4, що підкреслює її розширення.

Розглянемо її структуру. Перший розділ включає експозицію зі вступом. У вступі інтонаційний матеріал головної партії віддано другим скрипкам у першому проведенні. Остинатна фігура, що супроводжує головну партію, звучить у альтів і других скрипок, що створює основу для подальшого розвитку. Головна партія має ліричний і широкий характер. Основні мелодичні інтонації спираються на великі та малі терції. У першому проведенні та переході остинато представлена в основному вигляді у фортепіано, а у другому, у звучанні альтів, віолончелей, тромбону та труби, подана у розвитку.

У другому розділі на себе звертає увагу побічна партія в завершенні експозиції. Відрізняється таємничим та хвилюючим характером. Супровідний матеріал, що вперше звучав у контрабасів та віолончелів, у другому проведенні та переході на розробку набуває остинатного характеру. Акорди альтів передаються фортепіано. Крім того, у другому проведенні ПП звучить матеріал вступу, який виконують перші скрипки.

У розробковому розділі здійснюється ритмічне варіювання головної теми, хоча інтонаційні зміни відсутні. Розвиток здійснюється також шляхом тембрального насичення – передача партії контрабасам, віолончелям, але у поєднанні з повітряними дзвіночками. Остинатна фігура ПП виходить на передній план за допомогою передачі її таким інструментам, як ксилофон, труба, гобой, флейта, фортепіано, альти. У подальшому починається розвиток остинатного матеріалу головної партії, де відбувається певне

тембральне злиття тем, окрім загального остинатного характеру (труба, флейта з тромбоном), причому контрапунктуються лише окремі фрагменти ПП, зависаючи у верхньому регістрі у дзвіночків. Потім знову проявляється остинато ПП у гобоя, віолончелей та контрабасів. Таким чином і ритмічно і тембрально теми одночасно і пов'язані між собою і мають явні характерні відмінності, розвиваючись і трансформуючись паралельно.

У кульмінації на перший план виходить видозмінена побічна партія (труба, гобой, флейта).

У репризі головна партія виконується першими скрипками у розширенні та високій теситурі, використовуються квартові гармонії. Таким чином, за словами композитора, він проводить паралель із першою частиною Третьої симфонії Б. Лятошинського. Для імітації звуку води, що крапає, використовується сонористична техніка упри грі на ксилофоні. Побічна партія знову демонструється починаючи з восьмого такту у тромбонів, приєднуючись до остинатної фігури ГП, що виконується в партії лівої руки у фортепіано.

У коді проводиться матеріал вступу. Слід зазначити ще одну структурну відмінність від традиційної сонатної форми. Вона полягає у значно скорочених сполучній та заключній партіях, які замінені невеликим фрагментом-зв'язкою.

Загалом витримано модально забарвлену гармонію, в якій періодично з'являються тонально-гармонічні центри.

Також слід згадати про склад. Композиція створювалася для малого симфонічного оркестру. На це вказує характер матеріалу, а так само взаємодія груп. Незважаючи на малу чисельність, мідні, дерев'яні, ударні та, звичайно ж, струнні інструменти функціонують як повноцінні оркестрові групи, а не як ансамблеві. Це є загальною рисою всіх чотирьох творів композитора: "Явора", "2014 року", "Мертвої води" та "Серця змії".

Однією з ключових особливостей є зміна розсадки оркестру. У традиційних схемах симфонічного оркестру дерев'яні духові інструменти знаходяться за струнною групою. Проте задля виконання згаданих творів дерев'яна група займає центральне місце передньому плані, перед диригентом. Це зроблено задля досягнення оптимального звукового балансу.

Це мінідослідження здійснене на основі інтерв'ю з композитором.

*Карась Віталій Миколайович,
аспірант Дніпровської академії музики*

СЕМАНТИКА ГУЦУЛЬСЬКОГО ЛАДУ В СИСТЕМІ ЗАСОБІВ ВИРАЗНОСТІ ХОРОВИХ КОНЦЕРТІВ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО

Музична мова хорових концертів Володимира Зубицького, що належать до фольклоризованого різновиду жанру і відтворюють специфічні особливості західноукраїнського (карпатського) фольклору, спирається на систему засобів виразності, що полягає в широкій взаємодії з автентичними фольклорними джерелами та їхньому впливі на мелодику, ритміку, гармонію, поліфонію, фактуру концертів.

Провідне значення в утворенні національного колориту у вельми характерному для композиторського стилю В. Зубицького тяжінні до фольклоризації музичного матеріалу, здобуває ладова система, яскраво забарвлена в національні тони. Передусім це проявляється у втіленні ознак гуцульського (думного) ладу в мелодиці та багатоголосі хорових концертів, що стає відображенням традицій музичного побуту українського народу у сфері народно-побутового інструментального виконавства та гуртового співу.

За своєю структурою гуцульський лад являє собою натуральний мінор з високими четвертим і шостим щаблями. М. Лисенко і Ф. Колесса називали його дорійським ладом з четвертим підвищеним щаблем [1, с. 72]. Зазвичай діатонічна структура гуцульського ладу розгортається у мелодиці, побудованій на постійних оспівуваннях збільшеної секунди між високим IV і III щаблями у низхідному русі та підкресленні високого VI щабля у верхньому

тетракорді. Особливості гуцульського ладу також проявляються в багатоголосних гармонічних послідовностях, де виникають специфічні натурально-ладові акордові поєднання, не властиві класичній гармонії.

У хорових концертах В. Зубицького можна спостерігати яскраві приклади втілення ознак гуцульського ладу. Одним з них може слугувати початок хорового концерту «Гори мої». Він написаний для альт-соло з хоровим підхопленням і виконує функцію вступної частини до всього концертного циклу. Особливістю мелодичної лінії цієї побудови є опора на принципи варіювання, з вільною ритмікою та змінністю тонів. У вільно-імпровізаційному розгортанні теми-мелодії поступово виникають тони звукоряду гуцульського ладу, варіантно змінюючи щаблі натурального мінору. У своєму повному вигляді гуцульський лад постає у шостому такті, у мелодиці якого виникає низхідна послідовність тонів (VI↑ – V – IV↑ – III – II).

У наступному номері цього концерту («Ой виїду я на горбочок») колорит гуцульського ладу поширюється на багатоголосну вертикаль і посилюється ритмом коломийки – ще одним архетиповим складником західноукраїнського фольклору.

У хоровому концерті «Коломийка» В. Зубицький ще глибше занурюється у специфіку натурально-ладового звучання, використовуючи гуцульський лад і пов'язуючи його з народним музикуванням, що підкреслено частими змінами розмірів, імпровізаційною свободою та звуконаслідуваннями звучання фольклорних інструментів. Завдяки гуцульському ладу та коломийковому ритму музичний матеріал концерту стилізовано під карпатський народнопісенний фольклор.

Семантика гуцульського ладу, який виникає у музичній мові хорових концертів В. Зубицького, полягає у тісних зв'язках системи виразних засобів із українським музичним фольклором карпатського регіону і позначається на творенні чинників національної ідентичності в хоровому мистецтві сучасної України.

Література

1. Золочевський В. Ладно-гармонічні основи української радянської музики. Київ: Наукова думка, 1964. 164 с.

Коломієць Владислав Ігорович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА ФОРМУВАННЯ ІМІДЖУ СУЧАСНОГО ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ

Соціальні мережі мають дуже значний вплив на формування іміджу сучасного естрадного виконавця і є одним із визначальних факторів його успіху в умовах глобальної цифровізації. Завдяки соціальним платформам, таким як Instagram, TikTok, Facebook і YouTube, артисти отримали безпрецедентний інструмент для комунікації з аудиторією, побудови власного бренду та досягнення популярності. Соціальні мережі стали не лише засобом презентації творчості, а й платформою для формування особистісного й публічного образу, що має вирішальне значення для позиціонування виконавця у сучасному медіапросторі.

Одна з ключових особливостей впливу соціальних мереж полягає у їхній здатності забезпечувати безпосередній контакт між артистом і його аудиторією. Традиційна модель, де зв'язок між виконавцем і шанувальниками здійснювався через посередників, таких як ЗМІ або продюсери, поступила місцем інтерактивному спілкуванню. Естрадні виконавці використовують соціальні платформи для розповсюдження музики, оголошення нових проєктів і залучення слухачів через прямі трансляції, коментарі чи ексклюзивний контент. Така стратегія сприяє формуванню іміджу «доступного» артиста, який активно взаємодіє зі своїми шанувальниками, підтримує з ними емоційний зв'язок і формує спільноту прихильників.

Крім того, соціальні мережі значно розширили можливості для самостійного формування іміджу. Якщо раніше публічний образ артиста створювався переважно командою продюсерів, нині виконавці можуть самі обирати стилістику подання інформації, контролювати візуальний контент і формувати меседжі, що відповідають їхньому креативному баченню. Наприклад, візуальний стиль публікацій у Instagram, вибір музичних трендів у TikTok чи оформлення кліпів на YouTube допомагають артистиці виокремитися серед конкурентів і створити унікальний, впізнаваний бренд.

Особливу роль у формуванні іміджу сучасного естрадного виконавця, беззаперечно, відіграє вірусний контент. Трендові відео, меми чи флешмоби здатні швидко поширюватися соціальними мережами, забезпечуючи артисту стрімке зростання популярності. У цьому контексті платформи на зразок TikTok набувають ключового значення, адже вони дають змогу музичним трекам стати вірусними завдяки участі користувачів у челленджах або створенні відео з використанням пісень виконавця. Це не лише сприяє популяризації музики, а й формує певні асоціації з образом виконавця, впливаючи на його імідж.

Однак соціальні мережі створюють і виклики для сучасних естрадних виконавців. Швидкість поширення інформації може призводити до втрати контролю над власним іміджем, адже негативні відгуки, скандали чи хибні інтерпретації контенту мають потенціал завдати значної шкоди репутації артиста. У зв'язку з цим важливим є ретельний підхід до побудови публічного образу, що передбачає стратегічне планування контенту та врахування можливих ризиків.

Соціальні мережі також сприяють підвищенню конкуренції серед артистів, адже кількість виконавців, які використовують ці платформи для промоції, постійно зростає. У таких умовах виконавцю необхідно не лише пропонувати якісний музичний продукт, а й демонструвати унікальність і автентичність свого образу, що стає визначальним фактором у залученні аудиторії.

Таким чином, все це є свідченням того, що соціальні мережі відіграють центральну роль у формуванні іміджу сучасного естрадного виконавця. Вони забезпечують безпосередній зв'язок із аудиторією, дають можливість самостійного контролю над брендом і сприяють популяризації через вірусний контент. Утім, цифрове середовище вимагає від артистів стратегічного підходу до управління своїм іміджем, що включає ретельне планування, гнучкість і адаптацію до постійних змін у медіапросторі. Успішна інтеграція соціальних мереж у творчий процес дозволяє виконавцям залишатися конкурентоспроможними й зберігати актуальність у динамічному світі естрадної музики.

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. праць / наук. ред., упор. С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 44–52.
2. Палеха Ю. І. Іміджологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Видавництво Європейського університету, 2004. 323 с.
3. Верещака А. О. Формування іміджу естрадного виконавця // Культура України. Вип. 46, 2014. С. 284–290.
4. Барановська С. А. Проблема виконавського стилю та інтерпретації музичного твору. Кам'янець-Подільський держ. ун-т. 2010. 20 с.

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ В КОНЦЕПТУАЛЬНОМУ АЛЬБОМІ LATERALUS ГУРТУ TOOL

«Lateralus» – третій студійний альбом американського рок-гурту «Tool», який вийшов у 2001 році [3]. Колектив було створено в Лос-Анджелесі в 1990 році, і до його складу увійшли вокаліст Джеймс Герберт Кінен (Мейнард) (James Herbert Keenan (Maynard)), гітарист Адам Томас Джонс (Adam Thomas Jones), басист Джастін Ченселлор (Justin Chancellor) та ударник Деніел Едвін Кері (Daniel Edwin Carey). Перші два альбоми гурту «Tool» тяжіли до прогресивного металу, тоді як «Lateralus» можна окреслити як арт-рок та прогресивний рок. Музичні критики відзначили особливість цього альбому, зокрема Джошуа Кляйн з «The AV Club» висловив думку, що «Lateralus» із його 79-хвилинним часом звучання та відносно складними й довгими піснями став викликом як для фанатів, так і музичних програм [1].

Альбом складається із 13 композицій, які є дуже різними за часом звучання: серед них є одностовинні твори, а є розлогі, тривалість яких більш ніж десять хвилин. Наведемо назви усіх композицій та вкажемо час їх звучання: «The Grudge» (8:36), «Eon Blue Apocalypse» (1:06), «The Patient» (7:14), «Mantra» (1:12), «Schism» (6:48), «Parabol» (3:04), «Parabola» (6:04), «Ticks & Leeches» (8:10), «Lateralus» (9:24), «Disposition» (4:46), «Reflection» (11:06), «Triad» (7:30), «Faarp de Oiad» (2:40).

Перша композиція «The Grudge» є однією з найдовших в альбомі. Ця пісня змістовно відсилає нас до планети Сатурн, період обертання якої по орбіті триває близько до 30 років. Період часу від народження до 30 років – це глибока трансформація і дозрівання нашого життя. Якщо ви затаїли образу, це означає, що ви не відпускаєте її, коли відчуваєте, що хтось вас образив. Пісня складається із трьох розділів, більш спокійного першого та драматичних другого і третього, які вирізняються ритмічною складовою, що відповідає розгортанню змісту твору.

Інструментальна «Eon Blue Apocalypse» є вступом до пісні «The Patient», однак її можна розглядати і як перехід від першої монументальної до третьої, не менш масштабної композиції. Твір має ліричний характер, переключаючи увагу слухачів в іншу образну сферу.

Пісня «The Patient» присвячена темі подолання депресивної фази життя. Попри єдність змісту пісні, твір, що триває більш ніж 7 хвилин, має різні образні сфери – лірично-меланхолійну та енергетично-потужну. У композиції переважає друга, яка є емоційною реакцією ліричного героя на самотність і спробою вийти із замкненого кола. Цей твір відкриває нову тему концептуального альбому, яка також стане провідною, а її тематика розроблятиметься в інших пісенних композиціях.

Композиція «Mantra» виконує функцію переходу, поступово занурюючи в атмосферу наступного треку. У пісні «Schism» йде оповідь про двох людей, які мають дуже глибокий емоційний зв'язок, і в ній автор неодноразово звертається до теми частин, які були одним цілим, але розпалися. Ця композиція є більш спокійнішою за попередні та складається з трьох частин. Більш спокійні перша і третя контрастують із другою. Ця пісня є однією з найцікавіших в альбомі і взагалі у доробку гурту з точки зору музичної ритміки. «Schism» відома використанням незвичайних тактових розмірів та їх частою зміною. Згідно з одним аналізом пісні, її розмір змінюється 47 разів [2]. Композиція «Schism» продовжує лінію, розпочату в попередній пісні, але дає новий аспект її розкриття. Однак сенс цієї пісні є більш глибоким, адже її назва апелює до церковної історії – схізми, тим самим виводячи колізії на надіндивідуальний рівень, співвідносячись із першою композицією альбому.

Пісня «Parabol» найповільніша композиція в альбомі. Вона не є інтерлюдією, але й мало схожа на повноцінний трек, оскільки пов'язана з наступною композицією, що має назву «Parabola»: перший закінчується гітарним рифом, а другий з нього починається. Отже, ці два твори слід розглядати як один. Удвох вони утворюють тричастинну композицію, де «Parabol»

дуже лірична за характером і натхненна буддійськими піснеспівами. Це, мабуть, найбільш лірична пісня в альбомі, але, починаючи з другої частини («Parabola»), вона мінє настрої на епічно-драматичний. У третій частині поступово все повертається до першого образу, і твір завершується так само, як і починався, утворюючи емоційну параболу. Пісня «Parabola», змістовно відсилаючи до композиції «The Patient», оповідає про самоусвідомлення, стійкість і святкування життя. Вона заохочує нас бачити більше, ніж наше фізичне існування, і розуміти нашу духовну сутність.

Композиція «Ticks & Leeches» складається з трьох частин, але на відміну від попередньої пісні, вона починається дуже енергійно, у другій частині стає ліричною та камерною, завершуючись так само енергійно, як і починалася. Ця композиція відсилає нас до теми пісні «Schism». Вона оповідає про паразитичні стосунки, де одна людина живиться за рахунок іншої (емоційно, фінансово тощо) і нічого не дає взамін.

Композиція «Lateralus» складається з двох образно близьких частин, енергійних за характером, де друга є більш потужною за звучанням. Цей твір цікавий тим, що в ньому автори дотримуються ряду Фібоначчі. Наведемо перші слова пісні, в дужках позначаючи кількість складів: «Black» (1), «Then» (1), «White are» (2), «All I see» (3), «In My Infancy» (5), «Red and yellow then come to be» (8), «Reaching out to me» (5), «Let's me see» (3). Як бачимо, у тексті автор слідує ряду Фібоначчі, а коли кількість складів досягає 8, він йде у зворотному напрямку. Далі ця послідовність порушується, але за цим стоїть певний задум: у пісні «Lateralus» оповідається про те, що треба продовжувати розширювати свій розум, не жити, як раніше, а рухатися по спіралі і пробувати нове.

Трек «Disposition» є цілісним, в ньому відсутній яскравий контраст. Ця пісня є ліричною інструментальною композицією із рідкісними вкрапленнями вокалу. Пісня оповідає про те, що щось відбувається, але пояснення того, як і чому це відбувається, не має значення. Важливо, що ми приймаємо те, що нас спантеличує, бо, врешті-решт, це зміниться.

Пісня «Reflection», яка за формою збігається з «Lateralus», є однією із найцікавіших в альбомі. Вона оповідає про те, як перемогти самозакохане еґо. Назва пісні перекладається як «Відображення», але найцікавіше у цьому творі те, що вокал для пісні записували реверсно, ніби віддзеркалено, і це не лише дозволило передати глибинний зміст пісні, а й зробило особливим звучання голосу соліста. Тема пісні відсилає нас до композицій «The Patient», «Schism», «Ticks & Leeches».

Двочастинна композиція «Triad» є інструментальною, її назва, що перекладається як «Трійця» відсилає нас до християнської догматики, а також до числа 3 як символу довершеності, гармонії розуму, тіла і душі.

Трек «Faaiр de Oiad» є композицією, в якій звучить запис несамовитого голосу, який нібито належить колишньому співробітнику Зони 51, що є секретним військовим об'єктом, якому приписують експерименти, в тому числі над людьми, який зателефонував на радіошоу «Art Bell» та «Coast to Coast AM» із заявами про інопланетян та урядові змови. Назва «Faaiр de Oiad» пов'язана зі змістом треку, але її точне значення і доречність залишаються загадкою, як і багато інших аспектів творчості «Tool».

Отже, альбом «Lateralus» можна вважати концептуальним, оскільки його композиції об'єднані спільною тематикою. Альбом насичений символікою – числа Фібоначчі, золотий перетин і спіралі органічно вплетені в музичні структури, вимагаючи від слухача великих і різноманітних знань їхнього розпізнавання та інтерпретації. Провідними композиціями є «Parabol», «Parabola», «Schism», бо вони задають вектори його смислотворення.

Література

1. Klein J. Tool Lateralus (Volcano). March, 2002. *The Tool Page*. URL: https://toolshed.down.net/articles/index.php?action=view-article&id=March_2002--The_Onion_A.V._Club.html (дата звернення: 01.10.2024).
2. Schism. As recorded by Tool (From the Volcano Recording Lateralus). Transcribed by Adam Perlmutter. *Guitar One*. 2001. № 8 (August). P. 100–107.
3. Tool. «Lateralus». URL: <https://youtu.be/3BXyEUOuNds&list=PLESF6Vbm19P2IGN0wvksh->

*Кравчук Дмитро Олексійович,
аспірант Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*

СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА СОНАТИ ДЛЯ ТРОМБОНА ТА ФОРТЕПІАНО П. ГІНДЕМІТА

Німецький композитор Пауль Гіндеміт є однією з центральних постатей у розвитку камерної музики ХХ століття, особливо творів для духових інструментів.

Його «Соната для тромбона та фортепіано» (1941) є прикладом жанрово-стильового синтезу, де поєднано як традиційні, так і новаторські підходи, що надає цьому твору особливу художню цінність. Соната створена у складний історичний період, що знайшло відображення у драматичності інтонаційного розвитку. Кожна частина цієї сонати формує єдине тематичне коло, яке стає основою для специфічного стилю композиції, заснованого на комбінаторності технік і стилістичній універсальності.

Сучасні українські дослідники активно переосмислюють і розширюють жанрово-стильові уявлення, інтегруючи спадщину минулого і здобутки сучасності. У цьому контексті С. Шип у своїй монографії акцентує на параметрах, що співвідносяться з творчими підходами П. Гіндеміта: «Великий вплив на персональний стиль можуть справляти логічні, математичні, формально-конструктивні, комбінаторні розумові здібності композиторів. Вони суб'єктивно зумовлюють формування у межах персональних стилів своєрідних технік творчості» [2, 59]. Доповнюючи творчий портрет композитора, можна навести слова В. Батанова, який зазначає, що можна виокремити «... нову універсальність у діяльності П. Гіндеміта в проекції на концептуальні, ретельно вибудовані музичні смисли-структури...», а також вказує на неокласичні стильові тенденції притаманні багатьом творам [1, 6].

Соната складається з чотирьох частин, кожна з яких відзначається своєю особливою тематичною динамікою, що створює цілісну драматургію.

Перша частина (*Allegro moderato maestoso*) розкриває строгий контрапункт, що лежить в основі поліфонічної структури. Взаємодія тромбона і фортепіано набуває діалогічного характеру, де мелодійні лінії переплітаються, створюючи цілісну концепцію на основі серійного розвитку теми.

Друга частина (*Allegretto grazioso*) контрастує з першою своєю інтимною ліричністю. Тромбон виразно проявляє свої мелодійні можливості, створюючи характерний ліричний настрій. Фортепіано підтримує цей образ своїми ритмічними малюнками, водночас підкреслюючи внутрішню драматургію.

Третя частина (*Allegro pesante*) демонструє віртуозність обох інструментів. Часті зміни ритмічних акцентів і метричних розмірів створюють динамічну та ритмічно насичену атмосферу. Тут розкривається драматичний компонент твору, який підсилює експресивність виконання.

Фінал (*Allegro moderato maestoso*) повертається до мотивів першої частини, але у зміненому світлі. Її характер величний і драматично завершений, що створює враження замкненості структури, додаючи твору глибокої концептуальності.

Інтонаційна мова П. Гіндеміта у сонаті побудована на варіативних модуляціях та частих змінах ладу, що посилює відчуття розвитку та внутрішньої напруженості. Характерні зміни між мажорними й мінорними тональностями, а також багата палітра дисонансів створюють особливу експресивність звучання тромбона. Гармонічний простір, насичений поліакордами та нестандартними співзвуччями, підкреслює модерністський характер твору та зближує його з принципами атональності.

Ритміка сонати базується на використанні змішаних розмірів, частих синкоп і ритмічних зсувів. Цей ритмічний малюнок створює складну метричну структуру, яка формує основу для

інтонаційного розвитку мотивів. Така ритмічна організація потребує високої виконавської майстерності та є важливим елементом стилістичної специфіки твору.

«Соната для тромбона та фортепіано» П. Гіндеміта втілює комплексний синтез композиційних прийомів, що надає твору стильової універсальності. Однією з найпомітніших характеристик є комбінаторність, завдяки якій композитор гармонійно поєднує різні технічні та жанрово-стильові елементи, досягаючи виразного стилю, який не замикається в рамках одного напрямку. Ця комбінаторність виражається у здатності композитора інтегрувати поліфонічні прийоми із новаторськими техніками: серійністю, поліакордами, атональними інтонаціями та змішаними ритмами. Подібне поєднання формує своєрідну універсальну стильову палітру, яка є виразом неокласичних тенденцій з притаманною їм структурованістю та балансом між традиційністю і модернізмом.

Важливим аспектом специфіки цього твору є концептуальний стильовий синтез, де переплітаються традиційні й новаторські риси. Це поєднання створює оригінальні музичні «сенси-структури» – термін В. Батанова [1]. Цей синтез виявляється у особливостях структури твору: композитор відходить від форми сонати сюїтного типу та вводить поліфонічні принципи, які підсилюють виразність кожної з частин і формують органічну єдність між темами, ритмами, інтонаційними лініями тромбона та гармонічною структурою фортепіано.

Концептуальність сонати, виражена через комплексний стильовий синтез, обумовлює єдність змісту та форми, де кожна частина не просто існує автономно, а є логічним продовженням попередньої, створюючи суцільний драматичний наратив. У структурі сонати прослідковується драматургічний рух, в якому конфліктні та ліричні епізоди розвиваються, наростають та знову «відроджуються» у фінальній частині. У такий спосіб П. Гіндеміт досягає ефекту художньої завершеності, перетворюючи сонату на визначне явище камерної музики ХХ століття, яке мотивує виконавське переосмислення.

Соната для тромбона та фортепіано демонструє високу майстерність композитора у створенні музичної форми, де кожна частина підсилює не лише технічну виразність твору, але і його художню цілісність. Стильова універсальність цієї композиції дозволяє трактувати її як музичний текст, здатний до різноманітних виконавських інтерпретацій, що робить твір особливо значущим у контексті сучасного музичного мистецтва та забезпечує йому довготривалу актуальність у репертуарі камерної музики.

Література

1. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ-початку ХХІ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2016. 16 с.
2. Шип С. Теорія художніх стилів: монографія. Суми, 2023. 138 с.

Кукайло Антон Анатолійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ НОВИХ ВОКАЛЬНИХ ТЕХНІК НА СПРИЙНЯТТЯ СЛУХАЧА

Нові техніки, які стали особливо популярними у ХХ та ХХІ століттях, сприяють значному збагаченню музичної палітри, відкриваючи нові способи емоційної взаємодії між виконавцем і слухачем. Вони формують унікальну звукову естетику, яка впливає як на емоційний, так і на інтелектуальний досвід аудиторії.

До найпоширеніших нових вокальних технік відносяться скримінг, гроулінг, вокальна перкусія (бітбоксинг), горловий спів, а також експериментальні техніки, що передбачають використання голосу як інструменту для створення звукових ефектів. Такі інновації значно розширюють межі традиційного вокального мистецтва, змінюючи уявлення про те, як голос може бути використаний у музичному творі. Наприклад, гроулінг і скримінг, що знайшли застосування в екстремальних жанрах, таких як метал чи хардкор, створюють потужний

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

емоційний вплив завдяки своїй агресивності й інтенсивності. Вони викликають у слухача сильні фізіологічні й психологічні реакції, формуючи унікальний зв'язок між енергією виконавця та аудиторії.

Горловий спів, поширений у традиційній музиці народів Центральної Азії, був інтегрований у сучасну музику, зокрема в експериментальні жанри. Його багаті резонансні звуки й унікальні обертони дозволяють слухачам відчувати зв'язок із природою й автентичністю культурного контексту. Водночас бітбоксинг, що імітує перкусійні інструменти, став невід'ємною частиною хіп-хопу та поп-музики, захоплюючи аудиторію складністю і технічністю виконання.

Нові вокальні техніки сприяють індивідуалізації виконавського стилю, що є важливим чинником для формування іміджу артиста. Слухачі дедалі більше цінують унікальність і здатність артиста виходити за межі традиційних стандартів. Експериментальні вокальні практики, такі як техніка мультифонії (одночасного відтворення кількох звуків), викликають у слухача захоплення і подив, адже вони вимагають високого рівня професійної підготовки та самовідданості виконавця.

Сприйняття слухачів також залежить від жанру і контексту виконання. У популярній музиці нові вокальні техніки розглядаються як видовищний елемент, що додає виступу харизми й емоційної виразності. У класичній музиці й авангарді вони, як правило, сприймаються як інтелектуальний виклик, що вимагає від аудиторії готовності до нового досвіду. Такий підхід сприяє розширенню естетичного горизонту слухачів, які знайомляться з новими формами музичної виразності.

Емоційний вплив нових вокальних технік на слухача є багатограним. Вони можуть викликати як піднесення й натхнення, так і неспокій чи відчуття дискомфорту, залежно від контексту і рівня готовності слухача до сприйняття інновацій. Наприклад, інтеграція скримінгу в рок-музику викликає у слухачів сильні емоції, пов'язані з енергією, протестом чи переживанням внутрішнього конфлікту. Водночас експериментальні техніки, як-от поєднання голосу з електронними ефектами, створюють атмосферу відчуженості чи футуристичного сприйняття.

Отже, нові вокальні техніки мають значний вплив на сприйняття слухача, збагачуючи музичне мистецтво новими формами і засобами виразності. Вони сприяють інноваціям у виконавстві, розширюючи як творчі можливості артистів, так і естетичний досвід аудиторії. Завдяки їм сучасна музика стає більш різноманітною, інтерактивною та багатовимірною, забезпечуючи слухачам нові способи емоційного й інтелектуального занурення у світ звуків.

Література

1. Антонюк В. Г. Виконавські форми сольного співу: до питання різнопрофільних співацьких особистостей. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. В. Г. Антонюк. – Київ : Укр. ідея, 1999. 24 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: Підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.
3. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа. Вінниця: Нова кн., 2006. 384 с.
4. Самая Т. В. Естетичні проблеми саунду у естрадному вокальному виконавстві // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. – Київ, 2015. – Вип. II (5). – С. 193 – 199.

Кулініч Олена Володимирівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ КЛАСИЧНОЇ АРАБСЬКОЇ ПІСНІ LAMMA BADA YATATHANA

«*Lamma bada yatathana*» – одна з найвідоміших класичних арабських пісень, що входить до традиційного репертуару багатьох музикантів Близького Сходу. Найпопулярнішими виконавцями є Fairuz, Sabah Fakhri, Abdel Karim, Lena Chamamyan, Abeer Nehme, Talia Lahoud та ін.

Точна дата створення, автори музики та тексту залишаються невідомими, однак, коріння пісні веде до періоду середньовічної мавританської Іспанії, яку ще називають Андалузькою епохою. Текст композиції взятий з класичної арабської поеми вказаної епохи, яку відносять до жанру ліричної поезії. Поема написана класичною арабською мовою, назву «*Lamma bada yatathana*» можна перекласти як «Коли вона починає колихатися». В тексті описується захоплення та одержимість жіночою красою, це пісня туги за чимось прекрасним, чого ми не можемо мати, страждання від нездійсненого бажання.

Як і переважна більшість арабської музики, основаної на ладовій системі *макамів*, «*Lamma bada yatathana*» написана у монофонічній фактурі, тобто вона базується на мелодичній лінії без гармонічного супроводу. Разом з тим, невірно вважати, що всі елементи музичного ансамблю – вокаліст, хор та інструменталісти – виконують ідентичну партію в унісон. Залежно від розміру ансамблю, наявних інструментів тощо арабська музика збагачується різними засобами аранжування – використання орнаментики, імпровізація.

Виконавцями пісні історично виступали соліст-вокаліст, хор та традиційний арабський ансамбль, основними інструментами якого були: *ud* (арабська лютня), *qanun* (арабська цитра), *kamanjah* (європейська скрипка), *darabukkah* (перкусійний барабан), *daff* (арабський тамбурін). До ХХ ст. склад «вокаліст + інструментальний ансамбль + хор» був традиційним, хор був незмінним елементом музичного ансамблю (роль хору часто виконували самі інструменталісти). Починаючи з середини ХХ ст., твір також стали виконувати у неповному складі – «вокаліст + ансамбль» або «хор + ансамбль».

«*Lamma bada yatathana*» написана у музичній формі «*muwashshah*». Раніше цим терміном називали поетичну форму, яка виникла близько ІХ ст. н.е. в Андалусії як нововведення через наявність складних ритмів, нетрадиційного метру та варіативної структури. Пізніше назва перейшла й до жанру вокальної композиції, оснований на цій поемі.

Основний *макам* (лад) пісні – «*nahawand*», тональна структура якого є еквівалентною до структури гармонічного мінорного ладу в класичній західній музиці. Будова композиції має наступну організацію:

dawr (куплет) – демонстрація основного *макаму*; повтор 2-4 рази

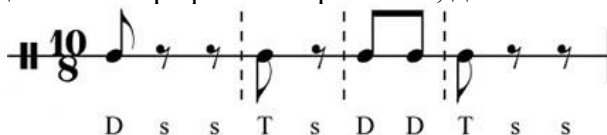
↓

khanah (приспів/частина) – модуляція, вокальна імпровізація

↓

ghita' (реприза) – повтор *dawr*, повернення в основний *макам*

Музичний розмір твору («*wazn*») являє собою змішаний розмір за класичною західною системою – 10/8. Крім цього, в арабській музиці існують певні типи ритмічних паттернів – «*iqa'*», кожен з яких має певний ритмічний рисунок та назву. Відображення ритму відбувається за допомогою звуконаслідуваних складів «*dum*» та «*tak*» як послідовність долей та пауз у кожному сегменті. Кожна доля означає один з двох ударів барабану: *dum* – удар по середині барабану, *tak* – по краю. Ритмічний рисунок проаналізованої пісні має назву «*sama'i thaqil*», який є досить вживаним у музичній формі *muwashshah*. Нижче наведено його графічне зображення, де «D» – *dum*, «T» – *tak*, «s» – пауза:



Отже, проаналізувавши походження пісні «*Lamma bada yatathana*», її зміст, форму, ритмічну схему, ладово-тональний план та будову, бачимо характерні риси, що відображають специфіку та колорит арабської музики. Разом з тим, слід відзначити, що одними з основних особливостей арабської музики є усна передача музики та імпровізаційний характер виконання. Отже, не існує єдиного «стандартного» варіанту композиції, кожне виконання

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

відрізняється один від одного аранжуванням, структурою, складом ансамблю та інструментів, відмінностями в нотному тексті та обраних рядках літературної поеми.

Додаток 1

Приклад нотації пісні «*Lamma bada yatathana*»

first dawr

lam mā ba— dā— ya ta than nā a—

2 mā namā namā— nanān ḥ— bī ja mā luh fa ta— nā a—

second dawr

4 mā n mā namā— nanān aw mā bi— lah— zi hi as ar nā a—

5

6 mā na mā namā— namānḥuṣ nun in tha— nā ḥī na— mā a—

7

khānah

8 mā n mā namā— namān wa^c dī wa— yā— ḥī— ra tī man

9

ghitā

10 lī raḥīm shak— wa tī fīl ḥub bi mīp— law— ca tī il

11

12 lā ma lī kal— ja mā a— mā na mā na mā— na mān fīl...

13

РЕПЕРТУАРНА ПОЛІТИКА УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ ІМЕНІ СТАНІСЛАВА ПАВЛЮЧЕНКА ЯК ПРОЯВ РЕБРЕНДИНГУ НАРОДНО-ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

Питання репертуару українських народно-хорових колективів завжди є актуальним, оскільки сьогодні музика надзвичайно швидко оновлюється, і для того, щоб не втратити аудиторію, необхідно слідкувати за актуальними трендами, що не завжди просто для музикантів, що працюють із традиційним мистецтвом. Репертуар народного хору є усталеним і складається з різноманітних музичних творів, які відображають багатство та розмаїття українського фольклору. У його основі – традиційні народні пісні, зокрема календарно-обрядові (колядки, щедрівки, веснянки, купальські, жниварські) та родинно-обрядові (весільні, похоронні), які супроводжують найголовніші події в житті людини. Важливою частиною репертуару є ліричні пісні, що відображають особисті почуття та переживання людини, історичні пісні, в яких розповідається про головні події української історії та героїв національно-визвольної боротьби. Сьогодні все більше місце в народно-хоровому репертуарі посідають авторські пісенні твори українських композиторів у народному стилі або створені на основі народних мелодій, а також церковні піснеспіви, які виконуються народним типом вокалу. Особливістю українських народно-хорових колективів є специфічний тип вокалу, який, за визначенням О. Скопцової, «виступає характерною стильовою ознакою українського народного хорового виконавства як мистецького феномену, визначає його художні і національні особливості завдяки основі на етнорегіональних пісенно-виконавських традиціях і ладо-інтонаційних особливостях українського музичного фольклору, тісних зв'язках із мовною діалектологією, лексикою, орфоепією, специфіці звукоутворення, використанні темброфоніки народних голосів» [3, с. 103]. Однак із часом українські народні хори стали нецікавими сучасному слухачеві, хоча це одна із найдивовижніших коштовностей національного вокального мистецтва. Якбагато інших колективів, що орієнтуються на народні традиції, народно-хорові хори зіштовхнулися із проблемою необхідності адаптації до сучасних реалій.

Основне гальмо розвитку народного хору на сучасному етапі – традиційний підхід до концертних виступів, організації творчих заходів та, перш за все, репертуарної політики. За майже вікову історію від заснування Державного українського народного хору (1943) та його еталонне значення для інших народних хорових колективів відбулося багато змін в суспільстві, передусім світоглядних. Тому сьогодні виникла необхідність зміни їх іміджута оновлення репертуару, щоб зберігати актуальність і привабливість для слухачів, тобто зробити ребрендинг.

Ребрендинг репертуару народно-хорових колективів передбачає орієнтацію на сучасну музичну творчість, зокрема оновлення жанрово-стильової палітри та адаптацію популярних естрадних пісень. Це дозволяє народним хорам залишатися актуальними та привабливими для різних вікових груп слухачів і підтримувати інтерес до традиційного народного співу. Адже, як слушно зауважує С. Садовенко, «хорове мистецтво України як невід'ємна складова художньої культури здатне відображати динаміку культури, всі суспільно-політичні й моральні погляди суспільства в конкретний історичний період, на тому чи іншому етапі існування суспільства» [2, с. 48].

Оновлення репертуару народних хорів не обмежується лише естрадною музикою. Останнім часом до нього потрапляють твори сучасних академічних українських композиторів, які вносять свіже повітря до традиційного виконання, поєднуючи народний мелос із новітніми музичними тенденціями. Вони допомагають розширити та збагатити репертуар народних хорів, роблячи його більш різноманітним і цікавим для сучасної аудиторії. Включення творів

сучасних композиторів сприяє розвитку народного хорового мистецтва, підтримує його актуальність і дозволяє більш повно відображати сучасний стан української музичної культури. Серед таких творів слід відзначити хорові концерти В. Самофалова та В. Зубицького. Хорові композиції останнього, як зазначає М. Варакута, «давно увійшли до репертуару найвідоміших хорових колективів України, вони звучать на фестивалях сучасної музики, виконуються за межами України, прикрашаючи, за свідченням музичних критиків, концертні програми» [1, с. 3]. Тож не дивно, що народні хори звернулися до музики одного з найпопулярніших українських авторів.

Більшість хорових творів сучасних українських композиторів розрахована на виконання академічними колективами, однак народні хори завдяки своєму професіоналізму та гнучкості є спроможними їх виконувати після відповідного аранжування. Якщо спочатку народні хори не мали високого рівня виконавства, однак «згодом, завдяки діяльності видатних хормейстерів почалась «академізація» хорів, що призвела до зростання майстерності артистів» [4, с. 229]. Це свідчить про високу адаптивність народних хорових колективів, що дозволяє їм виконувати сучасні музичні твори академічного типу, зберігаючи при цьому стилістичні особливості традиційного народного співу.

Яскравим прикладом включення до репертуару хорових творів Є. Станковича, В. Самофалова, В. Зубицького є творча діяльність Українського народного хору імені Станіслава Павлюченка Київського національного університету культури і мистецтв. Слід зазначити, що в його інтерпретації фрагменти з чотирьох слов'янських концертів для мішаного хору «Пори року» В. Самофалова вперше прозвучали ще в 2014 році, і вони стали постійною частиною хорового репертуару колективу. Артисти хору композицію, що має розвинену поліфонію (фугато), складну гармонічну вертикаль (діатонічні кластери в IV частині «Поклик купальниці»), звукообразальність (імітація комариного писку в V частині «Осенини» – «Поховання комарика»), виконали на високому професійному рівні, не поступаючись академічним хорам.

У хоровому концерті «Гори мої» В. Зубицького співакам довелось проявити неабияке відчуття метроритму, необхідне для виконання частини № 6 «Дримба», де потрібно було підтримувати заданий темпоритм, відтворювати поліритмічну фактуру, додавати імітування гри на дриббі й співати складні партії з мелодикою інструментального типу в швидкому темпі. Це свідчить про високий рівень їх виконавської майстерності, який сьогодні має бути невід'ємною частиною професіоналізму народних хорових колективів.

Український народний хор імені С. Павлюченка Київського національного університету культури і мистецтв не лише успішно виконує сучасні музичні твори, але й збагачує їх, додаючи свої унікальні характерні тембри та стилістичні особливості. Це демонструє їхню здатність поєднувати елементи традиційної української музики із сучасними композиціями, створюючи неповторне звучання, яке є характерним для національного хорового мистецтва.

При ребрендингу репертуару народного хору необхідно зберегти ці автентичні риси та характерні тембри, однак не менш важливо інтегрувати сучасні елементи, що можуть зацікавити нову аудиторію. До них відносяться нові аранжування традиційних пісень, впровадження сучасних музичних інструментів, колаборації з музикантами та композиторами різних музичних напрямів. Оновлення допоможе зберегти багату спадщину народного хорового мистецтва, зробивши його актуальним та привабливим для сучасного слухача.

Література

1. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2011. 16 с.
2. Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 48–55.
3. Скопцова О. М. Народно-виконавська манера як художньо-стильова ознака українського народного хорового виконавства. *Молодий вчений*. 2016. № 12. С. 100–103.

4. Шевченко В. В., Ноздріна О. Ю., Павлюкова Г. В. Стильові модифікації репертуару народних хорів. *Молодий вчений*. 2017. № 9. С. 229–232.

*Лазнюк Олександр Павлович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВПЛИВ ЖАНРУ РОМАНСУ НА ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АРАНЖУВАННЯ ЕСТРАДНИХ ПІСЕНЬ

Характерною рисою розвитку музичного мистецтва, що відображає еволюцію стилістичних форм і засобів виразності є вплив жанру романсу на інструментальні аранжування естрадних пісень. Романс, як камерний вокальний жанр, із його властивою мелодійністю, ліризмом і емоційною глибиною, став важливим джерелом натхнення для естрадної музики. Його стилістика й структура активно інтегруються в інструментальні аранжування, збагачуючи їх естетичною виразністю та художньою цінністю.

Однією з основних рис романсу, що впливає на аранжування естрадних пісень, є мелодійна лінія, яка в цьому жанрі виступає як носій емоційного змісту. Інструментальні аранжування, натхнені романсом, зосереджуються на виразності основної теми, підкреслюючи її інтонаційний та динамічний розвиток. Наприклад, фортепіанні партії в аранжуваннях часто імітують властиву романсу гармонічну текстуру, включаючи арпеджіо, елегійні переходи та акомпанемент, що створює відчуття камерності й інтимності. Такі прийоми дозволяють зберегти атмосферу романсу навіть у контексті естрадної музики, де домінують масштабніші форми.

Характерною рисою романсу є тісний зв'язок тексту й музики, що визначає специфіку його інструментальних інтерпретацій. Аранжувальники естрадних пісень, натхненні романтичною поетикою, надають великого значення драматургічній побудові твору. У таких аранжуваннях мелодія може акцентувати ключові моменти тексту, а гармонічна палітра використовується для створення образності, відповідної до літературного змісту. Це сприяє збереженню емоційного наповнення оригінальної пісні навіть без текстового супроводу.

Ритмічна організація аранжувань також зазнає впливу романсу. Цей жанр тяжіє до вільного, гнучкого ритму, що дозволяє виконавцю інтерпретувати твір залежно від індивідуального відчуття. В аранжуваннях естрадних пісень це проявляється через уповільнені темпи, акцент на нюансах і використання ритмічних пауз для створення драматичної напруги. Наприклад, вокальні паузи часто заповнюються орнаментальними інструментальними партіями, що підсилюють загальний емоційний вплив композиції.

Інструментація, що походить від традицій романсу, включає використання інструментів, які підкреслюють ліризм і камерний характер аранжувань. Фортепіано, гітара, скрипка та віолончель часто стають центральними елементами, створюючи оркестрову палітру, що відповідає інтимності романсу. У сучасних аранжуваннях додаються синтезатори та електронні інструменти, які адаптують романтичну атмосферу до естетики популярної музики, але зберігають її емоційну основу.

Крім того, вплив романсу проявляється у гармонічних рішеннях. Характерні для романсу модуляції, хроматичні ходи й тональні контрасти активно інтегруються в аранжування, надаючи їм глибини та насиченості. Гармонічна мова романсу часто стає основою для створення естрадних пісень, які орієнтуються на емоційний вплив і виразність мелодії.

Таким чином, жанр романсу відіграє важливу роль у формуванні інструментальних аранжувань естрадних пісень. Його мелодійна виразність, гармонічне багатство та ритмічна свобода збагачують естрадну музику, роблячи її більш емоційною та багатопланою. Взаємодія цих жанрів сприяє не лише збереженню традицій романсу, а й їхній адаптації до сучасного музичного контексту, забезпечуючи безперервність культурного діалогу між минулим і сьогоденням.

Література

1. Дрожжина Н. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Харків, 2008. – 186 с.
2. Естрадний спів і шоу-бізнес: навчально-методичний посібник. Вінниця: Нова книга, 2006. – 46с.
3. Каралюс М. Музичний модерн як останній відблиск романтизму // Романтизм у культурній генезі. – Дрогобич, 1998. – С. 127–133.
4. Мозговой, М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.:). - Київ, 2007

*Летов Андрій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

**ПОСТМОДЕРНІЗМ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ
КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Постмодернізм у камерно-інструментальній музиці кінця ХХ століття став важливим етапом естетичної еволюції, що радикально змінив підходи до композиції, виконання та сприйняття музики. Цей період характеризувався відмовою від універсальних істин, плюралізмом стилів і відкритістю до експериментів. Постмодернізм як естетична концепція вплинув на камерно-інструментальну музику, в якій поєдналися іронія, деконструкція традицій, цитатність і прагнення до синтезу різномірних елементів.

Камерно-інструментальна музика, з її властивою інтимністю й увагою до деталей, стала ідеальним полем для втілення постмодерністських ідей. Композитори кінця ХХ століття зверталися до цього жанру як до платформи для експериментів із формою, тембровими можливостями й художньою концепцією. Однією з ключових рис постмодернізму в музиці стала полістилістика, яка передбачала активне поєднання різних стилів і жанрів у межах одного твору. Наприклад, твори Альфреда Шнітке вирізняються синтезом барокових, класичних і сучасних технік, які співіснують у рамках єдиної композиції, створюючи ефект культурного багатоголосся.

Цитатність є ще однією характерною рисою постмодерністської камерної музики. Композитори часто використовували прямі або опосередковані цитати з класичних творів, інтегруючи їх у новий контекст. Це створювало ефект впізнаваності, одночасно піддаючи оригінальні твори іронічному переосмисленню. У творах Лучано Беріо цитати з музики Баха, Бетховена чи Шуберта стають основою для нових смислів, що розкривають глибокий зв'язок між минулим і сучасністю. Такий підхід не лише підкреслює історичну тяглість музики, але й ставить під сумнів ідею абсолютної оригінальності творчості.

Одним із важливих проявів постмодернізму стала деконструкція музичних форм. Композитори навмисно руйнували традиційні структурні канони, створюючи твори з фрагментарною, відкритою формою. Це забезпечувало свободу для інтерпретації та активну взаємодію між виконавцем і слухачем. Техніка алеаторики, зокрема в творах Вітольда Лютославського, стала однією з форм такої деконструкції, коли музичний текст містить елементи імпровізації, а його остаточне звучання залежить від вибору виконавця.

Темброві експерименти також посіли центральне місце в камерно-інструментальній музиці постмодернізму. Композитори активно досліджували нові звукові можливості традиційних інструментів, використовуючи нестандартні прийоми гри, електронні ефекти та розширені техніки. Наприклад, у творах Кшиштофа Пендерецького використовуються кластери й інструментальні глісандо, що створюють унікальну звукову палітру, яка розширює межі традиційного сприйняття камерної музики.

Постмодернізм також вплинув на концепцію виконавця як співавтора. У камерній музиці цього періоду виконавцю часто надається більше свободи в інтерпретації, а композиторські вказівки стають менш визначеними. Це змінює роль виконавця, який перестає бути лише

транслятором авторської ідеї, натомість стаючи активним учасником творчого процесу. Такий підхід сприяє індивідуалізації виконання й підкреслює унікальність кожної інтерпретації.

Таким чином, постмодернізм у камерно-інструментальній музиці кінця ХХ століття значно розширив художні горизонти, сприяючи естетичній різноманітності та новим підходам до творчості. Через полістилістику, цитатність, деконструкцію форм і темброві експерименти композитори створили музику, яка одночасно є спадкоємицею традицій і провідником новаторських ідей. Постмодернізм не лише збагачує камерно-інструментальну музику, а й стимулює слухачів до глибшого осмислення зв'язків між минулим і сучасністю, відкриваючи нові перспективи у сприйнятті музичного мистецтва.

Література

1. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму : Монографія / О. С. Афоніна. – К., НАКККіМ, 2012. – 164 с.
2. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спец.17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н. Б. Жайворонок. – К., 2006. – 15 с
3. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Т. В. Зінська. – К., 2011. – 204 с.
4. Мартинюк Т. В. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ – ХХ століть): дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / Т. В. Мартинюк. – К., 2004. – 512 с.
5. Суворовська Г. Еволюція жанрів в українській камерноінструментальній музиці / Г.Суворовська // Українське музикознавство. – Вип. 26. – К., 1991. – С. 146–154.

*Малюкова Наталія Володимирівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РОЛЬ МЮЗИКЛУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

Мюзикл – важливий синтетичний жанр, який має значне соціокультурне значення в сучасному мистецтві України. І хоча мюзикл є відносно новим жанром для українського музичного мистецтва, він відіграє важливу роль у формуванні культурної ідентичності, суспільних цінностей та відображенні соціальних трансформацій.

Його проникнення та розвиток у 1990-х роках відбувалися на хвилі соціальних і політичних змін після відновлення Україною незалежності. До цього часу мюзикл у своєму класичному західному вигляді не мав значного поширення на пострадянському просторі, однак елементи жанру можна було спостерігати в деяких музичних постановках.

Українські мюзикли відзначаються гармонійним поєднанням західних традицій із національними елементами. Вони використовують як сучасні форми вираження, так і звертаються до фольклорних джерелі. В українських мюзиклах часто звучать національні мотиви, проблематика суспільного життя та історичні теми, що сприяє їх особливій ролі у культурній свідомості нації. Між тим показово, що перші мюзикли були створені переважно російською мовою, розраховуючи не лише на українську, а й на пострадянську публіку. Утім згодом, тенденція змінилася і у мистецький простір потужно увійшов саме україномовний мюзикл українських композиторів.

Наразі мюзикл є популярним жанром серед представників різного покоління, але головною аудиторією мюзиклів є люди середньої генерації. Окреме місце посідають дитячі мюзикли, які переконливо конкурують з іншими жанрами музичного театру. Мюзикл завдяки своїй динамічності та візуальній привабливості має значний потенціал для культурного і освітнього впливу, адже дозволяє доносити складні соціальні, історичні та освітні теми у доступній і привабливій формі. В українських умовах цей жанр допомагає залучити молоде

покоління до осмислення власної національної культури.

Попри зростання популярності мюзиклу в Україні, галузь стикається з низкою викликів. Серед основних – недостатнє фінансування культурних проєктів, часто, відсутність державної підтримки, брак професійних кадрів, адже виконавці у мюзиклах мають впевнено володіти не лише вокальним, а й хореографічним та акторським мистецтвом тощо. Однак перспективи розвитку мюзиклу в Україні є досить великими, особливо враховуючи зростаючий інтерес до національної культури і її інтеграції у світовий контекст. Показовим у цьому плані стають нові постановки мюзиклів сучасних українських композиторів.

Отже, мюзикл в Україні відіграє важливу роль у загальному мистецькому просторі відкриваючи поле роботи як для виконавців-вокалістів, так і для композиторів.

*Мовчан Олексій Володимирович,
аспірант Дніпровської академії музики*

ТРИЗВУЧНІ ПАРИ ЯК ОДИН З РІЗНОВИДІВ ІМПРОВІЗАЦІЙНОЇ СИСТЕМИ (НА ПРИКЛАДІ ВЛАСНОГО АРАНЖУВАННЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ШУМИТЬ ГАЙОК»)

Поняття тризвучних пар досить поширене у сучасній джазовій практиці. Це накладання різних тризвучних пар (таких як мажорні, мінорні, зменшені та збільшені) на акордову або гармонічну прогресію твору, в основі яких немає однакових нот. Якщо наприклад взяти усі звуки з двох тризвучних пар (наприклад С та D) ми отримуємо лад із 6 звуків. Такий лад називається Хекстотонікс, він буде мати різне забарвлення в залежності від обраних тризвучних пар. Краса цієї системи полягає у креативності та відкритості до експериментів, як і джазова музика в цілому.

Відомо, що для української народної музики більш притаманні лади мінорного нахилу: дорійський, гармонічний мінор, «гуцульський» лад (дорійський з високим 4 ступенем) та «мадьярська гама» (гармонічний мінор з високим 4 ступенем), а також вузькооб'ємні лади (у обов'язі терції – кварта). Поширення того чи іншого ладу у окремих фольклорних мелодіях пов'язане з регіональними традиціями, іноетнічним впливом (особливо у прикордонних регіонах), побутуванням тих чи іншим музичних інструментів тощо. Ладова основа народної мелодії вкрай важлива при створенні її аранжування.

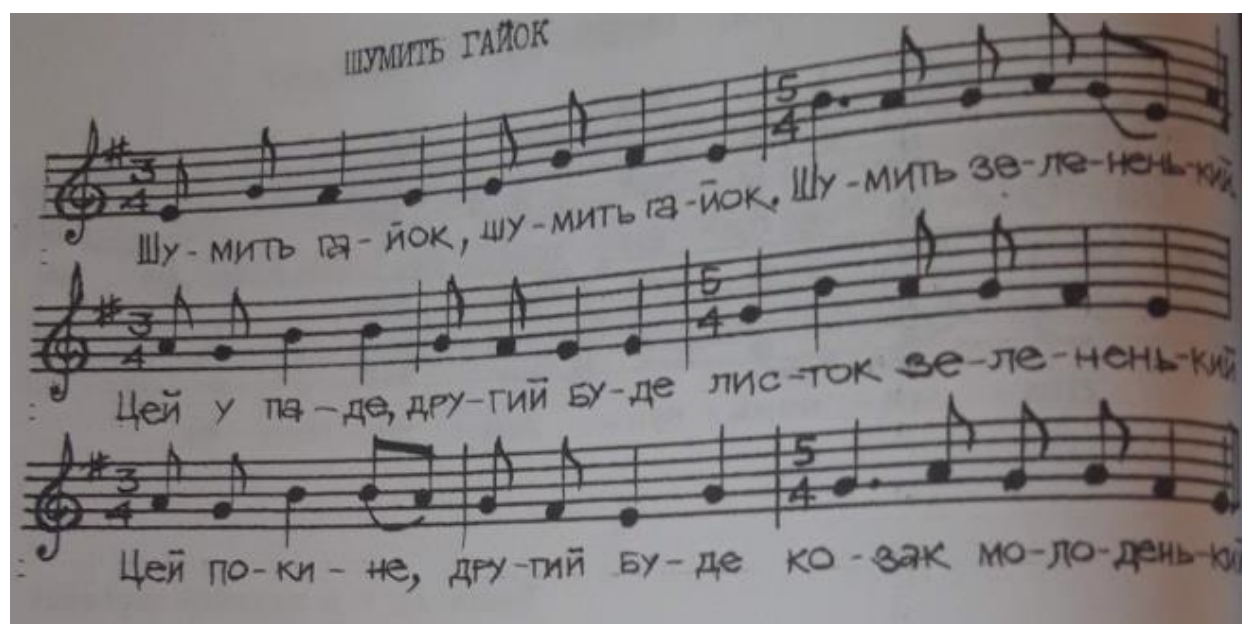
Для власного джазового аранжування нами було обрано українську народну ліричну пісню «Шумить гайок», в основі якої лежить любовний сюжет. Записана пісня була в селі Токівське на Дніпропетровщині від виконавиці 1897 року народження, узята нами зі збірки «Пісні Апостолівщини» В. Кириленка [1, 98].

Автентичний варіант мелодії цієї пісні має ніжний, м'який характер; тридольний метр та повільний темп виконання передає почуття спокою та свободи. Мелодія розгортається у діапазоні октави, їй притаманне плавне голосоведіння, яке дещо нагадує романс.

Перейдемо до аналізу власного аранжування пісні «Шумить гайок». Розглядаючи форму твору, ми бачимо, що акордова прогресія теми та соло ідентична. Цей прийом є доволі розповсюдженим у джазовій практиці.

Соло-секція твору є гармонічно ідентичною з головною темою, яка починається із акорду Em7. Аналізуючи цей акорд з погляду його ладового нахилу та використовуючи тризвучні пари, можна створити наступні ладові окраси.

При поєднанні Em та F# отримуємо характерне дорійське звучання, (оскільки джазовий акорд Em7 початково має дорійський лад у своїй основі).



При використанні двох мажорних тризвучних пар, таких як G та A, мінорний дорійський лад залишається, але набуває більш «мажорного» забарвлення. А вже наступні тризвучні пари A та B мають в своїй ладовій основі мелодичний мінор із високою шостою та сьомою ступенями акорда (у даному випадку від тризвучної пари A – C#, а від B – D#). Поєднуючи пари Am та B отримуємо гармонічний мінор, який має «східне» забарвлення, в той час як Em і D мають в основі натуральний мінор з більш «теплим» звучанням. Звертаючи увагу на поєднання пар Em і Dm, варто зазначити, що в їх основі лежить вже фрігійський лад, а Em і F (які також мають в своїй основі цей лад) порівняно з попереднім набувають темнішого та похмурішого звучання. Наступну тризвучну пару – Em і F# можна назвати ладом Саті, в якому виділяється натуральна нота C# та висока Ля#, що робить його найекзотичнішим ладом, порівняно з усіма попередніми.

Чому ця система має пасувати до імпровізації? Стиль нашого аранжування має в основі модерновий джаз-вальс, хоча фортепіанний компінг не є конкретно тональним, як в традиційній свінговій музиці – він є більш атональним. Як було зазначено вище, головна частина теми починається з акорду Em7, натомість піаніст не грає його в чистому вигляді, а додає різні альтерації, надбудови, або взагалі змінює його.

Так, використовуючи наступний акорд Cmaj#11 піаніст залучає його обернення за допомогою дроп системи, або розглядає цей акорд як послідовність співзвучь, що об'єднують тональності, а не акорд у його чистому вигляді, тим самим не маючи в основі конкретно мажорного або мінорного забарвлення. В наступному прикладі буде продемонстровано неможливість визначити акорд в момент, коли його звуковисотність підходить відразу для декількох акордів та ладових нахилів (мажорного чи мінорного):



Система тризвучних пар використовується не тільки як імпровізаційний прийом, але і як прийом самого аранжування. До прикладу в «бридж-секції», яка проходить після соло і перед

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

початком головної теми, бандури грають тризвучні пари D і Em, на акордову прогресію Em, Cmaj7#11, Am7 та Em7:

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time, key of D major. The score is divided into four measures. The chords are: Em7, Cmaj7#11, Am7, and Em7. The bass line consists of a simple rhythmic pattern of quarter notes. The treble line features a melodic line with eighth and quarter notes. The chords are indicated above the staff, and the bass line is indicated below the staff.

Отже, підсумовуючи можна підкреслити, що креативні можливості тризвучних пар дуже великі. За допомогою техніки поєднання тризвучних пар у джазовому аранжуванні народної мелодії можливе створення ладових відтінків, які притаманні саме українському фольклору.

Література

1. Кириленко В. Пісні Апостолівщини. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1997.

Носенко Олексій Васильович,

*аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
викладач кафедри звукорежисури
Київського національного університету культури і мистецтв*

ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

В сучасну епоху постмодернізму все частіше можна зустріти в оглядах, рецензіях і висвітленні культурних подій та проєктів яскравий акцент на технологіях імерсивності. Явище, яке в українському культурному житті ще декілька десятиліть тому було незрозумілим та викликало більше запитань, сьогодні інтенсивно інтегрується в мистецькі практики та активно опановується фахівцями. Останні тенденції поширення української культури у західних країнах диктують актуальні тренди використання імерсивних технологій у музичному контенті зокрема.

Приблизно в цей же час сформувалась і культурологія, як окрема наука. Але зміст поняття «культурологічний дискурс» досі є полемічним і піддається постійним трансформаціям в результаті динаміки розвитку та появи нових культурно-мистецьких форм. З цього приводу тривають дискусії та проводяться дослідження серед українських науковців. Зокрема Адріана Скорик досліджує це поняття в контексті медіа-простору і робить акцент на різні інтерпретації: «Поліваріативність інтерпретації поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» зумовлюється наявністю різних провідних ознак (транскультурності, інтегративності, комунікативності, діалогічності тощо) та їх функцій (інформативної, комунікативної, інтермедіальної, аксіологічної, ідеологічної, розважальної, інтеграційної, соціально-адаптаційної тощо), які припускають і навіть вимагають від дискурсивних практик взаємопов'язаності або виключення таких практик, віддзеркалюючи специфіку соціокультурного процесу. Кожна інтерпретація поняття «культурологічний дискурс у сучасному медіа-просторі» спрямовує акценти на певні ціннісні орієнтири одиничного і унікального з визнанням індивідуальних відмінностей та їх значущості у представленому варіанті означеного феномену» [1, 18]. Дослідження, вивчення та аналіз імерсивних технологій у культурологічному дискурсі є актуальними, навіть з огляду на те, що сучасне культурно-мистецьке життя знаходиться в постійному фокусі медіа-простору.

Імерсивну технологію в мистецькому контексті слід визначити як будь-яку технологію, яка здатна глибше занурити в змісти, спонукати до пошуків нових інтерпретацій та вражень, мотивувати отримати новий досвід, відмінний від попереднього, дати можливість

переосмислити або ідентифікувати своє місце реципієнта в соціокультурному середовищі. І тут мова йде не тільки про техніку в буквальному сенсі. Такий новий невербальний інструмент комунікації для авторів значно розширює коло взаємодії, палітру виразності та можливості синтезу різних мистецьких форм. Концепції постмодернізму разом з імерсивними технологіями відкривають прямий шлях до мультидисциплінарності, варіативності й інтермедіальності.

В музичному мистецтві технології імерсивного аудіо, в порівнянні з кіно індустрією, тільки починають впевнено займати свою нішу. Це в першу чергу пов'язано з технічною проблемою відтворення імерсивного звуку на побутових аудіо пристроях. Проте, інженери вже мають певні успіхи в адаптації звучання багатоканального аудіо в форматі стерео, хоча це поки що доступно тільки у випадку використання індивідуальних навушників. Серед науковців вже є позитивні оцінки та підкреслено цінності використання імерсивних технологій в концертній діяльності артистів. Наприклад, науковиця Наталія Швець звертає увагу на ефект присутності: «Для оркестру розроблено провідну технологію віртуальної реальності, що надає можливість створювати унікальне імерсивне звукове середовище. Прослуховування музики через амбіфонічний масив з 18 динаміків сприяє генеруванню відчуття імерсії у слухача і створює ефект присутності всередині оркестру з дивовижною деталізацією» [3, 104-105]. Такі нові враження і досвід дають можливість слухачу переосмислити вже давно відомий музичний твір, знайти в ньому нові актуальні змісти, провести паралелі в контексті сьогодення.

Окрім всього імерсивні технології знаходять своє застосування й в інших культурно-мистецьких практиках - театр, музейно-виставкова діяльність, арт-інсталяції, відеопоезія. Наприклад, завдяки VR технологіям відкриваються можливості відвідувати певні культурні пам'ятки з усього світу, художні музеї, галереї, концертні зали тощо. Для цього реципієнту необхідно мати лише техніку, яка зможе забезпечити повноту переваг таких імерсивних подорожей. До цього ж відвідувачу не потрібно долати значні відстані на транспорті та перетинати кордони. Про переваги таких технологій зазначає у своєму дослідженні Юлія Трач: «Переваги появи та розповсюдження імерсивних VR-застосунків чи мережевих VR-ресурсів очевидні: вони надають можливість відвідати віддалені чи важко-доступні місця та об'єкти, зокрема, через дорожнечу поїздок VR-подорож може бути єдиною можливістю з високою мірою деталізації оцінити об'єкт без подорожі, знизити ризик пошкодження об'єкта, уникнути скупчення людей, «подорожувати» людям з особливими потребами, і головне - використання IVR дає змогу наступним поколінням ознайомитися з об'єктами спадщини, які можуть бути втрачені чи пошкоджені, а також зменшує нерівність у доступі до культурних артефактів» [2, 139]. Такий досвід впровадження імерсивних технологій є корисним для подальшого застосування у виробництві музичного продукту.

Серед важливих функцій імерсивних технологій в культурологічному контексті можна виокремити наступні:

1. Безбар'єрність культури. В цьому сенсі завдяки імерсивним технологіям різні культурні групи мають доступ до культурних надбань інших народів.

2. Збереження матеріальної та нематеріальної культурної спадщини. Завдяки імерсивним технологіям існують можливості реставрації наближеного до первинного вигляду деяких пам'яток культури, що поглиблює зацікавленість до їх глибшого вивчення та дослідження.

3. Диспозиція у взаємодії з мистецтвом. Мається на увазі, що імерсивні технології дозволяють локалізувати як об'єкти так і суб'єкти в просторі, що виводить на абсолютно новий рівень комунікацію автора і реципієнта.

4. Фокусування на культурних наративах (просвітницька функція). Синтез традиційних мистецьких форм з використанням імерсивних технологій допомагають в акцентуванні певних культурних наративів, а реципієнт в процесі взаємодії відчуває себе всередині певного культурного простору.

Однак, є й певні недоліки та «неповнота» від використання імерсивних технологій в культурному контексті. «Попри очевидні переваги й доведену ефективність (зокрема, інтуїтивно зрозуміла взаємодія незалежно від віку користувача та рівня його комп'ютерної грамотності, надання детальної інформації тощо) більшість VR-реконструкцій об'єктів культурної спадщини є статичними та унеможливають набуття соціального досвіду. Головний недолік застосунків на основі IVR полягає у відсутності матеріальності, справжності, які не можуть бути перенесені в «цифру». Унікальним і незабутнім досвідом ознайомлення з об'єктами культурної спадщини робить саме відчуття присутності, емоції, афекти як обов'язкові її складові» - зазначає Трач [2, 141].

З огляду на вище викладене можна зробити висновок про те, що такий новий невербальний інструмент комунікації в культурно-мистецьких практиках як імерсивні технології має значний вплив на розвиток, збереження, відродження та становлення різних напрямів мистецтва. В культурологічному дискурсі науковцями відзначається ефективність та актуальність використання таких технологій. Проте, поруч з перевагами звертається увага й на недоліки імерсивних технологій в контексті набуття матеріального унікального досвіду взаємодії з культурними об'єктами. Враховуючи стрімку динаміку розвитку даної технології, а також полемічність щодо переваг і недоліків, залишається місце для подальших ґрунтовних досліджень зокрема в розрізі українського музичного мистецтва.

Література

1. Скорик А. Поліваріативність інтерпретації поняття «культурологічний дискурс» у сучасному медіа-просторі. Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. 2022. Вип. 2 (55). С. 7-20. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266543](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266543)
2. Трач Ю. Імерсивні VR-застосунки як інструмент ознайомлення з об'єктами культурної спадщини. Питання культурології. 2023. Вип. 41. С. 134-145. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276702>
3. Швець Н. Імерсивна музика як явище сучасної культури. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2023. Вип. 45. С. 102-107. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi45.645>

Паращук Тарас Володимирович,

аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ПЕДАГОГІЧНІ КОНЦЕПЦІЇ МИКОЛИ БЕРДИЄВА

Микола Бердієв обґрунтовано вважається одним з фундаторів української трубної школи, що залишив по собі значний доробок у репертуарній та дидактично-репертуарній площині. Його педагогічні концепції базуються на його власних високих академічних стандартів виконавства, багатовекторному систематичному підході до навчального процесу та широкому спектрі репертуарних вподобань. Як стверджують дослідники його творчого доробку, відсутність робіт методично-педагогічного спрямування в письмовому вигляді, компенсується його нотними виданнями, в яких чітко проглядається хід методичної думки автора з регламентованою послідовністю педагогічних завдань на кожному етапі навчання трубача. Крім цього дидактичний доробок М. Бердієва передбачає опанування широкою жанрово-стильовою палітрою (етюди, п'єси, фольклорні обробки, концерти), що, очевидно, спрямовано на формування висококласного універсального виконавця. Як зазначає К. Посвалюк, М. Бердієв «... не публікував методичних праць, але, за словами його колег (В. Апатського, В. Здорова) та учнів (В. Лисенка, О. Чуприни), мав досить чіткі критерії щодо технології гри на трубі», також науковець наголошує на орієнтацію автора на інтернаціональний контекст виконавсько-педагогічного ландшафту того часу [2, 7].

Базисом педагогічної концепції М. Бердієва є багаторівневість та послідовність формування виконавця за загальноєвропейськими стандартами, з урахуванням новітніх для його часу закордонних методичних розробок. Педагогічний підхід передбачав поетапну

роботу над формуванням технічного рівня, музичного мислення та сценічно-виконавської культури, що і складає його систему педагогічних цінностей та концептуальність системи підготовки виконавців.

Критерії «технології гри на трубі», що становлять початковий етап його педагогічної системи, про які згадують його учні, включають як традиційні, так і новаторські для того часу прийоми дихальної техніки, артикуляції та постановки губ.

На нашу думку, однією з найвищих цінностей М. Бердієв як педагога є глибока індивідуалізація навчального процесу, що сприяло розвитку сильних сторін учнів/студентів, дозволяло уникати шаблонності в їх виконавському мисленні. Актуальність цієї концепції, безумовно, знаходиться поза часовими рамками та є цінною в умовах сьогодення.

Не менш важливим аспектом педагогічних напрацювань М. Бердієва є робота з репертуаром. П. Вакалюк зауважує, що його нотні видання «свідчать про усвідомлення педагогічних завдань кожного з етапів формування фахового виконавця, опанування на власній творчій практиці численних жанрових різновидів – від фольклорних обробок, транскрипцій і перекладів до оригінальних масштабних композицій – концертів для труби з оркестром» [1, 72]. Це забезпечувало педагога можливістю занурення учнів/студентів у стильові локуси різних музичних традицій, що сприяло розширенню їх виконавської свідомості.

Методика М. Бердієва вирізняються інтеграційним вектором формування педагогічного шляху, що вбирав у себе його власні напрацювання із досвідом західноєвропейських та американських виконавських трубних шкіл. К. Посвалюк зазначає, що М. Бердієв звертався до «новітніх для того часу праць зарубіжних авторів», що, на думку науковця, свідчить про його відкритість до інновацій та готовність впроваджувати зарубіжні методи [2, 7]. Це дозволяло йому йти в ногу з актуальними тенденціями та провадити високі професійні стандарти у своєму класі.

Багатогранність артикуляції та дихальної техніки у педагогічній концепції М. Бердієва органічно поєднані в єдиний виконавський комплекс із комплементарією технічної свободи та виразності виконання.

Останньому, він приділяв значну увагу, робота над глибиною музичної думки, відповідності стильовому профілю та композиторському задуму, емоційному наповненню кожної одиниці композиційної структури та пошуку релевантних засобів виразності – все це відображає педагогічний світогляд М. Бердієва. Який є прикладом поєднання технічної майстерності та художньої виразності, а ключовими компонентами його педагогічної концепції є :

- *Індивідуалізація* – персоналізація навчальної траєкторії кожного учня/студента.
- *Комбінаторність* – інтеграція найактуальніших (для того часу) педагогічних підходів та виконавських технік, що формує його власний системний педагогічний комплекс.
- *Концептуальність* – цілісне сприйняття виконавського комплексу технічних та художніх імплементацій.
- *Систематичність* – дидактична обґрунтованість кожного етапу в навчанні у суворо регламентованій системі рівневої структури його методики.

Отже, перевірені багаторічним досвідом М. Бердієва та його численних учнів, педагогічні концепції – вражають своєю результативністю, їх позачасова актуальність в умовах сьогодення, потребує переосмислення та масового впровадження у навчальні процеси мистецьких навчальних закладів України.

Література

1. Вакалюк П. Новаторство напрямків діяльності Миколи Бердієва в контексті трубного мистецтва України. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць*. Рівне: Волинські обереги, 2016. Випуск 8. С. 71–76.

2. Посвалюк К. Творча діяльність Миколи Бердієва у контексті розвитку виконавства на трубі в Україні (1940-1980-ті роки): автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства. Київ: НМАУ, 2016. 16 с.

*Пірус Владислав Володимирович,
аспірант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника*

БАГАТОГРАННІСТЬ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАніСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА: ВІД ТВОРЧОЇ КОМУНІКАЦІЇ ДО ПСИХОЛОГІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ

Діяльність піаніста-концертмейстера виходить далеко за межі простого акомпанементу чи забезпечення ритмічної та гармонійної основи. Вона охоплює широкий спектр завдань, включаючи активну участь у формуванні інтерпретаційних рішень та творчу комунікацію з іншими музикантами. Піаніст-концертмейстер не лише допомагає солістам вивчати їхні партії, але й забезпечує контроль якості виконання, враховуючи індивідуальні особливості кожного виконавця та потенційні складнощі у їхній грі. Важливою складовою роботи концертмейстера є здатність надавати конструктивні поради щодо подолання виконавських труднощів. У процесі спільної роботи з солістами, концертмейстер бере активну участь у створенні цілісної художньої концепції твору, звертаючи увагу на важливі деталі ансамблевого виконання. Така багатогранна діяльність вимагає від піаніста-концертмейстера поєднання педагогічних, психологічних та творчих навичок, які тісно переплітаються та проявляються у різноманітних професійних ситуаціях - від навчального процесу до концертних виступів [4, 60]. Ключовими для успішної роботи концертмейстера є розвинена творча уява, психологічна стійкість та мобільність, які дозволяють ефективно адаптуватися до різних умов виконання та забезпечувати високий рівень музичної взаємодії.

Творча комунікація є головним елементом взаємодії між музикантами в ансамблі, визначає якість спільного виконання та гармонійність звучання. Однією з основних складових творчої комунікації є взаємна адаптація музикантів один до одного. Творча комунікація це своєрідний діалог між музикантами-виконавцями, під час якого вони мають можливість обмінюватися певними ідеями та імпульсами. У цьому контексті піаніст-концертмейстер виступає не лише як супровід, але і як рівноправний партнер, що вносить свої інтерпретаційні пропозиції та доповнення [2, 76].

Ефективна творча комунікація в ансамблі вимагає як вербальних, так і невербальних форм спілкування, під час репетицій музиканти використовують вербальну комунікацію для обговорення інтерпретаційних рішень, координації темпів і динаміки, надання зворотного зв'язку та невербальну комунікацію (зоровий контакт, міміка, жести та ін.) [1, 13].

Успішна творча комунікація в ансамблевому музикуванні неодмінно потребує спільного музичного задуму, тобто всі учасники ансамблю повинні мати єдине розуміння музичного твору та його інтерпретації [2, 76]. Піаніст-концертмейстер приймає активну участь у формуванні цього спільного задуму, координуючи та узгоджуючи інтерпретаційні рішення з іншими музикантами. Однією з ключових психологічних складових, що визначають успішність творчої діяльності піаніста-концертмейстера, є уява, яка дає можливість музиканту не лише точно передавати музичний текст, але й вносити власні інтерпретаційні елементи, створюючи унікальне виконання кожного твору. Уява охоплює кілька аспектів: візуалізацію музичного твору, експериментування з музичними елементами та розширення інтерпретаційних можливостей [3, 214]. Саме завдяки розвиненій уяві піаніст-концертмейстер здатен візуалізувати музичний твір у своїй свідомості перед початком його виконання. Уява дозволяє концертмейстеру експериментувати з динамічною палітрою, агогічними відхиленнями, штриховою артикуляцією та іншими виразовими засобами музичної мови, виходити за межі текстуального виконання, створюючи нові інтерпретаційні рішення, що роблять виконання уніфікованим. Це особливо важливо при роботі з добре відомими, знаними музичними творами, де необхідно знайти т.зв. свіжий (новий) підхід до інтерпретації, щоб

здивувати та захопити слухачів.

Безперечно, уява відіграє важливу роль у процесі імпровізації, яка є невід'ємною частиною діяльності багатьох піаністів-концертмейстерів. Імпровізація вимагає здатності миттєво створювати нові музичні фрази та гармонії, спираючись на внутрішнє відчуття музичної логіки та естетики, що вимагає високого рівня творчої уяви, що дозволяє музиканту генерувати нові ідеї в реальному часі. Уява є вкрай важливою для створення художнього образу музичних творів, адже дозволяє концертмейстеру не лише технічно правильно виконати музичний текст, але й наповнити його глибоким сенсом, емоційним змістом тощо.

Професійна виконавська діяльність піаніста-концертмейстера часто пов'язана з високим рівнем стресу, який виникає під час підготовки та виконання музичних творів на концертах, репетиціях, конкурсах та інших заходах. У таких умовах психологічна стійкість та мобільність є надважливими елементами у психології творчої особистості за для отримання високого рівня виконавської майстерності та ефективної взаємодії з іншими музикантами [4, 65]. Психологічна стійкість піаніста-концертмейстера визначається його здатністю зберігати внутрішній спокій і зосередженість під час виступів і репетицій, незважаючи на зовнішні фактори стресу, що включає в себе вміння керувати своїми емоціями, долати тривогу та підтримувати позитивний настрій.

Одним із способів розвитку психологічної стійкості є регулярна практика релаксаційних технік, таких як глибоке дихання, медитація або йога. Саме ці техніки допомагають знизити рівень стресу, покращити емоційну стабільність та підвищити загальне самопочуття.

Мобільність піаніста-концертмейстера у стресових умовах визначається його здатністю швидкого реагування на будь-які ситуації та процесу швидкої адаптації до них. Для розвитку мобільності між концертмейстером та виконавцями варто включати до репертуару твори різних стилів і епох, що дозволяє піаністу-концертмейстеру розширити свої виконавські можливості та підготуватися до будь-яких непередбачуваних музичних ситуацій.

Ще одним важливим фактором у розвитку психологічної стійкості та мобільності є практичний досвід. Саме участь у численних концертах, конкурсах та інших публічних виступах допомагає музиканту звикати до стресових ситуацій та навчитися ефективно з ними справлятися. Досвідчені піаністи-концертмейстери, відомі своєю здатністю залишатися спокійними та зосередженими навіть під час найскладніших виступів, що є результатом багаторічної практики та великого досвіду публічних виступів.

Без сумніву, важливою складовою мобільності між учасниками виконавського процесу є психологічна підтримка з боку колег, родини, викладачів та інших осіб. Емоційна підтримка та конструктивний зворотний зв'язок допомагають музиканту відчувати себе впевнено та мотивовано, що сприяє підвищенню його психологічної стійкості.

Література

1. Єфремова, І. М., Гургула, Р. І., Герасимчук, В. В. (2022). Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом-виконавцем. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*, (2), с.11-18.
2. Журавльова Н., Каленик І. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера у сфері музичного мистецтва – *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. – Вип. 36. Том 1.– с. 74-78.*
3. Ляшенко, О. Д. та Бутенко, Т. М. (2021). Формування творчої особистості майбутнього інструменталіста-виконавця у вищій школі. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*(200). с. 213-218.
4. Мартинюк, О. В. Педагогічні та психологічні аспекти діяльності концертмейстера. *Світ під час пандемії: нові виклики та загрози, LXIX Міжнародна науково-практична інтернет-конференція.* – м. Вінниця, 25 червня 2021 року, с. 60-65.

РОЛЬ МУЛЬТИМЕДІА ТА НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Інтеграція цифрових інструментів, візуальних проєкцій, інтерактивних систем і новітніх звукових технологій докорінно змінила як процес створення музичного театру, так і спосіб його сприйняття. Мультимедійні технології дозволяють розширювати традиційні засоби театрального вираження, надаючи авторам і виконавцям нові інструменти для занурення глядача у складні багатовимірні світи, де звук, зображення та рух поєднуються у єдину синергетичну систему.

Одним із ключових аспектів впливу мультимедіа на музичний театр є розширення можливостей сценографії. Завдяки використанню проєкцій, LED-екранів, доповненої реальності та тривимірної графіки сценічний простір перестає бути статичним. Він трансформується у динамічне середовище, яке може змінюватися в реальному часі, взаємодіючи з рухами акторів чи ритмом музики. Наприклад, у сучасних постановках використовуються інтерактивні декорації, що реагують на вокальні партії чи оркестрові фрагменти, створюючи ефект гармонійної єдності між аудіовізуальними елементами. Такі рішення не лише посилюють емоційний вплив, але й дозволяють вирішувати складні сюжетні завдання, візуалізуючи концепції, які раніше неможливо було відобразити засобами традиційного театру.

Новітні звукові технології також значно вплинули на музичний театр, особливо у сфері звукового дизайну та акустичної просторової організації. Використання багатоканальних аудіосистем, амбіфонічного звучання та алгоритмів обробки звуку дозволяє досягати більшої глибини і деталізації аудіального середовища. Звукові ефекти можуть не лише доповнювати музику, а й формувати окремий нарративний рівень, який взаємодіє з візуальною складовою постановки. Наприклад, у новаторських музичних драмах сучасних композиторів звук стає невід'ємною частиною драматургії, підкреслюючи емоційні акценти або створюючи атмосферу напруги.

Інтерактивні технології відкрили нові можливості для залучення глядачів, змінюючи їхню роль із пасивних спостерігачів на активних учасників театрального дійства. Інтерактивні системи дозволяють глядачам впливати на перебіг подій, змінювати візуальні ефекти чи музичну тканину постановки, використовуючи сенсорні пристрої або мобільні додатки. Така інтерактивність сприяє глибшому залученню аудиторії, створюючи ефект співучасті у творчому процесі. Водночас вона відкриває нові перспективи для дослідження теми взаємодії людини й технологій у сучасному мистецтві.

Роль мультимедіа також полягає у створенні інноваційних форматів театру. Завдяки технологіям доповненої та віртуальної реальності музичний театр виходить за межі традиційної сцени, переносячи глядача у повністю цифрові світи. Такі постановки, як VR Opera або Mixed Reality Musical, демонструють потенціал нових медіа у створенні повноцінного театрального досвіду, де простір і час стають гнучкими категоріями. Глядачі отримують можливість бути «всередині» вистави, взаємодіючи з віртуальними персонажами чи цифровими декораціями.

Попри численні переваги, впровадження мультимедіа у музичний театр також викликає певні виклики. Надмірне використання технологій може відвертати увагу глядачів від основного драматургічного й музичного змісту постановки. Крім того, застосування високотехнологічного обладнання потребує значних фінансових витрат і спеціальної підготовки персоналу, що обмежує доступ до таких рішень для невеликих театрів. Однак ці труднощі стимулюють розвиток нових методик інтеграції мультимедіа у театральний процес, що забезпечує поступове вдосконалення цього напрямку.

Таким чином, мультимедіа та новітні технології відіграють ключову роль у

трансформації музичного театру ХХІ століття. Вони розширюють виражальні можливості жанру, створюючи нові форми естетичного досвіду та сприяючи інтеграції мистецтва й технологій. Використання мультимедіа не лише змінює художню мову театру, а й відкриває нові горизонти для взаємодії між митцями й аудиторією, формуючи унікальний простір сучасного культурного діалогу.

Література

1. Popper F. Art of the Electronic Age. London: Thames and Hudson, 2013. 124p.
2. Юдова-Романова К.В. Технічні засоби оформлення сценічного простору. Київ: Вид. центр КНУКІМ, 2017. 314 с.
3. Черков Г. Екранний світ – діалог реальностей : монографія. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 224 с.
4. Manovich L. Software Takes Command. New York : Bloomsbury Academic, 2013. 506p.

Привалова Ольга Григорівна,

аспірантка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА КОРЧЕВНОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ МУЗИКИ

Сьогодні українська протестантська музика, яка зазнавала утиски та гоніння за часів СРСР, відродила свій творчий потенціал та увійшла в стадію активного розвитку. Нині плідно працюють композитори Світлана Острова, Іван Зажитько, Сергій Хашук, Володимир Хлиста, Олександр Корчевний, Віталій Григор та ін., з-під пера яких виходять сучасні твори, що достойно презентують українську протестантську музичну традицію.

Олександр Корчевний народився у 1974 році в м. Тальне на Черкащині. В дитинстві він часто гостював у дідуся з бабусею в селі, у хатині яких проходили зібрання віруючих. Саме там майбутній композитор вперше почув християнський спів, який по-особливому торкнувся його душі. Після закінчення музичної школи по класу труби, О. Корчевний вступив до Московського військово-музичного училища, де чотири роки опановував мистецтво військово-оркестрової служби. У січні 1993 року він прийняв баптистське хрещення. Після закінчення навчання він повернувся до України і вступив на музичний факультет Ірпінської біблійної семінарії. Після її закінчення О. Корчевний займається з хорами і оркестрами в церкві в Чернівцях. Там він пише свої перші хорові та оркестрові аранжування для християнських колективів.

У 1998 році в Союзі євангельських християн баптистів України створюється симфонічний оркестр для проведення масштабних євангелізаційних богослужінь за участю відомих проповідників під керівництвом Стівена Бенхама. Репетиції колективу проходили в Києві й до них долучалися професійні оркестранти з багатьох міст України. Для цього оркестру та зведеного хору О. Корчевний був запрошений написати аранжування відомих музичних творів. Також у цей час створені його авторські композиції для змішаного та чоловічого хору: «Ісус – Син Божий», «Славте Христа», «Отче наш», «Agnus Dei» та ін.

Із 1999 року О. Корчевний активно звершує служіння як диригент, аранжувальник та композитор Союзу ЄХБ України. У цей період він закінчує Одеську музичну академію як хоровий диригент.

У 2006–2023 роках О. Корчевний працював деканом музичного факультету Ірпінської біблійної семінарії і мав постійну практику роботи з хоровими колективами. Це плідно позначилось на його композиторській творчості. У період з 2016 по 2020 рік на прохання Української баптистської церкви «Благодать» («Grace Ukrainian Baptist Church», штат Пенсильванія) О. Корчевним у співавторстві з протестантськими композиторами В. Хлистою та В. Гординським було створено збірку для загальноцерковного та хорового співу на тексти 150-ти псалмів Давида. Вони були призначені як допомога для глибокого вивчення Книги

псалмів під час богослужіння. Із часом це музичне втілення псалмів стало чудовою допомогою в розвитку церковного музичного служіння в Україні та в українських емігрантських церквах за кордоном. Пізніше ці твори увійшли до збірки «Книга Псалмів» у трьох частинах, що вийшла друком в 2021 році [1–3].

Кожен твір «Книги Псалмів» називається «Псалом» і має нумерацію, відповідну до біблійних псалмів. Деякі псалми написані в кількох варіантах – різного авторства, для різного складу виконавців, на різні мелодії. Найбільший – сто дев'ятнадцятий – псалом Біблії представлений у вигляді шести музичних творів. Дев'ятий та десятий псалми об'єднані в одну композицію. У цілому в трьох збірках зібрано сто сімдесят два твори. Перу О. Корчового належать сто сорок сім композицій, серед них – сольні пісні, твори для ансамблю і хору.

Особливість композиторського почерку О. Корчового – опора на український народний мелос та гармонію. Хорова фактура його творів збагачена імітаційною поліфонією, використанням хорової педалі, поліпластовістю; гармонія – дисонансами, хроматичними ходами; використовуються мішані розміри, джазові ритми. Класичний стиль письма композитора органічно поєднується з естрадно-джазовими елементами.

Хорові композиції О. Корчового – сучасний прояв хорового прославлення і поклоніння в баптистській церкві. Вони мають насамперед прикладну функцію, оскільки написані для богослужбового вжитку. Високопрофесійний стиль композиторського письма актуалізує їх і як концертні твори. Композиції О. Корчового люблять віряни, і тому вони часто виконуються хоровими колективами.

Література

1. Книга Псалмів. Частина 1 (1–50) : нотний збірник / упор. і ред. О. Корчовий і І. Веленчук. Одеса : Бондаренко М. О., 2021. 88 с.
2. Книга Псалмів. Частина 2 (51–100) : нотний збірник / упор. і ред. О. Корчовий і І. Веленчук. Одеса : Бондаренко М. О., 2021. 80 с.
3. Книга Псалмів. Частина 3 (101–150) : нотний збірник / упор. і ред. О. Корчовий і І. Веленчук. Одеса : Бондаренко М. О., 2021. 120 с.

Сидорук Степан Анатолійович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕТНІЧНА АВТЕНТИКА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ВОКАЛІ

Етнічна автентика в сучасному українському вокалі відображає прагнення до збереження національної ідентичності в умовах глобалізації та динамічного розвитку музичної індустрії. Використання елементів традиційного співу, мелодичних і ритмічних структур, а також фольклорної семантики дозволяє сучасним українським вокалістам інтегрувати автентичний культурний спадок у нові жанрові форми, зберігаючи його естетичну цінність та автентичність. Цей процес забезпечує не лише продовження традиції, а й формування унікального музичного продукту, що здатний конкурувати на світовій сцені.

Однією з визначальних рис етнічної автентики в українському вокалі є звернення до традиційних вокальних технік. Такі техніки, як природний голос, відкритий тембр і багатий обертоновий спектр, характерні для народного співу, активно використовуються сучасними виконавцями для створення автентичного звучання. Наприклад, групи та сольні артисти, такі як DakhaBrakha, Go_A чи Ніна Матвієнко, інтерпретують традиційний спів у нових музичних контекстах, зберігаючи його глибинну емоційність і символіку. Такий підхід не лише збагачує сучасний вокальний арсенал, але й підкреслює етнічний характер української музики.

Мелодика і ритміка також відіграють ключову роль у формуванні етнічної автентики. Для українського фольклору характерні ладові структури, зокрема використання діатоніки з типовими для народної музики пентатонічними мотивами, що створюють відчуття близькості до природи та простоти. Ритміка часто базується на нерівномірних розмірах, таких як 5/8 або

7/8, що надає музиці особливої виразності. Інтеграція цих елементів у сучасні жанри, як-от поп, електроніка чи рок, дозволяє виконавцям створювати твори, що зберігають зв'язок із національним корінням, водночас апелюючи до слухачів у глобальному контексті.

Особливу увагу слід приділити ролі фольклорної семантики у вокальних творах сучасних українських артистів. Символіка народних пісень, які часто базуються на темах природи, родинних зв'язків, любові та боротьби, дозволяє виконавцям створювати глибоко емоційні та культурно значущі твори. Наприклад, у творчості гурту Kozak System чи Джамали фольклорні образи переосмислюються, отримуючи сучасну інтерпретацію, що додає музиці нових сенсів і підсилює її емоційний вплив. Залучення традиційних текстів і мотивів сприяє збереженню культурної спадщини в умовах її адаптації до вимог сучасної музичної індустрії.

Інтеграція автентики в сучасний український вокал також значно впливає на сценічний образ артистів. Традиційний одяг, зокрема вишиванки чи стилізовані костюми, є частиною сценічного коду, що підсилює етнічний аспект виступів. Крім того, виконавці активно використовують автентичні інструменти, такі як бандура, дримба чи сопілка, створюючи цілісні образи, які поєднують музичну і візуальну етніку.

Окремо варто зазначити вплив сучасних технологій на репрезентацію етнічної автентики. Електронна обробка вокалу, зокрема гармонізація або використання семплів народних голосів, дозволяє поєднувати традиційне звучання з електронними ритмами та текстурами. Такий підхід, характерний для гуртів Опика чи Yuko, сприяє популяризації етнічної музики серед молодіжної аудиторії та забезпечує її актуальність у сучасному культурному просторі.

Отже, етнічна автентика в сучасному українському вокалі є потужним засобом збереження національної ідентичності та культурної пам'яті. Вона впливає на всі аспекти творчості – від вокальних технік і мелодики до семантики текстів і сценічного образу. Інтеграція автентичних елементів у сучасні музичні жанри сприяє створенню унікального музичного продукту, який поєднує глибину традицій із новітніми технологіями. Це не лише зберігає культурну спадщину, а й відкриває нові горизонти для її інтерпретації та популяризації на світовій сцені.

Література

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2000. 40 с.
2. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво». Харків: Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2008. 16 с.
3. Откидач В. Естрадний спів і шоу-бізнес: навч.-метод. посіб. Вінниця: Нова книга, 2013. 368 с.

Сірік Данііл Русланович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ЕТНІЧНОГО МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ У ФОРМУВАННІ НОВОЇ ХВИЛІ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ

У ХХІ столітті відбувається активне відродження інтересу до етнічної музики, що стає не тільки джерелом натхнення для композиторів, але й інструментом пошуку нових виразних засобів. Українські композитори дедалі частіше звертаються до народних мелодій, ритмів і символіки, використовуючи їх як базу для створення інноваційних музичних творів, що збагачують національну музичну традицію та водночас інтегрують її у світовий контекст. Етнічний матеріал слугує основою для синтезу різних жанрів і технік, що формують унікальне звукове середовище, притаманне новій хвилі українського авангарду.

У сучасній українській музиці етнічні мотиви виконують не лише роль архівних джерел, а й стають фундаментом для новітніх композиторських пошуків. Відомі українські

композитори, такі як Валентин Сильвестров, Євген Станкович, Вікторія Польова, активно звертаються до фольклорних зразків, намагаючись переосмислити їх через призму сучасних технік і стилів. Етнічні мелодії, ритміка та темброві рішення часто виступають інструментом для розвитку нових форм музичного вираження, поєднуючи автентичні українські традиції з досягненнями західної музичної авангардної школи. Наприклад, у творах Валентина Сильвестрова простежується використання принципу «звукових архетипів», де традиційні фольклорні інтонації переплітаються з мінімалізмом, створюючи ефект духовного піднесення та глибокого емоційного переживання. Євген Станкович використовує у своїх симфоніях і балетах фольклорні мотиви як спосіб побудови драматургії твору, де народна музика виступає символом національної ідентичності, що переживає трансформацію під впливом сучасності.

Для глибшого розуміння того, як українські композитори використовують етнічний музичний матеріал у формуванні авангардних творів, варто розглянути детальні приклади, що демонструють взаємодію традицій і новаторства.

Валентин Сильвестров у своїй творчості неодноразово звертався до елементів народної музики, зокрема до інтонаційних і гармонічних особливостей українського фольклору. Його цикл «Тихі пісні» є класичним прикладом використання народних інтонацій через призму мінімалізму і так званого «постлюдійного стилю». Сильвестров уникає прямого цитування народних мелодій, натомість він створює «звуковий ландшафт», де народні мотиви сприймаються як архетипічні форми, які викликають глибокі емоційні та культурні резонанси. Його музика відсилає до народної мелодики, але у відчутно модерністському контексті, де важливіше не відтворення традиції, а її трансценденція.

Твори Євгена Станковича, зокрема його балет «Ольга», демонструють активне використання фольклорних матеріалів у побудові симфонічної драматургії. У цих творах фольклор не є просто музичною цитатою, а стає інтегральною частиною наративу, віддзеркалюючи національну ідентичність і культурні архетипи. У симфонічній музиці Станкович часто звучать архаїчні мелодії, які він стилізує та поєднує з сучасними техніками композиції – атональністю, додекафонією, складними поліритмічними структурами.

У фолк-опері «Коли цвіте папороть» Станкович синтезує фольклорні елементи з сучасними авангардними засобами. Це включає використання оркестрових технік, таких як поліфонія, складні ритмічні структури та експресивна гармонія, які поєднуються з українськими народними мелодіями і ритуалами. Саме таке поєднання надає твору унікальний характер – збереження етнічної основи поряд із новаторськими музичними підходами, що було характерно для авангардної музики другої половини ХХ століття [5].

Вікторія Польова у своїй творчості також активно використовує елементи народної музики, зокрема в контексті духовної музики та хорових творів. Її твори часто базуються на стародавніх українських духовних піснеспівах, які вона вільно інтерпретує, зберігаючи їхню мелодіку, ритміку та трансформуючи їх у сучасну гармонічну, звукову тканину. У своїх творах Польова поєднує мотиви народних і духовних мелодій, створюючи своєрідний музичний архетип, що є відображенням колективної підсвідомості нації.

Композитори нового покоління продовжують традиції своїх попередників, збагачуючи українську музичну культуру. Одним із таких прикладів є Ілля Розумейко та Роман Григорів, засновники експериментального музичного театру NOVA OPERA. Їхні твори, такі як опера «Йов», поєднують автентичні фольклорні елементи з техніками постмодернізму та сучасної опери [2].

Використовуючи архаїчні символи та фольклорні архетипи, вони трансформують народні пісні в інноваційні музичні структури, що поєднують електронну музику, академічні стилі та елементи театрального абсурду.

Таким чином, етнічна музика слугує для сучасних українських композиторів не лише джерелом натхнення, але й ключовим елементом для розвитку нових музичних жанрів і стилів. Вони використовують фольклор не як фіксовану форму, а як динамічний інструмент, що дозволяє їм створювати музику, яка одночасно відображає національну ідентичність і вписується в контекст глобальних культурних процесів. Архетипічні мотиви народної музики

стають своєрідним містком між минулим і сучасним, що надає музиці глибокого сенсового наповнення та робить її актуальною на міжнародній арені.

Література

1. Луніна А. Є. Станкович Євген Федорович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) [та ін.] ; Ін-т історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2012. Т. 9. С. 805.
2. Опера «Йов»: зупинити музикою війну. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/5бсееае0с2313/index.amr> (дата звернення 30.10. 2024).
3. Польова В. В. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Том 5: ПАВАНА – «ПОЛІКАРП». С. 336–339.
4. Lunina Gh. The world of chamber symphonies by Yevhen Stankovich. Preface to the score. Evgeny Stankovich. Chamber symphonies (second, third, fourth). Score. Kyjiv : Muzychna Ukrajin, 2002. С. 4–6.
5. Vovkun V. V. The folk opera «When the Fern Blooms» by E. Stankovych : history and director's reflections. *Kuljtura i suchasnistj*. 2019. № 2. С. 44–48.

Степанов Володимир Андрійович,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГІТАРА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ МУЗИЦІ: ІНСТРУМЕНТ ЯК КУЛЬТУРНИЙ СИМВОЛ

Гітара, як музичний інструмент, має значний вплив на розвиток світової музичної культури, проте її інтеграція в українську народну музику є унікальним явищем, що відображає як історичні процеси, так і специфіку національної культурної динаміки. Хоча гітара не належить до автентичних інструментів українського фольклору, її поступове проникнення в музичний простір України стало важливим чинником у трансформації народної музики та формуванні нових культурних кодів.

Історія поширення гітари в Україні тісно пов'язана з європейськими культурними впливами, які стали особливо помітними у ХІХ столітті. У цей період гітара набула популярності серед міської інтелігенції, де використовувалася для виконання романсів і камерної музики. Романтизм, який домінував у мистецтві того часу, сприяв розширенню меж музичної культури, у тому числі через інтеграцію західноєвропейських інструментів, таких як гітара. У міському середовищі гітара не лише виконувала функцію акомпанементу, а й ставала інструментом, що підкреслював індивідуальність виконавця.

У ХХ столітті процеси урбанізації, зміцнення зв'язків між містом і селом, а також популяризація масової культури сприяли розширенню використання гітари. Особливого значення гітара набула в умовах інтеграції традиційних народних мотивів у сучасні музичні форми. Використання гітари дозволяло гармонійно адаптувати народну музику до потреб нових поколінь, надаючи їй сучасного звучання. Інструмент ставав важливим елементом переосмислення музичних традицій, уможливаючи створення синтезу між автентичністю та модернізмом.

Гітара як засіб музичної комунікації набула особливого значення в період 1960–1970-х років, коли авторська пісня та фольклорні ініціативи переживали новий етап свого розвитку. Поєднання гітари з українськими народними мелодіями дозволяло створювати твори, що відображали національну ідентичність у контексті сучасної культури. Використання гітари у таких жанрах, як фольк-рок або етно-джаз, сприяло оновленню традиційної музики, роблячи її доступною для ширшої аудиторії та конкурентоспроможною на міжнародному рівні.

Символічний аспект гітари в українській культурі виявляється у її ролі інструмента, що відображає здатність культури до адаптації та оновлення. Гітара стала символом відкритості українського музичного мистецтва до нових форм і стилів. Водночас її демократичність, доступність і універсальність сприяють її сприйняттю як засобу збереження культурної

пам'яті та міжпоколіннєвого діалогу.

Гітара активно використовується у сучасних фольк-гуртах і музичних проектах, що працюють на перетині традиційного та сучасного. Її звучання додає динамічності народним мелодіям, підкреслюючи багатогранність української музичної спадщини. Завдяки цьому інструменту відбувається не лише переосмислення фольклорної традиції, а й формування нових наративів, які відповідають викликам глобалізованого світу.

Важливим аспектом є також використання гітари у музичній освіті. Аранжування народних пісень для гітари, створення навчальних посібників та курсів з гри на цьому інструменті забезпечують збереження інтересу до народної музики серед молоді. Освітні програми, що інтегрують гітару у викладання української музичної традиції, сприяють формуванню у нового покоління почуття причетності до національної культури.

Гітара в українській народній музиці виступає багатофункціональним феноменом, який поєднує музичні, освітні та символічні аспекти. Її вплив на формування сучасної української культурної ідентичності є вагомим свідченням того, як інструменти, що не є традиційними для певної культури, можуть бути успішно інтегровані у її художній простір, збагачуючи його та сприяючи його оновленню. Гітара стає не лише засобом музичного вираження, а й потужним символом трансформаційної сили української культури в умовах сучасності.

Література

1. Боришевський М. Й. Духовні цінності в становленні особистості – громадянина // Педагогіка і психологія. 1997. № 1. С. 144–150.
2. Веденєєв Д.В., Копієвська О.Р. Вишукана» гібридна зброя: ураження свідомості керманців та інтелігенції. Частина 1. Виклики і ризики. Безпековий огляд ЦДАРК №9 (142) 2020
3. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації : [монографія]. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І.Франка, 2009. 558 с.
4. Світова гібридна війна: український фронт : монографія / за заг. ред. В.П. Горбуліна. Київ : НІСД, 2017. 496 с.

Степанов Володимир Андрійович,

докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЖУРНАЛ «ГІТАРА В УКРАЇНІ» ЯК СПЕЦІАЛІЗОВАНЕ ІНФОРМАЦІЙНЕ ВИДАННЯ

На даний момент в Україні відбувається небувале піднесення патріотизму, національної ідентичності, збільшення інтересу до національної культури та мистецтва, його історії, у тому числі і музичного. У цьому контексті дуже важливими є спеціалізовані видання, що містять необхідну мистецьку інформацію. Одним з таких є журнал «Гітара в Україні» – єдине професійне та унікальне спеціалізоване видання, присвячене гітарному мистецтву в Україні.

Мета публікації – розкрити значення та особливості журналу «Гітара в Україні» як спеціалізованого інформаційного видання.

Змістом видання є висвітлення новин виконавської, дослідницької, мистецтвознавчої та педагогічної діяльності гітарної спільноти України. Журнал виходить з 2008 року під керівництвом шеф-редактора Костянтина Чечені, професора, професора Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, заслуженого діяча мистецтв України. Засновником видання є Національна всеукраїнська музична спілка, яку очолював з моменту заснування Герой України, народний артист України, академік Анатолій Тимофійович Авдієвський.

Основною метою журналу є популяризація та розвиток гітарної культури в Україні, підтримка професійних виконавців, педагогів і любителів гітарного мистецтва. Видання стало важливою платформою для обміну знаннями, дослідженнями та інноваціями у галузі гітарного мистецтва.

Як і обіцяв у передмові до першого випуску журналу Костянтин Чеченя, на сторінках усіх наступних випусків видання міститься інформація про історію українського гітарного мистецтва, видатних особистостей – українських композиторів та виконавців, інформація про діяльність та творчі плани Асоціації гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки [1].

Асоціація гітаристів, створена в листопаді 2000 року, є структурним підрозділом Національної всеукраїнської музичної спілки. Очолює Асоціацію заслужений діяч мистецтв України Костянтин Анатолійович Чеченя, заступник голови Асоціації – Аліна Леонідівна Бойко.

Асоціація гітаристів є провідною українською організацією в розвитку гітарного мистецтва на національному рівні, організовує численні фестивалі та конкурси, такі як Міжнародний конкурс гітаристів «ГітАс», а також Літню гітарну академію, сприяючи вдосконаленню майстерності українських виконавців та підвищенню їхньої професійної підготовки.

У виданні часто публікуються інтерв'ю з видатними гітаристами, огляди гітарних фестивалів і конкурсів, у тому числі закордонних, методичні матеріали для викладачів. Зміст кожного випуску спрямований на глибоке вивчення та аналіз досягнень як української, так і міжнародної гітарної сцени.

Важливою частиною кожного випуску є нотні додатки. У журналі регулярно публікуються твори для гітари, написані українськими композиторами. Це не тільки підтримує українське музичне мистецтво, але й дає можливість музикантам та педагогам використовувати твори сучасних авторів у своїй професійній діяльності, тим самим збагачуючи педагогічний та виконавський репертуар.

Журнал сприяє розвитку гітарного виконавства на академічному рівні, допомагаючи музикантам підвищувати свій рівень знань і технічних навичок. Публікації методичних матеріалів, що стосуються техніки виконання, аналізу творів та педагогічних підходів, є особливо корисними для викладачів музичних шкіл і вищих навчальних закладів.

Кожен випуск журналу включає полемічні статті, що охоплюють як історичні аспекти розвитку гітари, так і сучасні тенденції розвитку мистецтва. У статтях публікуються біографії відомих українських гітаристів, таких як Анатолій Шевченко, Марк Соколовський, Костянтин Смага та ін., а також матеріали про видатних європейських виконавців. Це дає можливість читачам ознайомитися з досягненнями як української, так і світової гітарної спільноти.

Окрім історичних та методичних статей, у журналі міститься інформація про концерти гітарної музики, поздоровлення лауреатів та переможців конкурсів, методичні рекомендації, майстер класи провідних українських педагогів-гітаристів, оголошення, що можуть бути цікавими для виконавців, наприклад, від гітарних майстрів, щодо ремонту, виготовлення класичних гітар або інформація про нові нотні збірки.

З моменту свого заснування журнал «Гітара в Україні» зайняв важливе місце в українській музичній культурі. Він сприяє розвитку виконавської школи гітари, підвищенню професійного рівня гітаристів, а також популяризації української музичної спадщини.

Журнал також став важливим джерелом інформації для науковців та дослідників гітарної музики. Окрім статей, присвячених виконавству, журнал містить аналітичні огляди та наукові дослідження, що стосуються історії гітари та її впливу на сучасну музичну культуру, роздуми щодо майбутнього музичного мистецтва. Це дозволяє не тільки розширювати знання про гітарне мистецтво, але й поглиблювати розуміння його ролі в музичному житті України та світу.

У цьому році вийшов вже 17-ий випуск журналу. Незважаючи на складні часи, редакція продовжує збирати та поширювати матеріали, продовжує робити свій вагомий внесок у розвиток української музичної культури. Останні три випуски відображають події в Україні та мають яскраве патріотичне спрямування, що виражається у тематиці статей та нотного матеріалу. 15-ий випуск журналу, що вийшов у 2022 році, починається зі статті головного редактора, в якій він піднімає питання зміни освітньо-виховної парадигми в умовах воєнного

часу, репертуарної політики як у сучасній музичній педагогіці, так і у виконавстві, ролі викладачів, музикантів та діячів культури у патріотичному вихованні молоді, важливості збільшення інтересу та розповсюдження інформації про українську музичну культуру [2].

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що спеціалізований інформаційний журнал «Гітара в Україні» є важливою частиною культурного ландшафту України. Він не тільки сприяє розвитку гітарного мистецтва, але є платформою для обміну ідеями, досвідом та творчими досягненнями. Завдяки виданню українські гітаристи отримують доступ до актуальної інформації, нових методичних матеріалів і нотних публікацій, що робить його цінним джерелом для професіоналів та ентузіастів гітарного мистецтва. Журнал має всі передумови для подальшого розвитку, розширення кола читачів та підвищення рівня української гітарної культури.

Література

1. Гітара в Україні. *Гітара в Україні*. Київ. 2008, №1. 48 с.
2. Гітара в Україні. *Гітара в Україні*. Київ. 2022, №15. 48 с.

Стовп'юк Андрій Васильович,

аспірант Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника

ЕВОЛЮЦІЯ ЦИМБАЛІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ)

Цимбали є одним з найдавніших автентичних інструментів в історії людства. У кожній модифікації цимбалів закладена культурологічно-естетична цінність, ідея автора-конструктора та виконавця. Процес еволюції цимбалів має довготривалу історію. Чимало джерел висвітлюють цимбали як струнно-ударний інструмент, різновиди якого існують понад три тисячі років. Відомо, що цимбалоподібні інструменти були поширені у Китаї, Південно-Східній і Середній Азії, на Близькому Сході. Про це свідчать зображення ударних хордофонів, зокрема, на асирійському барельєфі в Куянджику, де зображено музиканта, який грає на гуслеподібному інструменті за допомогою паличок [1, с. 16]. З плином часу цимбали пройшли культурно-етнічну асиміляцію, яка призвела до певних органологічних модифікацій та версій.

У багатьох країнах Середземномор'я існували гуслеподібні інструменти такого типу: сантир(арабський прародич інструмента), самбуки, барбітона, псалтеріона і т.д. Про поширення цимбалоподібних інструментів в Україні свідчать стародавні розписи, зокрема на фресці у Софії Київській зображено псалтеріон (пам'ятка XI століття). Дослідник Тарас Баран підкреслює, що «саме псалтеорін як музичний інструмент, який використовувався для супроводу рецитації хвалебних пісень, дав назву книзі «Пісня пісень» - Псалтир» [1, с. 16]. Також попередником цимбалів був іранський сантур, який налічував 80 металевих струн, по яких вдарили надзвичайно тонкими паличками. До інших органологічних версій щодо походження цимбалів дослідники відносять вірменський сантир, турецький канун, грузинський цинцила, узбецький чанг, киргизький канун, монгольський йоквін, в'єтнамський там-тхап-лук.

У Німеччині було винайдено свій різновид цимбалів – гакбрет. А у 1690 році П. Гебенштрайт винайшов великі цимбали з подвійною резонансною плитою і металевими струнами, які отримали назву «Панталеон». У такому вигляді інструмент існував до XIX ст. [1, с. 18]

Всі вищенаведені конструктивні версії інструментів стали передумовою виникнення сучасних цимбалів. Етимологія слова «цимбали» пов'язана із урочистими святкуваннями у давній Елладі, під час яких звучав досить примітивний на той час інструмент – «кимвал». Він мав форму металевого таза і пізніше римляни почали називати його «цимбалум». Згодом така назва поширилась у всій Європі. Відтак пригадуються слова з 150 Псалму: «Хваліте Його

(Господа) на дзвінких кимвалах», що підтверджує сакральне та духовне значення інструменту.

Безпосереднім попередником та прототипом концертних цимбалів був інструмент поширений серед циганів Австро-Угорської імперії. Цей інструмент став основою концертних цимбалів В. Йозефа Шунда. У 1874 році майстер-винахідник теоретично аргументував доцільність існування нових цимбалів і започаткував серійне виробництво.

Г. Хоткевич зазначав, що цимбали були поширені в складі ансамблів троїстих музик на Волині та Гуцульщині, звідки і отримали популярність по всій Україні [3, с. 163]. Нині такі ансамблі існують на теренах Західної України, у їх складі зазвичай переважають малі цимбали, які є зручними для виконання народно-фольклорної та естрадної музики.

Традиційно в Україні цимбали використовуються в ансамблевому виконавстві. За визначенням Т. Барана «<...>основна функція цимбалів полягає у співіснуванні з іншими інструментами у межах невеликого колективу – капели, яка може налічувати 2-5 учасників. У різних етнічних регіонах цимбали використовують як мелодичний інструмент або ритмічно-гармонічний» [1, с. 30]. Цимбали на Закарпатті, Поліссі, Буковині та Гуцульщині дещо різняться між собою щодо стилістичної манери гри та функціональним призначенням. Це пояснюється тим, що кожний регіон зазнав культурного взаємовпливу різних національностей.

Отже, цимбали є одним із найдавніших та найстаровинніших інструментів. У процесі еволюції цей інструмент отримав низку модифікацій та органологічних версій завдяки широкій географічній амплітуді: від іранського сантира до псалтеріона та цимбалів Шунда. Історія розвитку та функціонування цимбалів в українському виконавстві розпочалась з ансамблевого побутування в складі троїстих музик. Конструктивні вдосконалення змінювали функцію цимбалів у народно-інструментальному мистецтві, що сприяло процесу їх академізації. У контексті української музичної творчості цимбали завжди відігравали особливу роль. Безперечно, цимбали «Шунда» стали новою сторінкою в історії професійного становлення цимбалів, дали поштовх до розвитку оригінального репертуару, формування виконавських стилів, вдосконалення технічних та художніх прийомів гри тощо.

Література

1. Баран. Т. Світ цимбалів: монографія. Львів : Світ, 1999. 88 с.
2. Баран Т. Особливості й завдання цимбального шкільництва в Україні. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Львів. 2015. Вип. 43. С. 188-208.
3. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків.: ДВУ, 1930, 288 с.
4. Юрченко О. Сильові напрями сучасного виконавства на цимбалах системи Шунди. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність. Рівне: Волинські обереги, 2017. С. 85-91

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА БОРИСА СЕВАСТЬЯНОВА

Відомим сучасним українським композитором, що зробив значний внесок у розвиток музичного мистецтва і культури в Україні, є Борис Севастьянов. Він займає чинне місце в українському мистецькому просторі, а його творчість охоплює широкий спектр форм та жанрів, як в сфері академічної музики, так і масової. Творчий доробок композитора налічує такі академічні форми, як Концерт для фортепіано з оркестром (2003), Концерт для альту з оркестром (2005), «Симфонія» (2007 – 2008), Струнний квартет (2006), Соната для альту і фортепіано (2003), Варіації для фортепіано (2005) та інші. Також композитор працював над створенням музики до фільмів: у його доробку музика до документального фільму «Гришка» (2008), фільму «The Lunch Box» (2009), що здобув премію «Оскар» в номінації «Ігровий студентський фільм» (2010, бронза), також музика до документальних фільмів «Холодний Яр. Воля України – або смерть!» (2014), «Glory of dishonour» (2017), а з найновіших його робіт виділяється музика до українського дитячого музичного ігрового фільму «Дронині мандрони» (2020).

Композитор народився у місті Харків 1 квітня 1983 року, з ранніх років він займався музикою, навчаючись в Харківському ліцеї мистецтв. Пізніше Б. Севастьянов вступив і завершив Харківське музичне училище, а далі й Харківський національний університет мистецтв імені Івана Котляревського. Здобувши композиторську освіту, він працював аранжувальником в духового оркестру НЮАУ імені Ярослава Мудрого, а також - з симфонічним оркестром «Віртуози Слобожанщини».

На нашу думку, Б. Севастьянов займає особливе місце серед сучасних українських композиторів і завдяки своєму вмінню органічно поєднувати традиції музичного театру з новаторськими підходами до музичної драматургії та постановок. Прикладами такого сучасного підходу може слугувати його діяльність як композитора у таких мюзиклів як «Хроніки Нарнії. Таємниця пасхального коду» (2021) [1], а також в новому мюзиклі «Пінокія» (2023) [2; 4]. Всі твори автора отримали визнання як серед публіки, так і серед музикознавців, але на наш погляд однією з найпомітніших робіт є саме «Пінокія». У мюзиклі Севастьянов використовує виразні музичні форми для відображення психологічної динаміки персонажів. Журналістка О. Чеботар так окреслює музичну складову мюзиклу: «Музика Бориса Севастьянова збирає весь сюжет в єдине ціле, адже динамічність та ефектність звучання казки не переривались у жодному з номерів. Також відчувався вдалий баланс між живим оркестровим та електронним звучанням – вони досить органічно поєднувались між собою. Емоційна палітра мюзиклу доволі широка: тут і ліричний дует Джембетто та Пінокії, і зловісні куплети Кара-Боса з гротескно-комедійними приспівками, і драматично-напружені пісні, як, до прикладу, пісня ув'язненого Арлекіна.» [5]

Аналізуючи музичні номери «Пінокії», ми бачимо що кожний номер є виразним і відрізняється один від іншого своїм емоційним спектром засобів музичної виразності. Композитор досліджує тему боротьби різних емоцій та темпераментів людей через музичні контрасти, що передаються за допомогою яскравої оркестровки та ритмічних рішень. Саме за цю роботу Б. Севастьянов отримав нагороду «Київська пектораль-2023» у номінації «Найкраща музична концепція вистави», а сам мюзикл отримав нагороду «Найкраща дитяча вистава» [3].

У музикознавчому дискурсі творчість Б. Севастьянова розглядається як важливий етап розвитку українського музичного театру і музичного мистецтва в цілому. Його композиторський стиль демонструє здатність до інновацій та адаптації нових музичних течій до вимог сучасної сцени. Аналізуючи його музику, ми бачимо глибоке володіння техніками композиції, зокрема в аспекті використання складної гармонії, поліфонічних структур, а також

роботи з оркестровими колористичними рішеннями. Таким чином, ми можемо сказати, що твори композитора є відображенням не лише індивідуального стилю, але й ширшого процесу еволюції музичного театру в Україні, що постає як частина глобальних мистецьких тенденцій.

На наш погляд, основними характеристиками музичної творчості Б. Севастьянова є синтез жанрів та стилів, українська культурна спадщина а також його філігранна взаємодія з драматургією. У своїх роботах для музичного театру Севастьянов часто використовує елементи як класичної, так і сучасної музики, впроваджуючи техніки авангарду, мінімалізму, залучаючи стилістику електронної та рок-музики. Такий підхід дозволяє йому створювати новаторські постановки, що поповнюють скарбницю українського контенту популяризувати національне мистецтво. Твори композитора відзначаються глибоким розумінням музичної драматургії. Його музика не лише підкреслює нарративні елементи сценічних дій, але й додає нових вимірів до персонажів та конфліктів, підсилюючи емоційний і смисловий вплив постановок.

Таким чином, творчість Б. Севастьянова у сфері музичного мистецтва є яскравим прикладом того, як українська композиторська школа продовжує розвиватися і осмислювати сучасний світ через призму національних традицій. Його роботи мають вагомий вплив на розвиток музичного театру в Україні, а також роблять вагомий внесок у міжнародний контекст завдяки новаторському підходу до музики та її інтеграції в сучасний мистецький простір України.

Література

1. Мюзикл для всієї родини «Хроніки Нарнії Таємниця Пасхального коду». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Sa9jz7zcrBY> (дата звернення - 13.10.2024)
2. Пінокія: в Київській опері покажуть унікальний український мюзикл. Телеканал «1+1». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Is7vhLzyKH8> (дата звернення - 13.10.2024)
3. Ришкович Д. У КМДА оголосили лауреатів премії «Київська пектораль-2023». *Liga.Life*. (2023). URL: <https://life.liga.net/all/news/u-kmda-oholosyly-laureativ-premii-kyivska-pektoral-2023> (дата звернення - 13.10.2024)
4. У Київській опері відбулась прем'єра вистави «Пінокія». Телеканал «Інтер». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=95FL7A0C0TE> (дата звернення - 13.10.2024)
5. Чеботар О. «Пінокія»: одрук чи бродвейська мрія. *The Claquers*. 2023. URL: <https://theclaquers.com/posts/11920> (дата звернення - 13.10.2024)

Торконяк Наталія Ігорівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЛЕМКІВСЬКА ПІСНЯ ЯК СИМВОЛ «МІСЦЯ ПАМ'ЯТІ» ТА АРХЕТИПУ РІДНОЇ ЗЕМЛІ

Етнокультурні коди, створені за допомогою знакової системи певної культури, є її важливими репрезентантами у сучасному музичному мистецтві. Вони проявляються у трансформованому вигляді у різних музичних жанрах, у тому числі – естрадному, що має широкий діапазон чисельної публіки, а відтак – отримує «друге життя» і здійснює вплив на формування світогляду слухачів. Тому осмислення фольклору як етнокультурної знаковості, яка проявляється у сучасних естрадних інтерпретаціях, є одним із вагомих завдань української музикології.

Лемки – етнічна група українців, що малою батьківщиною яких є територія, що сьогодні входить до складу трьох держав – України, Польщі і Словаччини. Після Другої світової війни, у 1944–1947 роках, внаслідок геополітичного переділу Європи більшовицькою владою СРСР [7] та подальшої «зачистки» території від діяльності Української Повстанської Армії, здійсненої урядом прокомуністичної Польської об'єднаної робітничої партії, понад 150 тисяч лемківського населення було депортовано з Польщі та Чехословаччини в УРСР та на північні

і західні території ПНР [1]. Відтак, лемківський фольклор є особливим з огляду на трагічну історію етносу, його життя у сучасну добу, з одного боку, ускладнюється відривом від малої батьківщини, а з іншого – саме ця туга за рідною землею зумовлює особливий ментальний зв'язок представників етносу та його реалізацію в активному музикуванні – і в автентичному, і в естрадному варіантах. При цьому особливої ваги набуває символічність «місця пам'яті» (з яким пов'язують спогади, відповідно до концепції П. Нори [6], культурологічної концепція пам'яті Я. Ассмана [8] та ін.), а також маркування тих пісенних артефактів, в яких здійснюється відображення архетипу Рідної землі (відповідно до концепції С. Кримського та теорії К. Г. Юнга [10]) та творять «лемківський міф» (відповідно до розуміння феномену міфу К. Леві-Стросом [5]).

Для самозбереження даної етнічної групи надзвичайно важливою є колективна пам'ять, яку бачимо крізь призму концепції «місця пам'яті» П. Нори [6] та суголосних ідей інших вчених. Зберігаючи пам'ять про локацію прабатьків, етнос береже уявлення про свою історію. Іншими словами, як це обгрунтував М. Альбакс [9], – формує власну колективну ідентичність за допомогою активізації образів пам'яті у процесі комунікації, які й стають символами ідентичності групи. Звертаючись до лемківського фольклору, вкажемо на його значення як «місця пам'яті» для «розсіяної» етнічної групи. Оскільки більшість представників етнічної групи були депортовані із власної території, вона сьогодні не є доступною для їх компактного проживання як господарів землі зі своєю знаковістю. Мала батьківщина, що славилася багатою і м'якою природою Низьких Бескидів, захищеністю від кочівників і споконвічними традиціями.

Інший аспект задекларованої теми – втілення архетипу Рідної землі – розглядаємо крізь призму концепції національної ментальності С. Кримського [4], в якій архетип Природи – Рідної землі подається поряд з архетипами Серця, Слова, Софійності та бачиться як відлуння одвічного материнства, прадавнього поклоніння Матері Землі, і в цьому має аналогії з архетипною системою К.Г. Юнга.

Замилуванням рідним краєм та тугою за ним проникнуті чисельні взірці лемківського пісенного фольклору, зібрані Ф. Колесою [2] та іншими дослідниками. Це проявляється як на узагальненому, семантичному рівні, так і на рівні музичної інтонаційності, яка, за словами О. Козаренка, є першою мікроструктурою музичної мови, «носієм значення» [3, 50]. Вважаємо рівень інтонаційності базовим, що в експлікації на феномен лемківського фольклору виявляється інтонемами, які стають «носіями значень», яскраво виражаючи певний зміст.

Описаний символізм яскраво втілений у множинних фольклорних взірцях, для прикладу назвемо деякі із найбільш відомих – «Ой верше мій, верше...», «Гори наши, гори, наши Карпати...», «Зашуміли ліси, зашуміли гори...», «Горі, долом хожу...», де змальовується краса Рідної землі, «Будь здрава, землице, йду к Гамерице...», «Гамерицкий край», «Пливе кача по тесині...», пов'язані із тугою за прекрасним рідним краєм, як «місцем пам'яті» в еміграції, та ін.

Таким чином, аналіз і автентичних, й естрадних версій лемківської пісенності вважаємо за потрібне здійснювати крізь призму проаналізованих вище концептуальних основ, пов'язаних із символізмом «місця пам'яті» та втіленням архетипу Рідної землі, а відтак – маркувати розуміння ментальних особливостей лемківського фольклору у сучасному соціумі.

Література

1. Гальчак Б. Лемківський підсумок ХХ століття й перспективи на ХХІ століття. *Наше слово*. № 51. 16.12.2012. URL : <https://nasze-slowo.pl/lemkivskiy-pidsumok-hh-stolittya-y-pe/> (23.10.2024).
2. Етнографічний збірник. Етнографічна комісія НТШ. Т. XXXIX–XL. Народні пісні з Галицької Лемківщини : тексти й мелодії / збір., упор. і пояснив Ф. Колесса. Львів : НТШ, 1929. LXXXII, 469 с.
3. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2001. 23 с.
4. Кримський С. Під сигнатурою Софії. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. 367 с.
5. Леві-Строс К. Первісне мислення / пер. з фр. С. Йосипенка. Київ : Український центр духовної культури, 2000. 324 с.

6. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять / пер. з франц. А. Репи. Київ : Кліо, 2014. 272 с.
7. Угода між Урядом Української Радянської Соціалістичної Республіки і Польським Комітетом Національного визволення про евакуацію українського населення з території Польщі і польських громадян з території УРСР від 09.09.1944. URL : https://web.archive.org/web/20180206191659/http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/616_065 (15.10.2024).
8. Assmann J. Communicative and Cultural Memory. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin, New York, 2008. P. 109–118.
9. Halbwachs M. On Collective Memory / Edited, Translated and Introduced by Lewis A Coser. Chicago : University of Chicago Press, 1992. Doi : <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226774497.001.0001> (18.10.2024).
10. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. *Collected Works of C. G. Jung*. Princeton : Princeton University Press, 1959. V. 9. P. 1. 512 p.

*Телев'як Ігор Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ ДОН ЖУАНА ЧЕРЕЗ МУЗИЧНІ ТЕМИ ТА МОТИВИ

Психологічний портрет Дон Жуана є одним із найглибших прикладів взаємодії музичного мистецтва й літературної психології в контексті музичних тем та мотивів. Образ Дон Жуана, який уособлює архетип спокусника, бунтаря та шукача ідеалів, став джерелом натхнення для багатьох композиторів. Завдяки музичним засобам вони змогли розкрити його багатогранну психологію, яка варіюється від романтичного героя до цинічного руйнівника моральних норм. Вивчення тем і мотивів, асоційованих із цим персонажем, дозволяє простежити, як музика стає засобом психологічного аналізу та драматургічного розвитку.

Одним із найвідоміших музичних втілень Дон Жуана є симфонічна поема Ріхарда Штрауса «Дон Жуан». Композитор використовує яскраву, імпульсивну основну тему для відображення невгамовної енергії героя, його жаги до пригод і романтичного ідеалу. Динамічність та емоційна інтенсивність музики передають непокірний характер Дон Жуана, який відмовляється підкорятися соціальним нормам. Основна тема поеми поступово розвивається, демонструючи різні аспекти особистості героя: від захопленої пристрасті до трагічної самотності. У фіналі, де мотиви розчиняються в тиші, музика підкреслює неминучість краху його бунтарського духу, залишаючи слухачам відчуття екзистенційної порожнечі.

У опері Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан» психологічний портрет героя розкривається через різноманіття музичних стилів і тем. Головний герой зображений через віртуозні арії та ансамблеві сцени, які демонструють його харизматичність, емоційну гнучкість і маніпулятивну природу. Наприклад, арія «Fin ch'han dal vino» відображає життєрадісний і безтурботний бік Дон Жуана, тоді як його дуети з жінками розкривають тонкі нюанси спокуси й підкорення. Фінал опери, в якому Дон Жуан відмовляється від каяття, має потужне драматургічне значення: у суворих, стриманих акордах у супроводі потужного оркестру втілено його непохитність і саморуйнівну гординю.

Символіка музичних мотивів Дон Жуана також виявляється у творчості Франца Ліста, зокрема в Ремінісценціях на Дон Жуана. Піаністичний блиск цієї композиції передає романтичну ідеалізацію героя, його прагнення до свободи й емоційної експресії. Водночас у технічній складності й віртуозності твору закладено метафору досягнення недосяжного, постійного руху, що характерний для Дон Жуана. Ліст підкреслює драматизм образу через контрастність тем, варіюючи між бурхливими, демонстративними моментами та спокійними, ліричними епізодами, які натякають на внутрішній конфлікт персонажа.

Особливо цікавим є використання музики для аналізу психології Дон Жуана в контексті його відносин із соціумом. Композитори часто використовують ансамблеві сцени для відображення його впливу на інших персонажів, їхнього емоційного стану та реакцій. У музиці

таких сцен підкреслюється соціальна гра Дон Жуана: він одночасно є об'єктом захоплення і джерелом конфлікту, що створює складний емоційний ландшафт.

З огляду на все це, психологічний портрет Дон Жуана через музичні теми та мотиви є яскравим прикладом того, як музика стає інструментом розкриття внутрішнього світу персонажа. Різні композитори, звертаючись до цього образу, використовують широкий спектр музичних засобів – від мелодії та гармонії до оркестрових прийомів і драматургії – для створення багатомірної образу. Дон Жуан у музиці постає не лише як герой літературної традиції, а й як архетип, що втілює вічний пошук свободи, пристрасті й самореалізації, який неминуче супроводжується внутрішнім розладом і трагізмом.

Література

1. Mozart W. A. *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* / Vorgelegt von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm // W. A. Mozart. Bühnenwerke: Serie II Werkgruppe 5 Band 17. – Bärenreiter Kassel Basel Paris London New York, 1968. – 527 p

2. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб. / В. П. Іванишин; [упоряд. Тексту П. В. Іванишина]. – К. : ВЦ Академія, 2010. – 256 с.

3. Новохатський Д. І. Слуга одного господаря? Основні сфери взаємодії образів Дон Жуана та його слуги // Гуманітарні науки. – 2003. – № 1. – С. 166–170.

4. Тацій Т. П., Турянська І. М. Трактатування образу Дон Жуана в історичній легенді та французькій («Дон Жуан, або Кам'яний гість» Мольєра), англійській («Дон Жуан» Дж. Байрона) і українській літературах («Кам'яний господар» Лесі Українки). Інтегрований урок // Всесвітня література у середніх навчальних закладах України. – 2003. – № 5. – С. 45–48.

Фик Юрій Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТИЛІСТИЧНА ПАЛІТРА ТРУБИ У ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Труба, завдяки своїм органологічним характеристикам, має потужний потенціал впливу на драматургію та стиль багатьох музичних творів. Це стосується й опусів видатного українського композитора сучасності Євгена Станковича. Його творчість відзначається широким спектром жанрів і форм, у яких труба наділяється як образними, так і функціональними важелями, виступаючи носієм стильової ідентичності. Це актуалізує запропоновану для дослідження тему, яка передбачає розкриття широкої палітри стилістичних прийомів використання труби у доробку композитора.

Важливо в цьому аспекті враховувати загальні тенденції вивчення музичної мови Є. Станковича та характерні для неї авторські композиційні прийоми, що й становлять його авторський стиль в цілому. Останнім часом українські музикознавці все частіше звертаються до аналізу стилю композитора, що дозволяє глибше розуміти його творчі інтенції та інструментальні інновації. Ці наукові напрацювання є фундаментом для подальших досліджень і сприяють формуванню «загальної картини», що забезпечує комплексний підхід у музикознавчому вивченні творчого доробку композитора.

Так, Ю. Грібіненко підкреслює значення тембрового підходу Є. Станковича, зазначаючи, що композитор ретельно підбирає інструментарій, керуючись не лише образно-змістовим задумом твору, але й індивідуальним баченням тембрових характеристик: «Є. Станкович складає тембр, виходячи, з одного боку, із загального образно-змістового задуму, у межах індивідуальної авторської концепції, з іншого – користуючись вибраним інструментарієм та комбінуючи засоби, що найбільш відповідають шуканому образу» [1, 14–15]. У цьому контексті важливо дослідити, як саме тембр труби, який композитор часто використовує, втілює стилістичні особливості його музичної мови та надає індивідуальності творам.

Окрім тембрових рішень, особливий інтерес становить безпосередньо композиторський стиль Є. Станковича, який, за словами О. Колісник, є настільки виразним і впізнаваним, що

його можна ідентифікувати навіть за кількома тактами [2, 129]. На думку дослідниці, композитор свідомо звертається до стилістичних паралелей з попередніми музичними епохами, але інтерпретує їх у яскраво вираженому індивідуальному ракурсі: «...при цьому риси минулих стилів подаються у яскраво вираженому новому індивідуальному ракурсі» [2, 129].

Однією з найхарактерніших рис тембрового та образного профілю труби у творчості Є. Станковича є здатність утворювати колоритні національні образи, що стають засобом інтонування національних мотивів. Композитор уміло поєднує фольклорні мелодії з модерністськими техніками, створюючи стилізацію народної манери виконання, завдяки цьому труба набуває виразної «співучості». Це особливо проявляється у мелодійних лініях труби, побудованих на фольклорних ладах, що підсилює національний колорит і надає звучанню інструмента особливої пісенної пластичності.

Особливо показовим стає використання труби для підкреслення кульмінаційних моментів – це один із ключових засобів драматургії у творчості Є. Станковича. Зокрема, у балетних партитурах труба часто виконує роль образного «оратора», який акцентує емоційні контрасти (наприклад, балет «Володар Борисфену»). У програмних творах на історичні теми («Слово о полку Ігоревім» для сопрано, тенора, баритона, баса, мішаного хору та симфонічного оркестру, Каддиш-Реквієм «Бабин Яр» для тенора, баса, хору та оркестру) труба може символізувати клич до боротьби або передавати глибокий трагізм національної історії, що додає образній палітрі творів особливої драматичності.

Ще однією важливою особливістю стилістики труби у творчості Є. Станковича є її здатність до створення незвичних тембральних ефектів. Композитор застосовує прийоми м'ятування, поєднує трубу з іншими мідними інструментами або використовує флюгельгорн, що надає звучанню особливої «гнучкості» – від дзвінкого, пронизливого тембру до приглушено-ліричного. Така колористична гнучкість створює багатовимірну атмосферу внутрішнього діалогу, яка збагачує загальну палітру його творів.

Творчість Є. Станковича вирізняється своєрідним стилістичним синтезом, де інтонаційні традиції поєднуються з авангардними засобами. Труба у його музиці часто містить полістилістичні прийоми, які виражаються через контрастні ритмічні й мелодійні структури. Можна відзначити взаємодію традиційної пентатоніки з додекафонією, яка сприяє відчуттю просторової експансії та інтенсивного емоційного напруження (яскравим прикладом цього є твір «Свято труб» для 16-ти труб).

Композитор нерідко використовує трубу у поліфонічних структурах, де вона бере участь у створенні контрапунктуальних взаємодій. Її включення у поліфонічний розвиток сприяє тематичному обрамленню та структурній завершеності творів. У деяких ансамблях труба виконує провідну партію, яка інтонаційно й ритмічно активує діалог з іншими інструментами, створюючи ефект багатовимірного звукового простору.

Стилістичне розмаїття труби у творчості Є. Станковича свідчить про багатовимірність його музичної мови та глибоке проникнення в українські культурні архетипи. Завдяки синтезу традиційного й модерністського підходів, труба в його творах перетворюється на багатофункціональний елемент, який не тільки розширює жанрово-стильові кордони, але й слугує важливим маркером композиторського задуму, своєрідним «барометром» драматургічних коливань та емоційних акцентів, що відображають багатогранність авторської концепції.

Література

1. Грібіненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. 2(32). С. 5–16.
2. Колісник О. Індивідуалізовані виразові засоби та прояви стилізації у Камерній симфонії №7 «Шляхи і кроки» Євгена Станковича. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ імені П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. № 2 (21). С. 129–137.

РИТМ ЯК МУЗИЧНЕ ЯВИЩЕ

Як одне із фундаментальних явищ природи та мистецтва, ритм завжди буде в колі наукових інтересі багатьох дослідників. Розробка цієї проблеми підсилюється завдяки збільшенню емпіричної матеріальної основи мистецтва, набуттям варіативного різноманіття ритму з урахуванням нових технологій у художній творчості. Актуальність дослідження ритму в мистецтві зумовлюється тим, що ритм виступає однією з основних виражальних властивостей побудови мистецьких творів. Протягом розвитку мистецтва склалися ритмічні риси, притаманні для того чи іншого стилю, жанру.

Найважливішим історичним етапом у розвиток ритму в мистецтві є епоха Відродження, що характеризується новаторством як у змістовій, так і у композиційній сфері. Розвиток світовідчуття, світогляду відображається в ускладненні ритму. Становлення ритму всіх наступних історичних стилів аж до кінця XIX – початку XX ст. забезпечується розвитком традицій, закладених у мистецтві Відродження. Вершиною процесу ритмічного ускладнення є мистецтво Романтизму.

Оскільки в XIX столітті відбувається розмивання єдиної естетичної домінанти, неможливо не звернутися до мистецтва кінця XIX століття мистецтва модерну. Розгляд символізму у дослідженні пов'язаний з тим, що саме символізм відіграв величезну роль в образному насиченні модерну. Нарешті, для повноти історичного аналізу, важливим є звернення до абстрактного мистецтва XX століття, в якому ритмічно організуються музичні форми, композиційні структури та ін.

Проблема ритму в музичному мистецтві ще має резерви для остаточного з'ясування та потребує спеціального дослідження, що дало б повне та чітке уявлення про його специфіку в цілому та особливості прояви на різних історичних етапах. Однак це питання різноаспектно порушується протягом усього розвитку мистецтва.

У різних джерелах у процесі розвитку теоретичної думки питання ритму порушується є одним із провідних. Ритм як мистецьке явище є настільки фундаментальним, що у роботах античних мислителів ритмізований розвиток, динаміка вважалася властивістю всього навколишнього світу, космосу, загалом, що підпорядковує собі і людину, і найчастіше згадувалася саме у цьому контексті. Зокрема, у роботах науковців підкреслюється вирішальна роль музичних мелодій і ритмів у піфагорійському вченні естетичного виховання.

Аспект постійного оновлення руху у його цілісному функціонуванні проявляється у висловлюваннях Геракліта [1]. Дотичною до нашої проблематики є вчення Демокрита щодо симетрії, засобів гармонії, виражальних елементів у певних кількісних співставленнях як необхідних способів створення прекрасного [3].

Комплексний підхід, що лежить в основі нашого дослідження, вимагає опрацювання робіт, в яких висвітлюється сутність художніх ритмо-динамічних проявів, їх місце в мистецтві (вокальне, інструментальне, образотворче та ін.), серед яких праці Ж. Дедусенко, Г. Завгородньої, Л. Марцевич, Г. Побережної та ін. [2; 4; 5; 6].

Існує низка досліджень, присвячених ритму. Безпосередньо проблемі ритму в мистецтві присвячена концепція І. Юджіна-Ріпуна, у якій розробляються особливості функціонування ритму як музичної механіки, як артикуляційної характеристики виконання, як віртуального об'єкту [7].

Отже, аналіз наукових першоджерел свідчить про вирішальну роль ритму у мистецтві, адже він виступає одним із основних виражальних засобів побудови мистецьких творів.

Література

1. Геракліт URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D1%96%D1%82>

2. Дедусенко Ж. В. Система ритмопластики Жака Далькроза в теорії і практиці виконавського мистецтва. *Метроритм – I: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 90 – 93.

3. Демокріт URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D0%BA%D1%80%D1%96%D1%82>

4. Завгородня Г. Ф. Ритм у часопросторовій організації сучасного поліфонічного мислення. *Метроритм – I: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 116 – 120.

5. Марцевич Л. Історичні ритми виконання творів Ф. Шопена. *Метроритм – I: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 112 – 114.

6. Побережна Г. І. Художній і сакральний аспекти музичного метру. *Метроритм – I: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 88 – 90.

7. Юджін-Ріпун І. М. Ритм як музична механіка. *Метроритм – I: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 5 – 9.

Ценух Ірина Олександрівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», старша викладачка кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

ВЗАЄМОДІЯ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СПАДЩИНИ СВІТЛАНИ БЕЗПАЛОЇ З ТЕАТРАЛЬНИМ МИСТЕЦТВОМ ЧЕРНІГОВА

Дослідження музичного оформлення театральних постановок має тривалу традицію у світовій науковій літературі, з особливим акцентом на взаємодії музики та драматургії. Науковці, такі як Уорнер Ребекка Аплін та Катерина Палачова, аналізують роль музичних компонентів у формуванні театральної атмосфери та розвитку сюжету.

У своїй книзі «Композитор музичного театру як драматург» Уорнер Ребекка Аплін підкреслює важливість музики як потужної мови, що створює сенс і поглиблює історію для глядача. Вона зазначає, що сучасні музичні партитури все частіше створюються за допомогою програмного забезпечення, що змінює візуальні аспекти композиторської концепції. Тут важливо, щоб усі учасники театральної постановки мали змогу обговорювати музику в контексті драматургії. Аплін визначає вистави з музичними номерами як форму мистецтва, яка ґрунтується на співпраці та відкритих дискусіях, доступних навіть тим, хто не володіє навичками читання нот (2, 2).

Катерина Палачова, дослідниця сім'юсфери музичного спілкування у виставах Харківського театру ляльок підкреслює важливість композитора як співавтора лялькових вистав ХХІ століття, який тісно співпрацює з режисером та художником для створення синтетичного сценічного образу. Музика в театрі ляльок оживляє сценічні предмети, підсилюючи виразність рухів ляльок і додаючи нові смислові рівні до взаємодії з глядачем (1, 104).

Музика в театральному контексті розглядається як ключовий елемент, який суттєво впливає на емоційне сприйняття вистави. Окремо відзначається значення індивідуального стилю композитора у створенні унікального театального досвіду. В Україні дослідження музики для театру ляльок є на початкових етапах розвитку, що створює простір для нових наукових досліджень. Зокрема особливої уваги вартує творчість композиторки з Чернігівщини Світлани Безпалої, чия робота відкриває нові перспективи для дослідження локальних музичних феноменів. Це дослідження пропонує нові можливості для поглибленого аналізу

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

взаємозв'язку музики та театрального мистецтва.

Дослідження мистецтвознавчого дискурсу стало основою наукової розвідки, спрямованої на відкриття творчості композиторки Чернігівської композиторської школи Світлани Безпалої, яка створює музику для дитячих вистав ляльок (рис. 1).

В її творчому доробку є вокально-хорові та ансамблево-інструментальні твори, більшість з яких – квартети для духового складу. Однією з важливих робіт є музика до дитячого мюзиклу «Оркестр», яка є яскравим прикладом її творчості. Однак найбільшу увагу заслуговує її композиторська спадщина в контексті театральних постановок, де музика Безпалої відіграє важливу роль у формуванні атмосферних і емоційних компонентів вистав.

Світлана Безпала – відома українська композиторка, яка почала співпрацювати з Чернігівським обласним театром ляльок імені Олександра Довженка з 2010 року, коли підписала свій перший контракт на написання музики до дитячої вистави «Жадібне ведмежатко» (Мишкові гулі), яку поставив режисер Віталій Володимирович Гольцов за п'єсою Юхима Петровича Чеповецького.



Рис. 1. На фото: композиторка Світлана Безпала

Ця робота стала її дебютом у театральній музиці і заклала основи її подальшої творчості у жанрі музики для дитячих лялькових вистав. Музика до цієї вистави була написана у формі симфонічної партитури та музичних саундтреків і розрахована на дітей віком від чотирьох до шести років. Для цієї роботи Безпала створила 12 вокальних та інструментальних музичних номерів, використовуючи народні ладові системи та джазові елементи.

Стиль композиторського письма Світлани Безпалої характеризується використанням народних ладів, модуляцій через енгармонізми, складних гармоній та естрадно-джазових елементів, що забезпечує ритмічну і легко сприйнятливую музику для дітей.

У 2011 році Світлана Безпала написала музику до вистави «Бабусина пригода» за казкою Олександра Олеся, поставленої режисером Віталієм Гольцовим. Для цієї роботи композиторка створила 14 музичних номерів, більшість з яких є інструментальними, використовуючи жанр української фолькмузики та унікальні інструментальні комбінації, що включають кларнет, трубу, гобой, арфу та ритм-секцію. Музика була записана у вигляді саундтреків замість традиційного нотного запису, що дозволило акторському складу зручно освоїти пісні через

поголосники. Вистава, яка була знята з репертуару Чернігівського обласного театру ляльок, тепер є частиною репертуару Хмельницького театру ляльок «Дивень», а фрагменти вистави можна переглянути онлайн на сторінці театру в TikTok https://www.tiktok.com/@dyven_teatr_lialiook : <http://surl.li/ybehct>.

У 2011 році Світлана Безпала написала музику до дитячої вистави «Колобок» режисера Віталія Гольцова, адаптуючи класичну казку для театрального виконання. Вистава відзначається використанням тривалих увертур, які створені композиторкою у стилі «троїстих музик» і тривають від трьох до п'яти хвилин, а також ретельно вибудованою номерною структурою. Музичний матеріал вистави виконаний у формі рондо, де пісні стають рефреном, а вступи – короткими епізодами, що дозволяє зберегти ритмічну і тематичну єдність. У виставі звучать такі композиції, як «Гопачок» для увертури, пісні персонажів і звірів, а інструментальні вступи варіюються, щоб не перевантажувати маленьких слухачів. Фінал вистави побудований на повторенні куплетів пісень Колобка і Баби, що створює завершену та захоплюючу атмосферу для дітей.

У 2012 році Світлана Безпала написала музику до вистави «Домовичок і Коза-добродійка» режисера Віталія Гольцова, що стала однією з визначних робіт композиторки. Музика була створена в стилі українського бароко, що відповідало творчому стилю композиторки, яка в юності захоплювалась фугами Йогана Баха. Вистава містить 21 музичний твір, більшість з яких є інструментальними номерами, але також є пісні танцювального характеру. Композиторка поєднала три жанрові сфери: класичну академічну музику, українську фольклорну музику та фантастичні образи, створивши незвичайні музичні теми, зокрема, для Кози, яка співає китайську пісню, поєднуючи бароко з елементами китайської народної музики. Вистава отримала особливу популярність завдяки творчим експериментам з інтонаціями та використанню традиційних інструментів, таких як окарина, цимбали, тулумбаси, а також клавесин та китайські гонги.

У 2013 році Світлана Безпала створила музику до вистави «Казочка лісової галявинки» режисера Віталія Гольцова за мотивами творів Н. Гернет, оформлену в жанрі симфоджазу з елементами розважальної та танцювальної музики. Для інструментування вистави композиторка використовувала улюблені тембри флейти, гобоя та кларнета, створивши легкий і доступний музичний матеріал для маленьких дітей віком від двох до чотирьох років. Вистава містить одинадцять музичних номерів, включаючи пісні та інструментальні теми, серед яких особливу увагу привертають зображення звірів і комах через специфічні інструментальні техніки. Наприклад, метеликів композиторка зобразила звуками дзвіночків, жабок – грою на кларнеті та гобої, а Лисицю передала через тембр гобоя та піцикато у струнних. В кінці вистави звучить фінальна пісня, що підсумовує всі теми і образи, створені для цієї казкової музичної подорожі.

У 2013 році Світлана Безпала створила музику до сатиричної вистави Віталія Гольцова «Червона шапочка та інші», яка поєднувала різні казки. Музичне оформлення включало як авторські композиції, так і використання елементів знайомих хітових тем, таких як музика Джоні Вільямса до фільму «Зоряні війни» та «Ода до радості» Л. Бетховена. Вистава мала комічно-саркастичний тон, зокрема через використання польки в темі Вовка та стилізацію під хеві-метал у темі Дроворубів. Авторська музика включала пісні для персонажів, таких як Чарівниця, Матуся, Шапочка, а також численні музичні цитати з класики і кіно. Музична структура вистави завершується фіналом на основі Дев'ятої симфонії Бетховена, що символізує гімн Європи, створюючи контраст між сатиричним та величним характером композиції.

У 2018 році Світлана Безпала знову підписала контракт з Чернігівським обласним театром ляльок ім. О. Довженка і створила музику до вистави Віталія Гольцова «Кошеня на ім'я Гав» за мотивами Г. Остера. Музика вистави поєднує естрадні номери та різні стилі джазу з імпровізаційним характером і ліричними мелодіями. Композиторка написала численні

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

музичні номери, включаючи увертюру в стилі попурі, теми для персонажів (Квочка з Курчатами, Кошенятко Гав, Чорний Кіт) та пісні для Пса та Кота. Окрім пісень, були створені наскрізні сцени, що підкреслюють емоційний фон дійства, як-от «Біганина», сцена поїдання сосиски і полювання. Вистава завершується фінальною піснею, що підсумовує музичну палітру постановки.

Восени 2021 року Світлана Безпала написала музику до вистави Чернігівського обласного театру ляльок імені О. Довженка «Вовк і семеро козенят» за мотивами творів Н. Гернет, режисером якої став Віталій Гольцов. Спектакль, задуманий як пантоміма без слів, отримав музичне оформлення у стилі 60-х років з додаванням американського інструменту казу для підкріплення дій героїв. У виставі поєднувалися інструментальні номери, що підкреслювали образи та атмосферу, а також одна фінальна пісня, яка підсумовувала події. Окрім цього, режисер вирішив включити елементи перформансу: актори на сцені виготовляли ляльки, що зображали героїв, використовуючи різні матеріали. Музика виконувала роль основного засобу передачі емоцій та змісту, адже основна комунікація відбувалася через пантоміму, а не через слова. Вистава здобула визнання на XIII Міжнародному фестивалі театрів ляльок «Подільська лялька» у 2023 році, де театр посів III місце.

Навесні 2023 року Світлана Безпала почала створювати музику до нової вистави режисера Віталія Гольцова «Як король мову відшукав». Спектакль базується на двох основних темах: українській народній пісні «Ой, у лузі червона калина» та щедрівці, що стали основою для музичного оформлення. Увертюра під назвою «Космічний щедрик», тривалістю 4 хв. 37 сек., поєднує ці дві теми у контрапункті, створюючи контраст між персонажами казкових істот, таких як Вітер та Янголи, і більш приземленими героями, такими як Король, Баба та Дід. Музика вистави складається в основному з інструментальних номерів, серед яких є танець «Гопачок», бойовий марш-гопак, кумедне танго і сцена гастрономічного частування. Вистава також передбачала пісню у фіналі – «Рідна мова», яка підкреслювала основну тему вистави. Хоча прем'єра не відбулася через об'єктивні причини, увертюра «Космічний щедрик» була представлена на звітному концерті музичної школи №2, де під цю музику актори виконали пантоміму.

У 2024 році на сцені Чернігівського обласного театру ляльок ім. О. Довженка була представлена вистава режисера Віталія Гольцова «Пессі та Ілюзія» (за мотивами твору фінського письменника Юрію Кокко), у співпостановці А. Шеремка (Лісового). Вистава, що зображає тему смерті та війни, була орієнтована на дитячу аудиторію і не містила пісень, а лише нескінченну інструментальну музику. Музичне оформлення, створене Світланою Безпалою, включає атональну музику та сучасні звукові ефекти, зокрема кластерні акорди, трелі та синтетичні синтезаторні звуки, які поєднуються з натуральними семплами вибухів і звуками труби та струнних. Вистава складається з 15 номерів, серед яких «Тема війни», «Тема Равличихи», «Тема троля Пессі», «Тема Ілюзії» та «Тема кохання Пессі і Ілюзії», що майстерно відтворюють атмосферу трагедії через звук. Візуально на сцені були зображені не лише казкові персонажі, як Пессі та Ілюзія, але й Смерть і Війна, що представлені у вигляді хмари і грому. Структура вистави і музика були побудовані так, щоб передати серйозну тематику, одночасно не лякаючи малих глядачів, але натомість закликаючи до роздумів про важливі життєві теми.

Таким чином, дослідження музики Світлани Безпалої висвітлює її значний внесок у розвиток театральної музики для дітей Чернігівського регіону, зокрема через її творчий підхід до саундтрекового матеріалу для вистав Чернігівського обласного театру ляльок і Чернігівського обласного молодіжного театру. Аналіз музичних творів для таких вистав, як «Жадібне ведмежатко», «Бабусина пригода», «Колобок» та інших, показує органічну взаємодію композиторської спадщини Світлани Безпалої з театральним мистецтвом Чернігова.

Це дослідження розкриває значення театральної музики як важливої складової сценічних постановок і надає матеріал для подальших досліджень у галузях музикознавства та театрознавства.

Література

1. Palachova Kateryna. Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine) / *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*. 2021. 104 p. URL : <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/12/L412100105.pdf>
2. Warner Rebecca Applin. *The Musical Theatre Composer as Dramatist / a handbook for collaboration*. Great Britain: 2023. 217 p. URL : [https://www.google.com.ua/books/edition/The_Musical_Theatre_Composer_as_Dramatis/G7SZEA-AAQBAJ?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:"Rebecca+Applin"&printsec=frontcover](https://www.google.com.ua/books/edition/The_Musical_Theatre_Composer_as_Dramatis/G7SZEA-AAQBAJ?hl=uk&gbpv=1&dq=inauthor:)

Чжан Є,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ВАЛЕНТИН МАРУХНО ЯК ВИДАТНИЙ ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОЇ ВАЛТОРНОВОЇ ШКОЛИ

Конструктивна еволюція валторни, досягнувши середини ХХ століття, відзначилося радикальними органологічними нововведеннями і трансформаціями інструмента. Вона стала більш стабільною, зберігаючи основні конструктивні й звукові параметри. Головні органологічні характеристики валторни, які визначили різновиди, такі як хроматична тривентильна, чотириривентильна та п'ятиривентильна валторна, а також подвійна, півторинна й потрійна, практично не змінюються вже кілька десятиліть. Проте, процес удосконалення валторни не зупиняється, і триває до сьогодні, зосереджуючи увагу на нових аспектах. Це включає пошуки покращення звукових (тембрових і динамічних) властивостей, розробку нових матеріалів і металевих сплавів, що позитивно впливають на якість звуку, а також зменшення ваги інструмента, покращення механічних властивостей вентильних систем і вдосконалення ергономіки гри та інших ігрових характеристик [2].

Активний розвиток виконавства на валторні та його популяризація в світовій музичній культурі в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття відбувалися не лише завдяки прогресу в музично-інструментальній індустрії та виготовленню високоякісних інструментів, а насамперед, завдяки творчій діяльності численних талановитих виконавців. Їх мистецтво стало відображенням основних жанрових, стильових та художньо-технологічних тенденцій сучасного інструменталізму. Серед українських митців, які внесли значний вклад у цю справу, можна виділити Володимира Бондарчука, Леоніда Зельдича, Андрія Кирпаня, Василя Пилипчака, Миколу Юрченка та Валентина Марухно.

Яскравим представником сучасного українського валторнового мистецтва, який здобув широку популярність у сучасному музичному світі, є заслужений артист України, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Валентин Марухно. Його творчий шлях розпочався в оркестрі Народного ансамблю танцю імені Павла Вірського, а з 1991 року він став концертмейстером групи валторн Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру України. У подальшому розвитку В. Марухно демонструє універсальність, поєднуючи виконавську діяльність і педагогіку. Як артист Національного симфонічного оркестру, він майстерно виконує складні оркестрові партії в творах як українських, так і зарубіжних композиторів. Його високу виконавську майстерність визнали також видатні сучасні музиканти [1].

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

У своїй виконавській та педагогічній діяльності Валентин Марухно реалізує творчі ідеї свого наставника, валторніста і педагога Анатолія Дьоміна. Основними рисами його виконавського стилю є особлива майстерність у звуковидобуванні та унікальність тембру валторни, які природно передаються й розвиваються у його студентів. Неперевершені звукові якості гри В. Марухна сприяють популяризації його виконавства серед колег і студентів. Митець завжди прагне досягти звукового ідеалу у виступах своїх вихованців. На його думку, цього можна досягти не лише шляхом вдосконалення технічних навичок, але й через гармонійний розвиток особистості, її світогляду та загальної музичної культури.

Література

1. Енциклопедія сучасної України. Марухно Валентин Степанович. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=63986

2. Просалова К. Лекції з інструментознавства. Ч. 1. Валторна. URL: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/metodicheskie_posobiya/prasolova_lekziya

Язиков Кирил Олексійович,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ПРЕДСТАВНИКИ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ В УКРАЇНІ

Ансамблеве виконавство на саксофоні є важливою частиною музичної культури, що дозволяє розкрити різноманітні можливості інструмента та створює умови для творчого розвитку музикантів. Воно охоплює різні форми колективного музикування. Це можуть бути як однорідні ансамблі: дуети, тріо, квартети і навіть саксофонові оркестри. Цей інструмент широко використовується і в колективах змішаного типу, наприклад, саксофон у різних складах камерних або джазових (фьюжн-бендів, комбо-складів, біг-бендів та ін.) ансамблів. «Риси стилістики ансамблевого концертного виконавства XIX століття складають цікавість прочитання для сучасного саксофоніста-виконавця. Це, передусім, технічність, емоційна виразність, концертна яскравість» - так описує принципи саксофонового ансамблевого виконання на початку його становлення П. Барабашук[1, с.116]. В теперішній час, особливість ансамблевого виконання на саксофоні полягає в інтонаційній злагоженості, тембральному та динамічному балансі, синхронізації штрихів, артикуляції, ансамблевому диханні, розуміння стилістики і особливостей виконання репертуару. Це потребує високої професійної майстерності кожного з учасників.

До відомих вітчизняних представників ансамблевого виконавства на саксофоні в першу чергу треба віднести Київський квартет саксофоністів під керівництвом Юрія Василевича, відомого саксофоніста, заслуженого артиста України, доцента Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, який активно займається ансамблевим виконавством. Київський квартет саксофоністів створено у 1985 році при Національній філармонії України. Засновниками колективу були: Ю. Василевич, М. Мимрик, О. Москаленко та С. Гданський.

За час існування колектив став одним з провідних камерних ансамблів України, здійснивши численні гастролі в Україні та за кордоном. Ансамблем створено великий репертуар, що включає як оригінальні твори для саксофонного квартету, так і перекладення класичної музики. Численні композиції створено у співпраці з багатьма українськими композиторами, які писали спеціально для цього колективу. Серед них варто зазначити твори Жанни Колодуб («Українські картинки», «Народні веснянки»), Лесі Дичко («Українські писанки», «Карпатські новели»), Євгена Станковича («Твори для квартету саксофонів») та ін. Також до репертуару квартету входять перекладення класичних та джазових композицій, а

також світової саксофонові класики.

На думку автора статті, Київський квартет саксофоністів є яскравим представником академічного ансамблевого виконавства на саксофоні. Склад колективу протягом років змінювався, але високий професійний рівень та активна концертна діяльність залишались незмінними характеристиками ансамблю. Не менш важливу роль мають і джазові ансамблі, в яких саксофон, поряд з іншими інструментами, займає провідну позицію. Наприклад, таким є «Super Jazz Asylum», який було засновано в 2012 році в Києві саксофоністом Дмитром Александровим.

До основного складу колективу входили: Д. Александров – саксофон, Р. Іванов – фортепіано, А. Арнаутов – контрабас, Я. Тараненко – ударні. Це традиційний склад джазового квартету в даному випадку з саксофоном соло. Особливістю творчої діяльності ансамблю є виконання авторських композицій, оригінальні обробки джазових стандартів, участь у численних джазових фестивалях України, таких як: Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Koktebel», «Jazz in Kiev», «Alfa Jazz Fest» (тепер «Leopolis Jazz Fest» у Львові). Колектив є одним з провідних представників сучасної української джазової сцени, що поєднує традиції мейнстрім-джазу з сучасними тенденціями. Це надало йому змогу співпрацювати з відомими українськими та закордонними музикантами, серед яких Девід Фрізен (США, контрабас), Єнс Дюппе (Німеччина, тромбон), Денис Аду (Україна, труба) та ін.

Таким чином, особливості та принципи ансамблевого виконавства на саксофоні практично незмінні як в джазовому так і академічному виконавстві. Важливими аспектами є інтонаційна злагодженість, тембральний та динамічний баланс, синхронізація штрихів, артикуляції, ансамблеве дихання, розуміння стилістики і особливостей виконання репертуару. В джазовому виконавстві також важливе «відчуття партнера» під час імпровізацій, розуміння стилістики, форми композиції, гармонічної складової твору що виконується, щоб мати змогу доповнити основну думку автора своєю, чим і являється імпровізація. Це вимагає від учасників більш глибоких знань пов'язаних з принципами композиції та гармонічного аналізу.

Література

1. Барабашук П. Внесок Едварда А. Лефевра у розвиток саксофонного ансамблевого виконавства XIX століття (На прикладі твору К. Флоріо «Allegro de Concert» для квартету саксофонів) *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 19. Ч. 2. 2023 С.116-119 <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/294637/288344>

Ястремський Максим Вікторович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕМОЦІЙНА НАПРУГА І КАТАРСИС У ФІНАЛАХ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

Фундаментальними елементами музичної драматургії Джузеппе Верді, які забезпечують високий рівень емоційного та естетичного впливу на аудиторію є емоційна напруга та катарсис у фіналах опер. Композитор майстерно поєднує музичні, драматургічні та символічні засоби для досягнення глибокого психологічного резонансу, що робить його опери визначним явищем у світовій музичній культурі. У фіналах його творів відбувається кульмінація та розв'язання драматичних конфліктів, де емоційна напруга, досягнувши апогею, змінюється катарсисом – естетичним і психологічним очищенням через співпереживання.

Однією з особливостей фіналів Верді є їхня багаторівнева драматургія, яка забезпечує поступове наростання емоційної інтенсивності. У цьому контексті слід зазначити вміння композитора використовувати гармонічні, ритмічні та темброві контрасти для створення драматичного ефекту. Зокрема, у фіналі опери «Ріголетто» відображено максимальну

емоційну напругу через поєднання стрімких оркестрових партій, що символізують тривогу й відчай, із вокальними мелодіями, які виражають скорботу та глибокий внутрішній біль. Завершення сцени переходить у стан трагічної тиші, яка символізує фінальну неминучість та емоційну спустошеність.

Фінали опер Верді часто характеризуються символічним значенням, яке виходить за межі індивідуальної драми персонажів. Наприклад, у «Травіаті» смерть Віолетти розкривається не лише як трагічний результат особистого конфлікту, а й як метафора жертви, очищення та відновлення духовного балансу. Оркестровий супровід у фіналі побудований на прозорих фактурах і піднесених мелодіях, що надають емоційного піднесення й водночас філософської завершеності. Такий підхід підкреслює універсальність драматичного задуму, який апелює до загальнолюдських цінностей і переживань.

Значну роль у створенні емоційної напруги у фіналах Верді відіграють хорові епізоди, які розширюють масштаб подій і підсилюють драматичний ефект. У фіналі «Аїди» композитор використовує хоровий спів як віддалений звуковий фон, що контрастує з інтимною сценою прощання закоханих. Хор символізує долю, яка домінує над людськими бажаннями та емоціями, створюючи відчуття космічного масштабу подій. Така багатошаровість звукової тканини дозволяє слухачеві сприймати події одночасно на індивідуальному та загальнолюдському рівнях.

Інструментальні засоби, зокрема оркестрові прийоми, є важливим інструментом створення емоційної напруги у фіналах. Верді використовує широкий динамічний спектр, несподівані гармонічні переходи й ритмічні акценти для досягнення драматичного ефекту. У фіналі «Отелло» ці засоби сприяють підкресленню кульмінаційної трагедії, де пристрасні вокальні партії Отелло взаємодіють із потужним оркестровим звучанням, формуючи емоційну симфонію, яка завершує дію.

Особливе місце у фіналах Верді займає вокальна драматургія, через яку композитор відтворює психологічні стани персонажів. Емоційна виразність вокальних партій, підкріплена динамікою оркестру, формує глибокий емоційний зв'язок між персонажами та слухачами. У фіналі «Дон Карлоса» тонке балансування між мелодійністю й драматизмом дозволяє передати як внутрішні переживання героїв, так і їхню взаємодію з обставинами, створюючи ефект співпереживання.

Фінали опер Джузеппе Верді є зразком поєднання музичної та драматичної майстерності. Емоційна напруга й катарсис, досягнуті через багатий арсенал музичних засобів, є невід'ємною складовою їхнього впливу. Завдяки гармонійному поєднанню індивідуальних драм і символічного змісту, фінали Верді створюють глибокий естетичний і психологічний ефект, який утверджує його опери як визначні явища музично-театрального мистецтва.

Література

5. Lutz D. Schmadel. Dictionary of Minor Planet Names. — 5-th Edition. — Berlin, Heidelberg : Springer-Verlag, 2003. — 992 (XVI) с. — . (англ.)
6. ВЕРДІ Дж. Ріголетто: Опера на 3 дії, 4 картини: Фрагм. лібр. — Харків: Вид. Харк. академ. театру опери та балету, [Б.р.]. — 20 с.
7. ВЕРДІ Дж. Травіата: Опера на 4 дії: Фрагм. лібр. /Ред. і доп. укр. пер. Л.Артем'єва.- Харків: Вид. Харк. академ. держ. театру опери та балету, 1937,- 20 с.
8. Юрій Отрошенко. П'єси і переклади співаної поезії — К. : «Арт Економі» — 2012 — 388 с.

ВОКАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ КОХАННЯ В МУЗИЦІ: ТЕХНІЧНІ ТА ЕМОЦІЙНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ

Кохання є однією з найсильніших та універсальних тем у музиці, що проходить через різні етапи історії мистецтва і проявляється в багатьох жанрах. Вокальне мистецтво, як один із основних способів вираження емоцій, здатне донести глибину почуттів через технічні прийоми виконання. В умовах сучасної музичної практики особливо актуальним є вивчення того, як вокальні техніки не лише створюють звукову картину, а й передають емоції, що стоять за лірикою. Вокалісти використовують різні технічні прийоми для вираження емоцій, що пов'язані з коханням, у різних жанрах музики – від попу до класики. Тема кохання залишається важливою у популярній культурі, а її музична інтерпретація має великий педагогічний потенціал, оскільки дозволяє поглибити розуміння емоційної виразності та технічної майстерності співаків.

Важливим є вивчення технічних та емоційних аспектів вокальної інтерпретації пісень про кохання. Зокрема, як вокалісти передають емоції через техніку виконання та як ці емоції впливають на їхній вокальний стиль у різних музичних жанрах.

У виконанні пісень про кохання вокалісти активно використовують різні технічні прийоми для передачі емоцій, пов'язаних з цією темою. Зміна динаміки (гучність голосу) допомагає створити контраст між інтенсивними моментами та ніжними пасажами. Поступове збільшення динаміки може відображати зростаючу пристрасність, тоді як зниження – ніжність або тугу. Тембр голосу також є важливим інструментом для вираження емоцій. Наприклад, теплий та м'який тембр часто асоціюється з ніжністю та пристрасною, а глибокий тембр може передавати біль або меланхолію. Вокалісти використовують варіації тембру для вираження різних емоційних станів, таких як радість, туга чи біль. Фразування та артикуляція є іншими важливими технічними елементами, що допомагають виразити емоції. Плавне, текуче фразування підкреслює романтичні та ніжні моменти, а різка артикуляція допомагає передати емоційне збурення або пристрасність.

У жанрі поп вокалісти часто використовують техніки, які підкреслюють емоційну доступність і щирість. Змішування м'якого та агресивного тембру, зміни динаміки, а також легкість виконання дозволяють передавати як легке захоплення, так і глибоке кохання. Оперні вокалісти використовують складні вокальні техніки, такі як великі динамічні контрасти та контроль над голосом для передавання великих емоційних хвиль. Тема кохання в опері часто виражається через величезний діапазон і драматичні моменти, що дозволяє створити глибоке емоційне занурення. Вокальний стиль у джазі часто відзначається імпровізацією та варіативністю. Джазові співаки виражають емоції через нестандартні фразування, варіації інтонацій та зміни тембру. Цей стиль дозволяє створити атмосферу інтимності та глибокої емоційної взаємодії. Вокальні техніки в народній музиці зазвичай мають більш автентичний характер, передаючи специфічні емоційні стани через народні інтонації. Тут важливу роль відіграє передача туги, щастя та болю через специфічні голосові забарвлення та манеру співу.

Психологія кохання значно впливає на техніку виконання пісень. Кожен етап кохання, від захоплення до глибоких переживань, вимагає від вокаліста певних емоційних налаштувань, що знаходять своє відображення в техніці виконання. На ранньому етапі, коли почуття захоплення, вокалісти використовують легкі, енергійні тембри з високими нотами. Цей стиль створює атмосферу радості та захоплення. Під час пристрасності голос може ставати більш гучним та напруженим, з елементами агресії, що підкреслює бажання та інтенсивність почуттів. У випадку розчарування чи туги вокалісти часто використовують більш м'яке звучання, низькі нотки і повільний темп. Вокальні техніки, як легато, контрольоване дихання та відчуття глибини через фразування, допомагають передати біль і сум, що супроводжують ці етапи кохання.

Вокальна техніка та психологія кохання у музиці – це взаємозалежні аспекти, які дозволяють співакам виражати складні емоції через голос. Технічні прийоми, такі як зміна динаміки, тембру, фразування та артикуляції, допомагають передати різноманітні емоційні стани, пов'язані з коханням. Психологія виконавця, його здатність переживати і передавати емоції, має вирішальне значення для створення автентичної інтерпретації. Вивчення вокальних технік у контексті кохання є важливим для розвитку вокальної педагогіки, оскільки дозволяє співакам не лише вдосконалювати техніку, а й розвивати емоційну виразність у виконанні.

Література

1. Jennifer Hamady «The Art of Singing», 2012. 77 с.
2. Seth Riggs. Singing for the Stars, 1992, 96 с.
3. «The Singing Book» by Meribeth Bunch Dayme, 1 січня 2004, 320 с.
4. «Being a singer, the art, craft and science». By Linda Balliro and Jack Canfield, 2019. 358 с.

Довженко Іван Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗВУКОЗАПИС ЯК ФОРМА МИСТЕЦТВА

Звукозапис є складним феноменом, що інтегрує як технічні, так і естетичні аспекти, забезпечуючи можливість фіксації звукової інформації та її відтворення в аудіальному просторі. На початкових етапах свого розвитку, звукозапис сприймався виключно як технічний процес, спрямований на збереження музичних і акустичних явищ. Однак у процесі еволюції технологій та підходів до звукової фіксації, він набув статусу самостійної форми мистецтва, що змінює саму природу музичної творчості та сприйняття звуку.

У контексті мистецтва звукозапису важливо враховувати два основні аспекти: технічний і естетичний. Технічний аспект охоплює процеси звукозапису, обробки та відтворення звуку за допомогою різних технологій, включаючи аналогові та цифрові засоби. Естетичний аспект, у свою чергу, стосується творчих рішень, які приймаються під час роботи зі звуком, таких як вибір тембрової палітри, динаміка, просторові ефекти, а також загальна концепція музичного твору. Визначальним є те, що звукозапис дозволяє музикантам, композиторам і музичним продюсерам створювати композиції, які існують поза рамками реального часу та простору виконання. Це відкриває нові можливості для експериментів із формою та змістом.

Від початку ХХ століття, зі зростанням значущості студійного звукозапису, відбувається трансформація самого процесу музичного творення. Звукозапис перестає бути просто засобом документування живого виконання та стає самодостатнім видом мистецтва. П'єр Шеффер, один з піонерів електронної музики та звукозапису, у своїх теоретичних працях відзначав, що звукозапис дозволяє працювати з «акусматичним» звуком – звуком, що існує незалежно від свого джерела [2]. Таким чином, звукозапис виступає не лише як засіб передачі музичних ідей, але й як поле для їхньої модифікації та творення нових естетичних значень.

Крім того, в умовах сучасної музичної індустрії звукозапис виконує роль інтермедіального мистецтва, яке поєднує в собі аудіальні та візуальні елементи, особливо у формі музичних відео, інтерактивних мультимедійних проєктів і перформансів. Едгар Варез та інші представники електронної музики стверджували, що технології звукозапису надають можливість створювати звукові структури, неможливі в межах традиційного музичного інструментарію [1].

З огляду на це, звукозапис як мистецтво включає в себе різні фази: запис, монтаж, мікшування та майстеринг, які разом утворюють єдиний творчий процес. Цей процес дає можливість перетворити звук на мистецький об'єкт, що функціонує у незалежному просторі, відкритому для інтерпретацій. Звукозапис є не лише технічним інструментом, але й засобом художнього вираження, який значною мірою формує сучасні музичні та культурні контексти.

Отже, мистецтво звукозапису можна визначити як процес творення і обробки звуку з метою досягнення певного художнього ефекту, що використовує технічні можливості для реалізації естетичних ідей. Це синтетична дисципліна, яка охоплює як традиційні музичні форми, так і нові експериментальні підходи до роботи з акустичним простором, втілюючи нові концепції в рамках звукового мистецтва.

Література

1. Едгар Варез: електронна музика на традиційних інструментах. Подкаст Громадського радіо «Мі-дієз». URL: <https://hromadske.radio/podcasts/mi-diez/edgar-varez-elektronna-muzyka-na-akustychnyh-instrumentah> (дата звернення: 20.10.2024)
2. Шпудейко О. Історія ранньої музики для плівки, мікрозвуку та воскресіння Eurogack. URL: <https://www.vedel.school/blog/2017/5/18/beforehand-5kp5j> (дата звернення: 20.10.2024)

Доценко Вадим Юрійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВИХОВАННЯ АКТОРА-ВОКАЛІСТА В СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ

Виховання актора-вокаліста – це складний і багатогранний процес, який потребує поєднання різноманітних навичок та знань. Сучасний театр ставить перед виконавцями все більш високі вимоги, що викликає потребу в нових підходах до підготовки фахівців.

Нині ми спостерігаємо інтеграцію різних видів мистецтва – сучасний театр усе частіше поєднує в собі різні види мистецтва: музику, танець, театр, візуальне мистецтво. А в останні роки через пандемію 2020 року з'явилася ще й «хвиля диджиталізації» [1, с. 5]. Тому актор-вокаліст мусить мати не тільки вокальні й акторські навички, але й розуміти основи інших видів мистецтва, уміти імпровізувати та працювати в мультидисциплінарних командах.

Наголос роблять на розвитку творчої особистості, здатної до самостійного мислення, експериментів і пошуку нових форм вираження.

Сучасний актор-вокаліст мусить мати глибоке розуміння психології людини, уміти втілювати різноманітні образи, передавати складні емоції та переживання.

Фізична підготовка є невід'ємною частиною професійної підготовки актора-вокаліста. Вона охоплює розвиток дихання, пластики, координації рухів, що сприяє більш виразному виконанню ролі.

Розвиток вокальних даних – це постійна робота над технікою співу, розширення діапазону, удосконалення звуковидобування [2, с. 10].

Разом із тим глибокі знання історії театру та музики дозволяють актору-вокалісту краще розуміти контекст, у якому він працює, та використовувати цей досвід для створення своїх образів [3, с. 30].

Здатність імпровізувати допомагає акторові-вокалісту швидко адаптуватися до змінних умов, знаходити нестандартні рішення та робити виставу більш живою і динамічною.

Актор-вокаліст мусить бути в курсі сучасних тенденцій у театрі, експериментувати з новими формами та жанрами.

До сучасних методів навчання актора-вокаліста можна зарахувати інтерактивні – рольові ігри, дискусії, практичні завдання, що сприяють активному залученню студентів до навчального процесу; проєктна діяльність – робота над створенням власних проєктів; майстер-класи відомих акторів і режисерів (можливість набути досвіду від професіоналів своєї справи); онлайн-платформи (використання онлайн-ресурсів для навчання та спілкування з колегами).

Виховання актора-вокаліста в сучасному театрі – це багатогранний процес, який потребує від майбутнього виконавця не тільки високого рівня професійної підготовки, але й постійного самовдосконалення, творчого пошуку та адаптації до мінливих умов сучасного театрального мистецтва.

Література

1. Безпечний театр. Лабораторія нових правил гри. <https://paradefest.com.ua/laboratory/book/#section-3> (дата останнього звернення 03.10.2024)
2. Голос людини та вокальна робота з ним : монографія / авт. колектив: Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Словацький та ін. Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського нац. ун-ту імені Василя Стефаника. 2010. 336 с.
3. Зарицька А. А., Зарицький А. О. Емоційність як основа професійної компетентності майбутнього співака-вокаліста. Педагогічні науки: зб. наук. пр. Херсонського держ. ун-ту. 2016. Т. 3, вип. 74 (3). С. 30–33.

*Нефедова Катерина Валеріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
артистка-вокалістка вищої категорії тріо бандуристок Українського радіо,
заслужена артистка України*

**ПЕРШЕ ТРІО БАНДУРИСТОК – НАДБАННЯ
УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСЬКОГО МИСТЕЦТВА**

У плеяді бандуристів-професіоналів вагоме місце належить учню славетного бандуриста Гната Хоткевича Володимиру Андрійовичу Кабачку (1892-1957). Володимира Кабачка не дарма вважають фундатором української професійної школи бандури, адже він зробив вагомий внесок у становлення академічного бандурного мистецтва, наполегливо працюючи над удосконаленням інструменту, навчаючи молодих музикантів, запроваджуючи нові форми бандурного звучання на сцені. Довгий час бандура вважалася суто чоловічим інструментом, але завдяки В.Кабачку світ почув її у жіночому виконанні, де проявилась багатогранна ліричність інструменту.

Ще раніше відомі випадки організації музичних трьохголосних ансамблів а також ансамблів у складі трьох інструментів і в народному музикуванні, і в професійних напрямках камерного виконавства. Чоловічі ансамблі з використанням бандури існували довгий час, ще Г.Хоткевич у 30-х роках ХХ ст. створив чоловічий квартет бандуристів. Оскільки в середині ХХ ст. на сцені почали з'являтися і жінки-виконавиці, створення жіночого ансамблю видається логічним продовженням розвитку інструменту. Проте, як зазначає у своєму дослідженні доцент Харківської консерваторії Л. Мандзюк, новим стало поєднання вокальної та інструментальної співсфер бандурного виконавства у цілісність камерного ансамблю, де нівелюється пріоритетність серед вокальних й інструментальних партій [6, 9].

У 1944 році Володимир Кабачок став викладати в Київському музичному училищі імені Р.М.Глієра, де відкрився клас бандури. А в 1949 році до училища вступили Тамара Поліщук із села Вернигородок на Вінниччині, Валентина Третякова із селища Буча поблизу Києва та Ніна Павленко із села Черевки тоді ще Березанського району Київської області. В.Кабачок звернув увагу на гарні вокальні дані студенток, їх співзвуччя у виконанні народних пісень і запропонував їм навчатись гри на бандурі. [3, 35-37].

В першу чергу дівчата почали вивчати творчість відомих на той час бандуристів, опановувати новий для себе інструмент та займатись постановкою голосу. Неодноразово студентки відвідували села, щоб розпитати старожилів про пісні, які співали кобзарі і бандуристи, адже розуміння коріння бандурного мистецтва давало їм можливість зрозуміти і передати у своєму виконанні ті пісні і мелодії, які співалися століттями на українській землі.

Хоча Тамара Поліщук, Валентина Третякова та Ніна Павленко навчались і співалиразом вже три роки, роком створення першого в Україні жіночого ансамблю тріо бандуристок вважається 1952-й рік. Під керівництвом В.Кабачка з'явився новий, самобутній колектив, що швидко підкорив своїм чудовим звучанням слухачів. Тріо почали запрошувати на різні концертні майданчики і згодом дівчата поїхали на свої перші гастролі містами тодішнього Радянського Союзу.

В репертуарі тріо найпершими були пісні Р.Савицького «Гуцулка Ксеня» і «Червоні маки», П.Майбороди «Білі каштани», народні пісні «Ой дівчино, шумить гай», «Місяць на небі» та інші. [2, 10-12]. Важливе місце в репертуарі артисток займала творчість Тараса Шевченка. У 1964 році на 150-річчя від дня народження поета, тріо бандуристок виступило з спеціальною програмою, що включила в себе пісні на слова Т.Шевченка «По діброві вітер виє», «У перетику ходила», «Така її доля», «Летить галка через балку» та ін.

Репертуар тріо бандуристок був надзвичайно об'ємним. Він включав українські народні пісні, твори відомих композиторів та поетів. Артистки виконували пісні різних народів (білоруські, чеські, угорські, грузинські) і обов'язково пісні тих народів, у країнах яких тріо було на гастролях. Спеціально для колективу писали свої твори О.Білаш, І.Шамо, А.Пашкевич, П.Майборода, С.Козак, В.Верменич, Я.Цегляр, О.Сандлер та інші відомі українські композитори. Їхні пісні у виконанні тріо записані на платівках в Україні Канаді, Австралії [2, 18-19]

Неодноразово колектив виступав за кордоном. Бандуристки відвідали понад двадцять країн світу, деякі по кілька разів і кожного разу їх концерти викликали захоплені відгуки в пресі. Завдяки наполегливій праці свого вчителя, Н.Павленко, Т.Поліщук та В.Третякова створили абсолютно новий, незвичайний колектив і завоювали любов слухачів в Україні і світі. Особливо важливу роль виконували музикантки в повоєнні роки, бо прокладали шлях для українського мистецтва за кордоном, знайомили світ з нашою культурою, розповідали музикою про Україну.

Ніна Павленко, Валентина Третякова та Тамара Поліщук (згодом її замінила Неллі Бут (Москвіна) є скарбом українського кобзарського мистецтва, тому творчість таких митців потрібно пропагувати, особливо серед сучасного покоління, яке майже нічого не знає про тих митців, які були зірками української сцени у 50-80-их роках ХХ століття. [5, 8]

Література

1. Гуменюк І.А. Українські народні музичні інструменти. К.:Наук. Думка, 1967, 209с.
2. Доріченко О. Піснюю здружені [Текст]// Із дом. архіву Н. Павленко
3. Жеплинський Б. Кабачок Володимир Андрійович [Текст] / Б.Жеплинський// ІМФЕ, УМЕ, т.2, К., 2008, - 276 с.
4. Жеплинський Б.М., Ковальчук Д.Б. Українські кобзарі, бандуристи, лірники. Енциклопедичний довідник. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2011.-310с.
5. Івахненко Н. Зустріч з піснюю [Текст]// Панорама, 2010. - 50. – С.8.
6. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі / ГнатХоткевич. – Харків: Глас, 2004. – 240 с.

Озгович Андріана Миколаївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПІСЕНЬ

Виконання та інтерпретація українських пісень потребують особливої уваги до ряду музичних і художніх аспектів. Кожен із жанрів української пісні, будь то народна пісня або твір сучасних виконавців, несе в собі певні стилістичні та емоційні особливості, які впливають на спосіб її виконання.

Народні пісні, такі як «Косарі косять, а вітер повіває» і «Порізала пальчик, та й болить», відображають глибокий зв'язок з національними традиціями та фольклором. Ці твори є невід'ємною частиною культурної спадщини України і представляють собою дзеркало української душі, її зв'язок з природою, життєвими циклами та обрядами. Особливістю виконання народних пісень є підкреслення автентичності через природність і простоту вокальної манери. Використовується відкритий вокал, характерний для традиційного українського співу, з підкресленим мелодизмом і чіткою артикуляцією. Це дозволяє зберігати природність звучання і передати автентичний дух пісні.

Під час виконання таких пісень важливо не тільки дотримуватися музичних вимог, але й емоційно донести слухачам всю палітру почуттів, притаманних українській культурі: радість, тугу, любов до природи, відданість своїм корінням. Тексти пісень часто мають зв'язок із природними циклами, сільським життям і ритуальними обрядами, тому їх виконання вимагає щирої і невимушеної інтерпретації. Народні пісні не просто виконуються, вони розповідаються через музичну емоцію, яка відображає світогляд українського народу, його духовний досвід і багатство внутрішнього світу.

Пісні українських естрадних виконавців, таких як Раїса Кириченко («П'є журавка воду»), «Я козачка твоя») і Оксана Білозір («Батьківська пісня»), поєднують у собі елементи національної мелодики з сучасними естрадними мотивами. Вони відображають важливі аспекти національної самосвідомості та є популярними не тільки завдяки своєму музичному виконанню, а й завдяки здатності через музику донести ключові ідеї та почуття, які характеризують український народ.

Виконавці використовують поєднання традиційного народного вокалу, що підкреслює автентичність пісень, з естрадними елементами. Це включає виразну динаміку, емоційні переходи, використання варіативності в темпі та інтенсивності голосу. Оркестровий супровід або інструментальні ансамблі додають насиченості звучанню, створюючи яскраву атмосферу, яка гармонійно об'єднує естрадний та народний стилі.

Інтерпретація таких пісень має на меті передати силу і щирість почуттів, характерних для українського народу. Важливим елементом виконання є акцент на текстах пісень, що часто зосереджені на темах любові до Батьківщини, родинних цінностях, історичній пам'яті та національній гордості. Виконавці через музику виражають величезну силу національної ідентичності, підкреслюючи важливість збереження традицій в сучасному контексті.

Сучасні українські пісні, як «Надія є» Ольги Токар та «Мир над Україною» Наталії Валецької, представляють нову хвилю української музичної культури, де етнічні мотиви гармонійно інтегровані з сучасними жанрами, такими як поп, рок та електронна музика. Ці твори відображають актуальні проблеми суспільства та підносять важливі соціальні й патріотичні теми. Завдяки своєму динамічному та багатошаровому звучанню, сучасні пісні приваблюють широку аудиторію, особливо молодь, і стають виразниками національної ідентичності у контексті сучасних викликів.

Сучасні пісні вимагають легкого, проте емоційно насиченого вокалу. Виконавці застосовують техніки поп-співу, де основна увага приділяється чіткості голосу, ритмічності та виразності інтонацій. Активне використання мікрофонної техніки сприяє створенню об'ємного і багатошарового звуку, який дозволяє передати тонкі емоційні переживання. Виконання сучасних пісень передбачає також вільне варіювання тембру голосу та темпу виконання, що робить ці твори динамічними та адаптованими до різних концертних форматів.

Інтерпретація сучасних пісень спрямована на висвітлення актуальних соціальних проблем та емоційних аспектів життя українців. Теми, як-от надія на краще майбутнє («Надія є») або боротьба за мир («Мир над Україною»), знаходять глибокий відгук у слухачів, оскільки вони відображають сучасні виклики, з якими стикається країна. Через виконання важливо передати почуття патріотизму, відповідальності за майбутнє та віру в перемогу. Інтерпретація таких пісень повинна бути емоційно насиченою та водночас віддзеркалювати сучасне розуміння національної свідомості та соціальних цінностей.

Патріотичні та авторські пісні, як-от «Жінки-українки» сл. Зої Ружин, муз. Світлани Садовенко та «Героям» Сергія Танчинця, вирізняються сильним патріотичним забарвленням і глибоким змістом. Ці твори часто торкаються тем героїзму, самопожертви, а також ролі жінок у захисті й розбудові нації. У них висвітлюється гордість за національні досягнення та повага до тих, хто робить внесок у незалежність і розвиток держави.

Виконання патріотичних пісень вимагає чіткого і впевненого подання тексту, з акцентом на емоційність та піднесеність. Вокальний стиль може варіюватися: від спокійного та епічного до інтенсивного й енергійного, в залежності від змісту пісні. При цьому важливо підкреслити кожне слово, оскільки текст патріотичних пісень часто несе важливий сенсовий і моральний

зміст.

Головне завдання виконавця – передати глибокі емоції, пов'язані з гордістю за свою націю, вдячністю героям або скорботою за тими, хто віддав своє життя за свободу. Інтерпретація таких творів повинна підкреслювати силу духу, стійкість і незламність українського народу.

Патріотичні пісні часто служать емоційним містком між слухачем і важливими історичними подіями, тому виконавець має донести не тільки зміст, але й ту емоційну силу, що закладена у цих творах, що становить особливості їх виконання.

Остапенко-Кравчук Андрій Вікторович,

аспірант Полтавського національного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка

СУЧАСНИЙ ВОКАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС: ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Перформанс – це форма мистецтва, яка поєднує елементи візуального мистецтва та театру. Його корені лежать у традиції «живих картин», але як самостійний жанр він сформувався завдяки акціям митців, пов'язаних з дадаїзмом і концептуальним мистецтвом. На відміну від хепенінгу, де активна участь глядачів є важливою, у перформансі головну роль відіграє сам художник або спеціально залучені учасники. Вони створюють для публіки живі композиції, використовуючи символічні атрибути, жести та пози.

Сучасний вокальний перформанс значно виходить за межі традиційного вокального виконання, де увага зосереджується виключно на технічних аспектах звуковидобування. Він є результатом синтезу багатьох мистецтв, зокрема музики, театрального мистецтва та візуальної виразності. Така інтеграція мистецтв дозволяє більш ефективно передати емоційний зміст твору і глибше взаємодіяти з аудиторією. Синтез музичних і театральних елементів вимагає від виконавця здатності одночасно контролювати голосову техніку та сценічну дію, що робить перформанс багатогранним і динамічним.

Науково-мистецька проблематика сучасного вокального мистецтва відображена у працях Л. Кузьменко-Присяжної, Т. Самаї, В. Овсяннікова, Л. Остапенко, М. Поплавського, О. Хлистун. Питання перформансу аналізується у наукових розвідках Р. Голдберга, Х.-Т. Леманна, М. Липовецького, В. Савчука, Р. Шехнера та інших. Інтеграцію перформативних практик на інші види мистецтв висвітлюють Н. Малютіна та І. Нечиталюк у монографії «Перформативні практики: досвід осмислення» [1].

Взаємодія музики і театрального мистецтва не є новим явищем. В оперній традиції, наприклад, вокальні та драматичні елементи зливаються в єдине ціле, створюючи глибоко емоційні виступи. Сучасний вокальний перформанс втілюється і в інших вокальних жанрах – поп-музиці, мюзиклі, джазі тощо, поєднуючи вокал із театральною виразністю. Сучасні виконавці, такі як Леді Гага, Д. Боуї, виводять вокальні виступи на рівень перформансу, де сценічний образ і поведінка стають невід'ємною частиною музичного твору. На нашу думку, вокаліст має інтегрувати у свій виступ акторські техніки, міміку, пластику тіла, які допомагають підкреслити драматичний сюжет або глибину емоцій.

Акторська майстерність у вокальному перформансі відіграє вирішальну роль у передачі емоцій та створенні художнього образу. Виконавець повинен не лише чисто і технічно співати, але й переконливо втілювати персонажа, що є ключовим фактором успіху в сучасній музично-театральній практиці. Це досягається через взаємодію з драматургією твору, психологічне опрацювання ролі та використання невербальних засобів комунікації (міміки, жестів, рухів).

Музика і театральне мистецтво взаємодіють на кількох рівнях. На емоційному рівні музика підсилює драматичну виразність, допомагаючи вокалісту передати внутрішній стан персонажа. Театральна дія, у свою чергу, додає музиці конкретики та глибини, надаючи змістовного контексту кожній фразі, паузі та акценту. Міміка, жести та рухи відіграють

важливу роль у підсиленні вокального виконання. Через вираз обличчя, пластику тіла та сценічну динаміку виконавець може більш глибоко донести емоції та створити сценічний образ, що гармонійно доповнює музичний матеріал.

Сучасні технології відкривають нові можливості для інтеграції музики та театрального мистецтва. Вокалісти активно використовують візуальні ефекти, світло, відеопроєкції та інші засоби, що допомагають створити багатогранні перформанси. Відбувається перехід до мультимедійних виступів, де кожен елемент є частиною цілісної художньої картини. Це особливо яскраво проявляється у жанрі мюзиклу, де вокалісти повинні одночасно виконувати вокальні партії, танцювати та грати на сцені, створюючи максимально органічний і захопливий перформанс. Інші приклади включають популярні виступи, де вокалісти взаємодіють з цифровими образами, світловими інсталяціями або віртуальними партнерами по сцені.

Таким чином, сучасний вокальний перформанс слугує прикладом комплексного мистецтва, де музика та театральне мистецтво взаємодіють, створюючи багатовимірні та інноваційні виступи. Він є результатом взаємодії музики та театрального мистецтва, що створює багатовимірну художню форму. Вокаліст у такому перформансі стає не лише технічним виконавцем, але й актором, який через поєднання вокалу та акторської майстерності передає глибокий емоційний зміст твору.

Література

1. Малютіна Н. П., Нечиталюк І. В., Перформативні практики: досвід осмислення, Одеса, 2021. 184 с.

Сімонова Вікторія Володимирівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕРТИ ПАТРІОТИЧНОГО СПРЯМУВАННЯ ЯК ДІЄВИЙ ІНСТРУМЕНТ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

Сучасний світ переживає значні трансформації в усіх сферах суспільного життя, і важливість духовного та патріотичного виховання стала як ніколи актуальною. У цьому контексті мистецтво, зокрема музика, відіграє значну роль у формуванні та розвитку особистості. Г. Дворцева акцентує увагу на тому, що «хоча музика не створює безпосередньо наочно-зорового образу, проте, вона передає найглибші, найтонші нюанси емоційного стану людини, які не можна виразити ні в слові, ні в картині» [3, с. 4]. Концерти патріотичного спрямування стають одним із дієвих інструментів духовного розвитку, оскільки вони здатні створювати відчуття єдності, викликати відгук національної гордості та посилювати почуття соціальної відповідальності.

Музика патріотичного спрямування має глибокий вплив на людину, адже вона не лише звертається до її почуттів, але й стимулює відчуття спільності, важливості загальнолюдських цінностей, таких як гідність, мужність, відданість своїй Батьківщині. Цей вид музичного мистецтва сприяє вихованню ціннісних орієнтацій, формуванню свідомої позиції громадянина, а також розвиває духовні аспекти особистості.

Під час прослуховування концертної програми відбувається колективне переживання емоцій, що підсилює індивідуальні почуття, викликає глибокі рефлексії та впливає на світогляд людини. Для багатьох слухачів патріотичні композиції стають важливим елементом самопізнання і розуміння себе як частини великого цілого – нації, що надає їм сил і впевненості.

Особливого значення концерти патріотичного спрямування набувають у кризових ситуаціях, під час війни чи суспільних потрясінь. Наприклад, концерти для військовослужбовців у зоні бойових дій чи для тимчасово переміщених осіб стають важливим джерелом психологічної підтримки [1]. Вони допомагають слухачам подолати стрес,

викликаний тривалими випробуваннями, і підвищують моральний дух. Крім того, вони сприяють зменшенню рівня тривожності та поверненню до позитивного світосприйняття.

Для молоді такі заходи є ефективним модусом патріотичного виховання. Музика допомагає усвідомити важливість національних цінностей, розвинути почуття патріотизму та відповідальності перед суспільством. Водночас для дітей шкільного віку патріотичні концерти можуть бути першим кроком до розуміння культурних традицій і формування любові до своєї країни.

Окрім виховної, патріотична музика має й терапевтичну функцію. Зокрема, музикотерапія давно визнана ефективним інструментом для покращення психоемоційного стану людини. Г. І. Побережна вважає, що «музикотерапія розкривається сьогодні не просто як допоміжний до лікарських засіб зцілення, а як новітня технологія самоздійснення людини» [5, с. 16]. Прослуховування музики, яка підносить патріотичні цінності, сприяє зниженню рівня стресу, стимулює емоційну стабільність і викликає відчуття оптимізму [2]. Це дуже важливо в умовах перебування в обставинах із високим рівнем стресу, пов'язаного з невизначеністю та складними суспільними змінами.

Під час патріотичних концертів створюється атмосфера колективної емоційної підтримки, яка допомагає слухачам знизити рівень тривожності, полегшити емоційне напруження і знайти сили для подальшої боротьби з труднощами. С. Садовенко слушно наголошує, що у цьому сенсі патріотичні концерти виконують функцію терапії, допомагаючи людям почуватися впевненіше, відновити свою психічну рівновагу тощо [6; 7].

Проведення означеного виду концерту сприяє формуванню та закріпленню національної ідентичності. Такі програми стають важливим елементом культурного відродження, збереження традицій та цінностей нації. Завдяки музиці слухачі можуть глибше зрозуміти свою належність до національної культури, а також усвідомити свою роль у розвитку суспільства.

Формування національної ідентичності через музику є особливо важливим у сучасних умовах, коли українське суспільство стикається з численними викликами та протистоїть загрозам. Патріотичні концерти надають можливість не лише вшанувати минуле, а й відчутти причетність до формування майбутнього, усвідомити важливість національної єдності та зберегти духовну стійкість.

Концерти патріотичного спрямування є не лише музичним дійством, але й потужним дієвим інструментом духовного розвитку та національного самоствердження. Їх роль у підтримці морального духу, формуванні національної свідомості та зміцненні психологічного стану громадян є важливою складовою сучасного культурного життя [4]. Вони сприяють єднанню, формують оптимістичний настрій, надають підтримку в часи випробувань та допомагають особистості у процесі духовного зростання.

В умовах сучасних викликів патріотичні концерти стають важливим модусом і дієвим інструментом для формування суспільства, здатного підтримувати власні традиції, цінності та адаптуватися до змін, зберігаючи національну ідентичність та духовну цілісність особистості.

Література

1. Авер'янова Н. Місце мистецтва в контексті деконфліктизації сучасного українського суспільства. Українознавчий альманах. 2019. Вип. 24. С. 103–108.
2. Вознесенська О. Л. Арт-терапія як засіб психосоціального відновлення особистості : [зб. наук. праць]. 2015. № 3 (29). С. 40–47.
3. Дворцева Г. В. Роль мистецтва у формуванні образу людини культури у студентської молоді. URL : <http://oaji.net/articles/2014/690-1396861947.pdf>
4. Копієвська О. Р. Культурна функція держави в контексті національного державотворення : монографія. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2010. 272 с. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/4437>
5. Побережна Г. І. Музикотерапія як інноваційна технологія особистісного розвитку. Вища освіта України. 2010. № 3. URL : <https://www.muzterapia.com/wp-content/uploads/2024/03/Inovaciynatehnologia.pdf>
6. Садовенко С. М. (у співав.). Вплив музики різних напрямків і стилів на емоційно-

психологічний стан людини / Садовенко С.М., Ярмолюк А. В. // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: виклики та концепції сьогодення. Зб. наукових праць / Наук. ред., упор.: С. Садовенко. Київ: НАКККіМ, 2018. 200 с. С. 174–181.

7. Садовенко С. М. Музика як дієвий механізм лікувального і регулятивного впливу на емоційно-психологічний стан людини // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації. Зб. наукових праць / Упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. 400 с. С. 163–171.

Сорокін Назар Ігорович,

здобувач Національної академії керівник кадрів культури і мистецтв

РОБОТА ЗВУКОРЕЖИСЕРА В НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ – ПРИВАТНІЙ МУЗИЧНІЙ ШКОЛІ

Школа вокалу «Мелодія» у м.Біла Церква була заснована 2 жовтня 2021 року з метою розвитку музичних талантів та надання якісної освіти у сфері вокалу та гри на інструментах. Крім начального процесу школа організовує концерти та конкурси для наших учнів, займається технічною підготовкою та репертуаром. Для того щоб кожного разу було цікаво, змінюється тематика, спосіб проведення, локації та загальна картина.

Роль звукорежисера у навчальному процесі є надзвичайно важливою, адже якість звуку та технічна підтримка можуть значно вплинути на розвиток учнів і їхнє сприйняття музики. Робота звукорежисера та викладача в навчальному закладі розподіляється по декількох напрямках: технічна підтримка навчального процесу, запис та аналіз виконання, викладання основ звукозапису, включення технологій, підтримка творчого розвитку, індивідуальний підхід та творення комфортної атмосфери. Як звукорежисер та викладач, я особисто маю можливість поєднувати технічні знання з педагогічними навичками, що дозволяє створювати унікальне навчальне середовище для наших учнів.

Звукорежисер відповідає за забезпечення якісного звуку під час уроків, репетицій і концертів. Стежить за тим, щоб обладнання, таке як мікрофони, підсилювачі та акустичні системи були в ідеальному стані. Це дозволяє учням зосередитися на своїх заняттях, не відволікаючись на технічні проблеми. Коли звук налаштований правильно, учні можуть краще чути себе та один одного, що є критично важливим для розвитку їх вокальних і інструментальних навичок.

Однією з найважливіших функцій звукорежисера є звукозапис уроків і виступів учнів. Цей процес дозволяє учням прослухати свої виконання, що допомагає їм усвідомити свої сильні та слабкі сторони. Завдяки аналізу записів учні отримують цінний зворотний зв'язок, що сприяє його творчому розвитку. Завжди рекомендуємо учням слухати свої записи, щоб вони могли помітити нюанси, які можуть бути неочевидними під час виконання.

Також проводяться заняття з основ звукозапису та обробки звуку. Це не лише розширює музичні горизонти учнів, але й дає їм важливі навички для самостійної роботи в студії. Сучасні музиканти повинні знати основи звукозапису та обробки звуку, адже це дозволяє їм краще контролювати якість виконання та створювати власні записи.

Викладачі школи прагнуть створити атмосферу, коли учні можуть вільно експериментувати зі своїм звучанням. Активно залучають їх до процесу налаштування звуку під час репетицій і виступів. Це не лише сприяє розвитку творчості, але й допомагає усвідомити важливість технічного аспекту у музичному виконанні. Коли учні беруть участь у налаштуванні звуку, вони починають розуміти як різні параметри впливають на загальне звучання.

Активно використовуються сучасні технології для покращення навчального процесу. Наприклад: записи уроків та репетицій, щоб учні могли прослухати свої виконання. Це дає їм можливість проаналізувати свої помилки та досягнення, що є надзвичайно корисним для саморозвитку. Також присутнє навчання учнів основам звукозапису та обробки звуку, що

дозволяє їм краще розуміти технічну сторону музики. Користуємось різними програмами для вдосконалення техніки та вивчення нового матеріалу.

Кожен учень є унікальним, тому ми намагаємось враховувати індивідуальні потреби та інтереси кожного з них. Це може бути вибір репертуару, темп навчання або навіть стиль співу чи гри на інструменті (наприклад гітарі). Активне спілкування з учнями пріоритетне, щоб зрозуміти їх цілі та амбіції, і на основі цього адаптувати програму навчання. Цей індивідуальний підхід не лише підвищує мотивацію, але й дозволяє кожному учневі відчути себе важливим і цінним.

Перш за все, потрібно створити комфортну і невимушену атмосферу на заняттях. Це важливо, щоб учні відчували себе вільно, адже це дозволяє їм краще висловлювати свої думки та емоції. Коли учні відчують підтримку, вони стають більш відкритими до навчання і готовими до експериментів.

Робота звукорежисера в цій сфері є надзвичайно важливою для створення якісного навчального середовища. Мета - не лише забезпечити технічну підтримку, але й надати учням можливість розвивати свої навички, творчість і впевненість у собі. Завдяки інтеграції технічних аспектів у навчальний процес ми створюємо умови для успішного розвитку нових поколінь музикантів, готових до викликів сучасного музичного світу.

Сорокін Петро Олексійович,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ПЕРСОНАЛІЇ СУМЩИНИ В МИСТЕЦТВІ ГРИ НА ТРУБИ ПЕРІОДУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мистецьке середовище Сумщини протягом періоду свого існування завжди зосереджувалося навколо його центру в місті Суми. Мистецтвознавець І.Г. Довжинець відмічає, що «Музичне життя маленьких міст значною мірою залежить від яскравих творчих особистостей. Як учасники музичного процесу, вони є рушіями змін у музичному середовищі. У просторі міста видатні особистості постають як «центр тяжіння творчих сил», певне «енергетичне поле», що зумовлює рух музичних процесів. Їхня різнобічна діяльність активізує потенційні можливості інших музикантів, збагачує музичний тезаурус міста новими інформаційними смислами. Такі особистості визначають сутність музичного середовища свого часу, впливають на подальший перебіг музичної історії» [1, 376].

Саме такими творчими персоналіями у другій половині ХХ століття були фундатори мистецтва гри на трубі на Сумщині: О. Гаршин, Є. Білий, Л. Ігнатовський та Б. Корошенко [4]. Своєю музичною і педагогічною діяльністю видатні трубачі сформували регіональну школу гри на трубі та сприяли вихованню не одного покоління талановитих духових виконавців. Тому необхідно висвітлити особливості життєво-творчого шляху зазначених видатних діячів мистецтва гри на трубі на Сумщині.

Помітний вплив на духове мистецтво Сум, зокрема оркестрове, здійснив О. Гаршин. Його виконавський стиль як трубача формувався на методичних основах Харківської консерваторії у класі А. Родмана. Свою професійну діяльність музикант розпочав на посаді артиста оркестру Харківського цирку. Після відкриття Сумського музичного училища музикант розпочав у його стінах свою викладацьку діяльність, працюючи не лише індивідуально з учнями, а й керуючи студентським оркестром духових інструментів. Слід відмітити, що у періоди 1960-1985 рр., а пізніше у 1988 – 1992 рр. О. Гаршин за сумісництвом диригував духовим оркестром Будинку культури «Хімік» і власне був його засновником. Даний колектив, що спершу був аматорським пізніше отримав звання народного, а також став лауреатом багатьох фестивалів та конкурсів, зокрема і «Сонячні кларнети» та «Сумські зорі» [4].

Студентом О. Гаршина (перша хвиля набору до училища у 1960-му році), який також

сприяв розвитку мистецтва гри на трубі на Сумщині був Л. Ігнатовський. Він славився напрочуд сильним звуком гри на інструменті, а після закінчення Сумського музичного училища трубач вступив до консерваторії у клас Т. Докшицера, а пізніше навчався під егідою корифея вітчизняного мистецтва гри на трубі – В. Яблонського. У 1971 році після педагогічної діяльності в Полтавському музичному училищі він розпочав свою роботу в стінах Сумського училища культури, викладаючи клас труби [2, 52]. У кінці ХХ століття (1997 р.) училища культури та музичне були об'єднані в заклад Вище училище культури та мистецтв імені Д. Бортнянського, де музикант продовжував працювати. Л. Ігнатовський одночасно грав у складі місцевих оркестрів, а також був методистом-консультантом. Протягом свого творчого шляху трубач був і членом журі численних конкурсів, наприклад, Всеукраїнських конкурсів виконавців на духових інструментах у Києва, Полтаві, Харкові тощо, а також став членом першого і унікального державного об'єднання: Всеукраїнської міжнародної гільдії трубачів.

Студентом О. Гаршина був і відомий далеко за межами Сумщини трубач Є. Білий. Музикант неодноразово працював у складі військових духових оркестрів під час призову, наприклад у колективі Білої Церкви, а також у Північній групі польського оркестру. У 1981 році, повернувшись до м. Суми, музикант, виконуючи обов'язки директора музичної школи у с. Нижня Сироватка, став ініціатором відкриття 5-ти філіалів школи у найближчих селах. У 1992-му році Є. Білий працював у третій музичній школі міста, а через рік став завідувачем музичного училища. Протягом роботи в училищі трубач грав у складі його оркестрових колективів, а також за сумісництвом працював у оркестрах театру імені М. Щепкіна та МВС. Він неодноразово виступав на концертних заходах міста і у складі оркестрів, і як соліст, демонструючи високу виконавську майстерність та професіоналізм вищого рівня [4].

У 1960-му році в числі студентів першої хвилі Сумського музичного училища був і Б. Корощенко, який також вступив до класу О. Гаршина. Вже в студентські роки музикант грав партію першої труби у естрадному оркестрі училища під керівництвом М. Звонко. Трубач мав якісний та насичений звук, а також відмінну постановку дихання. Його соло в увертюрі до опери «Наталка Полтавка» та пісня «Ямайка» із репертуару Р. Лоретті надовго запам'яталось досвідченим виконавцям. У 1968-му році Б. Корощенко став студентом Харківського інституту культури. У студентські роки він працював у оркестровому колективі Харківського театру драми, а також керував духовим оркестром працівників заводу «Поршень». Із 1972 по 2000 роки Б. Корощенко викладав клас труби в Сумському училищі культури. Окрім педагогічної діяльності музикант грав у складі колективів Сумського міськвідділу МВС, працював із оркестрами училища та співпрацював із колективом БК с. Косівщина [3].

Духове мистецтво Сумщини сьогодні успішно розвивається завдяки фундаментальній основі, яку заклали провідні трубачі педагоги і музиканти другої половини ХХ століття, згадані в даній публікації. Їх внесок зіграв важливу роль у визначенні напрямків творчості багатьох вихідців із Сум та області. У реаліях часу музичне середовище міста, яке впродовж попередніх історичних етапів було інтровертним – накопичувало досвід, традиції, формувало особливу ауру міста, невідворотно перетворюється на екстравертне: заходи сумських конкурсів і фестивалів розміщено в мережі Інтернет для віртуального відвідування, випускники музичних закладів працюють за кордоном, іноземні студенти, які здобувають музичну освіту в обласному центрі, поширюють досвід сумських педагогів на музичне середовище інших країн. [1, 377].

Література

1. Довжинець І.Г. Музичне середовище Сум у призмі сучасного музикознавства. Дис. на зд. наук. ст. доктора мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2021. С. 283.
2. Локощенко Г. Музичне життя Сумщини. Київ : Муз. Україна, 1990. 164 с.
3. Мироненко А.М. Глухівська дитяча школа мистецтв як складова становлення професійної музичної освіти на Сумщині в ХХ столітті. *Культурологічна думка*. Київ, 2023. № 24. С. 117 – 125.
4. Сорокін П.О. Виконавська творчість трубачів України кінця ХХ – початку ХХІ століття. URL : <https://journals.spu.sumy.ua/index.php/art/article/view/236> (дата звернення: 24.10.2024).

ПЕРЕТИНИ ТЕМ ЛЮБОВІ ТА ПАТРІОТИЗМУ У ФІЛОСОФІІ ТА МУЗИЦІ

Багатогранна тема кохання може бути розкрита через різні аспекти: від інтимних стосунків до духовних пошуків, але основний мотив залишається незмінним – кохання є потужною рушійною силою, здатною викликати зміни, надихати на подвиги і допомагати долати труднощі. Ця ж сила любові, коли спрямована до Батьківщини, набуває ще більшого значення. Любов до рідної землі мотивує людей на захист своєї країни, пробуджує відданість та гордість за її минуле і майбутнє. Як у випадку особистих стосунків, так і в патріотизмі, любов може підштовхувати до героїзму, сприяти об'єднанню людей навколо спільної мети та допомагати долати найважчі перешкоди в боротьбі за свободу й незалежність нації.

В українській мові почуття, пов'язані з Батьківщиною, зазвичай виражаються через слово «любов». Термін «кохання» використовується виключно для опису романтичних стосунків між чоловіком та жінкою, тоді як «любов» охоплює ширший спектр почуттів, включаючи прив'язаність до рідної землі. Любов до Батьківщини є не лише проявом гордості за її культурні та матеріальні здобутки, але й символом готовності відстоювати її інтереси, навіть ціною власних. Такий тип любові переносить особисті переживання на рівень колективної відповідальності та єдності, підкреслюючи важливість національної солідарності та самопожертви заради спільного блага.

Співвідношення почуттів патріотизму та почуття любові так само ставали предметом міркувань відомих громадських діячів, в тому числі – українських. Наприклад, митрополит Андрій Шептицький писав так: «Християнин може і повинен бути патріотом! Але його патріотизм не сміє бути ненавистю!» [2]. Тобто, почуття патріотизму не можуть ґрунтуватися на ненависті, адже це руйнівна емоція. Справжній патріотизм повинен базуватися на любові до свого, а не на ворожості до чужого. Адже, як казав римський філософ Сенека, «люблять батьківщину не за те, що вона велика, а за те, що своя». І так само – готовність захищати те, що є об'єктом любові. «Любіть всі своє, свого тримайтеся і про своє дбайте, але стережіться ненависті, бо ненависть це почуття нехристиянське», - писав Шептицький [2]. Він мав на увазі, що ненависті до ворогів недостатньо для того, щоб будувати свою країну, пізнавати її історію, читати її літературу та відстоювати інтереси держави. Як показує сучасна реальність, ненависть до ворогів — як реальних, так і вигаданих — призводить до деструктивної поведінки країни та штовхає її до розв'язування війн. Справжній, «здоровий» патріотизм потребує конструктивної сили, а цією силою є любов.

Патріотизм, збудований на силі любові, є більш стійкий і тривалий. В цьому плані показовим є вираз ще однієї відомої людини – індійського політичного діяча та філософа Махатми Ганді, який сказав всесвітньо відомі слова «там, де є любов, є життя». Борець за права афроамериканців Мартін Лютер Кінг-молодший казав про патріотизм так: «Патріотизм – це не просто любов до батьківщини, але й вимога справедливості». А ще один відомий американець, президент Джон Ф. Кеннеді, апелюючи до змісту поняття патріотизму, виказав думку, яка стала вже крилатим виразом: «Не питай, що твоя країна може зробити для тебе, запитай, що ти можеш зробити для своєї країни!». Ці славнозвісні слова Кеннеді прозвучали на його інавгураційній промові у 1961 році. Але зараз вони як ніколи звучать актуально для сучасної України та українців під час війни.

Тема патріотизму, тісно переплетена з любов'ю до Батьківщини, в українській музиці відображає історичні, культурні та соціальні процеси країни. Українська історія насичена боротьбою за незалежність, що знайшло своє відображення у музичній творчості. Козацькі пісні, твори про визвольні війни та гімни національно-визвольних рухів є потужними символами патріотизму. Це можна побачити, наприклад, у пісні «Ой, на горі та женці жнуть», яка прославляє козацький дух. Водночас українська пісенна традиція часто фокусується на постатях, що стали символами національної боротьби та ідентичності, таких як Іван Мазепа

чи Степан Бандера. Ці імена згадуються у багатьох піснях, де вони постають як герої, що боролися за свободу України. Наприклад, пісня «Лента за лентою» пов'язана з героїзмом воїнів УПА та їхнім внеском у національно-визвольний рух ХХ століття. Під час воєн і конфліктів патріотичні пісні стають важливим емоційним інструментом для підтримки духу нації. Музика, як потужний засіб емоційної комунікації, не лише зберігає пам'ять про ключові події та героїв, але й надихає нові покоління на захист і підтримку своєї держави. Навіть зараз «сучасна патріотична пісня є невід'ємним компонентом української поезії, вона проникає в усі сфери життя українців, здатна виховувати у молоді національну свідомість та патріотичні почуття» [1].

Таким чином, патріотичні пісні, де любов до Батьківщини тісно пов'язана та є ключовим джерелом почуття патріотизму, відіграють важливу роль під час війни, підтримуючи моральний дух нації та надихаючи майбутні покоління.

Література

1. Дзинглюк О. С., Гречиха В.А. патріотична пісня як невід'ємний елемент національної свідомості українців. *Закарпатські філологічні студії* : науковий журнал. Ужгород : Видавничий дім "Гельветика", 2019. Т. 2. Вип. 9. С. 118–123.

2. Ярема М. Любов і ненависть у патріотизмі. URL: <https://www.ukr-parafia-roma.it/uk/statti-2/2336-lyubov-i-nenavyst%CA%B9-u-patriotyzi.html> (дата звернення: 11.09.2024)

Царенко Дмитро Федорович,

здобувач Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

УКРАЇНСЬКА ІСТОРИЧНА ПІСНЯ «ПРО САВУ ЧАЛОГО»: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

Велика кількість країн має шанобливе ставлення до своєї культурної спадщини. Кожен народ цінує і береже свої традиції, обряди, звичаї фольклор, традиційні музичні інструменти та характерні твори. На сьогодні в Україні відроджуються традиційні інструменти, такі як бандура, ліра, кобза, на яких грали козаки, старці (діди), придворні музиканти. Феномен старцівства мав велике значення для України, а самі бандуристи, кобзарі та лірники були завжди шановані та тепло зустрічалися народом. Традиційно та логічно те, що старосвітські інструменти пов'язані не лише з інструментальним виконанням танців, гопаків, козачків, а ще і з вокально-інструментальним виконавством дум, псалмів, історичних пісень.

У традиційному репертуарі виконавця на старосвітських інструментах були твори, які виконувалися з різною метою до слухача. Наприклад, першим твором майбутнього старця була «Жебранка», вивчивши котру учень міг ходити та грати цей твір по навколишнім селам. Мета цього твору – розжалобити людину або сім'ю на «милостиньку». Схожим твором є «Запрос», фактичною ціллю якого є прохання про конкретну форму пожертви від сторони господаря чи господині.

Псалми знайомили народ з біблійними історіями: про потоп, вигнання Адама і Єви, розп'яття Христа та його воскресіння. Також у репертуарі старця були твори, які мали інформаційний характер та розповідали про історію народу та важливі події, наприклад, про козацькі битви. Дума була одним із таких творів, для якої характерна нерівноскладовість строф, етно-ладова та текстова основа, що поєднувалася з імпровізаційними вставками. Також в репертуарі старців були історичні пісні, котрі при виконанні мали таку ж мету, що й думи.

Українська історична пісня XVII–XVIII століть «Про Саву Чалого», за традиційним визначенням виконавців, це «вулична» пісня, котра могла звучати на ринку, в шинку чи біля церкви. У творі описується про кошового отамана Івана Чалого (Сірка) та його сина Саву Чалого, котрий відклонився від служби у свого батька в запорізькій Січі та почав служив князям польським та по наказу вбивати козаків. Далі по сюжету кошовий отаман Сірко відсилає двох козаків: Гната Голого та Кравчину, котрого козаки вважали характерником, щоб

вбити Саву Чалого. Далі описується зустріч козаків із Савою та його намагання боротьби з ними: «Як кинеться да пан Сава до гострого меча, відлетіла голівонька з Савиноного плеча». Закінчується пісня словами «оце тобі, пане Саво, сукні адамашки, що ти нажив, вражий сину, із панської ласки».

Пісня має куплетну форму, в реконструюваному варіанті тональність ре-мінор підібрана під голос виконавця. Твір має вступ, який від куплету відрізняється мелодично. Для фрагментів вступу чи перегри між куплетами використано той самий музичний фрагмент. Для посилення емоційного напруження до першого голосу можна додавати мелізми – форшлаги, морденти, глісандо. У супроводі використовується характерний прийом для старосвітської бандури – відбій, який створює враження своєрідного тремоло. Вокальна партія в акомпанементі дублюється. Важливими аспектами при виконанні пісні «Про Саву Чалого» є донесення до слухача сюжету твору, для цього необхідно використовувати агогічні відхилення від основного темпу, динамічні відтінки, а також додавати мелізми для прикраси та збільшення емоційних переживань слухача.

Шевельова Руслана Дмитрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНИЙ СИМВОЛ КОХАННЯ: АНАЛІЗ ПІСНІ «ГУЦУЛКА КСЕНІЯ» ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

*І в мріях він із нею танцював. У снах з'являлася йому вона, як вітер,
що гуляє на просторі. Заплющуючи очі, він відчував дихання рідних
карпатських гір, згадуючи, як одного разу він побачив її. Вона
закарбувалася у його серці, міцно увійшовши в історію українського танго,
як незрівнянна «гуцулка Ксеня».*

Пісня «Гуцулка Ксенія» – один із найбільш впізнаваних музичних творів української культури. Її автор, композитор і диригент Ярослав Барнич, написав цей твір у 1930-х роках як частину своєї оперети. Твір одразу здобув популярність, зокрема завдяки своїй мелодійності, що органічно поєднувала традиції гуцульської музики з романтичною поетичністю.

Досліджуючи історію появи цієї композиції зазначимо, що соціокультурний контекст середини ХХ століття був неоднозначним. У міжвоєнний період митці прагнули утвердити унікальність українського культурного простору і попри радянські перепони музика український авторів була сповнена пошуків національної ідентичності. Саме пісня «Гуцулка Ксенія» стала одним з яскравих прикладів цієї боротьби за культурну самобутність.

Аналізуючи пісню «Гуцулка Ксенія», насамперед, варто підкреслити її культурну значущість. Пісня оспівує любов як універсальну людську цінність, чуттєво відображає красу кохання через образ гуцульської дівчини Ксенії, що стає втіленням національного характеру та природної чарівності. Тому не дивно, що ця пісня відіграла важливу роль у формуванні української музичної ідентичності. Її мелодія й текст стали невід'ємною частиною культурної спадщини, яку впізнають і шанують не лише в Україні, але й за її межами.

Текст пісні вирізняється лаконічністю та поетичністю. Він передає романтичний сюжет зустрічі юнака та чарівної Ксенії, яка є уособленням чистоти, щирості та краси. Образ Ксенії символізує не лише кохання, а й духовну гармонію, яку шукає кожна людина. Простота та водночас емоційна насиченість тексту роблять його зрозумілим і близьким для слухачів різних поколінь.

Звертаючи увагу на музичні особливості треба підкреслити, що мелодія пісні має чітко виражений етнічний характер. Її основою є гуцульські танцювальні ритми, які моделюють атмосферу енергійності та життєрадісності. Гармонійна структура «Гуцулки Ксенії» поєднує специфічні особливості народної музики із витонченістю професійного підходу до композиції,

Музичне мистецтво: традиції та сучасність

що засвідчує майстерність композитора Я. Барнича. На нашу думку, цікавим є акцент на поєднанні мажорних і мінорних інтонацій, що створює особливу емоційну напругу і колорит. Вокальна лінія є легкою й мелодійною та підкреслює ліризм тексту.

Зауважимо, що у різних інтерпретаціях пісня зазнавала змін в інструментальному оформленні – використовувався як класичний інструментальний супровід, так і сучасні аранжування електронної музики, що набули значного поширення і популярності. Так відмітимо, що у XXI столітті інтерес до «Гуцулки Ксені» значно зріс завдяки новим інтерпретаціям. Наприклад, пісня набула своєрідного відродження у фільмі «Гуцулка Ксенія» (2019 р.), який переосмислив оригінальну історію та привернув увагу молодого покоління. На сьогодні сучасні виконавці, такі як ОНУКА, Дзідзьо та інші, створюють кавери, які зберігають дух оригіналу, але додають до нього новітні музичні елементи. На нашу думку, ці новітні інтерпретації дозволяють твору набувати нового звучання та сприяють його включенню в актуальний контекст сучасного естрадного мистецтва.

Відтак зазначимо, що пісня «Гуцулка Ксенія» є унікальним явищем української культури. Вона поєднує в собі мелодійну красу, глибокий зміст і символізм. Завдяки своїй універсальності, твір залишається актуальним протягом десятиліть, об'єднуючи покоління та нагадуючи про важливість збереження національної культурної спадщини. Шлях трансформації композиції від камерного виконання до сучасних аранжувань свідчить про життєздатність і багатогранність твору, який продовжує надихати слухачів і дослідників музичного мистецтва.

Насамкінець, поетично завершуючи наш аналітичний огляд поставимо риторичні запитання: Чи можна бути трішечки закоханим у рідну землю? Чи можна жити в Україні не читаючи Франка? Не люблячи вірші Павла Тичини про Україну, стоячи на березі Дніпра, де він широкий стогне, як у словах батька, – Тараса нашого Шевченка, у співах Ярослава Барнича, – слова.

Шереметьєв Олексій Ігоревич,

здобувач Національної академії керівник кадрів культури і мистецтв

ВОКАЛЬНІ ГОЛОСИ: РЕГІСТРИ ТА ЧАСТОТНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Перш ніж описати характеристики співочих голосів звернемося до понять тембр, форманта, обертони, регістр, які надають можливість вирізнити особливості співочих голосів.

В працях вітчизняних дослідників ми знаходимо їх поясненн:

Тембр (від фр. *timbre* – забарвлення) – «одна з властивостей звуку, за якою вирізняють звуки однакової висоти чи гучності, однак виконані на різних інструментах, різними голосами» [1, 81].

Форманта (від лат. *formantis* – створюючий) – «зона посиленних часткових тонів у спектрі музичних звуків, звуків мови тощо» [1, 82].

«При співі, крім мовних формант, виникають характерні співочі форманти у відповідних частотних смугах. Висока форманта: в області 2100-2500 Гц – у басів; 2500–2800 Гц – у тенорів; 3000 – 3550 Гц – у сопрано. У цих частотних смугах звук, наприклад, у оперних співаків має яскравий, сріблястий тембр; низька співоча форманта знаходиться у зоні 500 Гц і вирізняється м'якістю» [1, 67].

Обертони чи гармоніки – «часткові тони, що лежать вище першого чистого тону і знаходяться з ним у простому кратному співвідношенні до його частоти й акустично гармонічно співпадають з ним. Обертони не сприймаються як самостійні звуки, звучать разом із основним тоном» [1, 80].

Регістр – «ряд звуків діапазону співочого голосу чи музичних інструментів, що характеризуються єдиним тембром. Весь діапазон інструментів чи голосу ділиться на три реєстри: низький, середній, високий» [1, 80].

У чоловіків та жінок вирізняють три основні групи голосів за діапазонами чи регістрами та частотами.

Чоловічі голоси.

Тенор – високий чоловічий голос, робочий діапазон: *до* малої — *до-ре* другої октави. Основні резонуючі частоти для тенору часто лежать в діапазоні від 1 кГц до 3 кГц. Ці частоти відповідають за присутність та чіткість голосу. Також можуть бути помітні резонанси в діапазоні 2 кГц до 4 кГц, що забезпечує яскравість і виразність.

Видатні представники української вокальної школи: Іван Козловський, Модест Менцинський, Олександр Мишуга, Володимир Гришко, Константин Огнєвий, Володимир Тимохін, Анатолій Солов'яненко.

Баритон – голос середній за висотою, робочий діапазон: *ля* великої октави — *ля* першої октави. Основні резонуючі частоти для баритона часто розташовані в діапазоні від 1 кГц до 2,5 кГц, що забезпечує повноту та теплоту голосу. Також можуть спостерігатися резонанси в діапазоні 3 кГц до 4 кГц, що додає голосу яскравості і виразності.

Видатні представники української вокальної школи: Микола Кодратюк, Михайло Гришко, Микола Ворвулев, Валерій Буймістер, Фемій Мустафаєв, Василь Сліпак.

Бас та *бас-профундо* – низький та дуже низький за звучанням голоси.

Бас – робочий діапазон: від *мі* великої октави до *мі* першої октави. Найбільш гучні та резонуючі частоти: від 80 Гц до 200 Гц. Зазвичай, у цьому діапазоні знаходяться основні частоти, які формують яскравість та силу голосу баса.

Бас-профундо (октавіст) – робочий діапазон: *ре* (*до, ми*) великої октави, до *ре* (*мі*) першої октави. Найбільш гучні та резонуючі частоти: від 60 Гц до 150 Гц, де розташовані основні низькочастотні гармоніки, що додають глибини й тембральної насиченості голосу.

Видатні представники української вокальної школи: Іван Паторжинський, Олександр Чюлюк-Заграй, Борис Гмиря, Михайло Донець, Анатолій Кочерга, Олексій Кривченя, Олександр Цимбалюк, Василь Пазич, Тарас Штонда, Максим Михайлов (бас-профундо).

Жіночі голоси.

Сопрано – високий голос, три основні різновиди сопрано – драматичне, ліричне і колоратурне, робочий діапазон: від *до* першої октави до *до* третьої октави. Найбільш гучні та резонуючі частоти: в основному в діапазоні від 500 Гц до 2 кГц, де лежать гармоніки, які визначають ясність і яскравість голосу

Видатні представниці української вокальної школи: Соломія Крушельницька, Марія Литвиненко-Вольгемут, Марія Донець-Тессеєр, Оксана Петрусенко, Вікторія Лук'янець, Ольга Басистюк, Лідія Забіляста, Євдокія Колесник, Гізела Ципола, Раїса Колесник, Діана Петриненко.

Меццо-сопрано – голос середньої висоти, робочий діапазон: від *ля* малої октави до *ля* другої октави. Найбільш гучні та резонуючі частоти: зазвичай від 300 Гц до 1.2 кГц, де формуються основні гармоніки, які підсилюють теплоту і силу тембру.

Видатні представниці української вокальної школи: Галина Туфтїна, Лариса Руденко.

Контральто – найнижчий жіночий голос, робочий діапазон: від *фа* малої октави до *фа* другої октави. Найбільш гучні та резонуючі частоти: зазвичай в діапазоні від 200 Гц до 600 Гц, де лежать основні гармоніки, що формують тембр і силу голосу.

Видатні представниці: Анна Ларсон, Поліна Віардо, Соня Пріна, Наталі Штуцман.

Колоратурне сопрано – найвищий жіночий голос робочий діапазон: від *до* першої октави до *фа* третьої октави. Вирізняється легким та прозорим звучанням у верхньому регістрі.

Видатні представниці української вокальної школи: Євгенія Мирошніченко, Бела Руденко, Марія Стефюк, Квітослава Цісик.

Література

1. Белявіна Н.Д., Белявін В.Ф., Бондарець Н.Л., Дьяченко В.В. Основи звукорежисури : навчальний посібник. Ч. I / під ред. Н.Д. Белявіної. Київ : НАКККіМ, 2011. 80 с.
2. <https://ocnt.com.ua/tembralne-zvuchannya-golosu-ta-jogo-fizychni-osoblyvosti/>

3. https://acropolis.ua/news/yak_vyznachyty_diapazon_golosu/
4. <https://elle.ua/ludi/novosty/31-simvol-nezalezhnosti-ukrainski-vikonavci-chii-golosi-pochuv-uves-svit/>
5. <https://zabytki.in.ua/community/d/280-vidatni-ukrayinski-spivaki/88>

Ян Хунчен,

здобувач Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИНИКНЕННЯ КОНТРАБАСА ТА СТАНОВЛЕННЯ ПЕРШОЇ ШКОЛИ ГРИ

Розвиток європейської школи гри на контрабасі сягає XVIII століття, проте точне походження інструменту на сьогодні все ще не встановлено. Вважається, що контрабас є нащадком *violone* (з італ. – «велика віола») із сімейства хордофонів, яка виникла у Європі в XV столітті. Проте, вчені розходяться в думках щодо того, походить цей інструмент від віоли чи сімейства скрипок.

Якщо порівнювати контрабас із різними сімействами струнно-смичкових інструментів, то він дійсно має риси як віоли, так і скрипки. До XX століття багато контрабасів мали лише три струни, що наближає інструмент до скрипкової групи. В той же час пропорції контрабасу не схожі на скрипку чи віолончель, більше нагадуючи представників сімейства віол. Контрабас – єдиний сучасний смичковий струнний інструмент, стрій якого налаштований квартами (як у віоли), а не квінтами, як інструменти скрипкової групи.

На думку професор контрабаса Ларрі Херста «сучасний контрабас не є справжнім членом ні віольної, ні скрипкової родини» [1]. Дослідник вважає, що «швидше за все, його перша загальна форма була як у віолонча, найбільшого члена сімейства віол. Деякі з найдавніших басів, що збереглися, – це віолони (включно з C-подібними звуковими отворами), які були оснащені сучасними атрибутами». Наприклад, деякі існуючі інструменти (контрабаси Гаспаро да Сало), були перероблені з шестиструнних контрабасових віолончів XVI століття.

Іншої думки дотримується Пол Брун. У своїй праці «Нова історія контрабаса» він стверджує, що контрабас походить від справжнього басу з родини скрипок [2]. Свій висновок вчений аргументує тим, що не дивлячись на зовнішній вигляд, який може нагадувати віолу да гамба, саме внутрішня конструкція контрабаса майже ідентична до інструментів сімейства скрипок і дуже відрізняється від внутрішньої структури віол.

Першим музичним центром становлення та розвитку школи гри на контрабасі була Італія, де й був винайдений інструмент. Одним із засновників італійської контрабасової школи були Доменіко Драгонетті (*Domenico Dragonetti*) та Джованні Боттезіні (*Giovanni Bottesini*). Хоча методи гри на інструменті цих контрабасистів стилістично відрізняються, саме їх надбання мали великий вплив на формування загальних тенденцій, які згодом переймали інші контрабасові європейські школи.

Доменіко Карло Марія Драгонетті (*Domenico Carlo Maria Dragonetti*, 1763 – 1846) – італійський контрабасист, віртуоз та композитор, який грав на триструнному контрабасі. Перші тридцять років Д. Драгонетті жив у рідному місті Венеції, де працював у театрі опери-*buffa*, базиліці Сан-Марко та Grand Opera м. Віченца. Ставши відомим по всій Європі, він відхилив кілька пропозицій, у тому числі від російського царя. Однак у 1794 році все таки переїхав до Лондона, де працював в оркестрі Королівського театру, і залишився там до кінця своїх днів. Д. Драгонетті був першим контрабасистом, який завоював загальне визнання та підняв престиж інструменту на світовий рівень. Сьогодні його також пам'ятають завдяки «смичку Драгонетті» – техніці правої руки, яку він розвивав протягом усього життя.

У професійній діяльності Д. Драгонетті контрабас набув провідної ролі, яка полягала у організації та утриманні ансамблю разом, а іноді навіть конкурувала із диригентом оркестру. За спогадами сучасників, виконання контрабасиста відрізнялось незвичним для того часу блискучим володінням верхнім регістром інструмента, а також бездоганною технікою

виконання флажолетів та пальцевою рухливістю артиста. Відомо, що виконавський підхід Д. Драгонетті мав великий вплив на творчість Л. ван Бетховена (разом з яким вони грали Фридриху Вільгельму II бетховенські віолончельні сонати ор. 5) та Дж. Россіні, який написав для нього контрабасовий дует.

Іншим видатним італійським контрабасистом-віртуозом, диригентом та композитором, був Джованні Боттезіні (*Giovanni Bottesini*, 1821 – 1889). Після навчання у Міланській консерваторії молодий музикант часто змінював місце проживання (Мілан, Буенос-Айрес, Турін, Лондон, Париж, Барселона та ін.), працюючи виконавцем-солістом та диригентом в оперних театрах різних європейських країн. Однією із основних рис Дж. Боттезіні, як виконавця та композитора, було впровадження стилю бельканто в партію контрабасу та використання усього діапазону інструменту.

Іншими видатними італійськими митцями, які внесли вклад у розвиток контрабасового мистецтва, були Боніфаціо Азіолі (*Bonifazio Asioli*), Луїджи Феліче Россі (*Luigi Felice Rossi*) та Джорджіо Англуа (*Giorgio Anglois*). Так, найперша методика гри на контрабасі в Італії була написана теоретиком Б. Азіолі. Він був першим директором Міланської консерваторії і вважав, що рівень гри на контрабасі можна покращити, розробивши для цього правильну методику. Окрім того, Азіолі також грав на віолончелі, що скоріше за все вплинуло на його інновації в аплікатурі (впровадив схему 1-3-4 пальців).

Інша розробка методики гри на контрабасі була написана Л. Ф. Россі та Дж. Англуа, що була видана у 1846 році. Публікація мала стати доповненням до літератури з опанування контрабасу, оскільки єдиним доступним джерелом до цього часу була метода Б. Азіолі. Саме ці розробки застосував та розвинув Дж. Боттезіні у своїй професійній діяльності.

Література

1. Lawrence Hurst. (2015). A Brief History of the Double Bass. Oocities.org. Retrieved 23 December 2015. URL: <https://www.oocities.org/vienna/1187/Music/basshist.html> (дата звернення 10.10.2024)
2. Paul Brun. (2012). A New History of the Double Bass. Paulbrun.com. Retrieved 21 July 2012. URL: <http://paulbrun.com.s3-website.eu-central-1.amazonaws.com/> (дата звернення: 10.10.2024)

*Тур Оксана Миколаївна,
доктор наук із соціальних комунікацій, професор,
професор кафедри гуманітарних наук, культури і мистецтва
Кременчуцького національного університету імені Михайла Остроградського*

ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ОБРАЗІВ-СТЕРЕОТИПІВ В ІНТЕРНЕТ-РЕКЛАМІ

Формування системи образів-стереотипів в інтернет-рекламі є потужним інструментом впливу на споживачів. Рекламодавці використовують стереотипи, щоб швидко передати ідеї, емоції чи цінності, пов'язані з продуктом або брендом, у доступній і зрозумілій формі.

Формування стереотипів в інтернет-рекламі має певні особливості:

1. Емоційний вплив. Стереотипи часто використовуються для викликання швидкої емоційної реакції. Наприклад, образи успіху, краси чи щасливої родини миттєво створюють позитивні асоціації з продуктом або послугою.



2. Спрощення інформації. У сучасному інформаційному просторі користувачі стикаються з великою кількістю інформації. Стереотипи допомагають спростити повідомлення, дозволяючи споживачам швидко зрозуміти, про що йдеться.



3. Зв'язок з культурними кодами. Реклама використовує загальновідомі культурні образи та стереотипи, які легко впізнаються. Наприклад, використання зображень «ідеального» сімейного відпочинку або «успішного» бізнесмена.



4. Використання гендерних стереотипів. Чоловіки і жінки в рекламі часто показані через призму стереотипних ролей. Жінки асоціюються з красою, материнством або домашнім комфортом, а чоловіки – з силою, успіхом або технікою.



5. Соціальні стереотипи. Інтернет-реклама може формувати певні стереотипи щодо соціального статусу, віку або навіть національності. Наприклад, елітні бренди можуть підкреслювати статус своїх клієнтів через зображення розкоші та багатства.



Отже, особливість образів-стереотипів інтернет-реклами полягає у тому, що всі рекламні образи досить змістовні, не обтяжені великим смисловим навантаженням і великою кількістю деталей.

Бобренко Ростислав Всеволодович,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИБІР ОБ'ЄКТІВ ХУДОЖНЬОГО ПРОЄКТУВАННЯ БАКАЛАВРАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНИХ ОЧІКУВАНЬ І ПЕРСОНАЛЬНИХ ПОТРЕБ

Актуальність. Перманентна діалектика суспільно-індивідуальних явищ, тобто, з одного боку, динамічність суспільних процесів, запити потенційних замовників, працевластувачів і споживачів, технічна та технологічна модернізація галузі, що є провідними умовами для професійної освіти графічних дизайнерів, а з другого боку, бажання бакалаврів графічного дизайну реалізувати індивідуальні цінності, потреби та прагнення. При цьому викладач дисциплін художнього спрямування має знайти методи узгодження соціального та індивідуального чинників для забезпечення збалансованого навчального процесу та культурного поступу.

Основний виклад. Загальні норми до результатів підготовки майбутніх фахівців, зокрема графічних дизайнерів, викладені, наприклад, в Законі України «Про вищу освіту», а професійні – в освітньо-професійній програмі «Графічний дизайн» тощо.

Так, Закон України «Про вищу освіту» акцентує на задоволення потреб, інтересів здобувачів вищої освіти і разом їх відповідальності за свій вибір (ст. 1, п. 22¹), виявлення ініціативності, творчих здібностей (ст. 58), патріотичності, українській національній і громадянській ідентичності, оборонній свідомості (ст. 3), «здійснення самостійного творчого мистецького проекту <...> продукування нових ідей і розв'язання теоретичних та практичних

проблем у творчій мистецькій сфері» (ст. 5), відповідно заохочення цього викладачем: створення ним такого орієнтиру в освітньому середовищі, «надання можливостей для формування індивідуальної освітньої траєкторії», утвердження, формування та розвиток зазначених якостей [4].

В освітньо-професійній програмі «Графічний дизайн», ступеня бакалавр, спеціальності 022 «Дизайн» [2] означені програмні результати навчання (ПРН) здобувачів відповідного рівня вищої освіти. Ті ПРН, що стосуються прямо та опосередковано об'єкта проектування, ми диференціювали на групи за аспектами: 1) діагностичний аспект (ПРН 7, 8, 10), 2) творчий аспект, впроваджуючи креативні ідеї доцільними засобами виразності (ПРН 1, 11, 17, 20), 3) обізнаність у національній і всесвітній культурно-мистецькій спадщині (ПРН 13, 14, 15); 4) застосовування успішних українських і зарубіжних художніх практик у професійній діяльності (ПРН 14, 15), 5) розвиток екокультури засобами дизайну (ПРН 13) [2].

Метою дослідження є з'ясування міри відповідності обраних бакалаврами об'єктів проектування соціальним очікуванням.

На підставі зазначеної нормативної бази ми віділили такі *критерії* поділу об'єктів художнього проектування в тематичному обширі бакалаврських робіт, як:

- усталені об'єкти для дизайнерської галузі в різних її традиційних напрямках (видавничо-поліграфічному, рекламному, шрифтовому та ін.);
- новачність у виборі об'єкта художнього проектування;
- впровадження креативних ідей;
- обізнаність, популяризація, застосування та розвиток української культури;
- обізнаність, популяризація, застосування та розвиток іноземної культури;
- транскультурні тематичні напрями;

Матеріалами нашого дослідження є теми (90) та їх об'єкти художнього проектування, що вибрали бакалаври графічного дизайну під час здобування фаху на практичних дисциплінах, наприклад, «Візуальні комунікації» [1], «Проектування» [5], «Шрифти і типографіка» [6], «Дизайн поліграфічних видань» [3] 2023-'24 н./р., на базі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Висновки. На підставі дослідження проявляються певні тенденції. Так, усталені об'єкти дизайнерської галузі мають найбільший попит (83), і це не дивно, оскільки зміст дисциплін лишається в значній мірі традиційним і спрямовує здобувачів на вибір контекстуальних форм: передусім видавничо-поліграфічних (75), наприклад, плакатів, постерів, книжок, журналів або малої поліграфії: поштівки, візитівки та ін., а також рекламних (34), у тому числі поліграфічної реклами (32). При цьому шрифтовий напрям (5), попри його представлення в програмному забезпеченні для здобувачів графічного дизайну, сприймається важче, можливо, через його складнішу образність; ще менша увага до промислового дизайну (1).

Серед новачіних напрямів (5) у виборі об'єктів проектування відмічаємо теми з гейм-дизайну (5), передусім електронного (4). При цьому найцікавішим для здобувачів є створення концепт-арту персонажів. Ми звернули увагу, що в цьому контексті здобувачі віддають перевагу не просто міфологічним персонажам, а негативним героям, монстрам. Під час попередніх консультацій зі здобувачами стосовно вибору теми виникла делікатна ситуація: викладач пропонував альтернативи, намагаючись спонукати студентів до осмисленого вибору, проте здобувачі, користуючись вільним підходом, переважно робили емоційний вибір.

Про упровадження креативних ідей у дизайн-проектах (9) можна казати лише із значною мірою суб'єктивності, покладаючись на власну професійну поінформованість. До таких тематичних напрямів ми включили видавничо-виховні проекти для дітей (1), розробку оригінальних підходів (5), мотиви персонажів електронних ігор (3) тощо.

У транскультурних тематичних напрямках (14) найбільше виділяються екологічні (6), представлені монументальними видавничо-поліграфічними формами, а також загально-мистецькі (4), що фокусуються на художньо-естетичній проблематиці у вигляді образотворчих панно. Незначне, проте неординарне місце мають гральні карти при цьому більша частина здобувачів обирає жанрові форми азартних ігор або ворожіння (3).

Припускаємо, що причиною можуть бути глибокі традиції таких форм гри в нашому суспільстві, з одного боку, та поважання викладачем вибору здобувача, з другого боку, оскільки раніше (за радянського часу) такий вибір був би негативно сприйнятий педагогом як табуований. Заразом є приклади проєктування карткових ігор освітнього характеру (1).

Серед об'єктів проєктування, що засвідчують обізнаність, популяризацію, застосування та розвиток іноземної культури (28-29), найбільше представлені дизайн видань про іноземні артефакти в цілому (14), а також айдендика іноземних торгових марок та ін. комерційних проєктів (6). Меншу увагу здобувачі графічного дизайну присвятили творам т.зв. класичної художньої літератури (2) і сучасної (2-3), а також концепт-арту середовищ і персонажів електронних ігор (4), що засновані на західноєвропейській або азійській культурі. Це ми пов'язуємо з насиченням нашого економічного й інфопростору іноземними товарами та їх брендуванням.

Чимало здобувачів обирають мультиплікаційних персонажів жанру аніме для проєктування їх концепт-арту. Ми пов'язуємо таку зацікавленість з глобальним поширенням азійської культури, зокрема візуальної, через манги, в яких стилістика аніме чи не найпопулярніша.

Обізнаність, популяризація, застосування та розвиток української культури як об'єкти дизайн-проєктування мають, на жаль, скромніше місце у виборі майбутніх дизайнерів (22): переважно це оформлення т.зв. класичних творів художньої літератури українських авторів (7), презентації вітчизняних мистецьких проєктів (6), айдендика українських комерційних і громадських організацій (5). При цьому сучасні твори художньої літератури мають меншу зацікавленість (3). Зрідка зустрічаються як об'єкти проєктування декоративно-прикладні артефакти, засновані на українських етнічних традиціях (1). Національний аспект постає як громадянська чеснота та обов'язок у полікультурному світі, в якому слід навчитися гідно обстоювати свої національні цінності, право на самобутність і місце рівного серед рівних, проте поки здобувачами усвідомлюється недостатньо.

Забезпечуючи плюралізм позицій, ініціативність і творчу реалізацію бакалаврів графічного дизайну, викладач циклу художніх дисциплін сприяє розвитку відповідальності здобувачів за свій вибір, активізує їх мотивацію, а також спрямовує творчий потенціал для досягнення соціально доцільних, цікавих і професійно зумовлених бажаних результатів.

Література

1. Візуальні комунікації : гул-клас дисципліни. URL: <https://classroom.google.com/c/NjI3ODU4OTk4NDgy> (дата звернення: 25.10.2024).
2. Графічний дизайн : освітньо-професійна програма. Ступінь бакалавр. Спеціальності 022 «Дизайн». НАКККіМ. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Instytut_dyzyanu/hrafich_dyzy/OPP_hraf_dyzy_bak_modern.pdf (дата звернення: 25.10.2024).
3. Дизайн поліграфічних видань : гул-клас дисципліни. URL: <https://classroom.google.com/c/NjE5MjMzNzc0OTM4> (дата звернення: 25.10.2024).
4. Закон України «Про вищу освіту». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18#Text> (дата звернення: 25.10.2024).
5. Проєктування : гул-клас дисципліни. URL: <https://classroom.google.com/c/NjI3ODU4Nzg2NDQ0> (дата звернення: 25.10.2024).
6. Шрифти і типографіка : гул-клас дисципліни. URL: <https://classroom.google.com/c/NjIxMjIxNTYzMjI0> (дата звернення: 25.10.2024).

РОЛЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ У ФОРМУВАННІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МІСТА

Дизайн міського середовища розглядається як проєктно-художній синтез дизайну з архітектурою, містобудуванням, пластичними й образотворчими мистецтвами. Таке поєднання відбувається при організації предметно-просторового середовища міста на різних рівнях – починаючи від окремих форм предметного наповнення міського простору й архітектурних об'єктів.

Динамічний розвиток дизайну і його перехід на початку ХХ століття в індустріальну стадію з самостійним об'єктом проєктування, методологічним і проєктним інструментарієм призвели до значного розширення його предметних кордонів. Дизайн почав виходити в просторове середовище міста, утворюючи нові види проєктно-художнього синтезу [5].

Сьогодні графічний дизайн, зокрема логотипи, слогани, рекламні кампанії, сприяє створенню унікального образу міста, що допомагає розвивати туризм та культурну привабливість. Саме логотипи та слогани створюють перше враження про місто. Вони є візуальним символом, що відображає характер населеного пункту, його історію та унікальні риси. Вдалий логотип може стати впізнаваним символом, який не лише прикрашає сувенірну продукцію, а й стає відомим далеко за межами міста, привертаючи увагу туристів. Слогани ж підкреслюють суть і концепцію міста, наголошуючи на його унікальності та особливих рисах. Наприклад, слоган "I ♥ NY" став впізнаваним символом Нью-Йорка та суттєво посилив його позиції у туризмі.

Брендинг міста включає також рекламні кампанії, які через яскраві образи та цільові повідомлення залучають туристів і підвищують інтерес до відвідування. Через графічний дизайн рекламних матеріалів, включаючи постери, банери та відео, візуалізуються особливості міста – архітектура, природні ландшафти, культурні події. Таким чином, туристи отримують яскраве уявлення про те, що вони можуть побачити, відчути й пережити, відвідуючи це місце.

Дизайн логотипів, фірмового стилю та рекламних матеріалів часто інтегрує елементи культурної спадщини міста, такі як архітектурні особливості, відомі пам'ятки, традиційні орнаменти або кольорові гами, які є знаковими для місцевої культури. Наприклад, використання кольорів або орнаментів, характерних для етнічних груп, чи зображення пам'ятників допомагає створити образ міста як місця з багатою історією та традиціями. Це не лише посилює культурну привабливість, але й допомагає місту виділитися на тлі інших туристичних напрямків [3, 65–66].

У сучасному світі графічний дизайн розвиває як фізичний, так і цифровий образ міста. Розробка естетично привабливих елементів, які використовуються на офіційних сторінках міста, в соціальних мережах та на туристичних вебсайтах, значно посилює його привабливість. Наприклад, стильні та яскраві візуали, адаптовані під цифрові платформи, сприяють створенню позитивного іміджу міста в очах потенційних туристів та роблять його впізнаваним на глобальній арені [4, 193].

Разом з тим графічний дизайн також допомагає виділяти культурні події та фестивалі, що проходять у місті, через розробку спеціальних візуальних ідентифікацій, таких як логотипи, афіші, буклети та інші матеріали, що супроводжують подію. Наприклад, унікальна айдентика щорічного фестивалю чи ярмарку може стати асоціативно пов'язаною з містом і залучати відвідувачів з інших міст і країн. Такі події та їх візуальна складова стають візитною карткою міста.

Вдало розроблений логотип та бренд сприяють тому, що місто запам'ятовується як туристичний і культурний центр на міжнародному рівні. Такі брендові елементи, як логотипи

й кольорові рішення, повинні бути унікальними, щоб запобігти змішуванню образу міста з іншими. Все це допомагає підвищити його конкурентоздатність серед інших туристичних локацій.

Вдалий графічний дизайн сприяє формуванню не тільки туристичної привабливості, але й посилює почуття гордості серед мешканців міста. Коли міський бренд репрезентує важливі для місцевої громади цінності та історію, це допомагає створити сильний емоційний зв'язок із населеним пунктом, підвищуючи лояльність громадян і їхній інтерес до збереження унікального образу міста [4, 194].

Кольорові рішення, візуальні прикраси, графічні елементи на фасадах будівель чи зупинках громадського транспорту створюють естетично привабливий простір і сприяють підвищенню емоційного комфорту мешканців. Яскравий графічний дизайн у міському просторі (виставки, вуличне мистецтво, інсталяції) сприяє залученню мешканців до активного обговорення міських проблем, соціальних тем та культурних подій.

Насамкінець, графічні елементи можуть формувати емоційний зв'язок між містом та його мешканцями, підтримуючи почуття приналежності та гордості за своє місто через привабливий і сучасний міський простір.

Таким чином, графічний дизайн суттєво впливає на міське середовище, створюючи унікальну ідентичність простору, покращуючи навігацію та безпеку, підвищуючи естетику і підтримуючи активну взаємодію мешканців із міським простором.

Література

1. Даниленко В. Я. Основи дизайну: навч. посіб. Київ: ІЗИН, 1996. 92 с.
2. Засоби міського дизайну: малі архітектурні форми: веб-сайт. URL: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/31049/1/15-109-117.pdf> (дата звернення: 25.10.2024).
3. Коптева Г. Л. Дизайн міського середовища: конспект лекцій для студентів V курсу денної форми навчання напряму 1201 “Архітектура” спеціальності 7.120102, 8.120102 – “Містобудування”. Харків: ХНАМГ, 2008. 88 с.
4. Матоліч І. Я. Дизайн-код міста Івано-Франківськ. Сучасні вимоги до дизайну вивісок. *Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва. VII Міжнародна наук.-практ. конф.*, Херсон, 8-10 вер. 2021 р. С. 193–195.
5. Сьомка С. В. Основи дизайну архітектурного середовища: підручник. Київ: НАКККиМ, 2019. 464 с.

Матоліч Ірина Яремівна,

*кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри дизайну
ЗВО «Університет Короля Данила»*

Іванейко Софія Іванівна,

здобувачка ЗВО «Університет Короля Данила»

ЕМОЦІЙНИЙ ДИЗАЙН: ВПЛИВ ЕМОЦІЙ НА ВЗАЄМОДІЮ З ПРОДУКТОМ

У сучасному світі технологій та споживчих продуктів емоційний дизайн відіграє ключову роль у формуванні користувацького досвіду. Користувачі все більше схильються до вибору продуктів, що викликають позитивні емоції, а не просто виконують функціональні завдання. Розробка продуктів, які не лише корисні, але й здатні викликати певні почуття от як радість, натхнення чи навіть спокій є важливим аспектом для досягнення конкурентних переваг на ринку. Зі зростанням кількості продуктів та послуг, що пропонуються користувачам, дизайн, який враховує емоційний відгук, стає важливим інструментом для покращення взаємодії з продуктами.

Основною проблемою емоційного дизайну є його складність і непередбачуваність. Емоційна реакція на продукт є суб'єктивною і може сильно варіюватися залежно від особистості користувача, його культурного та соціального контексту, а також конкретної

ситуації, в якій використовується продукт. Наприклад, одна й та сама річ може викликати у різних людей абсолютно протилежні емоції. Те, що для однієї людини виглядає стильним та привабливим, для іншої може здатися непрактичним або незручним.

Крім того, у процесі розробки продуктів часто виникає конфлікт між емоційним і функціональним дизайном. Надмірний акцент на естетиці або емоціях може призвести до погіршення практичності продукту. Наприклад, якщо дизайн настільки складний або незвичний, що він перешкоджає зручному використанню, це може негативно позначитися на досвіді користувача. Інший виклик полягає у тому, як забезпечити стабільність емоційної реакції на різних етапах взаємодії з продуктом. Перші враження можуть бути дуже сильними, але якщо продукт не задовольняє довготривалі потреби користувача, позитивні емоції швидко зникнуть.

Дизайнери також стикаються з питанням врахування культурних відмінностей. Наприклад, кольори або форми, які викликають позитивні емоції в одній культурі, можуть мати інше значення в іншій. Це ускладнює створення універсальних продуктів, які будуть однаково добре сприйматися в різних регіонах світу.

Одним з найбільш відомих дослідників у сфері емоційного дизайну є американський дослідник Дональд Артур Норман, автор книги «Емоційний дизайн: Чому ми любимо (або ненавидимо) щоденні речі» [1]. Він є одним із перших, хто детально дослідив емоційний аспект дизайну та визначив три рівні взаємодії користувача з продуктом: вісцеральний, поведінковий та рефлексивний. Вісцеральний рівень стосується миттєвої реакції користувача на зовнішній вигляд продукту. Поведінковий рівень пов'язаний з тим, наскільки зручно використовувати продукт та як він виконує свої функції. Рефлексивний рівень охоплює глибші емоції, пов'язані з продуктом, такі як гордість або значущість для ідентичності користувача.

Ще одним важливим дослідником цієї теми є Патрік Джордан, автор праці «Проектування для задоволення» [2]. Джордан також досліджує, як дизайн впливає на емоційний досвід користувача, стверджуючи, що дизайн повинен не лише бути корисним, але й приносити задоволення. Його робота допомагає зрозуміти, як продукти можуть задовольняти як функціональні, так і емоційні потреби користувачів. Джордан підкреслює важливість дизайну, що фокусується на задоволенні користувачів через естетику та інтуїтивність взаємодії.

Також варто згадати Пауля Хеккерта та Пітера Десмета, які запропонували «Рамку продуктового досвіду» [3]. Вони розширили уявлення про емоційний дизайн, включивши до нього не лише естетику та зручність, а й емоції, що виникають під час довготривалої взаємодії з продуктом. Їхні дослідження дали змогу глибше зрозуміти, як саме продукти можуть викликати емоції у користувачів на різних етапах використання.

Цифрові продукти, такі як мобільні додатки, вебсайти та ігри, активно використовують емоційний дизайн для залучення користувачів. Зручність у використанні (user-friendly) – це лише одна складова, тоді як здатність продукту викликати емоції стає ключовим чинником у його успішності. Емоційний дизайн став невіддільною частиною UX/UI-дизайну. Хороший UX (user experience) не лише забезпечує функціональність, але й зосереджений на тому, як користувач відчувається під час використання продукту. Наприклад, анімації, мікроінтеракції та візуальні елементи часто використовуються для створення позитивного емоційного досвіду, роблячи інтерфейси приємними та «живими».

Таким чином, сьогодні емоційний дизайн є важливим аспектом сучасного UX та UI, оскільки він сприяє створенню більш інтуїтивних, приємних та значущих взаємодій з продуктами. Здатність дизайнера викликати у користувача потрібні емоції може значно вплинути на успішність продукту на ринку. Попри складність у прогнозуванні емоційної реакції різних користувачів, правильно побудований емоційний дизайн може покращити не лише досвід використання, а й лояльність користувачів до продукту.

Література

1. Norman Donald. Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things. Basic Books. 2004, 272 p.
2. Jordan Patrick. Designing Pleasurable Products: An Introduction to the New Human Factors. Taylor & Francis. 2002, 246 p.
3. Desmet P., Hekkert P. Framework of Product Experience. *International Journal of Design*. 2007. 1(1), pp. 57–66.
4. Hassenzahl Marc. The Interplay of Beauty, Goodness, and Usability in Interactive Products. *Human-Computer Interaction*, 2004. 19(4). pp. 319–349.

Стрельцова Світлана Вікторівна,

*в.о. завідувача кафедри дизайну інтер'єру, міського середовища і ландшафтного мистецтва
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

Журавель-Змєєва Лілія Сергіївна,

*в.о. завідувача кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ДИЗАЙН ВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ ЯК ЗАСІБ ЕФЕКТИВНОЇ РЕКЛАМИ

Інформаційне навантаження сьогодення примушує провідні компанії до виваженої, чіткої та структурованої співпраці з дизайнерами та рекламистами. Така взаємодія формується з метою привернення уваги до діяльності комерційної структури чи просування певного товару на ринку. Враховуючи особливості психологічного впливу на людину, треба брати до уваги найбільш характерні властивості людського розуму у сприйнятті інформативного поля. Доступність та перенасичення рекламною продукцією, не завжди якісною, може вплинути негативно на просування товарів чи послуг на українському ринку.

Реклама завжди виступала у суспільстві, як динамічне явище та є джерелом для різноманітних досліджень. Будь-яка реклама базується на певних прийомах та сенсорних сигналах, що мають привертати увагу, спонукати до прогнозованої дії, формувати або змінювати власну думку чи мотивувати на покупку товару. Основним та рушійним фактором якісної реклами стає високопрофесійний дизайн, креативні рішення та робота з візуальним образом. У власному дослідженні «Роль креативу в рекламній діяльності» Рябова Т. А, та Рябов І. Б., зазначають, що існує три причини за якими треба інвестувати в креативну рекламу: розваги (креативний контент), визнання (креативна реклама), гроші (вибір бренду) [4].

Класифікація реклами у ХХІ сторіччі дуже розлога і поділяється на певні види за різними ознаками: інформативна, соціальна, політична, масова, персоніфікована, корпоративна, комерційна, прихована тощо. Дієвість реклами та креативність підходів у рекламних плакатах відома з початку ХХ сторіччя. Так, радянська влада у 20-30-х роках ХХ сторіччя активно використовувала для пропаганди силу плакатної реклами з метою контролю над масами та стимулювання до певних дій [1]. Для максимального впливу на суспільство, використовувалися наскрізні візуальні образи людини, яка виступала з функціональним призначенням шаблонного героя, на якого всі мали рівнятися, дослухатися та наслідувати.

Від зміни влади та форми правління мінялися трактування й візуальних образів і характеристика плакатного рішення. Напередодні війни активно вироблялись пропагандистські функції візуальних образів, які формували нову свідомість та задавали чіткі орієнтири на картину світу. Графічна продукція розширювалась у своїх видах (плакати, брошури, листівки, карикатури) але не змінювала функціональних засобів впливу на соціум. На той час митці (для професії дизайнера ще не було визначення) вдало працювали з візуальними образами, поєднуючи їх зі шрифтовими композиціями – гаслами, максимально привертаючи увагу глядача.

З часом підходи до вирішення дієвого візуального образу в плакатах та рекламі стали менш продуманими та вибагливими. Це було пов'язано зі зміною сукупності політичних та

економічних реформ 1985-1991 років. Наступним кроком держави у розбудові нашої країни стало проголошення Україною Акту Незалежності у 1991 році. Це дало поштовх для початку переформування поглядів соціального впливу, ринкових відношень та політичного правління в цілому. На зміну творчого процесу прийшла активізація прямої реклами через зображення товару або шрифтові написи. Період становлення і формування української рекламної продукції набуває нового поштовху у 2000-х роках.

Дизайн в українському мистецтві починає впевнено посідати провідне місце в усіх галузях. З'являються нові тенденції на напрямки в соціальній, політичній, суспільній та бізнес-рекламі, відчувається подих впливу західних країн, можливість виражати творчий та креативний підхід у реалізації ідейних задумів. Так Світлана Прищенко у власному дослідженні зазначає: «Отже, дизайн можна розуміти як творчий метод, процес і результат художньо-проектної діяльності для задоволення утилітарних, соціальних та естетичних потреб споживача» [3, 391]. Початок ХХІ сторіччя дає можливість започаткувати значні зміни в уявленні про дизайн і рекламу. У творчих підходах дизайнерів та рекламистів чітко вибудовується структурна концепція направлена на ідентифікацію суспільства.

У цей час в рекламі на перший план виходить графіка, вона трактує та формує образи, їх художнє рішення відповідно до нових комунікативних вимог. В першу чергу, спираючись на лаконізм та швидкість сприйняття візуальної інформації, створюються асоціативні або метафоричні образи. Вони працюють достатньо швидко розраховані на сприйняття загального зображення протягом 3-10 секунд, під час активної рухової комунікації. Поява графічних редакторів та можливостей поліграфічного друку втілюють у життя більшу частину сміливих та нестандартних рішень дизайнерів у рекламі.

Сьогодення вимагає змін у підходах до створення візуальних образів та реклами в цілому. Швидкість розвитку технічних та технологічних можливостей, життя соціуму в постійному рухомому контенті, з урахуванням глобальної цифровізації, формують ставлення покупця до трендів та вибору товару на українському ринку. Останнім часом, в діяльності рекламних компаній, прослідковується впевнений напрям у виявленні національної та культурної ідентичності, а також використанні українських традицій, символіки та сталих архетипів. Такі підходи дають можливість розширити візуальну комунікацію та збільшити коло взаємодії зі споживачем.

Основна мета рекламної діяльності – зробити об'єкт реклами впізнаваним та продуктивним, вивести товар на перші позиції ринку або підсилити його конкурентоспроможність. Задача візуального дизайну – створити характерний, незабутній, креативний образ, ідею, що максимально розкриє зміст продукції або бренду, діяльність компанії. Буде вибудовувати міцний ланцюжок візуального образу пов'язаного з об'єктом і всіма рекламними пропозиціями, створювати цілісний образ бренду. Реклама стає найбільш ефективною, коли залучені влучні візуальні образи, що торкаються людської особистості, використовують вербальну та невербальну комунікацію. Засобами для цього виступають: музика, як емоційний сигнал; фотографії; колірні композиції; вдало скомпоновані в метафоричні чи алегоричні образи.

Отже, основна мета візуального дизайну це встановити комунікативну форму співпраці зі споживачем, направлену на посилення споживчої зацікавленні в придбанні того чи іншого товару, який стає об'єктом реклами. Більшість рекламної продукції ґрунтується на взаємозв'язках – компанії та цільової аудиторії, реклами і товару, продукту й споживача через зміст та візуальний образ, що формують цінності та ідейні засади бренду. Стратегічне мислення та кропітка робота над ретельно опрацьованими елементами цілої рекламної продукції, креативні підходи у розв'язанні складних задач, все це стає результатом успішної та ефективною співпраці дизайну та реклами.

Література

1. Авраменко. А. В. Радянський плакат 1920-1930-х рр. як засіб пропаганди. Наукові записки. Теорія та історія культури. Том 101. 2010. С. 66–72.
2. Кім О. Графічний дизайн реклами: маркетингові проекти у сфері зовнішньоекономічної діяльності згідно концепцій Agile-маркетинг та Eduscum. Економіка та суспільство. Випуск 28. 2021. <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2021-28-26>
3. Прищенко С. В. Сучасна методологія та перспективи розвитку рекламного дизайну. Вісник НАКККіМ, № 1'2019. С. 389–394.
4. Рябова Т. А., Рябов І. Б. Роль креативу в рекламній діяльності. Ефективна економіка. 2019. № 6. DOI: 10.32702/2307-2105-2019.6.57
5. Сорокіна Г. В. Реклама як форма соціальної комунікації (теоретичні підходи). *Zbiór artykułów naukowych. Konferencji Międzynarodowej NaukowoPraktycznej «Nowoczesne badania podstawowe i stosowane».* Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour». 2017. str. 69–75.

Креховецький Ігор Володимирович,

старший викладач кафедри дизайну інтер'єру, міського середовища і ландшафтного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОСТІР ДЛЯ НАТХНЕННЯ: АРХІТЕКТУРА І ДИЗАЙН НОВІТНИХ БІБЛІОТЕК

Бібліотека – один із найдавніших культурних інституцій, яка за довгий період людської історії зазнала суттєвих змін. Призначенням перших бібліотек було збереження документів, проте сьогодні бібліотека еволюціонує від «сховища знань» до універсального джерела інформації. Згідно теорії американського соціолога та футуролога Е. Тоффлера з початку 50р. ХХст. почала формуватись третя цивілізаційна хвиля "інформаційне суспільство" [2]. Ми сьогодні можемо стверджувати, що цивілізація майбутнього радикально відрізнятиметься від нашої сучасної. Немає сумнівів у тому, що комп'ютери поглиблюють розуміння причинно-наслідкових зв'язків нашої культури в цілому, на що вказує Тоффлер. Обробка інформації допоможе створити осмислені "цілісності" з безладних явищ, що рояться навколо нас. Вільний рух та продукування інформації і послуг, необмежений доступ до інформації та використання її для стрімкого науково-технологічного та соціального прогресу, для наукових інновацій, розвитку знань, вирішення екологічних та демографічних проблем можливі лише у відкритих суспільствах з широкими можливостями для соціальної та економічної ініціативи.

У сучасному світі бібліотека перестає бути місцем, де зберігаються книги, а набуває функцію громадського центру спілкування, з можливістю реалізувати власні культурно-освітні, інтелектуальні потреби та ідеї. Це вимагає перегляду всіх пріоритетів у функціонуванні бібліотек, створення динамічної структури багатофункціональних просторів. Сучасні виклики сприяли трансформації освітнього процесу, основним трендом якого є навчання протягом всього життя. З'являються нові освітні простори та соціально-комунікативні установи і серед них – публічна бібліотека як місце для безперервного навчання.

Можна назвати кілька найбільш яскравих рішень: Oodi - центральна бібліотека Гельсінкі (Фінляндія) 2018р. ALA Architects.

Oodi займає надзвичайно важливе місце в центрі Гельсінкі: навпроти сходів будівлі фінського парламенту (рис.1). Розташування повинно символізувати відносини між урядом і населенням і служити нагадуванням про повноваження бібліотек «Закону про бібліотеки Фінляндії» сприяти навчанню впродовж життя, активній громадянській позиції, демократії та свободі вираження поглядів. На верхньому поверсі Oodi є тихий читальний зал відкритого планування, який прозвали «книжковим раєм», але книги займають лише третину бібліотечного простору. Зменшивши обсяги зберігання та консультиючи користувачів бібліотеки щодо того, як отримати доступ до надбань культури, науки та мистецтва. «Книжковий рай» на верхньому поверсі — це величезний відкритий ландшафт, увінчаний

хвилястою білою стелею, схожою на хмару, з круглими ліхтарями. Тут футуристичні форми зустрічаються з можливостями технологій 21 століття. Спокійна атмосфера запрошує відвідувачів читати, вчитися, думати та насолоджуватися 360 - градусним панорамним видом на центр міста.



(рис.1)

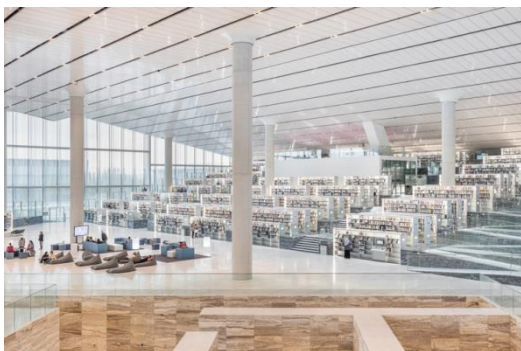


(рис.2)

Національна бібліотека Катару. Доха, 2017 рік Архітектори: ОМА; Рем Колхаас.

Ідея полягала в тому, щоб зробити читання якомога доступнішим і стимулюючим для населення Катару в цілому. Будівля має довжину 138 метрів, створивши будівлю, яка є майже єдиною кімнатою, не розділеною на різні секції, поверхи та блоки, а також забезпечивши доступ до центру кімнати. Національна бібліотека Катару містить Національну бібліотеку Дохи, Публічну бібліотеку та Університетську бібліотеку і зберігає колекцію спадщини, яка складається з цінних текстів та рукописів, пов'язаних з арабо-ісламською цивілізацією. У публічній бібліотеці на площі 42 000 м² буде розміщено понад мільйон книг і місце для тисяч читачів. Бібліотека є частиною **Education City**, нового академічного містечка, в якому розташовані сателітні кампуси провідних університетів і установ з усього світу.

Колекція спадщини розміщена в центрі бібліотеки в шестиметровому просторі, схожому на розкопки, облицьованому травертином (рис.3,4). Національна бібліотека Катару відіграє центральну роль у проекті «Education City», у рамках переходу Катару до економіки, заснованої на знаннях.



(рис.3)



(рис.4)

Університетська бібліотека Делфт, Нідерланди, 1998 рік. Архітектори: Месапоо.

Сучасна бібліотека обслуговується комп'ютерами, більшість книг зберігається в підвалах. Це будівля, де демонструється техніка. Скло і трава. Величезний газон піднятий з одного краю, і формує дах нової бібліотеки. Трав'яний дах є вільним для прогулянок і відпочинку, створюючи нові можливості для міждисциплінарних обмінів інформацією (рис.5).

Інтер'єр бібліотеки характеризується єдиним великим простором, особливо завдяки великому центральному залу (рис.6). Найбільш затребувані книги розміщені в

чотириповерховій підвісна книжковій шафі (рис.7).



(рис.5)



(рис.6)



(рис.7)

Висновки. У 90-і рр. ХХ ст. інноваційність бібліотек відбувалася головне у сфері впровадженні нових інформаційних технологій (медіатека). Сьогодні цей напрямок вже складно назвати таким, тому на перший план виходять нова архітектура і дизайн бібліотек, тим більше що вони відображають і нову ідеологію цивілізації третьої хвилі. Саме в цій сфері сконцентровані сьогодні бібліотечні інновації. Однією з форм інновації є також «актуалізація культурних традицій», поєднуючи простори бібліотеки і музею - близького по соціокультурним функціям інституту.

Література

1. Тоффлер Э Шок будущего: Пер. с англ. / Э. Тоффлер. - М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. - 557, [3] с. - (Philosophy). ISBN 5-17-010706-4
2. Тоффлер Э. Третья волна. М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ", 1999, сс.6-261.
3. <https://www.mecanoo.nl/>
4. <https://www.oma.com/>
5. <https://ala.fi/>

Сапонько Сергій Геннадійович,
аспірант Харківської державної академії дизайну і мистецтв

ЩО ТАКЕ «ДОСВІД КОРИСТУВАННЯ» І ЧОМУ ЦЕ ВАЖЛИВО

З розвитком технологій, зручність та технічна надійність стали сприйматися, як буденність і споживачі почали звертати увагу на продукти, які мають більший спектр можливостей. На перший план вийшли очікування, мотивація та почуття. Фокус змістився з традиційних параметрів, що визначають “Зручність користування”(англ. Usability), такі як час на виконання певної задачі або кількість зроблених помилок, на більш гедоністичні аспекти, пов’язані з захопленням, насолодою від користування та естетикою.

Варто зазначити, що за останні два десятиліття термін “Досвід користування”(англ. User Experience, UX) набрав обертів та став ключовим в сфері взаємодії людини та комп’ютера(англ. Human-Computer Interaction, HCI) і головною метою для численних мультидисциплінарних UX команд ведучих ІТ(information technology) компаній. Інтерактивні продукти стали не тільки корисними та зручними, але також модними та бажаними.

Високоякісний досвід користування тепер є головним змагальним фактором в розробці продуктів на висококонкурентних споживацьких ринках. Бути першим, навіть володіючи новими технологіями, вже недостатньо і переможець – це, частіше за все, компанія, що створює вірцевий досвід користування навколо певної технології, продукту або сервісу.

Так що ж таке “Досвід користування” – черговий модний тренд або новий спосіб мислення? Деякі дослідники називають UX дивним та навіть ефемерним феноменом та новою парадигмою, що прийшла на зміну традиційним поняттям.

UX має багато формулювань та охоплює велике розмаїття складних тем і питань:

• Міжнародний стандарт ISO 9241-210:2019 [1] визначає UX як «сприйняття та реакції людини в результаті використання та/або очікування використання продукту, системи або сервісу»

• Л.Албен [2], « Під досвідом ми розуміємо всі аспекти того, як люди використовують інтерактивний продукт: як вони відчують його в руках, наскільки добре вони розуміють, як він працює, що вони відчують під час використання, наскільки добре він вирішує їх задачі і наскільки добре вписується в той контекст, у якому вони його використовують».

• М.Хасензаль та Н.Трактинский [3], «Сукупність, що визначає внутрішній стан користувача (схильності, очікування, потреби, мотивація, настрої тощо), характеристики розробленої системи (наприклад, складність, призначення, зручність використання, функціональність тощо) і контекст (або середовище), в якому ця взаємодія відбувається (наприклад, організаційне/соціальне середовище, усвідомленість та добровільність використання тощо)»

• Х.Джеттер та Дж.геркен [4], «UX включає в себе не тільки традиційні якості, як надійність, функціональність або зручність використання, але й нові та важко зрозумілі концепції візуального чи промислового дизайну, психології чи маркетингових досліджень, наприклад, привабливість, стимул, задоволення, крутість або успішна реалізація концепції бренду»

Виходячи з великої кількості дефініцій та різних точок зору авторів з різним професійним бекграундом та сферою інтересів, поняття UX сприймається заплутано та неоднозначно, в першу чергу, через динамічну природу та велику кількість складових. Але можна сказати напевно, що на поверхні цього поняття лежить сукупність емоцій та відчуттів користувача до, під час та після користування певним продуктом: пристроєм, веб-сайтом, системою, сервісом. UX виходить далеко за межі зручності користування та функціональності та їх об'єктивних показників, які легко зрозуміти і виміряти та включає в себе багато інших сфер професійної діяльності людини: маркетинг, реклама, промисловий та графічний дизайн, зручність користування, дизайн інтерфейсів, клієнтська підтримка, післяпродажне обслуговування, тощо.

Незважаючи на всю складність визначень і різноманітність трактувань, “Досвід користування”, хоча і є, за визначенням деяких дослідників, суто суб'єктивною категорією, все ж таки, піддається вимірюванню.

Точиться багато суперечок навколо питання тотожності “Зручності користування” та “Досвіду користування” та їх метрик. Втім, обидва поняття тісно переплетені, але методи дослідження дещо різняться. Такі метрики “Зручності користування”, як час на виконання задачі та кількість кліків або помилок не є достатніми для UX, що, в свою чергу, включає в себе гедоністично-емоційні характеристики на додаток до прагматичних. Мотивація та очікування користувачів мають більший вплив на UX, ніж традиційна зручність. Також важливий контекст, в якому відбувається взаємодія. Тобто, одні й ті самі задачі можуть будуть виконані по-різному в залежності від обставин. Саме тому проведення UX досліджень в умовно лабораторних умовах не буде ефективним і потрібно враховувати інші фактори.

Таблиця 1 [5] містить методи дослідження, які рекомендується використовувати на різних стадіях роботи над проектом.

Варто зазначити, що неможливо використати одразу всі методи на окремо взятому проекті, проте будь-якому проекту піде на користь використання декількох методів дослідження та комбінація отриманих даних. Ключовим питанням тут буде що використовувати і коли.

Таблиця 1. Найпоширеніші методи дослідження досвіду користування (UX research methods)

Відкривай (Discover)	Польові дослідження Щоденник дослідження
----------------------	---

	Інтерв'ю з користувачами Інтерв'ю зі стейкхолдерами Збір вимог та обмежень
Досліджуй (Explore)	Аналіз конкурентів Дизайн рев'ю Створення персон Аналіз задач Карта шляху користувача Тестування прототипу Історії користувача Сортування карток
Тестуй (Test)	Якісне тестування зручності Тест продуктивності Оцінка доступності
Слухай (Listen)	Опитування Аналітика Пошук багів Дослідження звернень користувачів

Література

1. ISO 9241-210:2019 - Ergonomics of human-system interaction — Part 210: Human-centred design for interactive systems
2. L. Alben (1996), Quality of experience: defining the criteria for effective interaction design, interactions, v.3 n.3, May/June, pp. 11-15 .
3. Hassenzahl, M., & Tractinsky, N. (2006). User Experience - a research agenda [Editorial]. Behavior & Information Technology, 25(2), pp 91-97.
4. H. Jetter and J. Gerken (2006), A Simplified Model of User Experience for Practical Application, pp. 106-111.
5. <https://www.nngroup.com/articles/ux-research-cheat-sheet/>
6. A. Allam, A. Hussin, H. M. Dahlan (2013), “User Experience: Challenges and Opportunities”
7. V. Abeele, B. Zaman (2009), “Laddering the User Experience”
8. Dominique Scapin, Bernard Senach, Brigitte Trousse, Marc Pallot. User Experience: Buzzword or New Paradigm?. ACHI 2012, The Fifth International Conference on Advances in Computer-Human Interactions, Jan 2012, Valencia, Spain. fahal-00769619f
9. <https://www.nngroup.com/articles/definition-user-experience/>
10. <https://www.nngroup.com/articles/which-ux-research-methods/>
11. Roto V., Obrist M., Väänänen-Vainio-Mattila K. (2009) User Experience Evaluation Methods in Academic and Industrial Contexts. Proceedings of UXEM 09 workshop

Беспалова Оксана Анатоліївна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЛАНДШАФТНИЙ ДИЗАЙН ПРИБУДИНКОВИХ ТЕРИТОРІЙ МІСТА КИЄВА

У міському просторі ландшафтний дизайн прибудинкових територій має важливе значення для формування естетичного середовища проживання людей, підвищення його комфорту, відтак збереження їхнього ментального здоров'я. Однак війна, що триває в Україні суттєво вплинула на цей напрямок дизайну, змінивши його пріоритети та умови реалізації. Адже руйнування інфраструктури впливає на життя мешканців і їх психологічний стан, що також залежить від середовища, в якому вони перебувають. Ціллю даної доповіді є

актуалізація проблем, пов'язаних з ландшафтним дизайном у місті під час війни, а також аналіз викликів у цьому напрямі, ролі відновлення прибудинкових територій для підтримки психологічного здоров'я людей міста Києва.

Проблема психологічного стану населення міста Києва у період війни є актуальною. Адже люди зазнають значного стресу через постійні загрози життю, руйнування житла та інфраструктури. Втрата безпеки та стабільності, страх за майбутнє та глибока невизначеність спричиняють підвищений рівень тривожності та депресії. Психологи зазнають, що відновлення хоча б частини звичного середовища та створення комфортного простору навколо житла може допомогти стабілізувати емоційний стан людей.

Значення ландшафтного дизайну в умовах війни набуває нових смислів: це не тільки питання естетики, але й терапевтична функція, яка допомагає людям подолати травматичні переживання. Грамотно оформлений прибудинковий простір, де можна відпочити, побути наодинці з природою, відчутти хоча б тимчасовий спокій, може стати важливим фактором у підтримці психічного здоров'я населення.

Руйнування, спричинені військовими діями в місті Києві, безпосередньо вплинули на можливість догляду та збереження ландшафтних об'єктів. Прибудинкові території зазнали фізичних ушкоджень від обстрілів і вибухів: зруйновані газони, пошкодженні дерева, знищені квітники та малі архітектурні форми. Крім того, постійна загроза нових атак перешкоджає системному відновленню територій, оскільки пріоритет надається забезпеченню безпеки та відновленню базової інфраструктури.

Місто зазнало великих наслідків руйнувань. Це і знищення зелених насаджень, які мають значення не лише для естетики, а й для екологічної стійкості міста, також втрачено багато місць для відпочинку та соціалізації населення. Парки, дитячі майданчики та зони відпочинку перестають бути безпечними та привабливими через руйнування або забруднення територій. Економічні труднощі воєнного часу, неможливість достатнього фінансування – все це також є проблемою вчасного відновлення прибудинкових територій.

Таким чином, враховуючи перелічені фактори треба звернути увагу на необхідність відновлення прибудинкових територій, які можна розглядати, як елемент реабілітації населення міста Київ.

Перед нами стає задача відновлення не лише зруйнованого житла, а й створення комфортного та безпечного середовища навколо нього. Ландшафтний дизайн може стати важливою частиною програми психологічної реабілітації населення. Створення зелених зон, оновлення парків, відновлення алей і квітників мають терапевтичний ефект.

Що стосується відновлення прибудинкових територій в теперішній час, то однією з важливих задач є використання інноваційних підходів до ландшафтного дизайну. А саме: використання матеріалів, що зберігають стійкість до військових ушкоджень (засухостійкі рослини, швидко відновлювальні види дерев), проектування простору з урахуванням безпеки (сховища, зони, що легко евакуюються), а також врахування соціальних потреб мешканців, що потребують місць для спілкування та взаємодії у кризових умовах.

Висновки: Ландшафтний дизайн прибудинкових територій у Києві під час війни стикається з багатьма викликами, як фізичними, так і психологічними. Відновлення прибудинкових територій має стати важливою частиною післявоєнної реабілітації населення, сприяючи не тільки естетичному покращенню міста, але й відновленню психічного здоров'я мешканців. Ландшафтні рішення повинні враховувати нові реалії, забезпечуючи функціональність і безпеку простору, водночас сприяючи емоційній стабілізації людей.

Таким чином ландшафтний дизайн в умовах війни має подвійне значення: він відновлює простір та допомагає відновити душевну рівновагу населення, що переживає жахи війни.

Література

1. https://www.researchgate.net/publication/376973181_MODERN_APPROACHES_TO_RECONSTRUCTION_AND_DEVELOPMENT_OF_CITIES_AFTER_THE_WAR/fulltext/659011402468df72d3e78e36/MODERN-APPROACHES-TO-RECONSTRUCTION-AND-DEVELOPMENT-OF-CITIES-AFTER-THE-WAR.pdf
2. <https://u-lead.org.ua/news/344>
3. <https://analytics.intsecurity.org/ukraine-reconstruction/>

Ващенко Тетяна Дмитрівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАСТОСУВАННЯ ПРИНЦИПІВ ЯПОНСЬКОГО ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ В ПРОЄКТУВАННІ УКРАЇНСЬКОГО ПАРКОВОГО ОБ'ЄКТА

Японський ландшафтний дизайн відомий своєю філософією гармонії з природою, мінімалізмом та символізмом. Ці принципи можуть бути інтегровані в українські паркові об'єкти для створення простору, що сприяє медитації та спогляданню. Однак різниця в кліматичних умовах та культурному контексті вимагає адаптації японських традицій до реалій України.

Японський стиль також спирається на принципи, на основі яких будується основна складова загальної композиції. Перший принцип – це природна гармонія. Всі застосовані елементи, навіть створені людиною, не мають виділятися на тлі природи, але повинні гармонійно поєднуватися та доповнювати природу, створюючи певний образ. Другий принцип – це природність. При застосуванні цього принципу потрібно дотримуватись простої побудови декоративних елементів та використовувати лише м'які кольори палітри. Асиметрія – це третій принцип, що застосовується для правильного підбору рослин, щоб кожна вживана рослина у формуванні ділянки була унікальною за розмірами та своєю геометрією. Також при посадці всі елементи мають розміщуватися асиметрично. І останнім принципом є символізм: кожен застосований елемент повинен мати сенс, символізувати щось. Окрім принципів, ландшафтний дизайн у японському стилі має базові елементи, з яких будується художній образ. Найчастіше сприйняття людини зосереджується на якійсь одній складовій – це може бути й сад моху, каміння чи води. Перевага одного з елементів над іншими формує особливість цього саду [1].

Японські сади намагаються не порушувати природний ландшафт, а лише підкреслювати його. Це можна використовувати в Україні для створення просторів, що підтримують природні екосистеми. Мінімалізм сприяє збереженню природного вигляду саду. Використання обмеженої кількості елементів у парку, таких як каміння, вода, рослинність створює атмосферу спокою та рівноваги.

Переважна частина елементів японського саду має глибоке символістичне значення. Наприклад, використання води символізує життя та рух, що може бути інтегроване у проєкти з метою надання паркам додаткового сенсу [2]. Японські сади відзначають сезонні зміни, що можна адаптувати для українських кліматичних умов, обираючи відповідні рослини. У ландшафтному дизайні японського стилю часто використовують сакури, клени, сосни, які не завжди підходять для українського клімату, тому необхідно підбирати локальні види з подібними естетичними якостями. Також завдяки роботі науковців, дослідженню рослин, виведенню селекціонерами гібридів екзотичних видів рослин, адаптованих до нашої місцевості, можна адаптувати рослинність і водні елементи, щоб уникнути пошкоджень у холодні місяці, враховуючи суворіші зими в Україні. Оскільки в японському ландшафті міститься багато культурних символів, в українському парку можна поєднати японські мотиви із національними українськими елементами, такими як народні орнаментальні символи або традиційні матеріали [3].

Японські сади пропонують можливості для створення простору, що сприяє відпочинку,

медитації та спогляданню, чого часто бракує в сучасних міських парках. Природність та гармонія японського підходу відповідають сучасним тенденціям екологічного дизайну. Інтеграція японських елементів у дизайн українських парків може стати новим та привабливим рішенням для урбаністичного середовища, що виділятиме об'єкт серед інших парків.

Принципи японського ландшафтного дизайну можуть успішно використовуватися при проектуванні українських паркових об'єктів за умов правильної адаптації до місцевого клімату, рослинності та культурних особливостей. Це дозволить створити простір, який одночасно поєднує естетичну привабливість, екологічність та глибокий філософський зміст, сприяючи гармонії між людиною й природою.

Література

1. Михайлова Р. Д., Вишнеvsька О. В., Ясько С. В. Традиції японського садово-паркового мистецтва в умовах сучасного міста (на прикладі Києва). *Art and design*. 2020. №4(12). С. 149–159.
2. European design school. Японський стиль та створення саду. URL: <https://eds.ua/blog/article/yaponskiy-style-i-stvorennya-sadu>
3. Яцик Р.М. Основи інтродукції та адаптації деревно-кущових видів рослин / Р.М. Яцик, Ю.І. Гайда, В.М. Гудима. Івано-Франківськ: НАІР, 2017. 175 с.

Корчак Данило Русланович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ РЕКЛАМНИХ КРЕАТИВІВ

В епоху активного розвитку технологій та постійних змін у суспільстві, реклама стає неодмінною складовою стратегії просування товарів і послуг. Серед різноманітних форм реклами та її специфічних видів вирізняється таргетована реклама, яка спрямована на точне та ефективне взаємодію з визначеною аудиторією. Визнана як ключовий інструмент в сучасному маркетингу, таргетована реклама ґрунтується на низці принципів, спрямованих на залучення уваги, створення позитивного враження та досягнення стратегічних маркетингових цілей. Розглядаючи принципи розроблення креативів таргетованої реклами, ми вдіємо у глибину цього захоплюючого маркетингового світу, щоб розкрити та розібрати ключові аспекти цієї важливої галузі.

Рекламний креатив - це процес створення унікальних та привабливих ідей, концепцій та виконання рекламних матеріалів (текстів, графіки, відео тощо), спрямованих на привертання уваги аудиторії та викликання певних емоцій або реакцій, з метою підвищення усвідомлення бренду, продукту чи послуги та стимулювання покупок або взаємодії з брендом.

Рекламний креатив є стратегічним рішенням, спрямованим на досягнення конкретних цілей бренду, а не просто творчим процесом. Визначення рекламного креативу за професором Девідом Огілві полягає у здатності привернути увагу, залишити враження, створити бажання та побудувати вірність бренду. Рекламний креатив впливає на сприйняття бренду та його продуктів споживачами, виступаючи як інструмент формування образу бренду. Розуміння характеристик та потреб цільової аудиторії є важливою основою успішного рекламного креативу, адже це дозволяє максимально враховувати очікування споживачів у процесі створення креативного контенту. Інтеграція різноманітних мультимедійних платформ, від відео до інтерактивних елементів, сприяє збільшенню уваги та взаємодії з аудиторією. Бути в тренді є ключовим аспектом рекламного креативу, оскільки використання сучасних технологій дозволяє не лише вражати аудиторію, але й покращує її сприйняття бренду. Успішний рекламний креатив передбачає взаємодію з копірайтерами, маркетологами та аналітиками, щоб повністю охопити всі аспекти кампанії та досягти бажаного впливу. Контрольоване тестування дозволяє визначити ефективність кампанії та внести необхідні

коригування для максимального впливу, тому дизайнер повинен бути готовим експериментувати та впроваджувати нові ідеї для виділення серед конкурентів та привертання уваги аудиторії.

Один із ключових елементів рекламної стратегії — це створення рекламного контенту, що має значний ефект на сприйняття споживачів. Для досягнення успіху у цій сфері, необхідно глибоке розуміння цільової аудиторії та її потреб. Важливо використовувати різноманітні методи анкетування, інтерв'ю та аналізу даних для створення якісних персонажів, що дозволить максимально враховувати особливості та очікування споживачів у процесі розробки креативного контенту. Додатково, успішна рекламна кампанія потребує використання різних мультимедійних форматів та інноваційних технологій, таких як відео, анімація, розширена реальність та штучний інтелект.

Згідно з дослідженням, проведеним Harvard Business Review, компанії, що глибоко аналізують споживацьку поведінку, можуть підвищити свої продажі на 85% та прибуток на більш ніж 25%. Ці дані свідчать про те, що розуміння психології споживача є ключем до створення ефективних та впливових рекламних стратегій. Психологія споживача досліджує, як люди приймають рішення про покупки - чому вони обирають певні товари чи послуги, і коли це відбувається. Це не обмежується простим вибором продуктів чи послуг; це визначається розумінням глибинних мотивацій, бажань та страхів, які визначають ці рішення. Психологічні тригери в рекламі є ключовими стимулами для споживачів, що спонукають їх до дій. Вони можуть включати заклики до негайних дій, створення відчуття ексклюзивності чи використання страху втрати. Ефективне використання цих тригерів може значно підвищити конверсію та зацікавленість споживачів.

Рекламна концепція включає комунікативну та маркетингову складові, які спрямовані на визначення основних вигод для споживачів та розуміння аудиторії. Комунікативна концепція акцентує на емоційних потребах споживачів та персоналізації реклами для підвищення позитивного сприйняття. Маркетингова концепція фокусується на ідентифікації аудиторії та розумінні характеристик товару чи бренду. Ідея рекламного повідомлення виникає на основі сформульованих комунікативних і маркетингових концепцій, відображаючи сутність товару чи бренду. Ідея повинна чітко демонструвати, як товар або бренд реалізує концептуальну місію, і може впливати на весь цикл життєдіяльності бренду.

Таргетована реклама в сучасному цифровому світі є ефективним інструментом комунікації, що базується на використанні даних про аудиторію для підбору та доставки рекламних повідомлень. Ця стратегія спрямована на залучення уваги цільової аудиторії, враховуючи їхні інтереси та потреби, що сприяє успішному сприйняттю рекламного повідомлення. В рамках одного майданчика, яким може бути соціальна мережа або інтернет-платформа, існують різні види рекламних форматів, що можуть ефективно взаємодіяти з аудиторією. Наприклад, Текстово-графічні оголошення поєднують в собі текст та зображення, що робить їх більш привабливими та запам'ятовуваними. Нативні пости відтворюють стиль та формат звичайних публікацій у соціальних мережах, тому є менш помітними та більш органічними у взаємодії з аудиторією (рис 1).

Банери та каруселі реклами надають можливість використовувати більше простору для творчості та вираження бренду через зображення та відео. Кожен з цих форматів має свої переваги та може бути ефективним в різних ситуаціях (рис 2-3).

Успіх кампанії залежить від дбайливого планування, аналізу результатів і адаптації стратегії під специфіку бізнесу та цільової аудиторії. Ідея визначає стратегічний курс та покликана здати враження на аудиторію. Крім того, психологічні аспекти, такі як вивчення емоцій та психологічних тригерів, дозволяють створювати рекламу, яка реально взаємодіє з ментальними процесами споживачів.

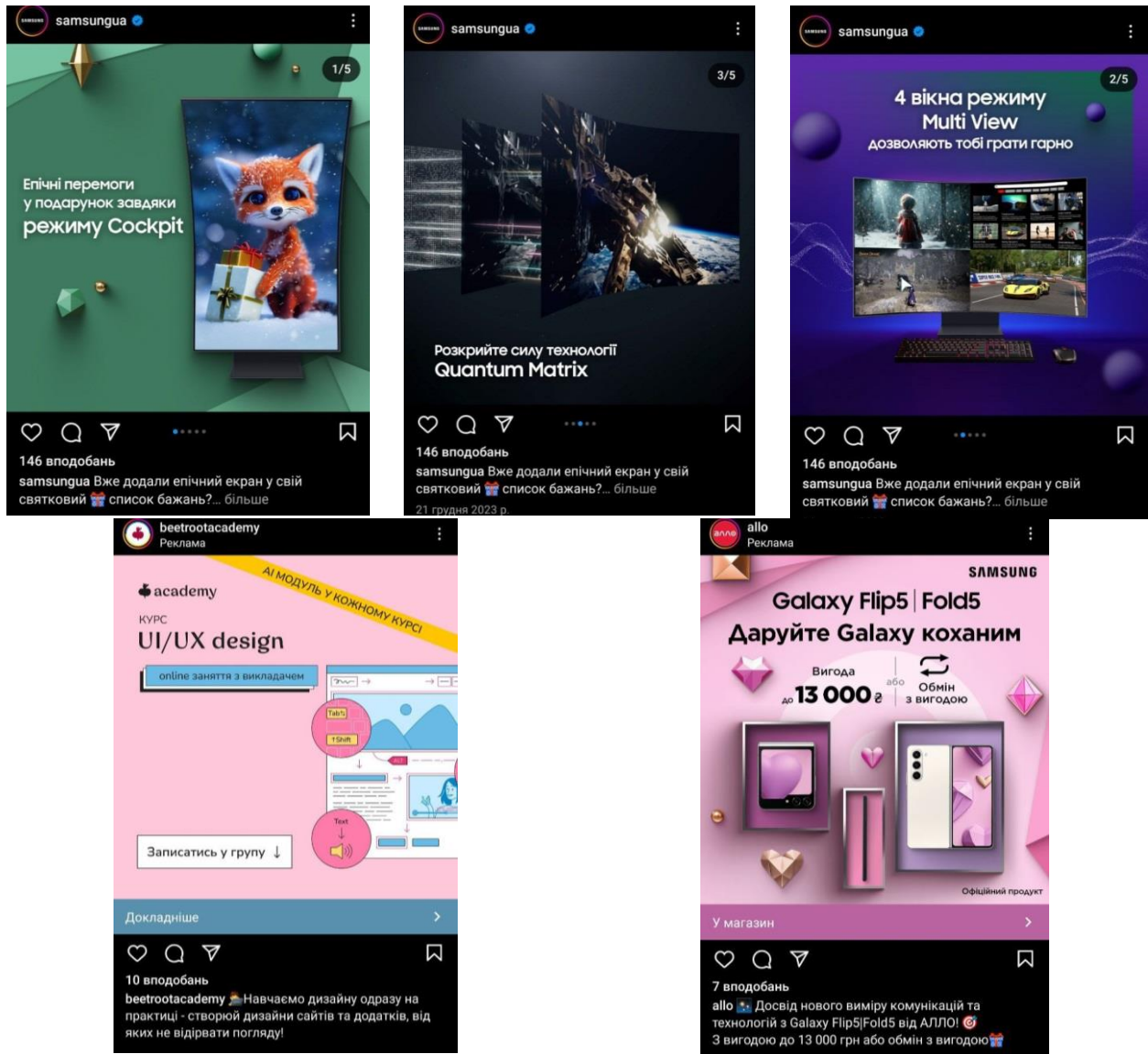


Рис.1. Рекламний пост відзначений відповідною міткою "Sponsored" або "Реклама"



Рис.2. Відображено послідовність кадрів у форматі "каруселі"

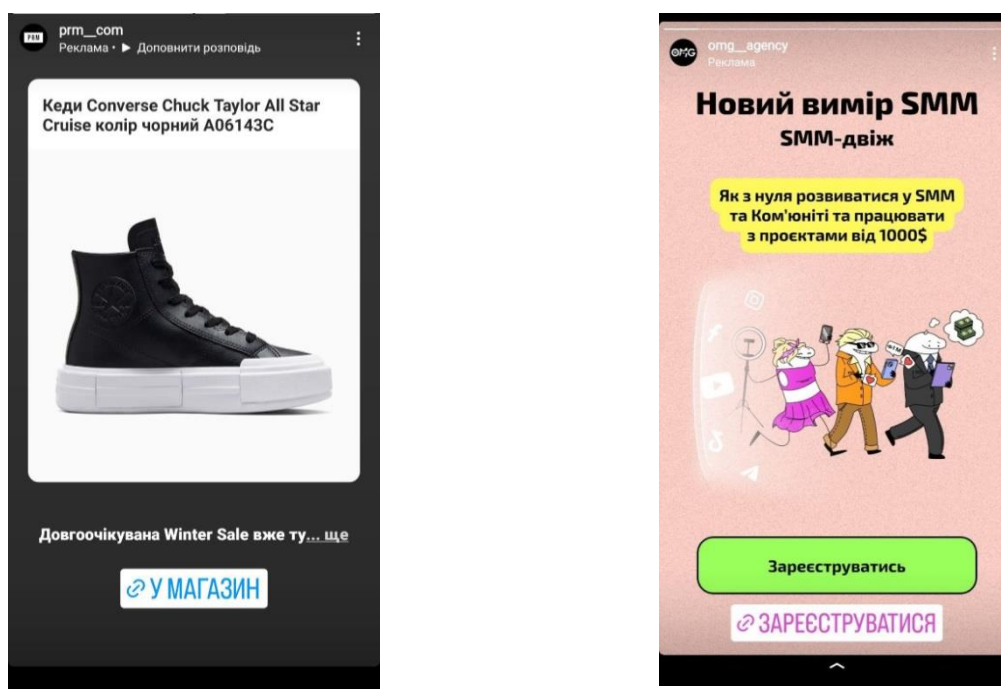


Рис.3. "Сторіс" - це короткі, тимчасові відео або зображення, які користувачі можуть розміщувати у спеціальному розділі свого профілю на 24 години.

У світлі сучасних реалій, таргетована реклама залишається надзвичайно важливим інструментом у маркетингу. Завдяки технологічним розвиткам, розумінню аудиторії та ефективному використанню даних, таргетована реклама є високоефективною стратегією для досягнення конкретних цілей. У 2024 році, з урахуванням зростання конкуренції та розширення соціальних мереж, використання таргетованої реклами залишається вартим інвестуванням для бізнесу, який прагне ефективно залучати та утримувати увагу цільової аудиторії

Література

1. Собко Роман . Як створити рекламний креатив для бізнесу?10 ключових запитань, які допоможуть створити щось дійсно круте.Електронна стаття.07.03.21.URL:<https://mc.today/blogs/10-klyuchovih-pitan-pri-stvorenni-reklamnih-kreativiv-dlya-malogo-biznesa> (дата звернення 07.02.24)
2. WELOVESMM. Що таке креатив і його роль в рекламі. Електронна стаття.28.04.23.URL:<https://welovesmm.com.ua/ua/blogs/creatives-advertising-in-social-networks> (дата звернення 07.02.24)
3. Ткешелашвілі Александр . Гайд по створенню креативів. Електронна стаття.21.08.2020. URL:<https://msystem.ua/ua/gajd-po-stvorennju-jefektivnih-kreativiv-bonus/> (дата звернення 07.02.24)
4. Іванина Роман, Клімак Юрій. Таргетована реклама в соцмережах: види, формати та особливості. Електронна стаття. 22.01.24.URL:<https://elit-web.ua/ua/blog/targetirovannaya-reklama/> (дата звернення 07.02.24)
5. Posibniki. Психологічні аспекти реклами. Електронна стаття. URL:<https://posibniki.com.ua/post-psihologichni-aspekti-reklami> (дата звернення 07.02.24)
6. Технології креативу.складові креативу. Електронна стаття. 2019. URL: http://ni.biz.ua/11/11_25/11_255890_tehnologii-kreativa-sostavlyayushchie-kreativa.html (дата звернення 07.02.24)
7. Лук'янець Т.І. Рікламний менеджмент. Навч. Посібник-2ге вид., доп.-К.КНЕУ,2003-440с. Основи розробки творчої ідеї. URL:<https://buklib.net/books/26196/> (дата звернення 07.02.24)
8. Дімура Максим . Реклама в інтернеті: її види та як вона працює.Електронна стаття.15.01.23.URL:<https://www.site2b.ua/ua/web-blog-ua/reklama-v-interneti-ii-vidi-ta-yak-vona-pracuє.html> (дата звернення 07.02.24)
9. Старожукова Наталія . Таргетована реклама в соціальних мережах-як це працює?.Електронна стаття.блог.2022.URL:<https://seomadeplace.com/uk/seomadeplace-blog/smm-uk/tarhetovana-reklama-soc-merezh/> (дата звернення 07.02.24)

МУРАЛИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ЗВ'ЯЗОК І КОМУНІКАЦІЯ

Сучасний урбаністичний простір надає нові можливості для культурного самовираження та комунікації, і мурали є однією з найяскравіших форм такого прояву. Мурали, або монументальні розписи на стінах будівель, стали невід'ємною частиною міського середовища багатьох міст світу, від Нью-Йорка до Києва, і слугують не лише прикрасою, а й потужним засобом соціально-культурної комунікації. Мурали здатні передавати культурні коди, зберігати національну пам'ять та інтегрувати суспільство навколо спільних цінностей та ідей.

Мистецтво муралів має багатовікову історію, яка бере початок ще з фресок у храмах та палацах стародавніх цивілізацій. Однак сучасний формат муралів, пов'язаний із соціально-політичною комунікацією, формувався під впливом мексиканської «муральної революції» у ХХ столітті, що стала відповіддю на потребу вираження національних, соціальних і політичних ідей. Такі художники, як Дієго Рівера, Давид Сікейрос і Хосе Клементе Ороско, використовували стіни для комунікації своїх поглядів, роблячи мурали доступними для широкої аудиторії.

З розвитком урбаністичного простору і стріт-арту мурали стали активно використовуватись у різних кутках світу як інструмент соціального зв'язку, що дозволяє митцям звертатись до суспільства у публічному просторі.

Мурали мають здатність концентрувати та транслювати символічні значення, які можуть відображати соціальні, політичні та культурні ідеали спільноти. Завдяки великому розміру та публічності розташування, мурали часто стають своєрідним «полотном» для висвітлення актуальних тем: свободи, рівності, боротьби з дискримінацією, національної ідентичності тощо.

У багатьох країнах, зокрема в Україні, мурали часто присвячені видатним особистостям, історичним подіям або національним символам, що допомагає зберігати культурну пам'ять і стимулює почуття національної гордості.

Соціальна тематика муралів дозволяє художникам порушувати питання, які турбують громаду. Наприклад, під час соціально-політичних криз чи екологічних проблем мурали можуть виступати своєрідним «голосом народу», коментуючи події, що відбуваються.

Крім того, мурали можуть нести повідомлення про важливість збереження культурної спадщини, зокрема мовних традицій, народних звичаїв та інших культурних аспектів, які є важливими для підтримки ідентичності громади.

Інститут муралів відіграє важливу роль у формуванні колективної ідентичності. Вони об'єднують жителів навколо спільних цінностей, допомагаючи зміцнити соціальні зв'язки та почуття належності. Наприклад, в Україні мурали на теми єдності, патріотизму та культурної незалежності стали важливими символами у формуванні національної ідентичності.

Мурали здатні позитивно впливати на естетичний вигляд міста, створюючи візуально привабливі локації та підвищуючи психологічний комфорт жителів. Яскраві, змістовні образи надають простору унікальності, яка сприяє формуванню позитивного сприйняття міського середовища.

Оскільки мурали часто піднімають теми, що турбують суспільство, вони створюють простір для обговорень і взаємодії. Це може сприяти активізації громадського обговорення важливих соціальних питань і заохочувати до більшої громадської участі у вирішенні проблем.

Мурали як форма сучасного мистецтва відіграють важливу роль у культурній комунікації. Вони слугують потужним засобом збереження та популяризації культурних цінностей, висвітлення соціально-політичних тем та об'єднання громади навколо спільних ідей. Мурали допомагають створити візуально привабливе міське середовище та водночас виступають платформою для культурного діалогу, збагачуючи колективну ідентичність і зміцнюючи зв'язки всередині суспільства.

Отже, мурали не просто прикрашають міста, а й сприяють культурному та соціальному розвитку, допомагаючи людям усвідомити свою роль у суспільстві та зрозуміти важливість збереження культурної спадщини.

Література

1. Avramidis, K., & Drakopoulou, M. "Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City." — Routledge, 2016.
2. Schacter, R. "The World Atlas of Street Art and Graffiti." — Yale University Press, 2013.
3. Гаврилаш І. Мурали та графіті в сучасній Україні : особливості та відмінності // Культура України : зб. наук. пр. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 62. С.235–244.
4. Єпіхіна Д. Техніка та технологія монументального розпису у сучасному міському середовищі // Проблеми розвитку міського середовища. 2015. Вип. 2. С.54–61.

Линовицький Денис Богданович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГРАЛЬНІ КАРТИ ЯК КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН ТА АТРИБУТ ГРИ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ

Актуальність теми обумовлена постійним зростанням популярності настільних ігор у цілому, та гральних карт зокрема. Гральні карти є важливим елементом світової культурної спадщини, що відображає різноманітність історичних, соціальних і художніх традицій у різних культурах та епохах. Починаючи з їх появи в деяких країнах Азії в IX ст. як продукту дерев'яного гравіювання та розповсюдження через Середній Схід до Європи в XIV ст., гральні карти пройшли довгий шлях розвитку. Від простих засобів розваги до складного інструменту соціальної взаємодії, гральні карти утвердилися в соціальному середовищі різних країн світу.

Це дослідження має на меті дослідити етапи історичного розвитку гральних карт, на підставі історіографічного аналізу конструктивних властивостей, художнього оформлення, національних впливів, засобів виготовлення та підходів використання у різні історичні періоди.

Історія гральних карт бере свій початок у Китаї приблизно в IX ст., де карти дуже сильно відрізнялися від сучасного розуміння гральних карт. Вони не містили стандартних мастей або індексів, які ми знаємо сьогодні, натомість, вони містити ілюстрації або символи, використовувані для різноманітних ігор та ворожінь [1].

Тож нами виокремлено такі особливості розвитку гральних карт в Азії: вони були дерев'яними з рельєфним оформленням, мали риси традиційного мистецтва з унікальною символікою передусім міфологічних образів, а також релігії та тогочасної філософії [2].

Першими європейськими країнами, до яких потрапили гральні карти, стали Італія та Іспанія, де почали своє формування перші колоди карт [3]. На основі порівняльного аналізу виділено такі характерні риси для італійських і іспанських гральних карт, наприклад, завдяки зміні механіки гри з'явився поділ всіх карт на чотири види: кожен вид карт використовував певний знак: мечі, палиці, кубки та монети; серед матеріалів почали використовувати папір. Дизайн карт різнився, оскільки розписували їх вручну, що впливало на їх споживчу цінність і вартість. Але всі колоди мали карти на позначення короля, валета та принца (Джека); також відзначимо відсутність карт на позначення дам й індексів 8, 9, 10. Імовірно саме ці країни вплинули на поширення гральних карт на європейському континенті.



Рис. 1. Осучаснений вигляд німецьких гральних карт з характерним зображенням мастей XIV-XV ст.

Перші гральні карти в Німеччині з'явилися завдяки Італії. Німці зробили значний внесок в удосконалення виробництва карт. За допомогою дереворитної та трафаретної технік у виготовленні карт країна отримала домінуючу роль у розповсюдженні гральних карт. Через це користуватися картами могли не тільки багаті містяни, а й звичайні селяни [4]. Відзначаємо такі особливості гральних карт Німеччини: в оформленні спостерігається зміна тематики – провідними стали фольклорні, сільські мотиви, також змінилися візерунки мастей, оформлені у вигляді жолудів, сердець, листя та дзвіночків (рис. 1). До колоди входили король, оберман і унтерман, при цьому, як і в Італійських картах, відсутні образи королеви. Головним успіхом Німеччини – спрощення друку.

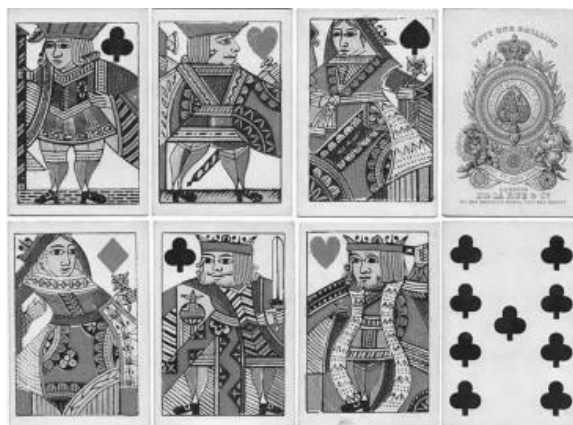


Рис. 2. Дизайн гральних карт розроблений Томасом Де ла Рю

Пізніше, вже у Франції, прийняли звичні на сьогоднішній день масті: черви, піки, бубни та трефи. Наповнення колоди вже складалося з короля, королеви та валета. Інноваційним рішенням при виробництві стало розділення мастей на два кольори й усталення зображення через введені владою податки.

Саме з високими податками пов'язують переміщення друкарень з Франції до Англії, що сприяло там популяризації гри. При цьому дизайн карт був змінений художником Томасом Де ла Рю, який запровадив узагальнений вигляд карт та впровадив тузи всіх мастей (рис. 2) [5]. Через встановлений закон урядом Англії, що карти не можуть виходити з фабрики без сплаченого податку, карта туза пік почала використовуватися для нанесення підтвердження сплати. Але згодом купувати її можна було тільки у комісарів з податків, що вплинуло на єдиний дизайн цієї карти.

Перші гральні карти в Сполучених Штатах Америки з'явилися наприкінці XVIII – на поч. XIX ст. та в основному імпортувалися з Англії. Льюїс Коен, видатний американський виробник гральних карт, здобув досвід у друкуванні карт в Англії та вніс ряд інновацій у галузь. Він узагальнив найкращий досвід своїх попередників і додав свої елементи, які зробили колоду гральних карт усталеною і до наших часів [6]. Основними вдосконаленнями

стали індекси в кутах карт та дзеркальні малюнки, що зробило гру зручнішою. Також було вирішено використовувати заокруглення країв карт, що продовжило термін їх використання. Останньою інновацією в США стало впровадження карти Джокера як найкращого козира.

Таким чином, різні країни вносили свої іновачії та вдосконалення в дизайн гральних карт. Наприклад, міфологічні та літературні теми в Італії, технологічні вдосконалення у Німеччині, зручність дизайну в Англії та удосконалення механік гри в Сполучених Штатах Америки. Гральні карти поширювались між країнами, сприяючи культурному обміну та створенню унікальних дизайнів. Деякі друкарні зберігали традиційні символи та стилі своїх країн, що відображає збереження культурної спадщини. З часом гральні карти стали популярним елементом розваг та гри в усьому світі. Стандартизація дизайну також виникла як спроба створити єдинообразність у виробництві. Отже, історія розвитку дизайну гральних карт є захоплюючим шляхом вивчення культур, традицій та інновацій різних народів.

Література

1. Playing card, 2024 URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Playing_card (дата звернення: 29.01.2024)
2. Taparia N. Evolution of Playing Card Designs, 2020. URL: <https://solitaired.com/evolution-of-playing-card-design> (дата звернення: 29.01.2024)
3. Bond C. The Secret Meanings and Symbols Behind Playing Cards, 2019. URL: <https://www.thevintagenews.com/2019/02/05/playing-card/> (дата звернення: 29.01.2024)
4. Early German playing cards, 2023 URL: <https://www.wopc.co.uk/germany/early-german-playing-cards> (дата звернення: 29.01.2024)
5. Thomas De La Rue a brief history of De la Rue's playing-cards, 2023. URL: <https://www.wopc.co.uk/delarue/de-la-rue> (дата звернення: 29.01.2024)
6. Lewis I. Cohen (1832-1860), 2022. URL: <https://www.wopc.co.uk/usa/nyccc/cohen> (дата звернення: 29.01.2024)
7. The History of Playing Card URL: <https://www.wopc.co.uk/the-history-of-playing-cards/> (дата звернення: 29.01.2024)

Пирлик Олег Ігорович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕНЬ ІННОВАЦІЙНИХ ПІДХОДІВ У ДИЗАЙНІ МОБІЛЬНИХ ОНЛАЙН-СЕРВІСІВ ОРЕНДИ ЖИТЛА

Дослідження в межах наукової проблематики кваліфікаційної роботи окреслили ряд задач, які потребували застосування відповідних емпіричних та теоретичних методів. У практиці наукових досліджень метод визначається як сукупність прийомів, операцій чи алгоритмів практичної, зокрема, проектної, або теоретичної роботи, спрямованої на вирішення конкретної задачі. То ж керуючись принципами наукової та дослідницької діяльності, а також специфікою досліджень інноваційних підходів у дизайні мобільних онлайн-сервісів оренди житла, було визначено наукові методи для подальшого застосування.

Теоретичний *метод наукових гіпотез* став основою для детального аналізу ринку оренди житла в Україні, враховуючи економічні та міграційні зміни, а також актуальні запити користувачів. Цей метод надав можливість формулювати гіпотези, що відображають актуальні і майбутні тенденції та проблеми ринку. Зокрема, через поширені випадки шахрайства з недостовірними оголошеннями було запропоновано ідею щодо впровадження сертифікації оголошень, яка могла б передбачати обов'язкову верифікацію власників та юридичну перевірку документів на житло. Така система може суттєво знизити рівень недобросовісної діяльності та підвищити довіру користувачів до платформи. Крім того,

зростання уваги до захисту особистих даних підкреслило важливість безпечної передачі інформації, особливо у контексті інтеграції з платіжними системами [1]. Це не лише посилює захист користувачів, але й робить процес оплати зручнішим і автоматизованим, знижуючи необхідність додаткових дій від них.

Компаративний метод, відомий як порівняльний аналіз, використовувався для виявлення ключових функціональних особливостей і відмінностей між українськими та закордонними платформами для оренди, такими як LUN, OLX, Airbnb та Rent.com. Порівняльний аналіз дав змогу виділити найважливіші функції, що вже стали галузевим стандартом сьогодення, зокрема: фільтрація, рейтингові системи та безпечні транзакції [2]. Наприклад, на платформі Airbnb рейтинг та відгуки дозволяють орендарям отримати об'єктивну інформацію про досвід інших користувачів, формуючи позитивний імідж платформи. Крім того, функція фільтрації забезпечує зручний пошук житла, дозволяючи швидко знайти об'єкти за параметрами, такими як ціна, розташування, наявність меблів тощо. Використання компаративного методу також підтвердило необхідність впровадження передових практик, перевірених на міжнародному ринку, для подальшого розвитку українських платформ. Це дозволить підвищити конкурентоспроможність і зробити їх привабливими для вітчизняних та іноземних користувачів.

Метод експериментального проектування застосовувався для створення стратегій монетизації, адаптованих до специфіки українського ринку. Було протестовано різні моделі платних послуг, як-от підвищення рейтингу або виділення оголошень, що є ефективними для орендодавців. Додатково було проведено перевірку ефективності комісійних зборів з орендарів, які стягуються після укладення угоди, що дозволяє підтримувати якість послуг на платформі. Такий підхід сприяє постійному вдосконаленню сервісу, оскільки прибуток залежить від кількості успішно

укладених угод. Також експериментальне проектування допомогло виявити реакції українських користувачів на різні види платних послуг, що дало можливість адаптувати функціональні можливості мобільних додатків відповідно до потреб місцевого ринку, зберігаючи при цьому зручність для користувачів.

Системний метод застосовувався для аналізу структури таких популярних платформ, як Apartments.com, Zumper та Hotpads, що дозволило глибоко дослідити ієрархічні зв'язки між компонентами платформ та оптимальні умови для безперебійного обслуговування користувачів. Наприклад, фільтрація параметрів житла за критеріями типу житла, ціни, площі, плану приміщення та за іншими показниками забезпечує зручність та відповідає очікуванням різних соціальних груп користувачів [3]. Системний метод також виявив важливість інтеграції функції онлайн-спілкування з власниками, що дозволяє орендарям оперативно отримувати необхідну інформацію про житло. Завдяки цьому методу UX/UI-фахівці змогли побудувати чіткі функціональні зв'язки між підсистемами платформи, що робить її зручною для взаємодії користувачів.

Застосування алгоритмів штучного інтелекту і машинного навчання допомогло створити персоналізовані рекомендації, що враховують інтереси кожного користувача. Це не лише скорочує час на пошук житла, але й покращує користувацький досвід, роблячи оренду більш відповідною до індивідуальних запитів. Алгоритми враховують параметри історії пошуку, налаштування профілю та попередні дії користувача, завдяки чому платформи можуть надавати персоналізовані результати. На таких платформах, як Zillow і Trulia, зазначені функції сприяють зростанню лояльності користувачів, покращуючи їхнє задоволення від застосування сервісу.

Використання технологій доповненої реальності (AR) та віртуальних турів по обраному помешканню стало інноваційною особливістю UX/UI-дизайну сучасних платформ оренди житла. Завдяки цим технологіям користувачі мають можливість «пройтися» квартирою, побачити планування і розташування кімнат, що є зручним, коли особистий огляд житла неможливий [4]. Такий підхід не лише економить час, але й знижує ризик неправильного вибору. Успішне впровадження цих інновацій, наприклад, на платформах Realtor.com та Zumper, значно підвищило рівень задоволеності користувачів і сприяло більш зваженому підходу до вибору житла.

Адаптивний дизайн та інклюзивність інтерфейсів стають критично важливими аспектами сучасного UX/UI, орієнтованого на забезпечення зручності для широкого кола

користувачів, зокрема людей з обмеженими можливостями. Дотримання стандартів WCAG дозволяє створювати інтерфейси, що враховують потреби користувачів з обмеженими фізичними можливостями, такими як зорові чи слухові порушення, що суттєво розширює доступність платформи. Адаптивний дизайн, що підлаштовується під різні типи пристроїв, також підвищує комфортність використання незалежно від того, який гаджет використовує користувач – комп'ютер, планшет чи смартфон.

Мінімалізм у дизайні інтерфейсів, що передбачає спрощену навігацію та скорочення кількості елементів, значно полегшує процес оренди. Успішні приклади мінімалістичних інтерфейсів, як у Airbnb та Booking.com, підтверджують, що зменшення кількості необхідних дій для здійснення оренди робить платформу зручною для користувачів. Мінімалізм дозволяє сконцентрувати увагу на ключових елементах, забезпечуючи швидкий процес бронювання, що є важливим для користувачів мобільних пристроїв [5].

Персоналізація та адаптивний дизайн інтерфейсів сприяють формуванню зручного досвіду, що враховує індивідуальні вподобання користувачів та адаптується під різні пристрої. Використання алгоритмів машинного навчання дозволяє платформам збирати та аналізувати дані про дії користувачів, допомагаючи рекомендувати варіанти житла, що відповідають їхнім уподобанням. Адаптивний дизайн забезпечує комфортну роботу з платформою, незалежно від типу пристрою, що робить її зручною та доступною для широкого кола користувачів.

Література

1. Merenysh Sofiya, Andrieieva Tetiana. Digital Transformation In Real Estate Industry: Key Solutions & Challenges. 2024. URL: <https://clockwise.software/blog/real-estate-digital-transformation-guide/> (дата звернення: травень 2024)
2. Techxpert. Important Features for a Successful Property Rental App Launch. 2024. URL: <https://techxpert.io/blog/important-features-for-a-successful-property-rental-app-launch/> (дата звернення: червень 2024)
3. Segoviano Alondra. Best Rental Apps for Finding Your Next Apartment. 2024. URL: <https://www.avail.co/education/articles/10-best-rental-apps-for-finding-your-next-apartment> (дата звернення: вересень 2024)
4. Tridentbpo. Top AI Tools for Virtual Assistants (VAs) in the Real Estate Industry. 2024. URL: <https://www.tridentbpo.com/blog/top-ai-tools-for-virtual-assistants-vas-in-the-real-estate-industry> (дата звернення: жовтень 2024)
5. Designzoo. Decoding Airbnb: A case study discovering their design principles. 2023. URL: <https://www.designzoo.co/p/decoding-airbnb-a-case-study-discovering-their-design-principles> (дата звернення: травень 2024)

Поп'юк Ілля Остапович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЦЕХИ ТА МАЙСТЕРНІ З ХУДОЖНЬОГО КОВАЛЬСТВА НА БУКОВИНІ В 1980–2020-Х РОКАХ

Металообробка на теренах Буковини протягом багатьох століть розвивалась, здебільшого, як одна з галузей домашнього промислу, виконуючи, перш за все, утилітарні функції. Народні майстри, зокрема, ковалі, виготовляли знаряддя праці, зброю, деталі кінської упряжі, предмети домашнього вжитку, посуд, ювелірні прикраси, культові речі та деталі архітектурного оздоблення (окуття дверей, дверні петлі, клямки, замки, ручки, ґрати, надбанні хрести), які наприкінці XIX ст. здебільшого мали традиційний вигляд, що сформувався ще за часів середньовіччя [1, 112]. Історія розвитку художнього ковальства Буковини та творчість митців у цій галузі протягом 1980–2020-их рр. потребують сьогодні аналізу процесів оновлення підходів, специфіки застосування сучасних дизайнерських рішень, що з'являються у старовинній техніці обробки металу.

Існують переважно побіжні згадки про ковальство регіону у працях про матеріальну

культуру України, а також у дослідженнях, присвячених історії металообробного виробництва (С. Боньковська [1], Р. Шмагало [7]). Окремі аспекти досліджуваної теми розглядаються в контексті архітектури в публікаціях та оглядах Т. Бушиної [4], Л. Вандюк [5], Г. Матвіїшин [6]. Відомості про існування та адреси майстерень, асортимент їх виробів можна віднайти в матеріалах чернівецьких архівів.

У Чернівцях та області, які активно почали розбудовуватися на межі ХІХ – на початку ХХ ст., особливої популярності набув художній кований метал. Збереглися цікаві зразки цього виду творчого ремесла згаданого періоду, який відзначений значною різноманітністю композиційних рішень, образів і символів, пануванням стилю віденської сецесії та наявністю рис неокласицизму, необароко, ар-деко і так званого «карпатського модерну». Цікаво, що серед металевих оздоблень в архітектурі регіону були поширеними вироби, подібні до зразків, виготовлених у майстернях Коломиї, Станіславова (тепер Івано-Франківськ), Львова, Праги та Відня.

Важливу роль у процесі оновлення і подальшого розвитку ковальства Буковини 1980–1990-их рр. відіграли підтримка та організація осередків народних художніх промислів у Чернівцях, Вижниці, Кіцмані, Путилі, Вашківцях, Хотині, що об'єднували колишніх кустарів та народних майстрів. Надалі ці осередки сільських ковалів відіграли значну роль у відродженні традицій регіонального ковальського мистецтва. Для розвитку художнього ковальства краю важливою була і творчість львівських, київських та прикарпатських художників.

Одним з тих, хто долучився до відродження цього мистецтва у регіоні, був місцевий майстер Олександр Дідик – коваль, експериментатор та новатор у галузі художньої обробки металу, що став корифеєм буковинського ковальства. У Чернівецькій обласній організації спілки художників України він очолив напрямок з виготовлення кованих виробів, малої архітектурної пластики для оформлення інтер'єрів та екстер'єрів громадських споруд та приватних осель. Характерною ознакою тогочасних пошуків стало виготовлення декоративних панно та використання техніки карбування у поєднанні з кованим металом.

До зразків цього періоду належать твори буковинських майстрів О. Дідика (с. Киселів Кіцманського р-н.), С. Ковальюка (м. Заставна), К. Кравчука (м. Чернівці). У цей період помітним є інтерес до збереження автентичного вигляду кованої металопластики. Здебільшого це образно-тематичні сюжетні композиції з чіткою ритмікою та поєднанням елементів з різною фактурою, використанням традиційних для регіону орнаментальних мотивів.

На початку 2000-их рр. змінюється стилістичне вирішення виробів художнього ковального металу. У будівництві приватних житлових будинків та різноманітних громадських споруд активно почали використовувати новітні технології та нестандартні матеріали, тож, як стверджує В. Грабовецький: «Художній метал відіграє помітну роль у формуванні сучасних архітектурних образів» [2, 34]. Слід зауважити, що позитивну роль відіграла і мистецька освіта, яку отримували майбутні художники по металу. Майстри мали змогу навчатися у Львівській національній академії мистецтв, Косівському державному інституті декоративно-прикладного мистецтва ім. В. Касіяна, Вижницькому коледжі прикладного мистецтва ім. Василя Шкрібляка, Львівському коледжі прикладного мистецтва ім. І. Труша.

Нині на Буковині, окрім підприємств, які спроможні виготовляти металеві вироби (машинобудівний механічний завод «Індустрія»), існують приватні ковальські майстерні (близько 50-ти), засновані у другій половині 1990-их рр., що активно працювали і на початку ХХІ ст. Високохудожні зразки ковальського мистецтва можна побачити у творчості майстрів кування нової генерації. Зокрема, багатогранністю та творчими пошуками вирізняються молоді ковалі: Олег Жебчук, Андрій Хорт, Ігор Веренько, Віктор Цуркан, Микола Синиця, (м. Чернівці) Іван Колотило, Роман Паринюк (с. Банилів Вижницького р-ну); Іван Поп'юк (м. Вижниця). Найбільш цікавими проєктами відзначилися приватні майстерні: «Кришталева купель», ПП «Стиль Люкс» І. Бомбушкар, ПП «Гефест», ПП В. Цуркан (м. Чернівці).

Майстри-професіонали досягли лаконічності в декорі решіток, навісів, огорож, монументально-декоративних творів. Створені композиції кованих виробів за типологією

можна розділити на декоративні орнаменти з фітоморфними, зооморфними мотивами і сюжетно-образними зображеннями жіночих постатей, птахів, тератологічних фігур [3, 101–102]. Модерні композиції з металу створюють особливу атмосферу міського середовища чи сільської будівлі, вражають динамічністю, буянням розкішних орнаментальних форм, перегукуються з декором доби сецесії та бароко в постмодерних варіаціях. При цьому кожен твір має індивідуальний характер, високу художню культуру обробки поверхні металу, а типологічно більшість з них належать до малих архітектурних форм (брами, огорожі, альтанки та ін.) або до дрібної пластики і скульптури.

Впродовж цілого десятиліття фестивального руху буковинські ковалі виконали низку мистецьких творів скульптурної пластики для міського середовища Чернівців: «Колесо ковальських друзів» (2008 р., вул. Головна), «Місток закоханих» (2009 р., Центральний парк відпочинку ім. Т. Г. Шевченка), «Знак ЮНЕСКО, присвячений Чернівецькому національному університету» (2012 р., вул. Турецька), «Двірник» (2016 р., вул. О. Кобилянської), «Лелеченя» (2017 р., с. Ленківці Кіцманського р-ну) та інші.

Наведені вище приклади творчої діяльності цехів та майстерень ковалів регіону дають підстави стверджувати, що художнє ковальство на Буковині активно розвивається протягом останніх десятиліть. Можна констатувати, що якісно підвищився професійний рівень ковалів, а вироби майстрів відповідають сучасним тенденціям формотворчих пошуків. Цей процес характеризується появою нових форм кованих виробів, трансформаціями їх композиційного і пластичного вирішення. Нарощування художнього потенціалу, що відбувалося шляхом діалогу між регіональними школами, активізації виставкової діяльності, зростання професійності окремих майстрів, синтезу елементів дизайну та традиційного декору, властивого різним видам декоративно-ужиткового мистецтва (ткацтво, вишивка, різьба по дереву, писанкарство тощо), створило сприятливу атмосферу для подальшого розвитку ковальського мистецтва Буковини на рівні приватного виробництва.

Література

1. Боньковська С. М. Ковальство на Україні (XIX – початок XX ст.). Київ : Наукова думка, 1991. С. 112.
2. Грабовецький В. Історія Івано-Франківська (Станіславова). З найдавніших часів до початку XX століття. Київ : Нова Зоря, 1999. Ч. I. С. 34.
3. Булгакова Л. П. Архаїчні мотиви у вишивці вінницьких рушників. *Культура і слов'янський світ*. Київ, 1992. С. 101–102.
4. Бушина Т. Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини. Київ: Мистецтво, 1986. С. 113–119.
5. Вандюк Л. Віденські впливи на архітектуру Чернівців (1775–1918). *Архітектурна спадщина Чернівців австрійської доби* / Упоряд. П. Рихло. Чернівці : Золоті литаври, 2003. С. 87.
6. Матвійшин Г. Декоративна деталь в архітектурі міста Чернівців (машинопис). 7 с.
7. Шмагало Р. Художній метал України XX – поч. XXI ст. Енциклопедія художнього металу. Т. II. Львів : Априорі, 2015. 668 с.

Петровська Світлана Іванівна,

здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЛАНДШАФТНОГО ДИЗАЙНУ МІСТА УЛЬМ (ФЕДЕРАТИВНА РЕСПУБЛІКА НІМЕЧЧИНА)

Дизайн виник як специфічний вид естетичної діяльності на тлі розвитку технічної революції і обумовлений специфікою і потенціалом світового промислового комплексу, об'єктивно вже став необхідною частиною загальної естетичної культури, а також вагомою складовою матеріальної культури людства [1, с. 8].

Дизайн це естетична діяльність і, одночасно складне соціально - культурне і соціально економічне явище, породжене сучасним індустріальним рівнем розвитку суспільства,

специфікою та умовами виробництва та споживання [2, с. 5].

Особливості ландшафтного дизайну в Німеччині. мають багато відмінностей між подачею та сприйняттям створених ландшафтних середовищ.

Основна особливість ландшафтних рішень характерна тим, що німецькі дизайнери максимально зберігають особливості дикої природи в рукотворних об'єктах, майстерно вписуючи її в міський ландшафт, як наприклад, на галявині в парку ростуть гриби, які своєрідно гармонізують простір поряд з малими архітектурними формами та місцем, де грають в шахи. Усюди можна бачити фонтани різної форми, стилю і конфігурації - від самих простих до складних, з фігурами, клумбами навколо них.

На вулицях німецьких міст класичні клумби формують з висаджених у великі контейнери рослини. Кожна така клумба виглядає як витвір мистецтва, який можна розглядати з усіх боків. Принцип поєднання рослин базується на певному міксуванні за кольором. На одній клумбі різні рослини з різними формами але одного кольору, що формує гармонію фактур і гармонізує загальне середовище.

В центрі міста замість квітів виділяють ділянки на городи, на яких ростуть томати, кабачки, кріп, гарбузи, квасоля та інші цікаві овочі, нерідко використовують старі велосипеди як малу архітектурну форму для кашпо з квітами.

Ставлення до природи, збереження флори та фауни в первісному вигляді є стратегією ландшафтного дизайну міста. Для охорони комах, диких бджіл, прикріплюють спеціальні «будиночки», які можна придбати в спеціалізованому магазині і прикріпити або на дерево в міні садочку, або на стіну будинку.

В місті Ульм окремою культурною локацією є старий муніципальний сад. На інформаційній вивісці вказано, що: «Колись, тут, у Західному Ульмі, були великі фруктові сади HERMANNSGARTEN. Кусочок саду, збережений з 1950-х років оскільки тут садівники навчали догляду за деревами, а плоди передавали муніципальним установам, таким як лікарні і дитячі садочки. „HERMANNSGARTEN ULM“ (в перекладі означає «Сад для кожного»). За ним доглядає громадська організація BUND ULM з 1990 р.

Література

1. В. Сьомкін «Дизайн тенденції та напрямки розвитку» Київ, Альтерпрес, 2009, 528 с.іл., 8 кол. Іл
2. С.П. Мигаль, І.А. Дида, Т.Є Казанцева «Біоніка в дизайні просторово-предметного середовища» Львів Видавництво Львівської політехніки 2014,-228 с., іл.

*Слободянюк Ангеліна Олександрівна,
здобувачка Донецького національного університету імені Василя Стуса*

ЕВОЛЮЦІЯ РЕКЛАМИ В УКРАЇНІ ЯК ВИДУ КРЕОЛІЗОВАНОГО ТЕКСТУ

Реклама є невід'ємним складником інформаційного простору, що впливає на свідомість і поведінку споживачів. Рекламний текст відображає не лише економічні потреби, а й культурні та соціальні зміни. Мета дослідження – проаналізувати етапи еволюції реклами в Україні як креолізованого тексту, що зазнає змін під впливом соціокультурних та технологічних факторів.

Креолізований текст становить собою поєднання словесних та візуальних елементів, які взаємодіють для створення єдиного змісту і впливу на реципієнта. Таким чином, реклама об'єднує інформаційне повідомлення з компонентами, як-от: іконічні та іконографічні зображення, шрифти, графічні елементи, що посилюють або уточнюють основний зміст. У рекламі з частковою креолізацією наявний словесний складник, що може існувати незалежно від візуальних елементів. Останні зі свого боку доповнюють текстову інформацію. Повна креолізація містить зв'язок між вербальним і невербальними компонентами, внаслідок чого

окреме сприйняття кожного з них реципієнтом призводить до порушення і зміни смислової цілісності [1, 177].

Сукупністю комунікативних прийомів, що виникли на ранніх етапах розвитку культури і передували сучасним рекламним формам, є поняття протореклами. Протореклама містила такі повідомлення, що спонтанно набули рекламних ознак без спеціальної прагматичної мети. Проторекламні тексти основані на знакових функціях демонстрації, яка виконувала сигнальну роль для швидкого оповіщення або передачі необхідної інформації членам спільноти [2, 41]. Зразком протореклами за часів Київської Русі можна вважати печатки-перстні. Наприклад, бунчуковому товаришу Григорію Силевичу належала печатка-перстень (датована першою половиною XVIII ст.), яка поєднує візуальний елемент – родовий герб (стріли, шабля на тлі серця чи серцеподібного щита); вербальний елемент – ініціали власника [3].

Виникнення друкарства в Україні стало ключовим моментом у розвитку інформаційного простору та поширення рекламної комунікації. Періодом розквіту української графіки, що заклала основу художнього оформлення книг, а пізніше реклами, стали XV–XVIII століття [2, 69]. Зокрема, почаївські видання характеризуються високим рівнем художнього оздоблення. Вони містять такі художні елементи: тематичні гравюри, виділення заголовних літер, заставки та кінцівки. У Почаївській друкарні використовували латинські прямі та курсивні шрифти. На рисунку 1 зображено фрагмент повідомлення F. P. Turski [4].



Рисунок 1 – Зразок видання Почаївської друкарні [4].

На фрагменті повідомлення 1778 року «Communicatio facultatis impertiendi Benedictionem cum indulgentia plenaria in articulo mortis» наявне гравіроване обрамлення заголовної літери, виливні прикраси, використання різних видів шрифтів.

У Радянському Союзі до функції реклами належала пропаганда соціалістичних цінностей. Метою було не лише стимулювання продажів, а й формування образу «радянської людини». Посилення державної монополії, ідеології стали вагомими аспектами радянської рекламної діяльності. Рекламу цього періоду можна поділити на види: державну соціальну, військову, а також орієнтовану на іноземний ринок. Соціальна охоплювала теми допомоги пораненим, підтримки нужденних, боротьби з інакодумцями, пропаганди здорового життя та комуністичних ідеалів [2, 80]. Рисунок 2 містить рекламу «Тури землею, морем і небом», орієнтовану на британський ринок 1935 року. У рекламі поєднуються курсив, тонкий та жирний шрифт; іконографічні зображення.



Рисунок 2 – Зразок радянської реклами [5].

Сучасна реклама в Україні трансформується під впливом диджиталізації та розвитку ШІ, охоплюючи новітні медіа. Застосування штучного інтелекту дозволяє автоматизувати аналіз споживацьких уподобань, а також спрощує створення візуального складника. На рисунку 3 зображений приклад реклами уявних акварельних фарб, створеної за допомогою ChatGPT. Для візуалізації в ChatGPT був надісланий запит: «Реклама має виглядати як векторний малюнок, схожий на зображення із журналів 1950-х років. Повинна бути акварель та малюнок морської хвилі».



Рисунок 3 – Зразок реклами, створеної за допомогою ChatGPT

Проте використання ШІ породжує виклики, пов'язані з етикою, безпекою даних та ризиком втрати робочих місць через автоматизацію процесів.

Отже, протягом різних періодів реклама як креолізований текст зазнала змін, які зумовлені історичними подіями, технологічним прогресом та розвитком ШІ. Реклама пройшла шлях від протореклами, традиційних форм до інноваційних цифрових форм. Використання новітніх технологій автоматизує та спрощує створення реклами, водночас зумовлюючи появу етичних викликів.

Література

1. Реклама як різновид креолізованого тексту. Сучасна гуманітаристика: Матеріали IV Міжнар. науково-практ. інтернет-конференція, м. Переяслав-Хмельницький, 14 листопада 2017 р. С. 177. URL:

<https://www.academia.edu/download/59755068/gumanitarystyka1.pdf#page=178> (дата звернення: 29.10.2024).

2. Теорія та історія реклами : навч.-метод. посіб. / уклад.: Ю. А. Грушевська та ін. Одеса : Фенікс, 2019. 127 с. URL: https://fpk.in.ua/images/biblioteka/3fmb_finan/Teoriya-ta-istoriya-reklamy2019-Hrushevaska.pdf (дата звернення: 29.10.2024).

3. Sigillum. Музей Шереметьєвих. Печатка-перстень бунчукового товариша Григорія Силевича, перша пол. XVIII ст. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/share/p/qNfQrdCA8UofZhR2/> (дата звернення: 29.10.2024).

4. Художнє оздоблення та поліграфічні особливості почаївських стародруків латинським шрифтом. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6328> (дата звернення: 29.10.2024).

5. Реклама радянського «Інтуристу» для Заходу. 1930-ті роки. Історична правда. 10.10.2024. URL: <https://www.istpravda.com.ua/artefacts/2012/12/16/103704/> (дата звернення: 30.10.2024).

Щербіна Олександр Олегович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ ВПЛИВУ РІЗНИХ НАПРЯМІВ СТРИТ-АРТУ НА ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ СПОРУДИ ВІДПОВІДНО ДО ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ

Вуличний арт, або стріт-арт, за останні десятиліття перетворився з маргінального явища на невід'ємну частину міського пейзажу. Він стає все більш поширеним явищем, охоплюючи не лише занедбані райони, але й центральні частини міст, а також фасади житлових, громадських та комерційних будівель. Стріт-арт може суттєво змінювати естетичний вигляд міських вулиць, роблячи їх більш динамічними, сучасними та емоційно насиченими, а оскільки існує безліч напрямів стріт-арту, що відрізняються за стилем та технікою виконання, художники можуть лишати свої роботи будь-де, а отже автор вирішує де виконати свою роботу, тож є купа прикладів як художній образ споруди змінюється в залежності від її оформлення стріт-арт художниками.

Стріт-арт включає в себе безліч напрямів, Найпоширеніший авжеж графіті, приходячи у стріт-арт зазвичай приходять саме у цей стиль [1]. Зазвичай райтери пишуть своє «вуличне ім'я», він же псевдонім. Виконується в багатьох стилях, на різних поверхнях зазвичай спреї фарбою. Хороше графіті вирізняє чудове вміння роботи з буквами [2]. Цей напрям характерний агресивною формою подачі. Ще одним популярним напрямом є трафарети - мистецтво доступності та масштабності (рис. 1) [3]. Простота та доступність роблять його завжди актуальним. Трафарети легко виготовити з різних матеріалів: картону, пластику, фанери, паперу. За допомогою трафаретів можна швидко наносити зображення на стіну. Трафарети дозволяють створювати масштабні зображення, які роблять значний вплив на міський простір. Далі по популярності йде такий напрям як муралі. Муралі - це справжні картини, що розгортаються на стінах будівель. Муралі не лише прикрашають місто, але й несуть в собі певний меседж. Вони можуть бути вираженням політичних та соціальних ідей, історією про місцеву культуру, або просто красивою та естетичною картиною, що дарує людям естетичну насолоду [4]. Постер-арт - динамічний напрям стріт-арту, який використовує постери як потужний інструмент для поширення інформації та вираження ідей. Постери можуть бути будь-якого розміру, форми та стилю.

Їх друкують на папері, картоні, самоклеїній плівці або інших матеріалах. Деякі художники створюють оригінальні постери вручну, використовуючи трафарети, малювання або інші техніки [5]. Один постер може бути тиражований та розміщений у багатьох місцях, роблячи його меседж масштабним та гучним. Стікери, він же стікербомбінг – напрям стріт арту що використовує стікери для поширення своєї творчості. Це одна з форм вуличного мистецтва, в якому зображення несуть наклейки [6]. Стікербомбери як і графіті художники

часто використовують на стікерах свій творчий псевдонім, або створюють свого впізнаваного персонажа. Також до стріт-арту можна віднести мозаїку, зазвичай вона не фігурує в цьому контексті, проте використовуючи її подібно графіті, несанкційно та органічно вписуючи її в простір наче вона завжди була в тому місці де її розмістили лише вчора, вона точно має своє місце в цьому виді мистецтва.



Рис. 1. Приклад масштабного зображення виконаного в техніці трафарет

Художній образ споруди – це цілісне сприйняття споруди, яке формується під впливом її зовнішнього вигляду, архітектурного стилю, оточення та інших факторів. Стріт-арт може суттєво впливати на нього, роблячи його більш динамічним, сучасним та емоційно насиченим. Вплив напрямів стріт-арту на художній образ житлових будинків. Найкращим варіантом в цьому випадку будуть мурали, трафарети та мозаїки, найгіршими ж графіті, постер-арт та стікербомбінг. Мурали можуть оживити старі та сірі фасади, зробити їх більш яскравими та привабливими, також можуть перетворити житловий район на арт-простір, який приваблюватиме туристів та жителів міста. Трафарети можна використати для нанесення візерунків, орнаментів, композицій або локальних зображень на будинку, до того ж їх легко оновлювати. Навіть одне графіті напроти може спричинити хвилю інших, в наслідку будівля втратить охайний вид. Постер-арт та стікер-арт на таких типах будівель будуть викликати асоціацію з випадковими рекламними оголошеннями, не найкраща ідея, для цього типу споруд. Для громадських та комерційних типів будівель будуть мати позитивний ефект усі напрями вуличного мистецтва, адже зазвичай в цьому випадку необхідна рекламна та естетична функція стріт-арту, тож все залежить від правильного використання його напрямів і тоді він може стати ефективним інструментом реклами та брендингу. Переходячи до культурних та освітніх закладів, одразу виокремимо графіті та мурали, вони легко можуть освіжити фасади та привернути увагу до них а отже і їх діяльності [7]. Постер-арт та стікер-арт не має яскраво вираженого позитивного впливу щодо цього типу споруд. Вплив напрямів стріт-арту на художній образ історичних та архітектурних пам'яток. Тут необхідно розділити споруди по їх стану. Якщо це напівзруйнована історична споруда, стріт-арт це чудовий метод привернути увагу громадськості до неї, аби в подальшому її відновити, або використати її простір для створення музею сучасного мистецтва. Проте якщо ми беремо за приклад цілком функціонуючу будівлю, яку підтримують в належному стані, актуальним буде лише постер-арт в спеціально відведеному місці, якщо таке є. Що стосується впливу напрямів стріт-арту на

промислові та складські приміщення, чудовим варіантом будуть графіті та мурали аби зробити масштабний сірий простір яскравішим. Це можна навіть зробити дешево скооперувавшись з графіті магазинами та провести графіті фест оплативши лише матеріали, та надавши доступ до території.

За допомогою компаративного методу було досліджено напрями стріт-арту такі як графіті, мурали, трафарети, постер-арт, стікербомбінг та мозаїку. Аналіз цих напрямів дозволив чітко окреслити їх кордони, знайти їх відмінності, аби надалі використовуючи системний метод було ефективно проводити структурований аналіз позитивного та негативного впливу напрямів стріт-арту на різні типи споруд відповідно їх функціонального призначення. Цей аналіз дозволив дійти висновку, що не всі напрями стріт-арту несуть однаково позитивний вплив при їхньому використанні на спорудах що мають різне функціональне призначення, а часто мають цілком протилежний вплив. Правильний підбір напрямку та техніки до конкретної споруди є ключовим для подальшого позитивного впливу не лише на саму будівлю, але і на оточуючий простір навколо.

Література

1. AGM Abstract Graffiti Magazine, issue 02. ISSN: 2003-9034. 2021.
2. AGM Abstract Graffiti Magazine, issue 05. ISSN: 2003-9034. 2022.
3. Alexander Krziwanie. Montana Cans LookBook 2022. Heidelberg. 2022.
4. Madam Roof, Artvibe, issue 2. ISSN:2720-0167. Poland. 2022.
5. Some of the most interesting abstract graffiti writers. URL: <http://surl.li/qalvw> (дата звернення 31.01.2024).
6. Montana Colors Tramontana, issue 2. ISSN: 2604-2037. 2019.
7. Urban Art: the different practices and techniques of Street Art. URL: <http://surl.li/qameg> (дата звернення 01.02.2024).

**ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО,
РЕСТАВРАЦІЯ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА**

Akimov Dmytro,

*Doctor of Sociology, Professor of the Department of an art studies' expertise of the
National Academy of Culture and Arts Management*

Vakulenko Yury,

*Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine,
Vice-President of the NAA of Ukraine, Honored Culture Worker of Ukraine*

**COLLECTIONS OF THE KYIV ART MUSEUMS IN THE OCCUPATION SOCIO-
CULTURAL PROJECTS DURING THE OCCUPATION OF 1941–1943**

When we explore the period of German occupation of Kyiv from the point of view of the typology of the socio-cultural projects, then:

- considering the field, these activities should be referred to as art projects notwithstanding the cynical and predatory form of their realization;

- considering the way these projects were financed, they should be referred to as the projects financed from the state's budget: the German occupation authorities and army were financed by the German state;

- considering the relevance of these projects, they should be referred to as international megaprojects because a considerable part of the artworks, or, tens of thousands of art objects, were exported from the Ukrainian museums to Germany and never came back to Kyiv;

- considering the duration of the said occupation authorities sociocultural projects, they should be referred to as medium and long term ones, taking into account not only the period from Autumn, 1941, to Autumn, 1941 (German occupation of Kyiv), but also the period from Autumn, 1943 to our days, or the year 2024, for tens of thousands of art works have never been returned to the Kyiv art museums depredated by the occupiers;

- considering the prestige, the occupation project of taking art objects to Germany was planned as a super prestigious one for it had to be used to

gather the collection of the Fuehrersmuseum in Linz, Austria, but, at the end, this project proved to be a reputational damage for Germany;

The Ukrainian art expert N.G.Krutenko payed in her research a considerable attention to the analysis of the art works confiscated by the Germans from the Museum during the occupation. She claims, in the end of June of 1942, in accordance with the order by the Reichskommissar of Ukraine, E. Koch, the painter Tessin and the architector Bar were sent to the Khanenko Museum for a mission. Their main task was to take some exhibits away from the Museum and to decorate Koch's working studio. Tessin and Bar removed from the Museum 39 paintings, a marble bust of the ancient Roman epoch, 17 ceramic products, namely, Delft faience dishes and porcelain vases of Chinese origin. Later on, Koch personally visited the Khanenko Museum and confiscated several paintings more for his personal needs. The pretext he used was: the Germans did not have to doubt that, before the war, there had been highly educated people in Ukraine who had gathered similar collections of art works. The propaganda spreaded the news that the founders of the Khanenko Museums were the German art experts, Winkler and Bode [4].

Apart from Koch, other German officers removed the art works from the Khanenko Museum to use them for their own needs. For instance, the General-Kommissar W. Magunia took away 15 paintings, the SS Major Alfenspeben brought away 10 paintings for the homes of the German governors. As we point out in the previous publications, "often it is possible to claim that collecting artworks has the goal of a pragmatic investment in the works of arts... Several directions of collecting (including artworks gathering) can represent - and actually represent - one of the methods of the accumulation and safeguard of the capital. Often, it is one of the most important functions of the

collections, especially the ones of artworks" [1]. It is worth sharing this thought. Such a form of collecting artworks as stealing them from the Ukrainian museums during the World War Two is, unfortunately, a typical characteristic of many predatory wars in the history of the mankind. To develop this thought, we agree to one more interesting scientific view we have published earlier while considering the principles that characterize the ideas of the possible users of artworks, including: "The principle of usefulness that reflects the property of the art objects to meet the needs of the customer, in a given place for a given period of time. This property mostly manifests itself when the cultural values are being considered objects of investments" [2]. So, it is necessary to conclude that a brutal pragmatism of a war gets often transformed, by a military man, into his own project of material and spiritual financial stability after the war, for himself and his family. Stealing the artworks from the Ukrainian museums, the officers-occupiers invested in their future after the war. However, the investments through robbery did not prove to be efficient for the most part of the occupiers of Ukraine during the World War Two.

The Khanenko Museum was plundered several times. In the Autumn of 1943, the German occupation regime effected an accurate selection, inventory and package of more than 100 paintings. The next great pillage happened during the German troops' retreat from Kyiv. Then, the Germans chaotically brought away with them everything they could. S. Hilyarov wrote on the "Kievskaya Pravda" on December, 14th, 1943, that the Germans left behind broken furniture, empty frameworks for paintings, smashed shop windows, damaged and stained artworks they could not take away (like "The Archangel" by P. Perugino and "Madonna with a Saint" by Palmezzano), empty museum archives and libraries. S. Hilyarov claims that the Germans exported the ancient Roman sculptures of the Second century AD, an ancient Egyptian bronze falcon encrusted with gold, collection of the Ancient and Eastern glass. This marauding process was led by the head of the Regional administration of the archives, libraries and museums, Doctor H. Winter and his vice Benzig.

In previous publications, we analyzed the modeling of the art projects of different epochs, distinguishing, among other projects, even the looting projects realized during the hostilities. They cite the following of them: "- creation of treasuries and collections of visual art objects in the process of robbery of the already existing collections and treasuries and pillage of particular art works" [3].

In previous publications, we analyzed the modeling of the art projects of different epochs, distinguishing, among other projects, even the looting projects realized during the hostilities.

In previous publications, we analyzed the modeling of art projects of different times, highlighting even predatory projects during hostilities among other projects, and names, respectively, the following:

The Museum of Russian art had also its periods of robbery. The responsible for the export of the museum values was the ex post-graduate student of S. Hilyarov, P. Gudalova-Kulzhenko, lecturer of the Kyiv Universities and a co-worker of the Museum of Russian, Western and Eastern art, appointed by the Germans the director of the Museum. P. Gudalova-Kulzhenko accompanied to the Eastern Prussia the artworks of the Kyiv Art Gallery stolen by the Germans, together with the eleven boxes of the values pillaged by them from the Khanenko Museum. A bit later, other forty-six boxes were added to those eleven. They contained the artworks plundered from the two above mentioned Kyiv museums and were brought to the Prussian Museum of Art to be taken to the Windelfof Castle.

Numbers of the exhibits lost by the Khanenko Museum differ from source to source. According to the archive data, the Act of damage signed on June, 14th, 1944 (#401, ЦДАВОВУ. - Ф.4763, оп.1, спп.15, арх. 65-68) reports 24,714 lost artworks. At the same time, the Museum workers who set up the Catalogue of the restitution, claim the losses of the Khanenko Museum funds were considerably greater. It was found out that more than 25,000 engravings and 1,213 objects of decorative art were taken away [4].

References

1. Akimov, D. I. (2020). Marketing collection technologies in the fine arts. Culture and contemporaneity: almanac, 1, P. 104–109 [in Ukrainian].
2. Akimov, D.I. (2020). Marketing examination of works of art as a component of their evaluation and

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

promotion in the art market. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, P. 87-93 [in Ukrainian].

3. Akimov, D.I. (2023). Historical Retrospective of Forming Fine Arts Marketing. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 1, P. 140–146 [in Ukrainian].

4. Krutenko, N. (1999). The Kyiv Museum of Western and Eastern Art in the Period of the. German Occupation of Kyiv in 1941-1943. Materials of the scientific and practical conference on the occasion of the 150th anniversary of the birth of B. I. Khanenko, patron, collector, founder of the museum. P. 75-83 [in Ukrainian].

Vakulenko Yury,

Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, Vice-President of the NAA of Ukraine, Honored Culture Worker of Ukraine

Akimov Dmytro,

Doctor of Sociology, Professor of the Department of an art studies' expertise of the National Academy of Culture and Arts Management

THE CREATION OF MUSEUM ART COLLECTIONS BY THE OCCUPATION AUTHORITIES IN KYIV (1941–1943) AS A FORM OF A SOCIOCULTURAL PLANNING IN ARTS

The scientists of Ukraine investigate in order to find out the true amounts of the damages caused to the Ukrainian museums of visual arts during the German occupation of 1941-1943. There is plenty of information on this subject that might require further studies.

According to the previous publication "The Implementation of the main functions of the "Kyiv Art Gallery" Museum during the German fascist occupation of Kyiv from 1941 to 1943" [4], due to a slow evacuation of cultural and historical values from the Ukrainian museums, the most part of the non evacuated exhibits was kept in the museum premises in the beginning of the occupation period in the Autumn of 1941.

In fact, the workers of the Ukrainian museums found themselves, to a great extent, unprepared to the safeguard of the exhibits under the threat of the German occupation started in the second half of 1941. That is why, the Ukrainian museums proved unable to fully and truly implement the main functions of the art museums, in the first place, the conservation function.

As the previous scientific researches point out, it is possible to individuate the main functions of the art museums:

"- acquisition function, or, the one aimed at the acquisition by the museums of the art works by different authors like painters, sculptors etc., - conservation function aimed at the safeguard of the artworks in the exhibition halls, storage rooms and depositories including the special ones (it is known that, in the years 1930-1939, the USSR had special depositories to keep the artworks by the so-called "people's enemies")- research function aimed at the analysis of the artworks, identification of their authorship and period of their creation, works' laboratory expertise preceding their acquisition by the museums and their safeguard for the collections gathering,- description function aimed at the preparation of the information necessary for a further exhibition of the art works, - finally, the main function of the art museums stays in the exhibition of the artworks in the museum halls and at the exhibitions including the international ones" [1].

According to the archive documents DAKO. - F.2412, op.2, p.244, arch.13, in the beginning of January, 1942, 60 Kyiv libraries and 7 museums including the Kyiv Museum of Western and Eastern art, were run and managed by the Generalkommissariate, later - by the Administration of archives, museums and libraries under the guidance of the Reichskommissar. Dietrich Roskamp was appointed as the curator of Kyiv museums including the Museum of Western and Eastern art, Historical Museum and the Ukrainian Museum. The art expert N. Krutenko affirms that, thanks to the protection of Dietrich Roskamp, the Khanenko Museum was not destroyed. During the occupation, the Germans often confiscated the art works for their personal needs like decoration of their offices and homes.

According to N. Krutenko, 67 paintings were used in such a way. Moreover, the Oberburgmister of Kyiv proposed to transfer all the Khanenko's collection to the Ukrainian Museum and to use the Khanenko Museum mansion as his own private residence. There were also proposals to take the Khanenko Museum collection to Germany. But Dietrich Roskamp insisted on the necessity of the Khanenko Museum's existence explaining it in the following way: the Khanenko's mansion was designed to held art exhibitions, the German soldiers were glad to visit this museum. Besides, the collection had been gathered by Khanenko with the help of the advice given to him by the German art experts W. von Bode and H. von Tschudi, while many paintings belonging to the museum collection had been brought to Kyiv from Germany in pre-Soviet times. Dietrich Roskamp managed to get a special status for the Museum of Western and Eastern art that was supposed to become a European centre for the Germans. S. Hilyarov was appointed the Director of the Khanenko Museum. S. Hilyarov was a professor, art expert and a Khanenko's family friend. He had founded the post-graduate studies at the Museum and was the author of museum catalogs and of plenty of sketches inspired by the Western European art. The art expert N. Krutenko states, the staff of co-workers of the Museum was then reduced. It counted the director, vice director, tour guide, supervisor-in-chief, security guard and cleaner [3].

N. Krutenko writes that in September, 1941, the Museum building was damaged: the window glasses were smashed and later covered with plywood, lamps and exhibition showcases were destroyed, the Museum's windows, doors and roof were also damaged. Under such conditions, S. Hilyarov tried to open the Museum again and started preparing a new exposition. During the evacuation of the Museum funds to Saratov and Penza Cities in June, 1941, several containers of exhibits were left in the Museum and stayed there. Later, during the occupation, these exhibits completed the exposition in the Museum's halls. All the inscriptions and signs of the Museum were translated into German.

According to the archive data, S. Hilyarov made monthly reports to the occupation authorities of the city. He made an inventory of all the exhibits left. Besides, he made a list of all the evacuated exhibits and photos. S. Hilyarov personally held guided tours for the Museum's visitors, consulted the German officers on the artworks. He organized the exhibition of the German engravings from the Museum funds for the occupiers' needs.

Today, when more than 80 years passed after that occupation period, the fact of numerous losses of the Ukrainian museums can be acknowledged. It is also worth saying that the German occupation authorities, while bringing away the Kyiv museums exhibits to Germany, acted with the goal of the implementation of the acquisition function of the German museums and private collections.

In our previous publications we analyzed the modeling of art projects of different epochs distinguishing, among others, even the predatory projects during the hostilities and named the following of them, respectively: "- creation of treasuries and collections of visual art objects in the process of robbery of the already existing collections and treasuries and pillage of particular art works" [2].

Summing up all the above information, it is worth noticing that the study of the damage caused to the Kharkiv museums during the occupation, shows that no powerful instruments of international collaboration were used, to start with international organizations of local cultural studies, to go on with the law enforcement bodies of different European and extra-European countries, and to finish with such worldwide organizations like UNESCO etc.

References

1. Akimov, D. I. (2019). The main functions of the museums within art marketing. *Art notes*, 36, P. 3–8 [in Ukrainian].
2. Akimov, D.I. (2023). Historical Retrospective of Forming Fine Arts Marketing. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, P. 140–146 [in Ukrainian].
3. Krutenko, N. (1999). The Kyiv Museum of Western and Eastern Art in the Period of the. German Occupation of Kyiv in 1941-1943. *Materials of the scientific and practical conference on the occasion of the 150th anniversary of the birth of B. I. Khanenko, patron, collector, founder of the museum*. P. 75-83 [in Ukrainian].

4. Vakulenko, Yu. (2024). Performing the main museum functions in the Kyiv art gallery museum during the nazi occupation of Kyiv (1941-1943). Ninth international scientific and practical conference: Museums and restoration in the context of preservation of cultural heritage: an actual challenge of modernity [in Ukrainian].

*Долеско Світлана Валеріївна,
докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ПОЛІТИЧНА КАРИКАТУРА У ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА СМАЛЯ

Політична карикатура у світовому мистецтвознавчому дискурсі є об'єктом міждисциплінарного дослідження в соціології, культурології, мистецтвознавстві та інших галузях. Вона виконує прикладну функцію та посідає проміжне місце між зображувальним мистецтвом і літературою [5], об'єднує знаковий і вербальний рівні та має паралінгвістичні характеристики (кінесичні та графічні). Політична карикатура є постійним об'єктом наукових досліджень європейських та американських науковців, але в українському мистецтвознавчому дискурсі практично відсутні наукові публікації, в яких комплексно досліджується місце і роль візуальної політичної графіки, а імена митців, які працюють в цьому жанрі переважно не згадуються у наукових напрацюваннях. Тож мета даної публікації – проаналізувати значення української політичної карикатури у творчому доробку київського художника-карикатуриста Олега Смалья.

Олег Смаль – український карикатурист, журналіст, книжкових графік, живописець та скульптор. У його творчому доробку понад 15 тисяч карикатур. Малював художник ще буди дитиною, а першу політичну карикатуру втілював у підлітковому віці [2]. Професійне становлення митця відбулося наприкінці ХХ ст. (1990-ті роки) із того часу він працював із рядом відомих українських видань: «Київські відомості», «Дзеркало тижня», «Kyiv Post», «Свобода», «Український репортер», «Вечірній Київ» тощо. Його твори публікували й іноземні видання: «The Financial Times», «Currier International», «The Voice of America», «BBC», «Deutsche Welle» [2]. Роботи художника живуть у багатьох музеях світу та в приватних колекціонерів. Він переможець та призер міжнародних конкурсів карикатури в Бельгії, Італії, Ірані, Китаї, Німеччині, Португалії Південній Кореї, Росії, Румунії, Сирії, Україні, Франції, Японії [6].

Митець ініціював дві виставки карикатури на Майдані Незалежності у Києві у 2004-му та 2014-му роках. Попри те, що проєкт, створений під час Революції Гідності, був повністю знищений, отримані відгуки від тих, хто бачив його наживо, стали підтвердженням того, що карикатура є ліками для людей, щоб не збожеволіти від страшних подій [3].

Олівці художника бачили всіх президентів незалежної України. А карикатури на деяких із них, на думку художника, були навіть певною мірою пророчими [2]. Проте митець стикнувся й ситуацією коли його карикатуру на президента України Володимира Зеленського було знято з експонування організаторами на персональній виставці митця у київській бібліотеці імені Лесі Українки у 2021 році. Директорка бібліотеки обґрунтувала своє рішення тим, «що заклад відвідують багато прихильників чинного президента, їх не хотіли ображати», але сам митець на це відреагував як на порушення його права на свободу слова. Щодо фахової думки, то мистецтвознавець А. Горовий зазначив, що карикатури О. Смалья «це дружні шаржі, усього лише дзеркало, і навіть не дуже викривлене» [1; 6].



Рис 1. Олег Смаль із картинами під час Революції Гідності [4]

Прикладом не сприйняття карикатури героями його картин є окремі невдоволені реакції. Найепічнішим випадком, на думку О. Смалья, був судовий позов від депутата Київської міської ради. Тоді художник проілюстрував журналістське розслідування про оборудки із гуманітарною допомогою. Герой картини оцінив свою образу аж на 120 млрд доларів. «Він порахував кількість читачів газети, користувачів Інтернету у світі, середню ціну витворів мистецтва на аукціоні Сотбіс. Перемножив і як результат – отримав обсяг компенсації за глибину своєї душевної травми» – розповідає художник [2].

З початком широкомасштабного вторгнення росії в Україну основний акцент творчості О. Смоля перемістився на війну. На думку митця, висміяне вже не може бути страшним. «Сподіваємось, що зовсім скоро війна закінчиться, і ми зможемо повернутися до вічних тем: пиво, кохання, рок-н-рол» – каже митець.

Висновок. Політична карикатура є самодостатнім видом графічного мистецтва, яка має свою образну художню мову та постає у центрі уваги особливо під час суспільних трансформацій. Карикатури Олега Смоля мають попит у суспільстві та високо оціненою як героями його творів, так і фаховими мистецтвознавцями.

Література

1. Воликовська У. «Ні» карикатурі на Зеленського. Художник Смаль розповів деталі скандальної історії. *Главком*. URL: <https://glavcom.ua/news/nenache-lyudi-karikaturist-rozpoviv-prodovzhennya-istoriji-pro-ganebne-vidkrittya-vistavki-771705.html> (дата звернення: 23.09.2024).
2. Задубінна Я. Ми переможемо, бо в нас є почуття гумору — карикатурист Олег Смаль. *АрміяInform*. URL: <https://armyinform.com.ua/2022/12/09/my-peremozhemo-bo-v-nas-ye-pochuttya-gumoru-karykaturyst-oleg-smal/> (дата звернення: 23.09.2024).
3. Костюк Б. Карикатурист Олег Смаль: «Я сам собі художник, сам собі – журнал карикатур у Facebook». *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/29743617.html> (дата звернення: 23.09.2024).
4. Крат А. Олег Смаль: «Карикатура дзеркально схожа на світ». *Сайт української діаспори СТОЖАРИ*. URL: <https://svitua.org/2024/07/25/oleg-smal-karykatura-dzermalno-shozha-na-svit/> (дата звернення: 24.09.2024).
5. Маєвський О. Політичні плакат і карикатура, як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр. : дис.... к. істор.наук. ... : 07.00.01 – історія України. Київ, 2016. 311 с.

6. Морі Є. Київська бібліотека прибрала карикатуру на Зеленського з виставки художника Олега Смаля. Суспільне. Культура. URL: <https://suspilne.media/culture/150436-kiivska-biblioteka-pribrala-karikaturu-na-zelenskogo-z-vistavki-hudoznika-olega-smala/> (дата звернення: 23.10.2024).

*Слівінська Аліна Францівна,
доцент кафедри графічного дизайну
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ FEMME FATALE У МИСТЕЦТВІ ВІДЕНСЬКОГО МОДЕРНУ

Художній образ - одна із категорій естетики, введення якої у науковий обіг пов'язують з Г.-В.-Ф. Гегелем, але теоретичне осмислення цього феномену започатковується ще в античній естетиці. Так, Платон розглядає художній образ у єдності з поняттями мімесис, катарсис та «калокагатія». А у Гегеля художній образ постає як єдність емоційно-чуттєвого та раціонального і вважає його першоосновою емоційності. Філософ підкреслює, що для створення видатного твору мистецтва важливими є як широта мислення творця, так і здатність до емоційної переробки вражень буття.

В сучасній науці художній образ тлумачиться як специфічна форма відображення, творчого втілення, перетворення об'єктивної дійсності в мистецтві з позиції певного естетичного ідеалу. Що узагальнено виражено в процесі художньої творчості митця і характеризується безпосередністю чуттєво-емоційного впливу на суб'єкт сприймання твору [4, 167].

У художньому образі нероздільні об'єктивне і суб'єктивне; окреме, одиничне й загальне; індивідуальне й типове; чуттєве й понятійне; раціональне та ірраціональне; умовне й безумовне (реальне); етнічне і загальнолюдське.[4,177]. Особливості художнього образу як форми буття мистецтва обумовлені специфікою його видів і жанрів, а також характером матеріалу, в якому втілюється той чи інший зміст. Художній образ жінки є відображенням матриці її буття, що складається в певних історичних умовах, а у нашому випадку - це кін. ХІХ-поч. ХХ ст. ст. ст.

На розвиток віденського модерну здійснила великий вплив жіноча емансипація - одна із соціальних, економічних і культурних тенденцій, обумовлених поступом другої технологічної революції. Це призводить до того, що жінки виходять поза межі приватного простору, який був головним осередком їхнього життя впродовж століть, бурхливо розвивається процес усвідомлення жінками власного «Я», своєї індивідуальності, що сприяє переходу від самообмежень до свободи етичних та естетичних суджень. Трансформуються традиційні моделі жіночої поведінки та моральні приписи, продиктовані релігією та соціальними нормами. Поступово скасовуються статеві дискримінації, змінюється соціальна роль жінки, відбувається її звільнення з полону чисельних забобонів і пересудів.

Соціальна активність жінки призводить до того, що однією з головних тем емансипації стає боротьба із сексуальною нерівністю. У жінок внаслідок усвідомлення власної тілесності виникає природне бажання самостійно розпоряджатися своїм тілом. Хоч, як зазначають дослідники: «Боротьба за свободу тіла була лише одним аспектом феміністської культури...» [3, 464].

Боротьба жінок за свої права, усвідомлення власної ідентичності викликає занепокоєння у чоловіків і стає проекцією їх страхів перед згубною силою жіночої сексуальності та небезпечною можливістю їх потенційної влади над сексуально-еротичною пристрастю чоловіків і наслідками жіночої свободи. «Прагнення жінок контролювати свої тіла та отримати доступ до сексуального знання - цього забороненого плоду Древа життя - були швидкоплинними та невловимими знаками тієї емансипації, передчуття результатів якої турбувала чоловіків» [3, 423]. В теоретичному дискурсі набуває актуальності дуже складна і багатогранна проблема «жінка і суспільство», що і сьогодні, на новому етапі цивілізаційного розвитку не втрачає свого значення і продовжує викликати чисельні дискусії. Всі ці

соціокультурні процеси стають підґрунтям формування принципово нового образу жінки. А у мистецтві європейського модерну жіночий образ посідає центральне місце, жінки стають домінуючою темою у творчості художників, які створювали ідеалізований образ «нової жінки», не конкретної особистості, а жінки взагалі, наділяючи їх амбівалентними рисами пов'язаними як із спокусою, так і невинністю.

Основними жіночими типами літератури і мистецтва віденського модерну стають «жінка-дитина/підліток», «жінка-емансипе» (вільна жінка), «жінка-вамп», «фатальна жінка» («*femme fatale*»). З. Фрейд одним з перших з цього приводу зауважив, що мистецтво модерну – це спроба врівноважити за рахунок естетичної насолоди невротичний жах чоловіка перед новою жінкою. Варто підкреслити, що жінки вільної у задоволенні своїх бажань і свідомої власної спокусливої сили у різних її проявах: тілесної, духовної й інтелектуальної.

Саме такими постають жіночі образи *femme fatale* у творчості художників віденського модерну і в першу чергу лідера Сецесії Г. Клімта. Так, історик мистецтва Ліза Флорман акцентує увагу на тому, що художній світ віденської Сецесії був сповнений образами фатальних жінок – Медузи Горгони, Психеї, Фурій, Еріній та інших міфічних і біблійних персонажів - Саломеї, Ліліт, Даліла, Юдіф [2, 310-326].

С. Сімкін, британський професор підкреслює, що образ красивої, але смертельно небезпечної жінки, збуджуючи творчу уяву поетів і митців, присутній у західній культурі, починаючи з міфів Даньї Греції і до сучасності. Вчений підкреслює амбівалентність як характерну особливість *Femme Fatale*: «З одного боку, вона викликає почуття бажання у гетеросексуального чоловіка, а з іншого боку, пробуджує страх, але дуже часто її еротичний заряд значно посилюється саме через прихований загрозливий потенціал, поєднуючи два різні потяги – Ерос та інстинкт смерті Танатос» [5, 245].

Патрік Бейд, відомий британський історик мистецтва, підкреслює, що докорінний злам свідомості, невротичне сприйняття дійсності, відкрите обгорнення теми чуттєвої пристрасті породжує образ *femme fatale*. На прикладах творчості прерафаелітів і митців модерну вчений розкриває надзвичайно тривожний і спокусливий світ еротичних фантазій і надзвичайно все проникаючий образ жінки як руйнівниці, чарівниці, жриці, сирени, сфінкса та ангела смерті. І ця фатальна жінка стала зловісною новою героїнею цілого покоління, одним із найпотужніших символів змін у суспільстві кінця дев'ятнадцятого сторіччя» [1, 6].

У 1899р. Г. Клімт епатував і шокував віденську публіку картиною «*Nuda Veritas*» («Гола правда /Оголена істина»), на якій гранично натуралістично і виразно у повний зріст зображена оголена жінка, рудоволоса «*femme fatale*», що тримає у руці лише одне дзеркало - дзеркало істини. Її загадкова і одночасно страшна та спокуслива усмішка здатна занурити чоловіків в еротичні мрії, пробудити непристойні фантазії. Загрозливий і небезпечний ефект цієї фатальної жінки підсилює яскравий колорит копиці густого, розкішного рудого волосся, ознаку жіночої краси та спокусливості, уподібнюючи її при цьому до левиці. Свідома епатажність позиції автора підкреслювала цитата Ф. Шиллера, розміщена на широкій рамі над головою жінки: «Твої справи і твоє мистецтво не можуть подобатися всім: роби те, що вважаєш за правильне, для блага небагатьох. Подобатися дуже багатьом – зло».

Г. Клімт у «*Nuda Veritas*», як і у подальших художніх образах фатальних жінок («Юдіф», «Юдіф II» та ін.), розкрив еротичний потенціал жіночого тіла, передав тілесну красу у її найбільш досконалому втіленні, розширивши межі еротичної прийнятності у мистецтві, так як форма еротизму класичного мистецтва обмежувалася зображенням оголеної натури, подібно до Венери Мілоської. «*Nuda veritas*» вважається живописним маніфестом віденського модерну, але віденський соціум, вихований на ідеалізованій тілесності античних героїнь, не сприйняв безкомпромісний і провокаційний, зухвалий і відвертий образ оголеної сучасниці, що видався публіці вульгарним.

Література

1. Bade P. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. London: Mayflower Books, 1979. 128 p.

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

2. Florman L. Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. The Art Bulletin. 1990. Vol. 72. pp. 310–326.
3. History of Women in the West, Volume IV: Emerging Feminism from Revolution to World War Hardcover. 1993. 423–425
4. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: Підручник. К.: Центр учбової літератури, 2010. 520 с.
5. Simkin S. Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox / University of Winchester, UK, 2015. 245 p.

***Шишлюк Євгеній Геннадійович,**
доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

АРТКРИТИКА ЯК РОЗДІЛ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ НАУКИ

Мистецтвознавство (в широкому сенсі теорії мистецтва) було відомо вже грекам і римлянам. Першими мистецтвознавцями були самі митці. В епоху Відродження саме вони написали найважливіші праці про мистецтво. І хоча ці твори не є арткритикою в сучасному розумінні, але, наприклад, трактат про живопис Л. Б. Альберті (1436) мав досить відчутний вплив на флорентійських мистців кінця XV ст., а «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550) Дж. Вазарі й на початку XXI століття вважається хрестоматійним виданням, яке стало явищем мистецтвознавчої науки та зразком для наслідування іншими дослідниками мистецтва.

На думку Платона «жодному мистецтву не властиві будь-які недосконалість чи вада і йому не личить вишукувати для іншого мистецтва щось вигідне, оскільки саме воно правильне, рівноцінне й непорочне, допоки є цілковито тим, що відповідає його сутності» [3]. Тож арткритика – це передусім оцінка твору мистецтва з огляду на його естетичні переваги та сталі норми краси прийняті у суспільстві. Переважно існують такі види арткритики як історична ретроспектива або академічний відгук – розраховані на коло фахівців у галузі культури та мистецтва та популярна публікація розрахована на широке коло споживачів.

Арткритика як самостійна галузь почала розвиватися у XVIII ст. коли британський художник Дж. Річардсон спробував впровадити систему оцінювання творів мистецтва. Саме завдяки йому до оцінки творів мистецтва увійшли такі критерії оцінювання як «символу соціального стану» та «символ фінансового добробуту», які широко розійшлися серед поціновувачів творів мистецтва та обґрунтовували для колекціонерів придбання тих або інших творів мистецтва. Водночас у Франції та Англії поява арткритики пов'язана з активною виставковою діяльністю, а першими арткритиками стали Д. Дідро та Ж.-Б. Дюбо. На думку Д. Дідро можливість публічного судження про твір виконує, так би мовити, функцію плекання естетичних стандартів, і ця функція не суперечить існуванню мистецького ринку; навпаки, критика допомагає просувати мистецькі твори як товар, привертаючи увагу публіки й заохочуючи її до покупок [1]. В англійській періодиці для арткритики були відведені окремі колонки, які висвітлювали питання мистецтва, обговорювали виставкові проєкти, новітні стилі та приділяли увагу творчості окремих митців. Для Німеччини початком мистецької критики стала праця Й.К. Готтшеда «Нова бібліотека наук про витончені та вільні мистецтва», яку він написав протягом 1745–1750 рр.

У XIX столітті в Європі виникає жанр романтизм і арткритика набуває нових рис та стає не лише як засіб опису твору, техніки, школи, але і як засіб пропаганди нового стилю – просування нових ідей чуттєвості, виразності та емоційності. Найвідоміший огляд того часу належить французькому поету Ч. Бодлеру (1854), який захищав свого друга Е. Мане, якого розкритикували за картину «Олімпіада». Е. Мане наважився першим показати суспільству реалізм, зобразивши оголену куртизанку. Це спричинило скандал, але вплинуло на розвиток

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

арткритики [4]. Наприкінці XIX ст. Р. Фрай, який був звинувачений в іконоборстві після виставки постімпресіоністичного мистецтва, захищав формалізм акцентуючи на тому, що мистецтво повинно створити особливий естетичний відгук у глядачів, емоційну реакцію. Арткритика Р. Фрая – це не традиційні літературні огляди, а зустрічі та лекції де митець використовував мовлення як найбільш універсальний засіб реалізації вербальної комунікації для досягнення своєї мети.

Останню чверть XIX ст. (1870–1880) заведено вважати періодом становлення київської школи мистецтвознавства коли в університеті Св. Володимира була створена кафедра теорії та історії мистецтва (1875). У цей період починається формування перших музейних та приватних зібрань, публікуються каталоги, художні альбоми, журнальні та газетні статті. Колекціонування та музестворення стали підґрунтям для розвитку й мистецтвознавства як науки та арткритики як її розділу. Першими українськими арткритиками можна вважати М. Грушевського, Г. Павлуцького, І. Труша та ін.

На початку ХХІ ст., з пришвидшенням інформаційного потоку, арткритики вже не завжди митці або мистецтвознавці, все частіше це професійні журналісти, куратори або артдилери. Серед арткритиків початку ХХІ ст., які визнані одними з найвпливовішими – В. Бурлака, К. Дорошенко, А. Ложкіна, К. Стукалова.

Водночас поява соціальних мереж створила й новий напрям арткритики, який заведено називати «публічним». Переважно він не має професійного аналізу, тож експерти артринку сходяться на тому, що ми живемо радше в час думок, аніж професійних суджень [2]. Проте варто зазначити, що такий напрям як арткритика у будь-якому вираженні відіграє важливу роль у формуванні мистецьких індустрій.

Література

1. Бондаревська І. Мистецька критика і комерція (філософські нотатки). Наукові записки НаУКМА, 2012. Т. 128. С. 21–27.
2. Лелик М. Роль та перспективи сучасної мистецької критики в українському культурному середовищі й суспільстві. ДЗК, 2019. № 5/4. URL: https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2019/krytyka_mystetska.pdf
3. Платон. Держава. Київ : Априорі, 2021. 464 с.
4. Художня критика і українські арт-критики. KyivGallery. URL: <https://kyiv.gallery/statii/hudozhnia-krytyka-i-ukrainski-art-krytyku> (дата звернення: 30.10.2024).

Новак Юлія Вікторівна,

*старша викладачка кафедри візуального мистецтва та дизайну,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ВЗАЄМОДІЯ ФОРМИ ПЛАСТИЧНОГО ВІДТВОРЕННЯ ТА ВИРАЖЕННЯ ДУХОВНОГО ЗМІСТУ ПАМ'ЯТНИКІВ ГЕРОСВІ УКРАЇНИ ОЛЕКСАНДРУ МАЦІЄВСЬКОМУ В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Тріада і поклик серця духовної величі спротиву України російській агресії, як виклик у монументальній скульптурі сучасного світу. Протидія, протиріччя слугує активним поштовхом, важелем творчої свідомості на порозі вибору між демократією, творчим вибухом свідомим відторгненням низкості та падіння у прірву і покорою, поверненням у соцреалізм – характерного та єдиного офіційно дозволеного стилю радянської епохи. Тенденція створення, майже одночасного виконання пам'ятників Герою України Олександром Мацієвському у м. Ніжені Чернігівщині, м. Тбілісі, у Грузії та м. Києві є певним мистецьким майданчиком у трикутнику образотворчого бачення сучасної монументальної скульптури.

Мета дослідження – взаємодія форми втілення та духовного змісту монументального відтворення постаті Героя України Олександра Мацієвського увійшли тріадою різних

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

мистецьких концепцій пов'язаних у просторі і часі та духовному зближенні різних культур з характерною спрямованістю . Бажанням розвитку , з підсвідомим покликом відтворення відторгнення жажливої дійсності. та одночасним внутрішнім спротивом вираженим через об'єм та пластику .

Втілення образу реальної постаті людини – чий свідомий вибір та короткий блискавичний відрізок життєвого шляху увійшов у вічність часопросторового континууму.

«Якби я був керівником Грузії , я б допомагав Україні зброєю і військовослужбовцями . Але я лікар , тож підтримую в інший спосіб » [4] говорить натхненник та спонсор проекту Акакій Цилосані .

Пам'ятник Олександрю Мацієвському у Грузії ,м. Тбілісі , створений скульптором Іраклієм Денозішвілі є яскравою потужною рефлексією протидії тиранії та свідомої вбивчої агресії Москви.

У м. Ніжині , бронзова постать Захисника України Олександра Мацієвського заввишки 2,2 метри , стала домінантою відкритого у листопаді 2023року Меморіального комплексу присвяченому Героям Захисникам України знищеним кривавою терористичною Росією. Акцентна, композиційно об'єднуюча , фігура виконана у бронзі є центральною частиною козацького хреста на гранітних сегментах якого увічнені імена загиблих Героїв . Меморіал розташований на круглому червоному граніті діаметр якого складає довжину у шістнадцять метрів. Скульптурний комплекс виконаний у червоно-чорних кольорах під керівництвом архітектора Жанни Баленюк, розробника загальної концепції та скульптора Сергія Олексієнка та творчою групою. Завершення меморіального комплексу планується до Дня Незалежності України у 2024р. Зокрема характерним та одним з важелів буття проекту Меморіального комплексу на честь полеглих захисників України , є встановлення інформаційного електронного стенду на якому кожен з відвідувачів має можливість віднайти інформацію про полеглих за Україну Героїв з м.Ніжин.

6 грудня 2023року , у День збройних сил України на теренах Національного історико-архітектурного музею « Київська фортеця » встановлено гіперреалістичну скульптуру ,що є ідентичним ніби живим вираженням образу втілення « Героя України Мацієвського Олександра Ігоровича військовослужбовця 163 - го батальйону 119-ї окремої бригади Сил України, якого російські загарбники розстріляли 30 грудня 2022 року на сході України » [1] зазначає В. Загребельний . Над творчим здійсненням , втіленням з точною фотографічною влучністю всіх деталей образу Героя України працювали скульптор Олег Цьось та майстриня Альбіна Сафонова. Вивчаючи тонкощі деталей обличчя для відтворення портретної схожості та незабутнього енергетично потужного погляду загиблого Героя . Скульптор ретельно заглибившись у процес відтворення образу за допомогою відео та фотоматеріали , головним чином , спрмігся передати емоцію останніх миттєвостей життя , емоційного посилення вищих проявів людської гідності та незламності , що є провідним у мотивації втілення та головне змісту та необхідності встановлення пам'ятника постаті Олександра Мацієвського. Для втілення скульптурної композиції було задіяно поєднання та процес шляхів пошуку синтезу характерних класичних скульптурних матеріалів : глина, пластилін, силікон, а також задіяні сучасні комп'ютерні технології .. На разі думки відвідувачів експозиції гіперреалістичної скульптури Захисника України , як і завжди у сприйнятті нового та вражаючого , що несе потужні емоції мистецького твору розділились у оцінці сприйняття художнього. монументального звершення. Мистецька форма вражаюче реалістичного втілення образу Олександра Мацієвського оточеного простором скляного кубу є певною віртуальною домінантою для сприйняття авторського задуму естетичної художньої концепції скульптурного твору.

Висновки. Різноманіття мистецького прояву художнього погляду авторів пам'ятників Герою України Олександрю Мацієвському у Києві, Ніжині та Тбілісі є духовним проявом взаємодії ,об'єднання незримого духовного існування, чого не можна заперечити та знищити .У різних географічних точках планети є розуміння алегорії ,що є зерно –паросток ,що своєю ідеєю відштовхує агресивне і насправді не властиве духовній природі людини XXI століття .

Мистецькі форми втілення монументальної скульптури кінця України кінця ХХ століття – початку ХХІ століття змінювались від реалістичних до абстрактних та навпаки. Нині, нові тенденції монументальної форми, на межі першої чверті ХХІ століття, збагачують духовний виток розвитку людського потенціалу, набуваючи нового, незримого та раніше не використаного у вічній забороні та покорі агресивному сусіду бажання прояву потужного вияву творчого потенціалу вираження, що нині домінує у монументальній скульптурі України, у зв'язку з народженням нової форми вираження образу та взаємодією, що співіснує та зростає у пошуку сенсу розвитку та взаємодії з мистецькою культурною спадщиною різних країн. Та нині Україна переживає Епоху духовної незламності, що спонукає представників сучасного світового монументального мистецтва скульптури, разом з Українською мистецькою спільнотою, до пошуку нових культурних сенсів, форм вираження і активних трансформацій.

Література

1. Загребельний В. У Києві відкрили скульптуру Героя України Олександра Мацієвського URL: <https://armyinform.com.ua/2023/12/06/u-kyuevi-vidkryly-skulpturu-geroia-ukrayiny-oleksandra-macziyevskogo/>
2. Новак Ю.В. Монументальна скульптура Києва і регіонів доби Незалежності: світоглядні та художні засади. НАКККіМ, Матеріали VII Всеукраїнської наукової конференції молодих вчених, аспірантів та магістрантів, Київ 2023р, С. 137–138.
3. Новак Ю.В. Формування історичних передумов, спадковість і новації в монументальній скульптурі Києва 1990-х– 200-х років. НАКККіМ, Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ 2023, С.184-187.
4. Орел.М. Бронза – метал героїв : як у Тбілісі з'явився пам'ятник Герою України Олександрю Мацієвському 08.12.2023.13.00 URL : <https://hromadske.ua/posts/bronza-metal-geroyiv-yak-u-tbilisi-zyavivsyu-pamyatnik-geroyu-ukrayini-oleksandru-maciyevskomu>

*Андрєєв Андрій Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РЕГУЛЮВАННЯ ОЦІНКИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

Питання регулювання оцінки творів мистецтва в Україні, а також її інтеграція з відповідним зарубіжним досвідом є складним та важливим процесом. Розглянемо правові аспекти, методологію оцінки, роль експертів та інституцій, а також виклики та перспективи в цій галузі. Особлива увага буде приділена порівнянню української практики з міжнародними стандартами та інноваційними підходами інших країн.

Правове регулювання оцінки творів мистецтва в Україні. В Україні оцінка творів мистецтва регулюється низкою законодавчих актів, зокрема Законом України "Про оцінку майна, майнових прав та професійну оціночну діяльність в Україні". Цей закон встановлює загальні принципи оцінки майна, включаючи культурні цінності.

Однак, специфіка оцінки творів мистецтва вимагає додаткового регулювання. Важливу роль відіграють нормативні акти Міністерства культури України, які визначають порядок проведення мистецтвознавчої експертизи та оцінки культурних цінностей.

До основних ключових аспектів правового регулювання належать:

- Визначення кваліфікаційних вимог до експертів-оцінювачів у сфері мистецтва.
- Процедура сертифікації: встановлення процедури сертифікації та ліцензування оцінювачів.
- Методологічні засади: затвердження методологічних засад оцінки різних видів мистецтва.
- Відповідальність: регламентація відповідальності за недостовірну оцінку.

В Україні оцінка творів мистецтва здійснюється кваліфікованими експертами, які мають

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

відповідну освіту та досвід у сфері мистецтвознавства та оцінки. Ключову роль відіграють державні установи, такі як Національний науково-дослідний реставраційний центр України, а також акредитовані приватні експертні організації.

Важливе місце в процесі оцінки займають музеї, які часто виступають як експертні інституції, особливо коли йдеться про твори історичного значення. Аукціонні будинки та галереї також мають вплив на формування оцінки, оскільки вони безпосередньо взаємодіють з ринком мистецтва.

Для забезпечення об'єктивності оцінки часто застосовується практика залучення кількох незалежних експертів, особливо у випадках оцінки високовартісних або унікальних творів мистецтва. Це дозволяє мінімізувати ризик суб'єктивності та забезпечити більш точну оцінку.

Зарубіжний досвід оцінки творів мистецтва. Міжнародна практика оцінки творів мистецтва характеризується різноманітністю підходів. У багатьох країнах існують спеціалізовані асоціації оцінювачів мистецтва, які розробляють стандарти та методики оцінки. Наприклад, у США діє Американське товариство оцінювачів (ASA), яке має окремий підрозділ, присвячений оцінці творів мистецтва та антикваріату. У Великобританії важливу роль відіграє Королівське товариство оцінювачів мистецтва (RICS), яке встановлює професійні стандарти для своїх членів.

Інноваційні підходи до оцінки мистецтва. Сучасні технології відкривають нові можливості для оцінки творів мистецтва. Використання штучного інтелекту та машинного навчання дозволяє аналізувати великі обсяги даних про продажі на арт-ринку, виявляти тренди та прогнозувати ціни.

Блокчейн-технології застосовуються для створення надійних реєстрів провенансу та історії продажів творів мистецтва, що підвищує прозорість ринку та точність оцінок. Розвиток ринку цифрового мистецтва, зокрема NFT, створює нові виклики для оцінювачів і вимагає розробки специфічних методик.

Виклики та проблеми в оцінці мистецтва. Оцінка творів мистецтва в Україні та світі стикається з низкою викликів. Одним з основних є суб'єктивність оцінки, особливо коли йдеться про сучасне мистецтво чи унікальні історичні артефакти. Відсутність стандартизованих критеріїв оцінки для деяких видів мистецтва ускладнює процес та може призводити до розбіжностей в оцінках різних експертів.

Проблема фальсифікацій та підробок залишається актуальною, що вимагає постійного вдосконалення методів аутентифікації. Крім того, швидкі зміни на арт-ринку, вплив економічних факторів та глобальних подій можуть суттєво впливати на вартість творів мистецтва, що ускладнює довгострокове прогнозування цін.

Перспективи розвитку системи оцінки мистецтва в Україні. Розвиток системи оцінки мистецтва в Україні має значний потенціал. Ключовим напрямком є вдосконалення законодавчої бази, зокрема прийняття спеціалізованих нормативних актів, які б враховували специфіку оцінки різних видів мистецтва. Важливим є також підвищення кваліфікації експертів через створення спеціалізованих освітніх програм та системи постійного професійного розвитку.

Інтеграція України в міжнародний арт-ринок вимагає гармонізації українських стандартів оцінки з міжнародними практиками. Це включає впровадження сучасних технологій, таких як блокчейн для реєстрації провенансу та використання AI для аналізу ринкових тенденцій.

Література

1. Максимов, С. Регулювання оцінки культурних цінностей / Степан Максимов // Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей: матеріали наук.-практ. конф., м. Київ, 24-25 жовт. 2019р. - Київ : НАКККіМ; Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. - С. 89-90.

2. Калашникова, О.Л. Основи мистецтвознавчої експертизи та вартісної оцінки культурних цінностей : підручник / О.Л. Калашникова. – Київ : Знання, 2006. – 479 с. – На укр. яз. – ISBN 966-346-176-4 : 108.36.

3. Карпов В.В. Державна експертиза культурних цінностей: стан та перспективи // Всеукраїнський музейний форум: матеріали науково-практичної конференції. – Переяслав-Хмельницький педагогічний університет імені Г.С.Сковороди. – Переяслав-Хмельницький, 2017. – С. 144-149

*Антощук Микола Петрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ОДЕСА ЯК КУЛЬТУРНИЙ МІСТ: ЄВРЕЙСЬКЕ ХУДОЖНЄ СЕРЕДОВИЩЕ В КОНТЕКСТІ МУЛЬТИКУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ МІСТА

Одеса, заснована наприкінці XVIII століття, стала важливим центром культурного і мультикультурного розвитку, де взаємодіяли та перепліталися різні етнічні, релігійні й культурні традиції. Виняткове географічне розташування міста, яке виконувало функцію порту між Європою та Азією, зумовило його роль як культурного мосту, що об'єднував і взаємно збагачував численні традиції. Одним із найвагоміших елементів цього середовища була єврейська громада, яка відігравала визначальну роль у формуванні мистецького та інтелектуального простору міста. Її вплив позначився на багатьох аспектах культурного життя Одеси, перетворивши місто на центр інноваційного розвитку у сфері мистецтва.

Активне зростання єврейської громади відбувалося в першій половині XIX століття, коли Одеса стала важливим економічним і культурним центром Російської імперії. До початку XX століття Одеса була одним із найбільших осередків єврейського населення у Східній Європі, що мало значний вплив на її культурний розвиток. Єврейська інтелігенція долучалася до формування одеської міської ідентичності, відіграючи помітну роль у розвитку мистецтва, літератури, театру та музики. Мультикультурність Одеси забезпечувала синтез і взаємодію ідей, які активно формували художнє середовище міста.

Художники єврейського походження зробили вагомий внесок у становлення одеської школи мистецтв. Серед них слід згадати Осипа Браза, Беніаміна Кременського, Юлія Рибаківа, які працювали у напрямках реалізму, імпресіонізму й авангарду. Особливо цікавим є феномен одеського модернізму, що базувався на інтеграції західноєвропейських естетичних ідей і місцевих традицій, створюючи нові форми художнього вираження. Єврейське мистецтво в Одесі стало прикладом творчого переосмислення етнічної спадщини в умовах мультикультурного міста.

Розвиток театру в Одесі також не можна уявити без єврейської громади. Єврейські театри, де вистави ставилися мовами ідиш та іврит, стали важливим компонентом міського культурного життя. Одеса була центром діяльності видатного єврейського актора й режисера Соломона Міхоелса, який зробив вагомий внесок у популяризацію єврейської культури через театральне мистецтво. Його творчість сприяла утвердженню театру як засобу збереження етнічної ідентичності та інструменту міжкультурного діалогу.

Музика також посідала визначне місце в єврейському мистецькому житті Одеси. Композитори й музиканти єврейського походження, такі як Яків Столяр і Мойсей Вайнберг, органічно поєднували традиційні єврейські мелодії з сучасними музичними жанрами. Клезмерська музика, яка часто лунала на вулицях Одеси, стала характерною рисою культурного ландшафту міста, додаючи йому своєрідної емоційної глибини та автентичності.

Мультикультурність Одеси створювала унікальні умови для формування специфічного художнього стилю, в якому відбивалася взаємодія різних етнічних груп. Єврейська громада активно співпрацювала з українським, російським, грецьким і болгарським населенням, що сприяло формуванню багатогранного культурного простору. У літературі цей синтез знайшов відображення у творчості таких письменників, як Ісаак Бабель, який майстерно описував життя єврейської громади Одеси в контексті багатонаціонального середовища міста.

Одеса також виконувала роль "експортного вікна" для єврейської культури у світ. Завдяки активним портовим зв'язкам митці мали доступ до західноєвропейських ідей, що

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

дозволяло їм інтегрувати сучасні тенденції у власну творчість. Це робило Одесу не лише локальним, а й глобальним центром культурного впливу.

Таким чином, Одеса постає як унікальний культурний міст, де єврейське художнє середовище було важливим елементом мультикультурного розвитку. Єврейські митці, музиканти, актори й письменники не лише збагачували міську культуру, а й сприяли її інтеграції в міжнародний мистецький простір. Завдяки своїй відкритості до діалогу між культурами Одеса заклала основи для формування унікального мистецького простору, значення якого залишається актуальним і в сучасному світі.

Література

1. Азарова Л. Є, Білик Я. С, Голтвеницька М. В. Українська мова: навч. посіб. Вінниця: ВНТУ, 2010. С. 159.
2. Бацевич Ф. Словник термінів міжкультурної комунікації. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Київ: Довіра, 2007. 205 с.
3. Історико-містобудівні дослідження Одеси / В. І. Тимофієнко, В. В. Вечерський, О. М. Сердюк, Т. А. Бобровський ; за ред. В. Вечерського ; М-во культури і туризму України, Держ. служба з питань нац. культ. спадщини, Н.-д. ін-т пам'яткоохорон. дослідж. – К. : Фенікс, 2008. – 156 с. : іл., карти. – Бібліогр. : с. 132–155 (485 назв). – ISBN 978-966-651-648-3.
4. Поліщук Я. Фронтирна ідентичність: Одеса ХХ століття. — Київ: Дух і Літера, 2019.

Бутовська Олександра Володимирівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОСЛИННА СИМВОЛІКА НА ІКОНОСТАСАХ УКРАЇНИ ХVІІІ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ БОГОРОДЧАНСЬКОГО ІКОНОСТАСУ)

Художники усіх часів використовували рослинну символіку у картинах, іконах, настінних розписах, як спосіб донести до глядача глибокий зміст своїх творів. Від традицій сходу та стародавньої міфології, через роботи майстрів Відродження рослинна символіка потрапила і в роботи українських митців. На використання рослинних мотивів в українському мистецтві також мала вплив релігійна символіка. Запозичені із сакрального мистецтва рослинні символи об'єднують творчість художників минулих століть і сучасників. Для подальшого дослідження флористичної символіки важливо прослідкувати які саме рослинні символи із сакрального живопису потрапляють в роботи сучасних майстрів і чому.

Першоджерелом релігійного символізму рослин вважається Біблія, де рай постає у вигляді квітучого саду. Думку про те що квіти та рослинні орнаменти в іконостасах ХVІІ–ХVІІІ ст. вказують на рай розглядає С. Оляніна у статті «Іконостас як образ райського саду» [3]. Науковиця також висвітлює тему рослинних мотивів і флористичних символів в оздобленні іконостасів у інших своїх дослідженнях [4; 5]. Про різьблення українського іконостаса з огляду на ідеї райського квітучого саду, неодноразово згадує Л. Міляєва [2]. Про використання рослинних символів в сакральному мистецтві України пише В. Лотоцька у статті «Сакральність мотивів рослинного світу в українському пластичному мистецтві» [1].

Зазвичай рослинні мотиви в іконостасах ХVІІ–ХVІІІ ст. поширені саме в оздобленні та мають кілька рівнів символічного значення, іноді прямо протилежного, які проявляються залежно від варіантів комбінування рослинних елементів і змісту образу, що обрамлюється. Тлумачення символіки більшості рослинних мотивів, що спостерігаються у християнському орнаментальному мистецтві, відображено у ветхозавітних і новозавітних текстах, творах святих отців і релігійно-філософській літературі. Сприйняття і розуміння сакрального зображення відбувалося через прочитання символіки його рослинного оздоблення, яке розширювало й коментувало зміст образу [6, с. 99].

Присутня рослинна символіка і у творах іконописця Йови Кондзелевича. Досліджуючи іконостас з монастиря Скиту Манявського (Богородчанський іконостас) визначено

використання квіткової символіки в композиційних сюжетах сцен Благовіщення. На дияконських дверях зображено Архангела Гавриїла, який із благословляючим жестом та квіткою лілії в руці, одягнутий в білу туніку, може бути уособленням миру, спокою, благої вісті [7]. Також квітка лілії в руках Гавриїла присутня у сцені «Благовіщення» з медальйонів розташованих на Царських воротах і в сюжеті «Блага вість смерті Богородиці». Лілія вважається символом чистоти і непорочності. Тому на іконах, які відтворюють сюжет Благовіщення, архангел Гавриїл завжди зображений з гілкою лілії.

Для Богородчанського іконостаса характерне барокове використання квітів та рослинних орнаментів в зображенні вбрання святих на іконах. Тут варто зазначити що в українській культурі «квітка» є поняттям не суто ботанічним, а семіотичним. Тому часто зображення квітів у мистецтві є досить умовним, без виражених ботанічних ознак, і визначити конкретний вид дуже важко [1, с. 1424].

Присутня рослинна символіка також в декоративному різьбленні Царських врат іконостаса, обрамленні ікон та на декоративних колонах. Рама іконостаса, якою вона відома від початку XVII ст. складається з багатьох орнаментальних декоративних елементів, які відображають сакральний символічний зміст.

Широке використання в декоративному обрамленні іконостасу отримує виноградна лоза. Царські врата оздоблені наскрізним різьбленням з мотивом грон винограду, що проростають із пащ левів в нижній частині врат та переплітаються в орнаменті з листям аканта [7].

Цей мотив на початок XVII ст., коли він з'являється в декорі українських іконостасів, мав розроблену протягом століть багатопланову семантичну структуру, зміст якої прочитувався залежно від контексту. Одне із значень образу винограду пов'язане з його фактичним використанням у обрядовості християнської церкви. Виноград є одним із символів Євхаристії, де виноградний сік (вино) ототожнюється з кров'ю Христовою, причастя якою обіцяє Спасіння [6].

Більш детально та змістовно символічне значення винограду в Богородчанському іконостасі відображено в сюжеті Розп'яття. Цікаве та рідкісне за своєю стилістикою в українській іконографії зображення виконано у вигляді різьбленої стилізованої виноградної лози з листям та гронами, що обвиває Розп'яття, яке виходить з рани Христа, під ребрами, таким чином об'єднавши його з символічним іконописним сюжетом зображення Таїнства Святого Причастя, а саме «Христос-Виноградар». Походить таке символічне зображення Святого Причастя з Євангелія від Івана: «Я – справжня виноградна Лоза, а Батько Мій – Виноградар» (Ів. 15:1); «Я – Лоза, а ви – гілки; хто живе в Мені, і Я в ньому, той приносить рясно плоду; бо без Мене нічого не можете вчинити» (Ів. 15:5). Таким чином, Христос ототожнював себе з виноградною лозою, що пізніше наповнило цей образ євхаристійним змістом, він інтерпретує Розп'яття як основу Новозаповітного Таїнства Євхаристії [7].

Окрім мотивів винограду на Царських воротах присутні і стилізовані плоди жолудів, груш та слив на центральній різьбленій колоні врат [7].

Також в оздобленні іконостасу присутній такий елемент як соняшник з листям аканту. На відміну від інших квітів, якими оздоблювали іконостас, символіка соняшника пов'язувалася лише з образом Христа. Отож розміщення цієї пари мотивів на таких значущих місцях, як проходи до вівтаря, безперечно визначалося смисловим навантаженням, яким наділявся соняшник. Ключем до розуміння цієї композиції є її розміщення саме на дверях іконостаса або над ними. Квітка соняшника над проходами, які ведуть до вівтаря – місця буття Бога, недвозначно вказувала на шлях спасіння через Христа і, водночас, її вміщення серед акантового листа нагадувало про присутність Бога в усіх його творіннях [5].

Огляд символіки рослинних мотивів, що входили до орнаментальної програми іконостасів, показує надзвичайно широкий діапазон їхніх значень, який би міг сприйматися як надмірно різноплановий, якби не розуміння, що в його основі лежать тільки дві головні теми: христологічна та марійна.

Підсумовуючи варто зазначити що рослинна символіка обмежено але представлена в іконографії України XVIII ст. Деякі із цих символів присутні у творчості митців і сьогодні.

Слід зауважити що саме чітке сакральне значення рослинних символів удосконалює процес інтерпретації художніх сюжетів у більш пізньому мистецтві України.

Література

1. Лотоцька В. Сакральність мотивів рослинного світу в українському пластичному мистецтві. *Народознавчі зошити*, 2016. № 6 (132). С. 1423–1427.
2. Міляєва Л. С. Спасо-Преображенська церква с. Великі Сорочинці Полтавської області. Українське бароко та європейський контекст. Київ: Наукова думка, 1991. С. 128–135
4. Оляніна С. Іконостас як образ райського сад. Культурологічна думка: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2019. №16. С. 36–45.
5. Оляніна С.В. Український іконостас XVII–XVIII ст.: семантика пластичного образу : дис....д-ра мистецтвознавства ... : 17.00.05 – образотворче мистецтво. Львів, 2020. 626 с.
6. Оляніна С. Флоральні орнаментальні мотиви у декорі іконостасів XVII–XVIII ст.: риторика форм, символіко-алегоричний зміст. Культурологічна думка: щорічник наук. пр. / Ін-т культурології НАМ України. Київ: ІК НАМ України, 2015. №8. С. 97–113
7. Откович Т. Іконографічна програма і іконографічне походження сюжетів іконостаса з монастиря Скиту Манявського. (Богородчанський іконостас) 1698–1705 рр. Авторства ієромонаха Йова Кондзелевича. *Народознавчі зошити*. № 6 (102), 2011. С. 986–998

*Дмитришин Дмитро Ігорович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВБРАННЯ В СУЧАСНОМУ КОСТЮМІ ЯК СПОСІБ ПІДКРЕСЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА КУЛЬТУРНИХ КОРЕНІВ

Інтерпретація традиційного українського вбрання в сучасному костюмі є важливим культурним і соціальним явищем, що відображає прагнення до збереження національної ідентичності та популяризації культурної спадщини в умовах глобалізації. Традиційний український костюм, з його багатством форм, кольорів і символіки, є унікальним вираженням національних традицій і світогляду українців. Його елементи – вишиванки, плахти, вінки, жупани – мають глибокий історичний і етнографічний контекст, що слугує джерелом натхнення для сучасних дизайнерів і митців. У контексті моди інтерпретація цих елементів стає засобом підкреслення культурних коренів та формування ідентичності, водночас інтегруючись у глобальний контекст.

Сучасні дизайнери часто звертаються до українського вбрання, аби надати своїм колекціям автентичності й виразності. Елементи вишивки, орнаментальні мотиви, традиційні фасони та матеріали використовуються для створення одягу, який поєднує сучасну функціональність і культурну автентичність. Наприклад, у вишиванках зберігаються характерні орнаменти, кожен із яких має символічне значення, пов'язане з природою, космогонією чи родинним благополуччям. Водночас ці орнаменти адаптуються до сучасних тенденцій, перетворюючись на модні елементи повсякденного чи святкового одягу. Завдяки цьому вишиванки набули популярності не лише в Україні, а й за її межами, ставши одним із символів національної ідентичності.

Важливим аспектом сучасного трактування українського вбрання є його роль у зміцненні культурного діалогу та популяризації національної спадщини. Сучасні костюми, натхненні українськими традиціями, демонструють у колекціях провідних дизайнерів, як-от Віта Кін чи Оксана Караванська. Їхні роботи інтегрують елементи народного одягу в сучасний модний контекст, що сприяє утвердженню українського бренду в глобальній індустрії моди. Крім того, це підтримує інтерес до національної культури, спонукаючи до її подальшого вивчення та осмислення.

Традиційний український костюм часто використовується як засіб символічної комунікації, зокрема під час національних свят, урочистих подій чи громадських акцій. У такі

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

моменти сучасне вбрання, створене на основі етнічних мотивів, допомагає людям відчутти зв'язок із культурним минулим і водночас продемонструвати свою національну ідентичність. Це явище також набуло політичного виміру, зокрема після Револуції Гідності, коли вишиванка стала одним із символів опору й національної єдності. У цей період традиційні елементи одягу в сучасній інтерпретації почали символізувати не лише історичну спадщину, а й прагнення до суверенітету й самостійності.

Використання традиційного українського одягу в сучасному костюмі також сприяє розвитку локальних ремесел, підтримуючи роботу майстрів вишивки, ткацтва та ручного шиття. Таким чином, інтерпретація національного вбрання не лише зберігає культурні корені, а й сприяє економічному розвитку локальних спільнот. Багато дизайнерів співпрацюють із народними майстрами, інтегруючи їхню творчість у свої колекції. Це дозволяє зберегти автентичність матеріалів і технік, водночас адаптуючи їх до сучасного попиту.

Отже, інтерпретація традиційного українського вбрання в сучасному костюмі є не лише способом збереження й популяризації національної спадщини, а й важливим соціокультурним феноменом. Вона сприяє утвердженню української ідентичності в умовах глобалізації, допомагає зберегти й розвивати культурні традиції, водночас інтегруючи їх у сучасний світ. Така трансформація дозволяє українському одягу залишатися актуальним, збагачуючи глобальну культуру унікальними елементами національної самобутності.

Література

1. Безугла Р. Бренд митця та арт-ринок: Сучасна система цінностей у мистецтві. Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журнал. 2021. № 17(2). С. 49–53. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247960](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247960).
2. НіколаєваТ.В., ШафранськаТ.В., НіколаєваТ.І. Національні традиції як основа підготовки фахівців з дизайну одягу. Art and Design. 2019. № 1 (05). С. 140–149.
3. Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір : зб. наук. статей за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції (24-25 вересня 2020 року). Полтава : ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2020. 385 с.

Зайка Галина Олександрівна,

аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ КИЄВА У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Київ, завдяки унікальному поєднанню історичної архітектури, зелених насаджень і сучасних будівель, пропонує безліч сюжетів для художників, які створюють різні інтерпретації київського пейзажу. Ця тема, привертає велику увагу у творчості сучасних українських митців через багату історію та візуальну красу української столиці зі значною культурною спадщиною.

Сучасні українські художники, відтворюючи міський пейзаж Києва, створюють різноманітні візуальні наративи, які поєднують історію та сучасність, надаючи глядачеві можливість поринути у світ прекрасного через мистецтво. Софійський собор, Михайлівський Золотоверхий монастир, Києво-Печерська Лавра, Майдан Незалежності, – головні символи міста, які часто зустрічаються в роботах митців. Кожне з цих місць має символічне значення, яке підсилює патріотичний настрій і додає глибини візуальним роботам.

Окрім історичних будівель, Київ розвивається та трансформується, додаючи нових архітектурних елементів: хмарочоси та нові сучасні житлові комплекси, які також знаходять своє місце у творчості художників; ці елементи підкреслюють динамізм міста та трансформацію міського середовища. Парки та сквери Києва є невід'ємною частиною ландшафту міста; художники часто беруться до теми зелених насаджень і відображають її у своїх роботах: Маріїнський парк, Ботанічний сад та багато інших парків стають місцями натхнення, де природа та місто співіснують у гармонії.

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

Серед сучасних українських художників, які працюють над темою київського міського пейзажу, виділяються кілька імен таких як: Андрій Блудов, відомий своїми реалістичними і деталізованими картинами київських вулиць і будівель. Його роботи часто передають атмосферу міста і відображають різноманіття архітектури. Олександра Животкова дотримується більш абстрактного підходу, передаючи свої емоційні враження від міста через експресивні лінії та яскраві кольори. Її роботи відображають динамізм і ритм сучасного Києва. Іван Марчук, відомий своєю технікою «пльонтанізм», також звертається до образів Києва, поєднуючи традиційні елементи з новаторськими художніми прийомами. Його роботи ілюструють унікальне бачення міського середовища. Відомий український художник Василь Хмелюк у своїх роботах часто зображує київські пейзажі; для його картин характерні яскраві кольори та сміливі композиції, які передають рух та енергію міста. Анатолій Криволап – один із найвідоміших сучасних українських художників, який використовує насичені кольори та абстрактні форми, щоб створити враження міського пейзажу. Його роботи часто сповнені емоційності та експресивності.

Сучасні українські художники створюють справжні шедеври, які відображають настрій і дух Києва. Ці роботи не тільки наближають нас до міста, а й закарбовують на полотні його неповторний характер. Використовуючи передові техніки, зокрема цифрове мистецтво, міські інсталяції та фотоколажі, художники створюють інноваційні та сміливі інтерпретації київського пейзажу. При цьому вони розширюють межі традиційного розуміння міського ландшафту та бачать місто з різних сторін.

Отож, можна визначити, що міський пейзаж Києва у творчості сучасних українських художників є важливою частиною національної культурної спадщини. Вони створюють унікальні та різноманітні роботи, які дозволяють глядачам побачити місто з різних перспектив і зрозуміти його багатогранну природу. Таким чином, міський пейзаж Києва є джерелом нескінченного натхнення для сучасних українських художників.

Література

1. Денисенко О. Творчі українського пейзажу/Олена Денисенко.—Київ: Образотворче мистецтво, 2000.-№3-4.-С.64-92.
2. Українські художники // Бібліотека українського мистецтва – Режим доступу URL: <http://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/>. (дата звернення: 29.10.2024).

*Іщенко Костянтин Юрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЦИФРОВІЗАЦІЯ АРТРИНКУ

Сьогодні велику увагу в образотворчому мистецтві приділяють цифровізації, що дає змогу змінити способи створення, поширення та споживання мистецтва, відкриваючи нові можливості для художників та колекціонерів. Метою дослідження є вивчити вплив цифрових технологій на артринок, зокрема через NFT, онлайн-галереї та соціальні мережі для досягнення цифрової трансформації сфер діяльності, їх нової якості та властивостей.

До основних аспектів цифровізації артринку можна віднести:

1. NFT (невзаємозамінні токени) в аспекті зміни права власності та автентичності творів мистецтва. NFT забезпечують новий спосіб монетизації для художників і запобігають підробкам шляхом використання технології «Блокчейн».

2. Онлайн-галереї та платформи дають змогу художникам продавати свої роботи безпосередньо споживачам, зменшуючи залежність від традиційних галерей. Такі можливості відкривають доступ до глобального ринку. На сьогодні популярними платформами є Saatchi Art та Artsy.

3. Соціальні мережі, наприклад Instagram і TikTok, дають змогу просувати творчість та залучати нову аудиторію. Такі мережі стали важливими інструментами для маркетингу в

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

мистецтві, оскільки художники можуть демонструвати свої роботи, залучати нових шанувальників і потенційних покупців безпосередньо через ці мережі.

З поширенням соціальних мереж, платформ для онлайн-покупок та систем, що базуються на блокчейн-технологіях, можемо виокремити інтерактивний досвід споживання мистецтва. Технології віртуальної реальності (VR) і доповненої реальності (AR) дозволяють споживачам взаємодіяти з мистецтвом по-новому, створюючи більш глибокий досвід сприйняття, що дає змогу зануритись у твори мистецтва шляхом відвідування онлайн-галерей і платформ без фізичної присутності.

Важливою роллю цифровізації є вплив на художників і їх роботи, а саме:

1. Доступ до глобального ринку: цифровізація дозволяє митцям виходити на міжнародний рівень без необхідності фізичної присутності в галереях або на виставках. Це знижує бар'єри входу для нових митців, що, на нашу думку, є позитивним фактором впливу для збільшення частки молодих митців в Україні.

2. Зміна процесу створення: використання цифрових інструментів для створення мистецтва, що змінює традиційні методи роботи. Художники можуть використовувати дані про споживчі вподобання для адаптації своїх робіт до потреб ринку, що підвищує їх шанси на успіх.

Цифровізація артринку не лише трансформує традиційні моделі бізнесу, але й відкриває нові горизонти для творчості та комерційної діяльності в мистецтві.

Цифровізація артринку спричинює численні переваги, через що виникає низка викликів, які потребують уваги з боку художників, колекціонерів та галеристів. До них ми можемо віднести:

1. Проблеми авторського права: нові технології ставлять під загрозу традиційні моделі захисту авторських прав, що потребує нових підходів до регулювання. Легкість копіювання цифрових творів мистецтва створює ризики для авторських прав. Художники стикаються з труднощами в захисті своїх робіт від несанкціонованого використання. Також варто зазначити, що з розвитком NFT виникають питання щодо прав власності та автентичності цифрових творів. Необхідно розробити нові механізми для захисту прав митців.

2. Перенасиченість ринку: легкість доступу до платформ може призвести до перенасиченості ринку та ускладнити виділення талановитих митців серед сірої маси представників масової культури. Також у гонитві за популярністю художники можуть зосереджуватися на кількості випущених робіт, що в подальшому може негативно вплинути на їх якість і мистецтво загалом.

3. Технічні бар'єри: до них ми можемо віднести доступ до технологій і технічні навички. Не всі художники мають рівний доступ до сучасних технологій і ресурсів для створення та просування своїх робіт, що створює нерівність у можливостях. Також багато митців можуть не мати достатніх навичок для ефективного використання цифрових інструментів, що обмежує їх можливості в новому середовищі.

4. Економічні виклики: їх поділяють на дві основні підгрупи, такі як зміна бізнес-моделей та нестабільність ринку NFT. Традиційні моделі продажу творів мистецтва можуть стати під загрозою через нові цифрові платформи. Галеристи та колекціонери повинні адаптуватися до змін у споживчих звичках. Також пам'ятаймо, що хоча NFT відкривають нові можливості для монетизації, їх ринок залишається нестабільним і спекулятивним, що може призвести до фінансових ризиків для художників.

5. Соціальні та культурні аспекти: полягають у доступності цифрового мистецтва та культурної гомогенізації. Цифровізація може призвести до зменшення фізичного контакту з мистецтвом, що є важливим аспектом досвіду споживання та може вплинути на сприйняття і цінність мистецтва серед споживачів. Щодо аспекту гомогенізації варто розуміти, що процес глобалізації цифрового артринку може призвести до уніфікації культурних виразів, де локальні традиції можуть бути затоплені домінуючими світовими трендами.

Ці виклики вимагають активних дій з боку всіх учасників артринку для забезпечення стійкого розвитку та підтримки творчості в умовах цифровізації.

Отже, цифровізація артринку продовжить розвиватися, сприяючи інноваціям у мистецтві та бізнес-моделях. Проте наявна необхідність адаптуватися спонукає як митців, так і галеристів враховувати нові умови ринку, щоб залишатися конкурентоспроможними.

Література

1. Алексейко В. О. Сучасні тенденції цифровізації. *Молодіжна наукова ліга: цифровізація науки та сучасні тренди її розвитку*: матер. I Міжнар. студ. наук. конф. 2021. Т. 2. С. 26–28. DOI: <https://doi.org/10.36074/liga-26.03.2021>.
2. Бабич О. Вплив цифровізації на фінансові інституції. *Київський економічний науковий журнал*. 2023. № 3. С. 7–13. DOI: <https://doi.org/10.32782/2786-765X/2023-3-1>.
3. Балашова В. А., Москалик Р. Я. Вплив цифровізації на зростання валового випуску (на прикладі країн Європейського союзу). *Грааль науки*: міжнародний науковий журнал. 2023. 3 вересня. С. 97–103. DOI: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.15.09.2023.16>.
4. Гавронський А. О. Вплив цифровізації на інноваційний розвиток регіонів. *Economic Synergy*: наук. журнал. 2023. Вип. 4 (10). С. 147–155. DOI: <https://doi.org/10.53920/ES-2023-4-10>.
5. Красностанова Н., Якименко Т. Вплив цифровізації на сталий розвиток організації. *Економіка та суспільство*. 2023. № 48. С. 1–8. DOI: <https://doi.org/10.32782/2524-0072/2023-48-57>.
6. Ніколаєнко Ю. Є. Роль соціальних мереж Facebook та Instagram в просуванні сервісних брендів: комунікаційний аспект. *Молодіжна наукова ліга: діджиталізація науки як виклик сьогодення*: матер. III Міжнар. студ. наук. конф. 2022. С. 229–231. DOI: <https://doi.org/10.36074/liga-inter-03.06.2022>.
7. Руденок О. В. Арттехнології як вид мистецтва. *Молодіжна наукова ліга: Цифровізація науки та сучасні тренди її розвитку*: матер. IV Міжнар. студ. наук. конф. 2023. С. 178–180. URL: <https://archive.liga.science/index.php/conference-proceedings/issue/view/inter-23.06.2023/39> (дата звернення: 01.11.2024).
8. Сидоренко О. В., Цішевський Б. В. Базові аспекти цифровізації ринку праці в Україні. *Проблеми сучасних трансформацій. Економіка та управління*. 2024, № 12. DOI: <https://doi.org/10.54929/2786-5738-2024-12-03-01>.
9. Семілетов О. Вплив цифровізації на трансформацію місцевого самоврядування. *Наукові праці Міжрегіональної Академії управління персоналом. Політичні науки та публічне управління*. 2023. (4(70)), С. 63–69. [https://doi.org/10.32689/2523-4625-2023-4\(70\)-9](https://doi.org/10.32689/2523-4625-2023-4(70)-9)
10. Тульчинський Р. В., Горбатюк М. Р. Вплив цифровізації на розвиток економічних систем в умовах глобалізації. *Economic Synergy*: наук. журнал. 2023. Вип. 1 (7). С. 57–64. DOI: <https://doi.org/10.53920/ES-2023-1-5>.

Капустаринська Таїсія Володимирівна,

аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури

ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ В МОНУМЕНТАЛЬНІЙ СКУЛЬПТУРІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Українські митці кінця ХХ — початку ХХІ століття активно вибирають нетрадиційні та концептуальні підходи, розвиваючи ідеї постмодернізму та експериментуючи з формою й середовищем. Це особливо виділено в комбінації кінетичних елементів та інтеграції з мультимедіа, які дають можливість скульптурним творам виходити за межі матеріальності.

О. Голубець наголошує на суттєвій різниці між авангардними рухами початку ХХ століття та соцреалізмом, що виник у тоталітарних режимах. Авангардисти першої чверті ХХ століття прагнули свободи самовираження, їхні твори відображали суспільний протест. Таке мистецтво відзначалося відсутністю обмежень, можливістю експериментувати, поставити під сумнів усталені норми та протистояти загальноприйнятим цінностям [1, с. 63].

Слід зазначити, що неабиякого значення набуває інтеграція українського мистецтва у світовий культурний простір, яка відбувається через взаємодію з сучасними тенденціями, діалог із західними художніми практиками та пошук національної ідентичності в новому глобалізованому тривимірному контексті.

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

В українській тривимірній творчості відображаються загальносвітові тенденції щодо розвитку сучасної скульптури мистецтва, зокрема, такими як: скульптура, інсталяція, перформанс, що відображає новий підхід до художнього творення, де об'єкт і простір стають частинами єдиної візуальної та змістової архітектури.

Асоціативне бачення та вміння будувати чіткий образ - важливі елементи для скульптора, який прагне втілити конкретну ідею чи емоцію у тривимірному творі. Митець має остаточно вибрати пластичні елементи, акцентуючи увагу на основних формах, які створюють вражаючу силу образу та допомагають розкрити внутрішній стан. Важливо, щоб обрана форма була лаконічною, виразною і мала здатність передавати емоційну насиченість через простоту та ясність силуету.

Скульптурна пластика вимагає додаткових знань і майстерності щодо роботи з природними матеріалами. Скульптор має знати властивості таких матеріалів, як: граніт, мармур, бронза, пісковик або вапняк, однак кожен із них має певну специфіку і впливає на втілення творчої ідеї. Пластичні якості матеріалу, його текстура та здатність до обробки допомагають підкреслити лаконізм і контур контуру, а також забезпечують щодо скульптури - художню виразність, довговічність та естетичність.

Монументальні твори скульптури не лише перебувають у просторі, а й організовують його, акцентуючи увагу на своїх найкращих ракурсах стосовно огляду. Вони можуть формувати односпрямоване поле впливу, коли головна точка тяжіння спрямована в певний бік, або впливати центрально, залучаючи глядачів з усіх боків і залишаючись видимим центром у всій композиції. Подібні твори за допомогою свого виразного розташування і розміщення стають знаковими орієнтирами, створюючи навколо себе зону впливу, яка посилює їх значущість і видимі привабливості.

У скульптурі митці зображували дивовижних істот, тобто тварин, а згодом і людину. Крім того, з людини можна було зобразити не тільки обличчя, а й показати її рух, зокрема слід виокремити роботи скульптора Дмитра Кропиви [2], митець досягає цього через використання певних силуетів і особливого напруження форми, що підсилює відчуття природності й живого руху. Такий підхід часто дозволяє глядачам відчувати плинність і м'якість зображеного, навіть якщо твір виконано в абстрактному стилі або з використанням художніх форм виразності.

Скульптор Дмитро Грек (Дмитро Снігір) дав визначення своїй творчості: «... скульптура наповнює простір образами, властивими їй матеріалами, і дихає в просторі своєю формою» [3].

Слід відзначити, глибокий зв'язок між людиною, її духовним походженням і здатністю осмислювати світ через художні образи виразності. Скульптура, втілена в матеріалі, надає фізичну форму образам та ідеям. Скульптурна композиція стає частиною простору, взаємодіє з ним, виражається завдяки своїй формі та текстурі. Таке мистецтво здатне відзеркалювати людське сприйняття та розкриватися через взаємодію з глядачем.

Література

1. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів : Колір ПРО, 2012. 200 с.
2. Галерея мистецтв : сайт. URL: https://volart.com.ua/art/kropyva_dmytro/ (Дата звернення 29.10.2024)
3. GREK : сайт. URL: <https://dmitriygrek.art/articles/view/2> (Дата звернення 28.10.2024)

Кершис Альберт Альбінович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ЗМІН НА ВІЗУАЛЬНУ СИМВОЛІКУ ТА МАТЕРІАЛИ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬ У ПАМ'ЯТНИКАХ

Візуальна символіка та матеріали, що використовуються у пам'ятниках, є відображенням соціально-політичних змін, які відбуваються у суспільстві. Пам'ятники, як культурні

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

артефакти, виконують функцію фіксації колективної пам'яті, що формується під впливом політичних, економічних і соціальних процесів. Зміна режимів, ідеологій чи культурних пріоритетів часто призводить до трансформації підходів до створення монументів, зокрема візуальної мови та вибору матеріалів, які використовуються для їх побудови.

Візуальна символіка пам'ятників, яка включає форми, образи, орнаменти та написи, слугує засобом комунікації між минулим і сучасністю. Її зміст визначається історичним контекстом і домінуючою ідеологією. Наприклад, у періоди авторитарних режимів, таких як Радянський Союз, пам'ятники часто мали величезні масштаби й монументальні форми, що символізували силу держави та її ідеологічну зверхність. Такі монументи, як статуї Володимира Леніна або «Батьківщина-Мати», втілювали пропагандистські наративи про міць соціалізму й героїзм робітничого класу. Основними елементами візуальної символіки були строгі геометричні лінії, алегоричні фігури та символи, як-от серп і молот.

У періоди демократичних перетворень або післявоєнного відновлення символіка пам'ятників змінюється, орієнтуючись на гуманістичні ідеали, людські почуття та соціальну злагоду. Наприклад, пам'ятники жертвам Другої світової війни часто включають фігури скорботи або образи вічного вогню як символу пам'яті. Така символіка наголошує на трагічних аспектах історії та є засобом відновлення колективної ідентичності через співчуття й солідарність.

Матеріали, які використовуються в пам'ятниках, також є важливим елементом їхнього символічного навантаження. У виборі матеріалів відображаються як технологічні можливості часу, так і естетичні чи ідеологічні уподобання. Для радянських монументів характерним було використання бронзи, граніту та залізобетону, які символізували силу й вічність. У сучасних пам'ятниках дедалі частіше використовуються матеріали, які підкреслюють крихкість або мінливість історії, такі як скло, сталь або навіть мультимедійні елементи. Такий вибір матеріалів акцентує увагу на діалозі між минулим і сучасністю, відкритості до переосмислення історичних подій.

Соціально-політичні зміни впливають також на реконструкцію, демонтаж або переосмислення пам'ятників. Наприклад, після розпаду СРСР у пострадянських країнах відбулася хвиля демонтажу пам'ятників радянської доби, що стала символом відмови від попередньої ідеології. Замість них створювалися нові пам'ятники, які відображали національні цінності, прагнення до незалежності та культурного відродження. Такі зміни часто супроводжуються суспільними дискусіями, оскільки пам'ятники є просторовими маркерами політичної пам'яті й ідентичності.

Сучасні тенденції у створенні пам'ятників свідчать про зміну підходів до їхнього проєктування. Все частіше переважає мінімалізм, інтерактивним формам і гнучкості в трактуванні символів. Наприклад, Меморіал Голокосту в Берліні, побудований із бетону та сталі, має абстрактну форму, що дозволяє кожному відвідувачу інтерпретувати його індивідуально. Такий підхід демонструє відхід від ідеологічної однозначності, характерної для пам'ятників минулих епох, і прагнення створити простори для роздумів і діалогу.

Отже, вплив соціально-політичних змін на візуальну символіку й матеріали пам'ятників є складним і багатогранним процесом, що відображає динаміку суспільства та його ставлення до історичної пам'яті. Зміна ідеологій, культурних пріоритетів або технологічних можливостей трансформує не лише зовнішній вигляд монументів, а й їхню функцію як носіїв колективної пам'яті. У сучасних умовах пам'ятники стають не лише засобом увічнення історичних подій, а й інструментом для сприяння соціальному діалогу, переосмислення минулого та формування майбутнього.

Література

4. Bartlett F. C. Political Propaganda. - Cambridge: University Press, 1940. - 158 с.
5. Thomson O. Historia propagandy. - Warszawa: "Książka i Wiedza", 2001. - 496 с.
6. Кудін В. Ідеї великого мистецтва. Про партійність, класовість, народність у мистецтві соціалістичного реалізму. - К.: Радянська школа, 1973. - 134 с.

*Костенко Олег Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВЩИНИ XIX–XX СТОЛІТЬ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО

Еволюція художньо-стильових особливостей декоративно-прикладного мистецтва Київщини XIX–XX століть відображає складний процес трансформації традицій у контексті соціально-економічних змін, впливу нових культурних тенденцій і модернізації художніх практик. Цей період характеризується органічним поєднанням традиційного ремісничого досвіду з інноваціями, що виникали під впливом урбанізації, промислової революції та змін у суспільному житті. Київщина, будучи центром національної культури, стала важливим осередком розвитку декоративно-прикладного мистецтва, в якому зберігалися локальні особливості та одночасно формувалися нові художні підходи.

У XIX столітті декоративно-прикладне мистецтво Київщини зосереджувалося на ремеслах, які мали глибоке коріння в народних традиціях: гончарстві, ткацтві, різьбленні по дереву та писанкарстві. Основною рисою цього періоду було дотримання канонів, переданих із покоління в покоління. Наприклад, кераміка характеризувалася чіткими геометричними та рослинними орнаментами, що відображали символіку природного циклу і традиційні вірування. У текстилі переважали ручні техніки ткацтва, такі як перебір і змережування, які створювали унікальні візерунки, притаманні саме Київському регіону.

З другої половини XIX століття починається поступове впровадження нових матеріалів і технік, що було зумовлено зростанням впливу міського способу життя та промислових виробництв. З'являються фабрики, які починають виготовляти керамічні й текстильні вироби масового вжитку, що спрощувало традиційні форми. У цей час митці все більше звертаються до стилізації народних мотивів, пристосовуючи їх до потреб сучасного побуту. Традиційний орнамент залишається важливим елементом, однак композиції стають більш узагальненими, з'являється тенденція до декоративності.

У XX столітті декоративно-прикладне мистецтво Київщини зазнає значних змін у зв'язку зі зміною суспільно-політичних умов і впливом художніх течій модерну, конструктивізму та соцреалізму. У період 1920–1930-х років митці Київщини експериментували з формами й матеріалами, впроваджуючи авангардні підходи, які відображали ідеї індустріалізації та соціалістичного будівництва. На базі народних промислів створюються артлілі, які адаптують традиційні ремесла до потреб радянської естетики. Водночас саме в цей період починається наукове дослідження й документування народного мистецтва, що сприяло збереженню автентичних технік і мотивів.

Після Другої світової війни спостерігається новий етап розвитку, коли декоративно-прикладне мистецтво поєднує елементи традиції з прагненням до універсалізму та модерності. У 1960–1970-х роках відбувається відродження інтересу до локальних ремесел, що було частиною ширшого процесу національно-культурного відродження. На цьому етапі митці звертаються до глибинної семантики народного орнаменту, використовуючи його для створення сучасних композицій у кераміці, текстилі й інших видах мистецтва.

Таким чином, еволюція декоративно-прикладного мистецтва Київщини XIX–XX століть є прикладом динамічного поєднання традицій і новаторства. Традиційні форми й техніки, адаптуючись до змін, зберігали свою автентичність, водночас отримуючи нове звучання в контексті сучасності. Це дозволило Київщині зберегти свою унікальну мистецьку спадщину й інтегрувати її в загальноукраїнський та світовий культурний контекст.

Література

1. Бурлака В. Історія образу. Мистецтво 2000-х : збірник / Фондпідтримкивізуальних досліджень. Київ: 2011. 205 с.

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

2. Вітлі А. Історія живопису / ред. С. Єзерницька; пер. з англ. О. Здір; Київ:Країна Мрій, 2008. 96 с., іл.
3. Голубець О. Мистецтво ХХ століття: український шлях. Львів: КолірПРО.2012. 200 с. : іл.
4. Магдиш І. АР-НУВО. Стилї українського мистецтва ХХ-го століття. Київ:Портал, 2021. 120 с.
5. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ:НАКККіМ, 2012. 320 с.
6. Ходж А. Н. Історія мистецтва. Живопис від Джотто до наших днів. Харків:Фактор; Pelican, 2012. 208 с.: кол. Іл

*Кравченко Людмила Валеріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

НАДХОДЖЕННЯ ПОРЦЕЛЯНИ ДО МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ З ПРИВАТНИХ ЗІБРАНЬ У 1920-х рр.

Політика радянської влади серйозно вплинула на долю приватних колекцій, садиб і, звичайно, на долю їх власників. Усе майно було націоналізовано; в кращому випадку в будинках колишніх господарів відкривалися музеї, але нерідко колекції вивозилися в музейні фонди, звідки потім розподілялися по різних закладах країни. В Києві діяв окремий місцевий музейний фонд.

Тож у 1920-х рр. музей отримав предмети з колишніх приватних колекцій. Дуже цінними є записи в архівних документах про імена попередніх власників, але вони згадувалися не кожного разу. Сергій Гіляров (1887–1946) у своєму каталозі картин Музею, перераховуючи майно, з якого походять колекції, також додає: «і деякі предмети... з покинутих дворянських квартир» [1, VI].

Перше надходження порцеляни з Київського музейного фонду відзначено 5 квітня 1920 р. із колекції родини Гудим-Левковичів [4, арк. 46]. Це доповнення колекції є важливим для фонду музею: 14 предметів кавового сервізу Віденської порцелянової мануфактури, що складають повний набір (Інв. № 72 – 85 ПК, 314 ПК). Гудим-Левковичі – це давній український рід. Один із його представників, Анатолій Вікторович Гудим-Левкович, був відомим фінансистом наприкінці ХІХ ст., працював у Київському земельному банку, очолював Індустріальний банк. Захоплювався колекціонуванням саме Віденської порцеляни, та був відомий як знавець мистецтв.

Порцеляна з Яготинської колекції князів Рєпніних зазначена в цьому ж інвентарному записі: чашка для шоколаду з кришкою та блюдце, Віденської порцелянової мануфактури, 1798 р. (Інв. № 319 ПК, 91 ПК) [4, арк. 46]. У 1920 р. до музею було передано 82 твори мистецтва з колекції Рєпніних. Його перевезли до Києва за відсутності власників палацу. Микола Рєпнін (1834 – 1918) був членом Державної ради Росії. Мاستок Яготин він заповів своїм дітям, а сам жив у Києві і помер 1 червня 1918 р. Останній власник маєтку князь Ігор Рєпнін (1892 – 1970) на той час перебував у діючій Добровольчій армії. У 1920 р. виїхав до Парижа [2, 5–22].

31 квітня 1920 р. з Київського музейного фонду було передано ще одну невелику колекцію. У записі зазначено, що це власність Олександра Розенберга (1882 – 1941). Два охолоджувачі Віденської порцелянової мануфактури, другої половини ХVІІІ ст. (Інв. №№ 100 ПК, 101 ПК), ваза того ж виробництва, 1792 р. (Інв. № 102 ПК), дві фігурні групи, також виготовлені у Відні у ХVІІІст. (Інв. №№ 308 ПК, 312 ПК), статуетки майсенської Королівської порцелянової мануфактури (Інв. №№ 268 ПК, 273 ПК, 274 ПК, 278 ПК, 279 ПК, 393 ПК) [4, арк.46–47]. Розенберг був юристом, походив з родини Юліана Розенберга, заможного купця та промисловця періоду до революції. Після 1919 р. Олександр емігрував в Париж, де розпочав знову свою колекціонерську діяльність.

У 1922 р. музей поповнився колекцією, що належала старовинному роду Браницьких. В описі зазначено десять виробів Севрської порцелянової мануфактури, десять творів фабрик

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

Парижу, та три плакетки виробництва Веджвуду. Нажаль за описом творів Севру не знайдено в сучасній колекції музею. [4, арк. 50–51]. До революції в їхньому особняку в місті Біла Церква знаходилась величезна збірка творів мистецтва. Останні власники Білої Церкви – дружина та дочка Владислава Браницького, в 1917 р. залишили місто після того, як мародери пограбували їхній масток. Згодом деякі речі Браницьких з'явилися в Києві. Немолода вже пані Браницька, не витримавши такого повороту подій, померла в жовтні 1918 р. Її донька Марія-Роза Радзивіл назавжди покинула Україну.

Проведене дослідження по встановленню даних щодо колекціонерів, чиї збірки примусово потрапили до Київського музейного фонду, є важливими для історії колекції не тільки Музею Ханенків. Ми розуміємо, що з названого фонду твори мистецтва ділились між різними закладами. Можна впевнено стверджувати, що частини колекцій зазначених збирачів мистецтва, які жили до революції в Україні, зараз знаходяться в різних музеях.

Література

1. Гіляров С.О., Музей мистецтв Всеукраїнської академії наук. Київ: Видання Академії наук, 1931, с. VI
2. Корнієнко Н.І. Репніни. До історії художнього зібрання в Яготині. *Матеріали науково-практичної конференції «Ханенківські читання»*, Київ: Кий, 2004, С. 5–22
3. Кот С. Олександрія. Кінець історії. <https://sergekot.com/%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B8%D1%8F%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%86%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8/> (Дата звернення 01.11.2024)
4. Повний інвентарний опис Державного музею заснованого Ханенко. Науковий архів Національного музею мистецтв Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 1. Спр. 14.

Кремінський Олег Дмитрович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

ДОНАЛЬД ТРАМП У ДЗЕРКАЛІ САТИРИ: АНАЛІЗ КАРИКАТУР НА КАНДИДАТА В ПРЕЗИДЕНТИ США 2024 РОКУ

Мистецтво карикатури слугує виразним засобом сатиричного осмислення політичних подій та суспільних настроїв, здатним передавати критику у стислій і часто комічній формі. У контексті президентських виборів у США 2024 року, політична сатира залишається потужним інструментом, спроможним суттєво впливати на громадську думку та електоральні вподобання. Значущими стають карикатури на Дональда Трампа, постать якого є однією з найбільш контраверсійних у сучасній американській та світовій політиці.

Метою даного дослідження є аналіз основних тенденцій та прийомів у сатиричному зображенні Д. Трампа як кандидата на президентських виборах у США 2024 р. та визначення того, які теми та образи найчастіше використовуються карикатуристами.

Карикатурне зображення 45-го президента США раніше досліджувалося такими науковцями, як Н. Мельчарек у книзі «Президентство Трампа в редакційних карикатурах» [2], Т. Н. Темплтон та К. Моффетт у статті «Дитина-президент: естетика дитинства в політичних карикатурах» [3], А. А. Ях'я у дисертації «Дональд Дж. Трамп у ЗМІ: SDA дискурсів американських друкованих ЗМІ» [4], Ф. П. С. Ендонг та Е. Г. Ессох у праці «Представлення Трампа та трампізму через карикатуру: семіотичний аналіз вибраних редакційних карикатур, опублікованих у «Nasoweseeam» [1].

Аналізуючи карикатурні зображення Д. Трампа в контексті президентських виборів у США 2024 р., можна виділити кілька ключових тенденцій. Так, одним з провідних мотивів виступили юридичні проблеми кандидата – численні судові процеси проти Д. Трампа, по частині з яких судом було винесено рішення, надихнули карикатуристів на створення образів, де він постає в ролі підсудного або ув'язненого (який, проте, в результаті має всі шанси здобути

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

перемогу на виборах і уникнути реального покарання). Чільне місце обійняла тема замаху на кандидата під час передвиборного мітингу, внаслідок якого колишній президент зазнав вогнепального поранення у вухо. Плідним ґрунтом для сатиричних інтерпретацій продовжила слугувати тема міжнародних відносин – взаємодія Д. Трампа з лідерами інших держав, особливо його стосунки з російським очільником. Популістська риторика і неполіткоректні висловлювання колишнього президента також не залишилися поза увагою: карикатуристи часто зображують його як вправного маніпулятора масами. Крім того, у частині сатиричних зображень акцент зроблений на минулому – через призму історії його попереднього президенства, з особливим фокусом на контраверсійних подіях, таких як штурм Капітолія 6 січня 2021 р. і невизнання результатів виборів.

Аналіз карикатур показує, що художники часто використовують стійкі візуальні метафори при зображенні Д. Трампа. Наприклад, його «помаранчева засмага», характерна зачіска і колір волосся стали своєрідним символом, який миттєво ідентифікує його образ. Також часто використовуються такі елементи, як ключка для гольфу (натяк на його любов до цього виду спорту та володіння гольф-клубами) та смартфон (символ його активності в соціальних мережах).

Окремої уваги заслуговує порівняльний аналіз карикатур на Д. Трампа та інших кандидатів. Спільне сатиричне зображення політичних конкурентів, зокрема під час їхньої участі у виборчих дебатах, дозволяє зрозуміти, як карикатуристи формують контрасти між кандидатами та підкреслюють їхні відмінності.

Примітно, що сатиричні зображення Д. Трампа часто виходять за межі традиційних політичних видань (*The New York Times*, *The Washington Post*, *Politico* тощо), набуваючи вірусного поширення в соціальних мережах (передусім, X (Twitter) та Facebook), розширюючи таким чином свою аудиторію.

Висновки. Карикатурні зображення Д. Трампа як кандидата на виборах президента США 2024 р. виступають потужним інструментом політичної комунікації. Зображаючи суспільно значущі події і відображаючи суспільні настрої, художники-каркатуристи майстерно використовують гумор та сатиру для висвітлення недоліків і суперечностей у політичних поглядах і ексцентричній поведінці Д. Трампа, чим провокують обговорення важливих політичних питань та спонукають аудиторію до глибшого аналізу політичної ситуації.

Література

1. Endong F. P. C., Esho E. G. Representing Trump and Trumpism Through Caricature: A Semiotic Analysis of Selected Editorial Cartoons Published in Nasoweseam. *IGI Global: International Academic Publisher*. URL: <https://www.igi-global.com/chapter/representing-trump-and-trumpism-through-caricature/230373> (date of access: 02.08.2024).
2. Mielczarek N. Trump Presidency in Editorial Cartoons. Lexington Books, 2023. 186 p.
3. Templeton T. N., Moffett C. «Kid president: The aesthetics of childhood in political cartoons». *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 2019. № 11(2). P. 14–34.
4. Yahya A. A. Donald J. Trump in Media: An SDA of American Print Media Discourses. Lahore, 2017. URL: https://www.researchgate.net/publication/350632521_Donald_J_Trump_in_Media_An_SDA_of_American_Print_Media_Discourses (date of access: 25.07.2024).

Леонтєва Олена Валеріївна,

аспірантка, старша викладачка кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІДЕОПРОЄКТ «ЦИВІЛЬНІ. ВТОРГНЕННЯ» НА ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЄНАЛЕ: МЕМОРІАЛІЗАЦІЯ ВІЙНИ У ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Фільм «Цивільні. Вторгнення», представлений в українському національному павільйоні на 60-й Венеційській бієнале 2024 року, є знаковою роботою, що відкриває новий вимір

меморіалізації війни через мистецтво. Створений харківськими митцями Андрієм Рачинським і Даніїлом Ревковським у 2023 році, цей фільм поєднує мистецькі та документальні практики, використовуючи found footage – знайдені кадри з соціальних мереж, які фіксують реальні події, відображають досвід населення в умовах війни. Звертаючись до особистих відеоматеріалів цивільних осіб, які не потрапили до фокусу основних медійних репортажів, проєкт забезпечує погляд на події з унікального ракурсу. Фільм сам по собі є своєрідним архівом, що має цінність і для мистецтва, і для історії. Твір стає засобом збереження колективної пам'яті про травматичні події, нагадуючи про силу мистецтва як засобу фіксації історії.

Відео тривалістю 57 хвилин побудовано як послідовність відеозаписів, що відображають перший етап війни з позиції цивільних осіб, які фільмують своє повсякденне життя в умовах обстрілів і загроз. Твір створює історію, що розкривається поступово – від усвідомлення повномасштабного вторгнення до адаптації у нових умовах. Митці знайшли понад дві тисячі відео на платформах TikTok, Facebook, YouTube та Instagram, де люди ділилися власним досвідом, і майстерно вибудували структуру фільму з цих кадрів. Сюжетна лінія передає емоційні зміни: початкові сцени показують розгубленість і шок, а подальші кадри фіксують повсякденність війни – страхи, втрати, трагедії, що поступово стають частиною буденного життя. Одною з ключових для митців була тема поховання тіл цивільних у місцях активних бойових дій. Завдяки такій структурі фільму глядач слідує за ходом життя у надзвичайних обставинах. Тут робота художника межує з роботою хроніста. Аналізуючи цей твір, важко уникнути асоціації зі створеною Франсіско Гоєю в Іспанії протягом 1810-1823 років серією гравюр, відомою під назвою «Лихоліття війни».

«На нашу думку, те, що фіксується цивільними – це одне з найважливіших свідчень під час цієї війни. І це – дуже важливе розуміння для багатьох людей, як і що відбувається під час цієї війни. Вони фільмують, як вони дізналися про війну, як вони виживають, фільмують свою смерть та те, що відбувається з людьми після смерті», – розповів Д. Ревковський [2]. «Ці відеозаписи показують досвід українців в умовах війни, і водночас ці відео являються доказами злочинів росіян», – пояснив А. Рачинський [2].

У лексиконі кінознавства термін found footage (знайдений кадр) традиційно використовується для позначення або «попередньо існуючого кіноматеріалу, присвоєного режисером і використаного у спосіб, який спочатку не передбачався», або «фільму, що складається повністю або частково зі знайдених матеріалів» [3, 185]. Використання архівних відео цивільних осіб відрізняє фільм «Цивільні. Вторгнення» від класичної документалістики, де камера часто виконує роль стороннього спостерігача. У артпроєкті А. Рачинського і Д. Ревковського люди самі документують свій досвід. Це знімає дистанцію між об'єктивом камери і подією, бо автором кадру є сама людина, яка знаходиться в центрі трагедії. Тож глядач може поставити себе на місце того, хто перебував у цих обставинах.

Художники не створюють відеоматеріал, але презентують його, розширюючи початковий контекст. Вони досліджують архівний ефект, використовують комбінаторні можливості монтажу та уникають нав'язування власних інтерпретацій кадрів, залишаючи глядачам простір для особистого спілкування з хронікою.

Фільм «Цивільні. Вторгнення» виходить за межі мистецького простору, набуваючи ролі архіву історичних подій. Він стає свідченням часу, яке може посісти своє місце як у експозиції сучасного мистецтва, так і в історичному музеї. Робота документує реальність війни без фільтрів та маніпуляцій, що можуть впливати на трактування подій. Митці перетворюють відео цивільних осіб на культурний архів, що зберігає унікальний досвід українців, які щоденно зіштовхуються з розгубленістю, руйнуванням, смертю. У той же час завдяки монтажу А. Рачинський і Д. Ревковський створюють естетичну форму, яка підсилює емоційний вплив на глядача, не виходячи за межі етики документування.

Для свого проєкту митці використовували алгоритми пошукових систем соціальних мереж, орієнтуючись на географічні та тематичні запити. Вони шукали відео за назвами міст, що стали епіцентрами подій, інформацію про які попередньо знаходили на карті ресурсу

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

DeepState, а також використовували ключові слова, пов'язані з воєнними діями – «приліт», «обстріл», «поховання» тощо. Такий підхід дозволяє документувати події, спираючись на алгоритми та цифрові сліди, що залишають люди в мережі Інтернет. Цей метод допомагає фіксувати моменти переживання війни, що особливо важливо, адже подібні відео можуть зникнути з часом через технічні обмеження платформ або свідому цензуру. Використання соціальних мереж і пошукових алгоритмів як інструменту для збору матеріалів піднімає питання про вплив технологій на архівацію пам'яті і роль цифрових ресурсів у створенні творів мистецтва.

Виявляючи інтерес до форм візуалізації пам'яті в культурному просторі, автори фільму також намагаються передати психологічний стан українців в умовах війни, що надає твору глибшого значення. Такий підхід дозволяє передати емоційну насиченість моменту й зафіксувати колективну травму, яку Україна буде осмислювати ще багато років після завершення війни.

Формат Венеційської бієнале створює унікальну можливість для широкої демонстрації розглянутого твору. Артпроект, який включає теми колективної пам'яті, війни, травматичного досвіду органічно вписується в концепцію міжкультурного діалогу, яку Венеційська бієнале підтримує і розвиває. Однак перенасиченість експозиціями та короткий цикл уваги глядача справляють негативний ефект на сприйняття твору. Крім того, відео-арт вимагає окремих приміщень і повної залученості глядачів, що неможливо забезпечити у тому експозиційному просторі, який займає український національний павільйон на Венеційській бієнале. Це складний простір на перетині шляхів із інших залів. Зазначені чинники можуть знижувати силу емоційного впливу твору.

Таким чином, фільм «Цивільні. Вторгнення» А. Рачинського та Д. Ревковського сприймається як масштабний меморіальний проєкт, який документує історію через засоби мистецтва. Використання як основи для артпроекту відеозаписів цивільних осіб, що надають глядачеві безпосередній доступ до особистих переживань, створює новий спосіб «мультинаправленої, різноформатної та різножанрової меморіалізації війни» [1, 12]. Це мистецтво, що межує з документалістикою, зберігає пам'ять про особистий досвід жертв обставин у вигляді мистецького артефакту. Венеційська бієнале, як авторитетна міжнародна мистецька платформа, забезпечує можливість представлення українських реалій широкій аудиторії. Хоча експозиційний формат бієнале має свої обмеження для сприйняття подібних відеоробіт, цей проєкт виконує важливу роль як акт культурної комунікації, який привносить український досвід у світовий контекст.

Література

1. Лягуша А. Пам'ятати по-новому. *Forbes.ua*. Серпень-вересень 2024. С. 12.
2. Чотири артпроекти, шестеро митців та мисткинь. Яким буде український павільйон на Венеційській бієнале. *Esthete*. 10 квітня 2024. URL: <https://www.esthetegazeta.com/post/yakum-bude-ukrayinskyu-pavillion-na-veneziyskyu-biennale> (дата звернення: 29.10.2024)
3. The Oxford Dictionary of Film Studies. Oxford: Oxford University Press, 2012. 516 p.

Цурика Денис Володимирович,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

ТВОРЧИСТЬ СКУЛЬПТОРА ОПАНАСА ШЕВЧУКЕВИЧА ЯК ПРИКЛАД УКРАЇНО-НІМЕЦЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ ВЗАЄМОДІЙ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Під час російсько-української війни особливу роль відіграє переосмислення ціннісної орієнтації українського мистецтва у процесі його розвитку. Звідси виникає і потреба у поглибленні знань про маловідомих художників. Це впливає на формування у суспільстві нового сприйняття вітчизняних мистецьких течій та їхніх взаємозв'язків з європейською культурою. В умовах принципового визначення векторів розвитку суспільства й окремого

індивіда питання культурної самоідентифікації та знання української мистецької спадщини видається особливо актуальним.

Біографію та творчість українського скульптора О. Шевчукевича вивчають такі дослідниці як Т. Дугаєва, авторка книги «Скульптор, доктор медицини Опанас Шевчукевич» [2]; І. Міщенко, в публікаціях якої йдеться про О. Шевчукевича в контексті розвитку українського й буковинського мистецтва та вперше розглядається його творчий доробок як приклад експресіонізму в мистецтві регіону [4]. Про унікальність художника згадують в «Історії українського мистецтва», виданій у 1960–х рр.: «Якщо у Львові українська пластика була представлена іменами хоч і нечисленних, але все ж талановитих професійних скульпторів, то на Буковині їх зовсім не було. Можна хіба згадати талановитого скульптора-самоука О. Шевчукевича...». [3, 407] В окремих публікаціях, присвячених образотворчому мистецтву Буковини ХХ ст., можемо побачити цікаві факти з біографії митця (Л. Чернова та ін.). [5] Попри це доробок митця досліджений недостатньо, значна кількість його творів не введена до наукового обігу, тож творча спадщина художника потребує подальшого комплексного ґрунтового аналізу.

Вивчаючи досвід попередніх здобутків учених, можна виділити такі завдання: доповнити їх розробки порівнянням стилістичних особливостей творів представників німецького експресіонізму (Кете Кольвіц, Ернста Барлаха) з творчістю О. Шевчукевича, опрацювати наявні матеріали, зібрати артефакти та джерела для узагальнення і систематизації отриманої інформації щодо типології та художньо-стилістичних особливостей творчості українського скульптора.

Опанас Євгенович Шевчукевич (1902–1972) – буковинський лікар, скульптор, графік і літератор, особистість якого значною мірою формувалася в європейському творчому просторі 1922–1931 рр., коли він жив та працював у Німеччині, навчався на медичних факультетах Берлінського та Фрайбурзького університетів і у скульптурному класі Берлінської академії мистецтв. Він підтримував тісні зв'язки з представниками експресіонізму Кете Кольвіц, Георгом Кольбе, з 1927 р. брав участь у багатьох виставках Європи, зокрема «У 1927 р. скульптурні роботи Шевчукевича були вперше виставлені в одному із салонів Фрайбурга і дістали позитивні відгуки у пресі. Виставка у Берліні була влаштована через рік. З Берліна вона помандрувала іншими містами Німеччини: Мангейм, Кельн, Дрезден, Пассау, Апенштейн, Мюнхен, та Європи: Відень, Прага, Бухарест, Париж (Лувр), Мадрид, Амстердам, Гаага». [1, 112]

Перша персональна виставка О. Шевчукевича відбулася у Фрайбурзі в 1927 р. за рекомендацією та завдяки допомозі в її організації художниці й професорки К. Кольвіц, яка, побачивши скульптурний доробок молодого буковинця, високо оцінила його творчий потенціал, їх творча дружба та листування тривало близько 10 років.. У 1931 р. Опанас Євгенович повернувся до Чернівців. В Україні впродовж всього життя він розвивав свій самобутній творчий стиль, багато в чому зберігаючи тягловість ідейних концепцій раннього періоду.

В 1925–1931 рр. під час проживання Опанаса Шевчукевича в Німеччині під впливом авангардного мистецтва (експресіонізм) формується його самобутній стиль, який має характерні ознаки та розвивається в подальшій творчості, а згодом продовжується в Чернівцях. Ранні роботи Шевчукевича вражають своєю цілісністю та завершеністю композиції, неначе створених в одному творчому пориві, але одночасно з проробленістю кожної деталі в стилістиці загального бачення автора. Надзвичайна емоційність пози фігур та символічність руху, направленість погляду і виразність очей одухотворюють глину і створюють живих персонажів: глядач начебто зливається з ними в чутливому переживанні миттєвості моменту.

Скульптура «Що ж мені робити», 1926 р., розкриває стан юнака, що у відчаї впав на коліна та обхопив долонями лице. Виразність пози юнака підкреслює й посилює ідею, закладену в основу, робить його рух одностаينو зрозумілим. Детально, але досить умовно пророблена фігура пластичністю форм передає внутрішній світ, а оголеність створює бачення

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

самотності людини посеред всесвіту. Свобода та легкість виконання композиції, експресивність та глибинність образу стали основою формування самобутньої манери Шевчукевича. Подібні методи були характерні для тогочасних німецьких експресіоністичних скульпторів, а в стилістиці творів українського скульптора відображалися культурні впливи оточення одночасно з розвитком власного творчого почерка.

Композиція «Хотів би вискочити в космос», 1927 р., своєю фантазмагорією та драматизмом відсилає глядача до пошуків відповіді на вічні питання... Чоловік з піднесеними до неба обличчям і руками, неначебто росте з-під землі, зливаючись із нею складками свого лахміття. Широко розкриті очі та рот підкреслюють захоплення, велич явища Космосу та постать окремої людини перед ним, архаїчність вибраного автором одягу поза часом і простором вказують нам на безкінечність людських поколінь. Експресивність пластики, ясність і глибина теми, умовність і народність образу, гротеск композиції створюють сильні візуальні враження та мовби пропонують глядачеві разом знайти власну відповідь.

Робота над дослідженням покликана популяризувати творчість митця як один з прикладів давніх і нерозривних українсько-європейських культурних контактів. Л. Ріхард, автор енциклопедії експресіонізму, зазначає: «Об'єктивний факт: в Німеччині, як і в інших країнах, існують лічені одиниці скульпторів, які створюють експресіоністичні композиції, і в дійсності експресіоністичні скульптури дуже рідкісні». [6, 109 – 110] Це видається особливо важливим тому, що небагато українських скульпторів сьогодні згадуються як представники авангардних течій у світовому мистецтві, тож необхідно доповнювати цей список відкриттям нових імен європейського рівня, водночас збагачуючи знання щодо культурної спадщини України. На прикладі біографії та творчості О. Є. Шевчукевича можна продемонструвати розвиток ідей та методів європейських авангардних художніх течій першої третини ХХ ст. в українській культурі та залучення вітчизняних художників до процесу творення загальноєвропейських духовних цінностей з одночасним збереженням та привнесенням своїх національних особливостей.

Література

1. Державний архів Чернівецької області : Довідник «Особові фонди і колекції Державного архіву Чернівецької області». Чернівці, 2017. 156 с.
2. Дугасва Т. І. Скульптор, доктор медицини Опанас Шевчукевич. Чернівці : Зелена Буковина, 2002. 87 с.
3. Історія українського мистецтва : у 6 т. / Головна редакція української енциклопедії АН України. Київ : УРЕ, 1967. Т. 5 : Мистецтво 1917–1941 років. 476 с.
4. Міщенко І. І. Прояви експресіонізму у мистецтві України. *Українське мистецтво на зламах епох від Давнини до Нового часу* : кол. моногр. Київ : Наукова думка, 2021. С. 83–100.
5. Чернова Л. Кете Кольвіц, Опанас Шевчукевич: з історії дружніх відносин. *Образотворче мистецтво*. 2019. № 3. С. 98–101.
6. Richard Lionel. The concise encyclopedia of Expressionism. Hertfordshire: Omega Books, 1984. 288 с.

*Шиленко Юлія Анатоліївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
головний зберігач фондів Національного музею Тараса Шевченка*

ОБРАЗОТВОРЧА ШЕВЧЕНКІАНА В ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

Термін "Шевченкіана" включає в собі збережену мистецьку спадщину Тараса Шевченка, усі відтворення і видання його творів, а також сукупність творів літератури і мистецтва, пов'язаних із життям і творчістю Тараса Шевченка. Образотворча Шевченкіана охоплює такі художньо-мистецькі напрями: живопис, графіку, декоративне-ужиткове мистецтво,

фотографію (фотомистецтво), скульптуру, нумізматику та фалеристику, поліграфічну репродукцію, дизайн, відтворення та цифрове мистецтво.

У фондovій збірці Національного музею Тараса Шевченка (надалі – НМТШ) зберігається унікальна колекція образотворчої Шевченкіани, яка збиралася упродовж 100 років українськими колекціонерами, науковцями, музейниками та закладами культури і після II Світової війни була остаточно зосереджена у створеному у 1949 р. Державному музеї Тараса Шевченка (з 2001 р. – Національний музей Тараса Шевченка). Сьогодні вона нараховує більше 40 тис. музейних предметів, серед яких – образотворча Шевченкіана – майже 10 000 одиниць зберігання, що складають одне із найбільших і найцінніших національних музейних зібрань мистецьких творів, серед яких – малярські твори самого Тараса Шевченка, його живописні та графічні твори, живописні та графічні твори українських художників на шевченківську тематику, скульптура та твори декоративно-прикладного мистецтва, колекції фотографій та негативів, нумізматики, цифрові ресурси арт-проектів та заходів. З 2021 року з оцифрованих творів фондovого зібрання НМТШ, цифрових двійників з інших зібрань та мережевих цифрових ресурсів формуються онлайнві цифрові колекції Шевченкіани. НМТШ зберігає також облікову документацію установ, що формували Шевченківську колекцію, та тематичні, предметні і бібліографічні картотеки, складені науковцями музею в різні роки його існування.

Наукове вивчення образотворчої Шевченкіани як цілісного явища розпочалося лише наприкінці ХХ ст.. Досліджувалися окремі складові частини – малярська спадщина Тараса Шевченка про що свідчать, зокрема, музейна картотека "Шевченко-художник", яка охоплює публікації з 1948 по 1995 роки, та картотека матеріалів до академічного видання "Шевченко Т. Г. Мистецька спадщина [Образотворчий матеріал] : [в 4 т.]". В останньому усі джерела щодо Шевченкіани, зокрема – художньої, наведено у хронологічному порядку. Предметну систематизацію художньої Шевченкіани вперше зроблено Б. Гринченком у виданні "Каталог Музея Українських древностей В. В. Тарновського", Том II, 1903 року, де у змісті видання наведено перший рівень рубрик – за типами живопису та технікою виконання.

В наш час поглиблене дослідження, але також лише частини музейної художньої колекції, – тієї, що пов'язана із портретними образами Тараса Шевченка, здійснила Чуйко Т. П. Дослідниця у своїй науковій роботі "Інтерпретація образу Тараса Шевченка у живопису та графіці ХХ століття: культуротворчий аспект" (2016 р.) зробила перші кроки до систематизації образотворчої Шевченкіани: визначила жанрову специфіку живописного образу Тараса Шевченка – портрет і сюжетно-тематична картина, а також типологію портретів. Попередні дослідники основну увагу зосереджували лише на огляді та характеристиці творів, присвячених Шевченкові. Як зазначала Чуйко Т. П., "...відтак інтерпретація образу Т. Шевченка у станковому живопису та графіці, плакаті, книжковій ілюстрації, екслібрисі, поштової листівці розглядалася мистецтвознавцями спорадично. У зв'язку з цим не зроблено систематизацію цих творів, не встановлено їх жанрову специфіку, типологію, не здійснено художньо-стилістичний аналіз щодо змін у творенні образу".

Практично другим значним дослідженням та першим етапом роботи із систематизування музейної колекції образотворчої Шевченкіани, а також виявленням в ній новітніх тематичних та жанрових напрямів, стала магістерська робота авторки цієї дослідницької пропозиції "Живописна Шевченкіана у творах українських митців ХХ – початку ХХІ ст. на прикладі фондovого зібрання Національного музею Тараса Шевченка". Було досліджено Шевченкіану українських художників, що створювалася в чотирьох соціо-політичних та мистецьких періодах: вивчено сприйняття та інтерпретування образу Тараса Шевченка та його мистецької спадщини художниками періоду розквіту соцреалізму, II Світової війни, періоду руху шістдесятництва, 70-80 рр. та в період після здобуття Україною незалежності – Революція гідності та нове трактування образу Тараса Шевченка в період повномасштабного вторгнення росії на територію України у 2022-2023 рр. Також проаналізовано історію становлення та розвитку установ, в яких зосереджувалися музейні

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

предмети до об'єднання їх в єдину колекцію; систематизовано живописну музейну Шевченкіану із долученням до її складу зібраного цифрового контенту творів, створених у новому місцевому та цифровому середовищах; розроблено пілотний варіант тематичного рубрикатора живописної Шевченкіани та визначено перший рівень загального рубрикатора образотворчої Шевченкіани.

На сьогодні практично не охопленими у дослідженнях Шевченкіани залишаються декоративне-ужиткове мистецтво, фотографія, скульптура, нумізMATика та фалеристика, поліграфічна репродукція, дизайн, відтворення, а також художні твори сучасного мистецтва, в тому числі – цифрові. Є окремі публікації, виступи на поточних наукових заходах минулих років, а також магістерські роботи щодо Шевченкіани, наприклад: зведені переліки монументів Тараса Шевченка в Україні, впорядкований за географічною ознакою М. Семенюка та видання інших авторів, на основі чого створено цифрову колекцію пам'ятників Т. Шевченка в НМТШ; магістерське дослідження "Графіка другої половини ХХ століття в ілюстраціях до поетичних творів Тараса Шевченка" Вінокур О. А., Такі публікації потребують вивчення, наукового узагальнення та інтегрування здобутків у систематизовану образотворчу Шевченкіану.

Інтерпретація образу та творів Тараса Шевченка змінювалася під впливом історичних подій та соціокультурних змін, відповідно до нових мистецьких напрямів і технологічних епох у розвитку суспільства, зокрема – сучасних цифрових трансформацій. Спостерігаємо соціокультурний феномен підвищення уваги українського суспільства до постаті та творчості Тараса Шевченка на сучасному історичному етапі боротьби за цілісність та незалежність України та зміною стилів, технік, жанрів та композиційних методів образотворчої інтерпретації образу та творів Т. Шевченка у нових мистецьких просторах і за умов сучасних історичних подій, зокрема – військового часу та євроінтеграційних процесів, а також панування цифрових технологій. Це призводить до формування нового сприйняття та інтерпретації образотворчої Шевченкіани. Виникає потреба переосмислення сенсів Шевченкіани на рівні українського суспільства, та представлення образотворчої Шевченкіани світові як складової європейської образотворчої спадщини через історико-культурний контекст і цифровий мистецький ресурсний культурний простір.

Інтегрована цифрова Шевченкіана та супутні цифрові ресурси сектору культурної спадщини розглядаються як національний цифровий ресурс історико-культурної самоідентифікації та євроінтеграції України, перспективні напрями дослідження цифрових трансформацій в мистецтві та соціокультурної сфері, інформаційна і візуальна база для наукової, проєктної, мистецької, творчої, навчальної діяльності та культурного дозвілля, а також професійної комунікації в національному і європейському та світовому цифровому середовищі.

ЕКОЛОГІЧНИЙ ДИЗАЙН ТА ОРИГАМІ: ЕСТЕТИКА І ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ

Екологічний дизайн, спрямований на створення гармонійного поєднання естетики, функціональності та стійкого використання ресурсів, став важливою частиною сучасного мистецтва та інженерії. Одним із джерел натхнення для екологічного дизайну є техніка оригамі – традиційного японського мистецтва складання паперу. Оригамі, яке історично розвивалося як форма декоративного мистецтва, сьогодні набуло широкого застосування у проектуванні екологічно дружніх конструкцій, інженерних рішень і товарів побутового вжитку. Його принципи геометрії, трансформації та ефективного використання матеріалів відповідають ключовим завданням екологічного дизайну, підкреслюючи естетичний потенціал і функціональність.

Однією з головних рис, які об'єднують екологічний дизайн і оригамі, є їхня орієнтація на мінімізацію матеріальних витрат і ефективного використання ресурсів. Техніка складання паперу в оригамі передбачає створення складних форм з єдиного шматка матеріалу без додаткових з'єднань чи склеювання, що відповідає екологічним принципам зменшення відходів і максимального використання ресурсів. У контексті дизайну цей підхід знайшов відображення у створенні складних меблів, упаковки, світильників та інших продуктів, які не лише естетично привабливі, але й економічно вигідні з точки зору виробництва.

Функціональність оригамі у дизайні також проявляється через його здатність до трансформації. Структури, натхненні принципами оригамі, можуть змінювати форму, забезпечуючи компактність і мобільність. Наприклад, меблі, що складаються за принципом оригамі, є зручними для транспортування та зберігання, що знижує витрати на логістику та економить простір. Ця властивість стає особливо актуальною в умовах урбанізації, де компактність та адаптивність дизайну є важливими чинниками.

Оригамі також сприяє інтеграції природних форм і естетики у дизайн, що відповідає основній ідеї екологічного підходу – гармонійного співіснування людини та природи. Геометрія природних об'єктів, таких як квіти, листя чи мушлі, надихнула дизайнерів на створення виробів, які не лише функціональні, але й естетично привабливі. Наприклад, архітектурні проекти, натхненні оригамі, включають складені фасади та конструкції, що зменшують енергоспоживання завдяки своїй формі та матеріалам.

У сфері промислового дизайну принципи оригамі знаходять застосування у створенні інноваційних продуктів, які поєднують простоту виробництва та високу функціональність. Наприклад, упаковка для товарів, розроблена на основі оригамі, забезпечує оптимальне використання матеріалів, полегшує транспортування та є екологічно безпечною. Подібні рішення сприяють зменшенню екологічного сліду виробництва та стимулюють розвиток стійких технологій.

Одним із найбільш інноваційних напрямків, де використовується оригамі, є біоміметика та інженерія. Натхненні природними формами, конструкції на основі оригамі застосовуються у створенні сонячних панелей, медичних імплантатів та інших високотехнологічних рішень. Наприклад, сонячні панелі, що складаються за принципом оригамі, дозволяють збільшити площу поглинання енергії при мінімальних витратах на матеріали та простір. Це не лише підвищує ефективність, але й відповідає принципам сталого розвитку.

Попри численні переваги, використання оригамі в екологічному дизайні має й певні виклики. Основними з них є складність виробничого процесу, що вимагає високого рівня точності, та обмеження щодо матеріалів, які повинні бути достатньо гнучкими та міцними для складання. Для подолання цих викликів дизайнери та інженери використовують інноваційні матеріали, такі як полімери чи композити, що дозволяє зберігати властивості оригамі при масштабному виробництві.

Саме тому, оригамі стає важливим джерелом натхнення для екологічного дизайну,

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

поєднуючи естетику природних форм із функціональністю та стійкістю. Використання принципів оригамі в архітектурі, промислового дизайні та інженерії сприяє створенню інноваційних рішень, що відповідають потребам сучасного суспільства та викликам сталого розвитку. Це підкреслює значення оригамі як універсального інструменту для інтеграції екологічних цінностей у сучасний дизайн.

Література

1. Lister David. Old European Origami / David Lister. — [Електрон. ресурс]. — Режим доступу: <http://www.britishorigami.info/academic/lister/oldeuro.php>.
2. Robinson N. The Encyclopedia of Origami: The Complete, Fully Illustrated Guide to the Folded Paper Arts / Nick Robinson. — Running Press Book Publishers, 2004. — 160 p.
3. Близнюк М.М. Екологічний напрям дизайнерської творчості / Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми // Матеріали I Міжнародної науково-практичної конференції (8-10 квітня 2015р.), ХНТУ / за ред. Білик А.А. - Херсон, 2015. - 185 с.
4. Дерман Л. Екологічний дизайн у контексті модних інновацій та діяльності дизайнерів одягу XX— XXI століття [Електронний ресурс] / Режим доступу: <http://derman.at.ua/index/contacts/0-3>

Івашко Леонід Юрійович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОМПЛЕКСНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ГРАВЮР З КНИГИ ДАНІЕЛЯ МЕЙСНЕРА THESAURUS PHILO-POLITICUS (ФІЛО-ПОЛІТИЧНИЙ ТЕЗАУРУС), ВИДАНОЇ В XVII СТОЛІТТІ ЕБЕРХАРДОМ КІЗЕРОМ

В середині 15-го століття німецькому ювеліру Йоганну Гутенбергу вдалося запровадити одну із головних новацій у друкарстві в Європі, а саме винайдення способу отримання текстових відбитків із форм, створених рухомими літерами [3]. Ця подія стала потужним переворотом у розвитку людського суспільства, надавши важливий стимулюючий вплив на розвиток соціального прогресу та науки.

Незабаром місце архаїчного книжкового декору у вигляді рукописних заставок зайняла гравюра. Відтак, з другої половини 15-го ст. гравюра зайняла місце другої техніки, яка створювала друковану книгу. Таке поєднання гравюри та типографського (високого) друку на кілька століть визначила «зовнішність» книги.

У ряді жанрів книги гравюра стала головною технікою – так з'явився особливий вид книги, що існував у XV – середині XIX ст., без якого неможливо уявити розвиток людського суспільства [4]. Зокрема, розвиток географії та астрономії в значній мірі пов'язаний з вдосконаленням техніки гравюри, за допомогою якої друкувалися географічні та небесні карти. Без гравюри важко уявити розвиток медицини, де найважливішу роль у підготовці лікаря грали анатомічні атласи. В ботаніці та зоології також широко використовувалися відповідні альбоми-атласи та ілюстрації. Без наукової ілюстрації, її тиражування разом із текстом, неможливим був би повноцінний розвиток багатьох галузей людської діяльності.

Для прикладу, книга «Thesaurus Philo-Politicus», яка була надрукована окремими 16-ти частинами у період між 1623 і 1632 роками [6], проілюстрована 830 гравюрами із зображеннями різноманітних європейських міст та поселень деяких інших неєвропейських країн. В книзі кожен міський пейзаж супроводжується коротким латинським або німецьким девізом, який передає моральне чи філософське послання. Виконуючи функцію «атласу образів» європейських міст, книга має мистецьке та культурне значення. Вона дає цінну інформацію про архітектурний та міський дизайн XVII століття та показує, як європейські міста визначалися власною символікою та алегоріями. Саме таке візуальне зображення міст було інноваційним для того часу і робить книгу цінним документом для істориків та мистецтвознавців.

Лише з середини XIX ст., з появою нових технік друку (геліографюра, фотографюра,

фототипія), гравюра стала сферою «чистого мистецтва», стерши в пам'яті її значення в історії як самостійної техніки книги, що забезпечила значною мірою прогрес та розвиток науки та техніки.

Останніми десятиліттями книжкові гравюри, особливо з ранніх або рідкісних видань, викликають підвищений інтерес з боку музеїв, колекціонерів та інвесторів, що обумовлює зростання їх вартості. Саме ці обставини призводять до того, що багато відбитків (естампів) часто вилучаються з книжок, внаслідок чого втрачається їхній зв'язок з оригінальними виданнями. За таких умов в експертів та колекціонерів виникають значні труднощі в атрибуції книжкових гравюр і проведенні їх експертної оцінки.

Попри значний прогрес у сфері мистецтвознавчої експертизи за останні десятиліття, кількість ґрунтовних досліджень і наукових праць, присвячених темі технологічної експертизи гравюри, в тому числі книжкової гравюри, залишається доволі обмеженою. Серед українських вчених та дослідників значний внесок в наукову розробку питання технологічного дослідження творів мистецтва на паперовій основі, в тому числі щодо можливості датування паперу за його елементним складом, зробили к.х.н., доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ Андріанова О.Б. та к.х.н., доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи НАКККіМ Біскулова С.О. [1; 2].

Вивчаючи наукові публікації також встановлено, що незначний обсяг наукових досліджень питань експертизи гравюр з книги «Thesaurus Philo-Politicus», здебільшого зосереджуються на аналізі стилю окремих груп гравюр, які мають схожі мотиви, або на дослідженні стилістичних особливостей гравюр певних країн чи регіонів, зазвичай залежно від місця діяльності дослідників. Натомість, не вдалося віднайти наукові роботи, які б висвітлювали результати технологічних експертиз гравюр з книги «Thesaurus Philo-Politicus». Саме цей фактор обумовив надзвичайно важливу роль технологічної експертизи гравюр з книги «Thesaurus Philo-Politicus», як частини комплексної експертизи, що дозволить ввести в науковий обіг нові методики оцінки об'єктів культурної спадщини, заснованих на використанні сучасних недеструктивних методів дослідження.

Комплексне технологічне дослідження гравюр з книги «Thesaurus Philo-Politicus» проводилося за двома гравюрами: Кібург / «Küburg in Turgan» та Солотурн / «Solothurn». Під час первинної атрибуції було зроблено обґрунтоване припущення, що вказані гравюри походять з різних частин видань книги «Thesaurus Philo-Politicus», які друкувались у проміжку між 1623 і 1625 роками.

Проведене технологічне дослідження гравюр «Küburg in Turgan» та «Solothurn» дало змогу виявити ряд важливих характеристик паперу та чорнила. Так, аналіз паперу дозволив встановити його морфологічні та технологічні особливості, у тому числі складу волокон і хімічні компоненти, що були використані для проклейки та наповнення. В свою чергу, оптичні й фізико-хімічні методи надали змогу не лише визначити основні компоненти фарб та паперу, але й датувати виготовлення гравюр «Küburg in Turgan» та «Solothurn».

Дослідження також підтвердили високу ефективність використання рентгенофлуоресцентного аналізу (РФА) та інфрачервоної спектроскопії з Фур'є-перетворенням у вивченні та датуванні історичного паперу. Загалом, отримані дані свідчать про те, що паперову основу гравюри «Küburg in Turgan» було виготовлено в кінці XVI — першій половині XVII століття, а гравюри «Solothurn» —приблизно в 1730–1760-х роках.

Ідентифіковані техніка виконання відбитків та наявність діоксиду титану в чорнилі свідчать, що обидва зображення були створені у техніці геліографюри не раніше 1920-х років. Таким чином, за результатами комплексного технологічного дослідження встановлено, що досліджувані гравюри є репліками оригінальних зразків XVII століття, відтвореними приблизно через три століття після створення оригінальних гравюр методом геліографюри на автентичних паперових основах.

Також можемо припустити, що виготовлення імітацій (підробок) вказаних гравюр пов'язане із зростанням їх популярності серед колекціонерів після виходу з друку праці німецьких дослідників Фріца Херрмана і Леонхарда Крафта, які у 1927 році опублікували

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

факсимільне видання книги «Thesaurus Philo-Politicus» [5] із власними коментарями та результатами архівних пошуків.

Література

1. Андрианова О.Б., Біскулова С.О. Технологічні дослідження графічних творів Сергія Шишка. ВІСНИК Львівської національної академії мистецтв. Вип. 52. 2024 р. - С.4-18. URL: <https://doi.org/10.37131/2524-0943-2024-52-1> (дата звернення: 20.10.2024).

2. НАука. МИстецтво. СТудії. Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків: методичний посібник / Андрианова О.Б. та ін. Київ: Фенікс, 2020. 60 с.

3. Barry F.W. Cottrell. From Paper to Print: The Material Origins and Rise of Copperplate Engraving in 15th Century Europe / University of Oxford, 2014 URL: https://www.academia.edu/9015639/From_Paper_to_Print_The_Material_Origins_and_Rise_of_Copperplate_Engraving_in_15th_Century_Europe (date of access: 01.08.2024).

4. Colin Clair. A History of European Printing, London: Academic Press, 1976. 526 p.

5. Meisner Daniel: Thesaurus philopoliticus (Politisches Schatzkästlein); neu herausgegeben und eingeleitet von Fritz Herrmann und Leonhard Kraft; Heidelberg 1927. URL: <https://archive.org/details/ThesaurusPhilopoliticusBand1/mode/2up> (date of access: 07.03.2024).

6. Meisner Daniel und Kieser Eberhard: Thesaurus philopoliticus oder Politisches Schatzkästlein. Ausgaben Frankfurt am Main 1625–1626 und 1627–1631 mit einer Einleitung und einem vollständigen Register der Städtebilder. URL: <https://archive.org/details/thesaurusphilopo00meis/mode/2up> (date of access: 07.03.2024).

Каплинський Іван Михайлович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕКСТУРА ЯК ЕЛЕМЕНТ ОСОБИСТОГО СТИЛЮ ХУДОЖНИКА

Текстура є одним із ключових елементів образотворчого мистецтва, що відіграє важливу роль у формуванні особистого стилю художника. Як виразний засіб, текстура сприяє створенню глибини, динаміки та емоційного впливу твору, формуючи його унікальність і запам'ятовуваність. Використання текстури дозволяє митцю відобразити свій творчий почерк, експериментувати з матеріалами та техніками, а також комунікувати зі сприймачем на підсвідомому рівні.

Текстура у мистецтві може бути як реальною, так і ілюзорною. Реальна текстура утворюється за рахунок фактичної структури поверхні твору, створеної нанесенням фарби, колажними елементами чи використанням інших матеріалів. Водночас ілюзорна текстура є візуальним ефектом, що імітує поверхневі властивості об'єктів. У сучасному мистецтві художники нерідко поєднують ці два типи, щоб досягти складнішого й багатограннішого сприйняття своїх творів.

Текстура виступає інструментом художньої інтерпретації реальності. У творах імпресіоністів текстура слугувала способом передавання світла та атмосфери, а також відчуття руху й мінливості природи. Наприклад, картини Клода Моне демонструють застосування коротких мазків, які створюють враження вібрації світла. У модернізмі текстура використовувалася для посилення емоційного ефекту, як це видно в експресивних роботах Ван Гога, де густі мазки фарби передають напругу й драматизм.

Особливе значення текстура має у формуванні сучасного художнього стилю. У ХХ столітті абстрактний експресіонізм, зокрема творчість Джексона Поллока та Марка Ротко, продемонстрував роль текстури як основного засобу художньої виразності. У роботах Поллока текстура виникала завдяки техніці дрипінгу, яка дозволяла створювати динамічні, багатопланові композиції. Текстура тут перестає бути лише допоміжним елементом, стаючи центральною складовою ідентичності художника.

У постмодернізмі текстура нерідко слугує засобом критики або переосмислення традиційних мистецьких форм. Наприклад, художники концептуального напрямку часто

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

експериментують із текстурою, додаючи до своїх робіт незвичні матеріали, такі як текстиль, дерево, метал чи пластик. Це розширює межі традиційного живопису, інтегруючи його з іншими формами мистецтва й пропонуючи нові підходи до взаємодії з глядачем.

Текстура також є засобом персоналізації художнього твору, дозволяючи митцям виражати свій внутрішній світ. У сучасному мистецтві багато художників використовують текстуру для створення тактильних і візуальних ефектів, що додають їхнім роботам оригінальності. Творчість Ансельма Кіфера, який активно використовує текстуру через багатошаровість матеріалів, таких як фарба, земля чи попіл, слугує прикладом такої індивідуалізації.

Текстура також взаємодіє з іншими елементами художньої мови, такими як колір, форма та композиція. Її використання дозволяє створити гармонійний або, навпаки, напружений діалог між елементами твору, акцентуючи увагу на ключових аспектах задуму митця. Наприклад, у монохромних роботах текстура може компенсувати відсутність кольору, додаючи роботі динамічності та виразності.

Важливим елементом особистого стилю художника виступає текстура, що формує ідентичність творчості автора. Вона дозволяє експериментувати, розширювати межі мистецьких практик і створювати емоційно насичені твори, які резонують із глядачами. Текстура, як частина художньої мови, не лише підкреслює унікальність кожного митця, але й слугує засобом комунікації між творчим задумом і сприйняттям аудиторії.

Література

1. Безклубенко С. Д. Всезагальна теорія та історія мистецтва / С. Д. Безклубенко. Київ, 2003. 261 с.
2. Рубцова О. В. Історичність парадигм мистецтва і проблема сучасної художності: дис. кандидат філософських наук : 09.00.04 / Рубцова Олена Валеріївна, 2004. 163 с.
3. Тимченко С. Кольорова стихія майстра: (Синиця Григорій). Образотворче мистецтво. 2008. № 2. С.16-19.
4. Яремків М. М. Композиція: творчі основи зображення: навч. посіб для вищ. навч. закл. 1 – 2 рівня акредитації. Тернопіль : Підручники і посібники, 2005. 112 с. (Наявний в бібліотеці Університету в кількості 1 примірника).

*Лазарєва Дар'я Олексіївна,
здобувачка Комунального закладу «Кам'яноярський ліцей»
Чугуївської міської ради Харківської області*

ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ АРТТЕРАПІЇ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА В ЗАГАЛЬНООСВІТНЬОМУ ЗАКЛАДІ

Сучасна школа зосереджується не лише на наданні академічних знань, але й на підтримці психічного та ментального здоров'я учнів, яке є основою для успішного навчання та гармонійного розвитку особистості. У нинішніх соціальних умовах, коли діти все частіше стикаються зі стресом, емоційними потрясіннями та психічними навантаженнями, арт-терапія виступає як ефективний інструмент підтримки ментального здоров'я школярів. Це питання набуває особливої актуальності в Україні, де діти вимушені навчатися в умовах війни, яка залишає глибокий відбиток на їхньому психічному стані. Використання арт-терапевтичних методик на уроках мистецтва сприяє емоційному розвантаженню та поліпшенню загального самопочуття учнів, що є надзвичайно важливим для підтримки їхнього ментального здоров'я в умовах сучасного освітнього процесу [1].

Ментальне здоров'я об'єднує здоровий дух та психіку людини із соціальним складником, що є важливим для втілення бажань, реалізації цілей, гарного фізичного самопочуття [2, с. 23]. Воєнні дії в Україні стали серйозним викликом для ментального здоров'я дітей, які стикаються з постійними факторами стресу, такими як тривога за безпеку себе та близьких, вимушене

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

переселення, втрата рідного дому та життя в умовах невизначеності. Це викликає у школярів підвищену тривожність, страх та порушення емоційного стану, що безпосередньо впливає на їхню здатність концентруватися на освіті та зберігати позитивний психоемоційний фон.

Арт-терапія, яка дозволяє учням виражати власні емоції через творчість, є дієвим засобом для зняття цього емоційного напруження та поліпшення психічного стану. Використання різних видів арт-терапії, таких як ізотерапія, колаж, скульптура та інтеграція мистецтва з музикою, надає дітям безпечний простір для переживання й опрацювання своїх емоцій. Це особливо важливо для українських дітей, які можуть висловити свої емоції у творчому процесі, знижуючи вплив травматичних переживань, спричинених війною.

На уроках мистецтва арт-терапія забезпечує простір для творчого самовираження, де учні можуть безпечно опрацьовувати свої емоції. Наприклад, ізотерапія, що включає малювання без заданої теми, дозволяє учням сфокусуватися на процесі створення, а не на результаті, що позитивно впливає на їхнє ментальне здоров'я. У часи війни цей підхід надає дітям можливість вивільнити страхи та тривоги через кольори та форми, що допомагає знизити рівень стресу [3].

Скульптура та інші тривимірні види творчості допомагають учням досліджувати свої почуття у тактильному, фізичному вимірі, що додає терапевтичний ефект. Музичний супровід під час занять додатково підтримує позитивний емоційний настрій, сприяючи релаксації та покращенню емоційного стану, який є важливим компонентом ментального здоров'я.

Для ефективного застосування арт-терапевтичних методик педагог має не лише добре володіти мистецькими техніками, але й бути підготовленим до роботи з учнями, які потребують емоційної підтримки, особливо під час війни. Учитель створює безпечне середовище, де учні можуть вільно висловлювати свої емоції, що є важливим для їхнього ментального благополуччя. Уміння допомагати дітям через творчі методики значно впливає на формування стійкого емоційного інтелекту, що є основою ментального здоров'я учнів, які переживають складні життєві обставини.

Арт-терапія на уроках мистецтва є цінним педагогічним підходом для підтримки ментального здоров'я учнів, надаючи їм можливість розвивати емоційну стійкість, самоусвідомлення та творчий потенціал. В умовах війни цей підхід стає ще важливішим, оскільки він дає можливість дітям впоратися з важкими емоційними станами, спричиненими реаліями сьогодення. Інтеграція арт-терапії в освітній процес є перспективним напрямом для збереження та зміцнення ментального здоров'я учнів, сприяє їхній навчальній продуктивності та психологічному благополуччю, створюючи необхідні умови для стійкого особистісного розвитку навіть у надзвичайних умовах.

Література

1. Марута Н.О., Маркова М.В. Інформаційно-психологічна війна як новий виклик сучасності: стан проблеми та напрямки її подолання. Укр. вісн. психоневрол., 23, вип. 3(84). 2015. С. 21–28
2. Ментальне здоров'я: як подбати про себе? Веб-сайт. URL: <https://prozdorovia.in.ua/statti/mentalne-zdorov-ia/> (дата звернення 20.09.2024)
3. Арт-терапія // Велика українська енциклопедія. URL: <https://vue.gov.ua/Арт-терапія> (дата звернення: 15.09.2024)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА ПІД ВПЛИВОМ NFT

З появою технології блокчейн та розробкою концепції Non-Fungible Tokens (NFT), цифрове мистецтво зазнало значних змін [1-4]. NFT, як унікальні цифрові активи, дозволяють митцям монетизувати свої твори, забезпечуючи їхню унікальність та власність через верифіковані записи у блокчейні.

Цифрове мистецтво, яке раніше часто сприймалося як менш цінне через легкість його копіювання та розповсюдження, отримало нове дихання завдяки NFT. Тепер кожен цифровий арт може бути унікальним та колекційним об'єктом, що значно підвищує його вартість та статус у світі мистецтва.

Однак, трансформація цифрового мистецтва під впливом NFT не обмежується лише комерціалізацією. Вона також впливає на самі підходи до створення мистецьких творів. Митці почали експериментувати з новими формами та методами, використовуючи можливості блокчейну для створення інтерактивних, динамічних та мультимедійних творів, які можуть змінюватися або еволюціонувати з часом.

Для прикладу, деякі NFT-проекти включають елементи віртуальної реальності, де власники можуть взаємодіяти з арт-об'єктами у віртуальному просторі. Інші використовують розумні контракти для того, щоб твори мистецтва змінювали свій вигляд або зміст відповідно до певних умов або подій.

Також важливим аспектом є вплив NFT на права інтелектуальної власності. Завдяки блокчейну, кожна транзакція з NFT є прозорою та верифікованою, що дозволяє митцям забезпечити контроль над розповсюдженням та використанням їхніх творів. Це створює нові можливості для захисту авторських прав у цифровому світі, де піратство та несанкціоноване використання контенту були значною проблемою.

Останніми роками значно зросла кількість досліджень, присвячених впливу NFT на цифрове мистецтво. Вчені та аналітики вивчають, як ця технологія змінює ринок мистецтва, впливає на ціноутворення, права власності та розвиток мистецьких практик. Водночас, існує критика щодо впливу NFT на екологію через велику кількість енергії, яка витрачається на обробку транзакцій у блокчейні. Екологічні наслідки викликають занепокоєння серед екологів та активістів, які закликають до розробки більш сталого підходу до використання блокчейн технологій.

Крім того, деякі критики вказують на потенційну спекулятивну природу ринку NFT, де ціни на твори мистецтва можуть штучно завищуватися через хайп та інвестиційні бульбашки. Це може призвести до нереалістичних оцінок вартості творів та подальшого їх обвалу, що негативно вплине на митців та інвесторів.

Незважаючи на виклики та критику, перспективи NFT у світі мистецтва залишаються обнадійливими. Інновації у технології блокчейн продовжують відкривати нові можливості для митців та колекціонерів, дозволяючи створювати більш залучені та інтерактивні форми мистецтва. Також, зростаюча увага до проблем екологічності спонукає розробників та спільноти до пошуку більш сталих рішень, які мінімізують вплив на довкілля.

Майбутнє цифрового мистецтва з NFT виглядає яскравим, з потенціалом для подальшого розвитку та інтеграції у різні культурні та соціальні контексти. Це відкриває двері для нових форм виразу та способів взаємодії з мистецтвом, що може змінити наше розуміння культури та творчості в цифрову епоху.

Завдяки NFT, мистецтво стає не тільки більш доступним, але й більш динамічним та взаємопов'язаним, відкриваючи нові горизонти для творчості та інновацій у цифровому світі.

NFT також впливають на соціальні та культурні аспекти мистецтва. Вони демократизують доступ до мистецтва, дозволяючи митцям з усього світу виставляти свої роботи на міжнародній арені без потреби в галереях або аукціонних будинках. Це створює

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

більш інклюзивне мистецьке середовище, де митці, незалежно від їхнього географічного або економічного становища, можуть отримати визнання та підтримку.

Крім того, NFT сприяють культурному обміну, оскільки твори мистецтва, які раніше були доступні лише в певних регіонах, тепер можуть бути куплені та продані в будь-якій точці світу. Це не тільки розширює горизонти колекціонерів, але й дозволяє митцям впливати на глобальні культурні тенденції.

Однак, з ростом популярності NFT виникають і етичні питання. Зокрема, занепокоєння викликає використання NFT для легалізації копійованих або неавторських творів. Це ставить під сумнів автентичність та оригінальність в мистецтві, а також може призвести до порушення авторських прав. Тому важливо розробити чіткі правила та регуляції, які б допомогли забезпечити справедливість та прозорість у цій новій економіці мистецтва.

Ще одним викликом є забезпечення стійкості та довговічності цифрових творів мистецтва. У світі, де технології швидко змінюються, існує ризик, що формати файлів або платформи, на яких зберігаються NFT, можуть стати застарілими, що ускладнить доступ до творів у майбутньому. Тому необхідно розробляти рішення, які забезпечать збереження цифрових артефактів для майбутніх поколінь.

NFT відкрили нові можливості для цифрового мистецтва, створивши платформу для інновацій, культурного обміну та комерціалізації творчості. Вони змінили сприйняття цінності в мистецтві, відкривши двері для нових форм взаємодії між митцями та аудиторією. Однак, як і будь-яка нова технологія, NFT стикаються з викликами та критикою, які потребують уваги та розв'язання. Збалансований підхід до розвитку NFT може забезпечити їхнє стале майбутнє в мистецькій сфері, сприяючи культурному розвитку та інноваціям.

Література

1. Бойко В. І., Максимов С. Й. NFT як провідний інструмент мистецтва в репрезентації візуального середовища. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 1. С. 152–156.
2. Волинець В. О. NFT як симбіоз сучасного digital art та технології блокчейн. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. No 1. С. 42–47.
3. Цифрове мистецтво, блокчейнізація та NFT: Юридичний розбір. URL: <https://ilti.com.ua/czifrove-mistecztvo,-blokchejn%D1%96zacz%D1%96ya-ta-nft-yuridichnij-rozb%D1%96r>
4. Що таке NFT і як продати цифрове мистецтво за мільйони. URL: <https://ain.ua/2021/03/18/shho-take-nft-i-yak-prodaty-czyfrovo-mystecztvo-za-miljony/>

Робський Владислав Олександрович,

здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКЕ АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ЕКСПЕРТНИЙ АНАЛІЗ)

Українське аудіовізуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття посідає важливе місце в національній культурі, сприяючи формуванню національної ідентичності та соціально-культурній трансформації. З моменту здобуття незалежності воно пройшло шлях від адаптації радянських норм до вільного самовираження в умовах незалежної держави.

В період, коли Україна була частиною СРСР, розвиток аудіовізуального мистецтва регулювався державною ідеологією, яка визначала тематику та стилістику художніх творів. У кіно, анімації та телевізійних програмах переважали сюжети, що пропагували ідеї соціалізму, прославляли радянських героїв, а також відображали трудові здобутки. Українські кінорежисери, такі як Олександр Довженко, заклали основи національного кіно, але змушені були адаптувати свої твори до вимог цензури, що обмежувало їхній творчий потенціал. Попри

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

це, Довженко створив символічні фільми на кшталт «Землі» (1930), які вплинули на формування українського кінематографу як важливого виду мистецтва та джерела національної ідентичності.

Значним досягненням у радянський період було створення Української студії кінохроніки і документальних фільмів (Укркінохроніка) та Київської студії науково-популярних фільмів. Ці установи зосередилися на документальних фільмах, які часто зображали історичні події та соціалістичні реформи. Водночас, Київська студія анімації (заснована у 1934 році) стала важливим центром для розвитку української анімації, хоча її роботи також обмежувалися ідеологічними рамками.

Українське аудіовізуальне мистецтво є важливою частиною глобальної культурної екосистеми, інтегруючи світові тенденції та одночасно зберігаючи власну культурну ідентичність. Через вплив культурної глобалізації українське мистецтво отримало нові можливості для розвитку, але водночас стоїть перед викликом підтримки унікальності на фоні глобальних культурних змін.

Дослідження висвітлює чотири основні етапи: радянський період, коли мистецтво було під контролем ідеології; період 1990-х років, що відзначився новими темами та жанровими пошуками; 2000-ні, коли спостерігалося зростання інтересу до національної культури та експериментів; та сучасний етап після 2014 року, що зумовлений військовими конфліктами.

Основні напрями розвитку включають кінематограф, анімацію, телевізійні формати та музичні відео. Кожен з жанрів розвивався під впливом національних та міжнародних культурних тенденцій, демонструючи оригінальне поєднання українських традицій з глобальними новаціями.

Аудіовізуальне мистецтво є не лише джерелом розваг, але й важливим елементом національного самовираження, засобом відображення історичних подій, в тому числі війни. Воно впливає на суспільні настрої, викликає емпатію та забезпечує міжнародний резонанс.

Мистецтвознавчий аналіз показує, як українські кінематографісти та митці аудіовізуальної сфери поступово відійшли від канонів радянської естетики до більш індивідуальної та національно орієнтованої стилістики. Наприклад, в роботах Кіри Муратової простежуються новаторські експерименти з формою, що стали предтечею сучасного авторського українського кіно.

Аудіовізуальні роботи українських митців активно відображають соціальні й політичні зміни в Україні. Мистецтвознавчий аналіз підкреслює, як після 2014 року значна частина творів зосередилася на темах війни, національної стійкості та суспільної єдності, формуючи візуальну літопис України.

Аналіз робіт відомих українських режисерів та митців, як-от Кіра Муратова, Мирослав Слабошпицький, Сергій Лозниця та інших, відображає еволюцію національного кіно. Їхні твори стали символами суспільних змін та культурних пошуків.

Аудіовізуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття стало полем для експериментів, які знайшли відображення у жанровій різноманітності. Зокрема, дослідження фільмів, тих самих, Мирослава Слабошпицького та Сергія Лозниці демонструє, як українські режисери інтегрують документалістику з художньою виразністю, використовуючи мінімалістичні образи для глибокого психологічного впливу.

Українське аудіовізуальне мистецтво, залишаючись національно спрямованим, інтегрує сучасні світові тенденції, такі як цифрові технології, CGI та естетику постмодернізму. Це поєднання національного змісту з новітніми інструментами вказує на прагнення українських митців бути конкурентоспроможними на глобальній культурній арені.

Результати мистецтвознавчого дослідження можуть бути використані у навчальних програмах та культурних ініціативах для популяризації української культури за кордоном. Українське аудіовізуальне мистецтво виступає важливим засобом формування міжнародного іміджу країни, зокрема через участь у міжнародних кінофестивалях та культурних заходах.

Література

1. Кучеренко О. "Українське кіно: культурні ідентичності та національні міфи". Київ, 2020

2. Левченко Т. "Еволюція української анімації: від радянського періоду до сучасності". Харків, 2021
3. Журнал "Journal of Ukrainian Studies"
4. Довженко-Центр (онлайн-ресурс) – Кінокритичні рецензії на фільми Слабошпицького, Лозниці та Муратової.
5. Наукові статті на платформі "Visual Culture Studies" та "Cinema Journal".
6. Звіти Державного агентства України з питань.

*Свищук Тетяна Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

РАДЯНСЬКА ПОРЦЕЛЯНА В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ: ПЕРЕОЦІНКА СПАДЩИНИ ПІД ВПЛИВОМ ВІЙНИ

Актуальність теми дослідження обумовлена глибокими соціокультурними і політичними змінами в Україні, які відбуваються в умовах війни з Росією. Війна в Україні суттєво впливає на національну свідомість, підсилюючи перегляд культурної спадщини, зокрема радянських артефактів. Радянська порцеляна, яка раніше слугувала не лише побутовим предметом, але й важливим носієм ідеологічних смислів, сьогодні стає об'єктом контрверсійного ставлення. Сучасне українське суспільство дедалі частіше розглядає радянську спадщину як частину минулого, що асоціюється з імперським гнобленням і втручанням у національну ідентичність. Ця матеріальна спадщина набуває нових смислів у контексті війни, що сприяє зростанню інтересу до колекціонування артефактів із традиційною українською символікою, які стають національно значущими культурними об'єктами, що підкреслюють самобутність і стійкість українського народу. Проте, на міжнародному ринку радянська порцеляна продовжує викликати значний інтерес як культурно-історичний об'єкт, який розглядається як репрезентація певного періоду розвитку декоративно-прикладного мистецтва. Колекціонери зі Східної Європи та Західних країн, для яких ці артефакти є художніми зразками та історичними пам'ятками, зберігають їхній попит, поза політичним контекстом сучасного конфлікту.

Колекціонування радянської порцеляни в Україні є явищем, яке відображає складні соціокультурні та політичні процеси, що відбуваються в суспільстві. Наукові дослідження свідчать про те, що історичний та культурний контексти суттєво впливають на сприйняття матеріальної спадщини. Наприклад, дослідження Індутного В.В. та Походящої О.Б. «Оцінка антикварних виробів з порцеляни на основі порівняльного підходу» (2019) показує, що культурні об'єкти набувають додаткової цінності та символічного значення під впливом політичних змін та зрушень у суспільній свідомості Радянська порцеляна, яка в минулому використовувалася як предмет побуту й інструмент пропаганди, сьогодні стає об'єктом колекціонування та джерелом ностальгії, водночас викликаючи різні емоції залежно від контексту [1, с. 45].

В Україні після розпаду СРСР ставлення до радянських артефактів стало неоднозначним. Для багатьох радянська порцеляна асоціюється з режимом, який вони хочуть залишити в минулому. Бутник-Сіверський Б.С. [2] наголошує, що такі артефакти можуть сприйматися як символ пригнічення національної ідентичності, що породжує негативне ставлення до них серед частини суспільства, особливо в умовах сучасної війни та процесів декомунізації. Таке ставлення сприяє зменшенню інтересу до радянських виробів як колекційних об'єктів, оскільки вони не відповідають новим ціннісним орієнтирам українців. Цей феномен можна пов'язати з процесом культурної реінтерпретації, коли суспільство переглядає своє минуле та переосмислює об'єкти, пов'язані з ідеологією, яка більше не є актуальною.

У міжнародному контексті радянська порцеляна зберігає свою привабливість як об'єкт колекціонування, незалежно від політичного контексту. Дослідження Варивончика А.В. [3] свідчить, що на антикварному ринку країн Східної Європи та Заходу радянські артефакти

користуються попитом як культурні пам'ятки, що репрезентують художні досягнення та технологічний рівень свого часу. Колекціонери у західноєвропейських країнах часто розглядають радянську порцеляну як художній зразок без прив'язки до політичної ідеології. У цьому контексті порцеляна виступає як засіб збереження історії та культури, не пов'язаний із сучасними політичними конфліктами.

Політичні трансформації в Україні також призводять до зміни попиту на національну порцеляну. Декомунізація, зростання патріотичних настроїв та процеси дерусифікації зумовлюють зростання інтересу до порцелянових виробів із традиційними українськими мотивами, що відображають національну ідентичність. Варивончик А.В. (2016) зазначає, що колекціонування таких виробів для українців є способом збереження власної культурної спадщини, яка слугує противагою радянській ідеології та підтримує національні цінності [3, с. 64]. Ця тенденція стає помітнішою в умовах війни, коли суспільство прагне утвердити свою незалежність, у тому числі через культуру та символіку.

Таким чином, колекціонування радянської порцеляни в Україні віддзеркалює суперечливий характер історичної пам'яті та суспільних змін. Як показує дослідження Саввової О.В. (2022), сучасний антикварний ринок стає ареною взаємодії різних чинників — від політичних до культурних, що впливають на сприйняття та оцінку культурних артефактів [4, с. 125]. Внутрішній попит орієнтований на українські вироби з національними орнаментами, тоді як міжнародний ринок зберігає стабільний інтерес до радянських артефактів. Попри ці відмінності, радянська порцеляна залишається цінним культурним надбанням, здатним поєднувати минуле з сучасністю та виступати символом історії й оновлених цінностей українського суспільства.

Дослідження показало, що колекціонування радянської порцеляни в Україні відображає динамічний вплив соціокультурних і політичних факторів на ставлення до матеріальної спадщини. Після розпаду СРСР та в умовах сучасних декомунізаційних процесів, ставлення до радянських артефактів, зокрема порцелянових виробів, значно змінилося. Багато українців відкидають радянську порцеляну через її асоціації з тоталітарним минулим, що більше не відповідає національним ідентифікаційним орієнтирам українського суспільства. У той же час, дослідження міжнародного антикварного ринку показало стабільний попит на радянську порцеляну, особливо серед колекціонерів з країн Східної Європи та Заходу. Вони розглядають ці артефакти як художні твори та культурні пам'ятки, що символізують певний період історії, незалежно від політичних оцінок. Це сприяє збереженню радянської порцеляни на міжнародному рівні, що, своєю чергою, підвищує її вартість та статус як об'єкта колекціонування. Соціокультурні трансформації, зокрема декомунізація та дерусифікація, спричинили зростання попиту на вироби з українською національною символікою. Вироби, які відображають українську культуру та традиції, набувають все більшого значення на внутрішньому ринку, що свідчить про прагнення суспільства до збереження власної національної ідентичності.

Літератури

1. Індутний В. В., Походяща О. Б. Оцінка антикварних виробів з порцеляни на основі порівняльного підходу. Науковий вісник Національного музею історії України. Збірник наукових праць. Випуск 4. Київ: Національний музей історії України, 2019.
2. Бутнік-Сіверський Б. С. Український радянський сувенір / АН УРСР. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1972. 231 с.
3. Варивончик А. В. Порцеляна в контексті художніх промислів України. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», (34), 2016, с. 61–66.
4. Саввова О. В., Воронов Г. К., Фесенко О. І., Смирнова Ю. О., Покроєва Я. О. Історія та розвиток керамічного виробництва: навч. посіб. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2022. 182 с.

РЕСТАВРАЦІЙНІ РОБОТИ НА ОБ'ЄКТАХ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ

Збереження об'єктів культурної спадщини пам'яток історії та культури регулюється чинним законодавством України, зокрема, Законом України «Про охорону культурної спадщини», питання фінансування реставраційних робіт визначено «Порядком використання коштів, передбачених у державному бюджеті для здійснення заходів з охорони культурної спадщини, паспортизації, інвентаризації та реставрації пам'яток культурної спадщини».

Порядком передбачено використання бюджетних коштів, зокрема, для проведення робіт з реставрації, консервації, реабілітації, ремонту пам'яток культурної спадщини з метою їх збереження, підтримання належного технічного стану, відповідного використання та обслуговування, а також розроблення необхідної науково-проектної та проектно-кошторисної документації.

Розробка проектно-кошторисної документації передбачає практичні заходи щодо їх реалізації, зокрема, проведення профілактичних заходів щодо захисту об'єкту культурної спадщини від агресивних чинників, що прискорюють процес його старіння з подальшим руйнування; забезпечення активних технічних заходів щодо збереження і відновлення пам'ятки – реставраційні роботи проводяться з метою запобігання загрози занепаду, пошкодження або втрати об'єкту культурної спадщини.

Реставрація є основною складовою збереження історико-культурної спадщини [2] використовується для зміцнення і відновлення зруйнованих, пошкоджених або спотворених пам'яток історії і культури (архітектурних споруд, витворів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва, археологічних знахідок тощо) з метою зберегти їх нього історичного, художнього значення або повернення первинного вигляду.

В сучасних умовах при проведенні реставраційних робіт допускається використання для зміцнення пам'ятки всього спектру новітніх технологічних досягнень та фізико-хімічних методів. При реставрації можуть застосовуватися різні матеріали, але зовні вони повинні наближатися до автентичних матеріалів, з яких було споруджено об'єкт, підробка під справжній матеріал не допускається. Розбирання справжніх частин об'єкту недопускається, оскільки сучасна техніка реставрації дозволяє укріплювати пошкоджену кладку без її порушення.

Для реставрації зруйнованих або занедбаних порівняно недавно пам'яток, що мають видатне національне значення, все частіше застосовується заходи з реновації (від лат. Renovation – оновлення, реставрація без руйнування цілісності комплексу інфраструктури), тобто надання об'єкту нового життя і функціоналу з метою ефективного його використання. Як приклад, Компанія A Development на сьогодні проводить найбільш вдало реставраційні роботи щодо пристосування, на прикладі реноваційних робіт на Арсенальній площі і будівель бувших військових казарм. Фото 1 і 2.

У нинішніх умовах розвитку технологій при проведенні реставраційних робіт, саме реновація об'єктів культурної спадщини є найбільш фінансово-ефективним способом надати нових можливостей, нового функціоналу при використанні (застосуванні) унікальних історико-культурних об'єктів культурної спадщини та їх територій, на яких можуть бути створені сучасні публічні простори.

При проведенні реставраційних робіт, окремих будівель з метою пристосування (реновації) особливої уваги заслуговує збереження окремих елементів будівлі, декоративних деталей, конструкцій, які відіграють істотну роль для відновлення в натурі частин і окремих деталей об'єкту. Заміна і відновлення зруйнованих елементів виробляються лише на основі безперечних даних про їх первинний автентичний вигляд. У кількісному співвідношенні

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика

автентичні і відновлені частини, їх елементи обов'язково повинні переважати перші. Весь процес реставраційних робіт детально фіксується в щоденниках і фотографіях.



Для запобігання шкідливого впливу на об'єкти культурної спадщини [2] кліматичних та інших негативних чинників над нею можуть споруджуватися різні захисні споруди, які являються тимчасовими, тільки на момент проведення реставраційних робіт, при цьому не створюючи додаткового навантаження на конструктивні елементи пам'ятки, не втручаючись в її структуру.

Аналіз зарубіжного і вітчизняного досвіду реставраційних робіт об'єктів культурної спадщини дозволяє розкрити їх потенціал, підвищити соціокультурну і наукову значущість. Проте при цьому необхідно врахувати цілу низку чинників, пов'язаних з походженням пам'яток, їх нинішнім станом, розташуванням на місцевості і її функціоналом. На сьогодні безліч старовинних об'єктів використовується нерационально, значна кількість пам'яток архітектури пустує, ще більша – потребує реставрації або проведення реноваційних робіт. Але реставраційні роботи, які пов'язані з реновацією пам'яток тільки починають набирати оберти, це впершу чергу пов'язано з недосконалістю чинного законодавства, інерцією державних структур і установ, міських та обласних адміністрацій, а також недовірою суспільства до потенційних компаній, які технічно, технологічно і фінансово можуть відповідально виконувати дані роботи.

Фактично на вибір нового функціонального призначення об'єктів архітектурних пам'яток залежить від міських, обласних управлінь архітектури та містобудування. Пам'ятки архітектури дуже часто здаються в оренду, але орендарі небажають здійснювати ремонтно-реставраційні роботи, бо в сучасних умовах нормативно-правової невизначеності не мотивує до додаткових фінансових витрат і є економічно недоцільними. Це, на жаль, не сприяє збереженню об'єктів культурної спадщини. Внаслідок такого становища чимало пам'яток не залучається до сучасного життя, значна кількість об'єктів пустує.

Проведення реставраційних робіт об'єктів архітектурних пам'яток ускладнюється тим, що чинна методика ведення робіт на кожному етапі робіт суто індивідуальна, а методичні основи відновлення старовинних споруд мають узагальнений характер і не завжди враховують їх архітектурну цінність, ступінь збереженості. Надзвичайно проблемним питанням пристосування (реновації) об'єктів культурної спадщини для сучасних потреб є використання існуючої нормативної бази. За зовнішнього благополуччя якості проектної документації на реставрацію або реновацію архітектурних пам'яток, технічна і технологічна основи їх реалізація повинна бути набагато кращою. Якість реставраційно-відновлювальних робіт, терміни їх виконання здебільшого незадовільні [3]. Трапляються і випадки відхилення від проектів реставрації. Важливими причинами такого стану є слабка матеріальна база реставраційних майстерень, низька кваліфікація багатьох робітників-реставраторів.

Загальновідомо, що фізична схоронність об'єктів культурної спадщини забезпечується їх реставрацією, а моральна, проведенням реноваційних заходів з метою надання нового життя

і функціоналу, наданням доступу до них широким верствам населення.

Таким чином, оскільки сьогодні впливає на використання об'єктів культурної спадщини в соціальному житті спільноти, то поєднання традиційних реставраційних методик і новітніх технік і технологій з використанням сучасних матеріалів і конструкцій на передній план виходить реновація, основною метою якої як і реставрації є максимальне збереження автентичності.

На сьогодні питання реставрації об'єктів культурної спадщини шляхом реновації є одним з найбільш інвестиційно-непривабливих, але повинна системна підтримка держави на всіх її рівнях (районному, міському, обласному) з метою прийняття ефективних і своєчасних управлінських рішень.

Література

1. Андрес Г. О. Охорона культурної спадщини України в контексті світових інтеграційних процесів (друга половина ХХ - початок ХХІ століття): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 26.00.05. «Музеєзнавство. Пам'яткознавство» / Г. О. Андрес; НАН України; Укр. т-во охорони пам'яток історії та культури, Центр пам'яткознавства. – К., 2009.– 20 с.

2. ДБН В.3.2-1-2004 Реставраційні, консерваційні та ремонтні роботи на пам'ятках культурної спадщини.

3. ДБН А.2.2-14:2016 Склад та зміст науково-проектної документації на реставрацію пам'яток архітектури та містобудування. Зі Змінами 2022.

4. Другий Протокол Гагської конвенції про захист культурних цінностей в разі військового конфлікту : 1954 г. // Павлова Л. В., Вашкевич А. Е. ЮНЕСКО і права людини / Л. В. Павлова, А. Е. Вашкевич. – Київ : Лебідь, 2012. – С. 148-159.

5. Державний реєстр національного культурного надбання (пам'ятки містобудування і архітектури) // Пам'ятки України. – 2022. – С. 149-158.

6. Європейська культурна конвенція 1954 року : міжнар. докум. РЄ : від 19.12.1954 р. // Офіційний вісник України. – 2006. – № 41. – Стор. 241. – Стат. 2781; Про участь України в Європейській культурній конвенції 1954 року : затверджено постанов. ВРУ // Відомості ВРУ (ВВР). – 1994. – № 27. – Ст. 230.

7. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини : міжнар. докум. ЮНЕСКО : від 16.11.1972 р. [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/995_089.

8. Конвенція про охорону та заохочення розмаїтості форм культурного самовиразу : міжнар. докум. ЮНЕСКО : від 20.10.2005 р. [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=952_008.

9. Міжнародний проект з ревіталізації культурної спадщини СНОІСЕ стартує в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://prostir.-museum.ua/post/35691>. 23.

10. Міжнародна хартія з охорони й реставрації нерухомих пам'яток і визначних місць : міжнар. докум. ООН : від 31.05.1964 р. [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <http://www.centre7.org.ua/?q=book/export/html/47>.

11. Міжнародна хартія з охорони та реставрації архітектурно – містобудівної спадщини : міжнар. докум. ЮНЕСКО : від 26.10.2000 р. [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=952_009.

Чжан Цзялінь,

здобувач Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

НАЦІОНАЛЬНІ ПРОЯВИ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНУ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ

Протягом століть українська архітектура формувалась у складних та завжди неоднозначних історико-соціальних умовах. Відгомін її самотнього, «теплого» й пластичного характеру відчутний навіть у сучасних архітектурних ансамблях українських міст. Народження на початку ХХІ століття нової епохи та нового мистецтва, на жаль, з 2022 року в Україні перервано через російську воєнну агресію. Але втрати, які у зв'язку з цим

відчула українська культура, ще підсилили значення національного архітектурного спадку, яскравим феноменом якого є український модерн.

Цей стиль виник і стрімко поширився в українському архітектурному мистецтві в останні десятиліття XIX – на початку XX століття, міцно ствердившись у загальнокультурному просторі країни. Як і в Європі, в архітектурі України ознаками модерну були декоративність, використання елементів різних стилів, що передували, збереження національного колориту, запровадження традицій народного мистецтва. Українські архітектори-модерністи, сповідуючи еклектизм, прагнули поєднувати новітні технології з народними традиціями. Утвердження модерну збіглося з добою індустріалізації, відтак масштабним стає будівництво приміщень індустріального та громадського призначення – банків, бірж, театрів, народних та прибуткових будинків, клубів, пасажів, ринків. У цих спорудах широко застосовують метал, скло, залізобетонні конструкції.

Нові технології будівництва істотно змінюють українські міста. Вулиці починають забудовувати відповідно до їхнього призначення – як магістральні, житлові чи торговельні (тобто пасажі). Облаштовують алеї, газони, сквери. Проїзну частину вулиць намощують бруківкою. З'являються вуличні гасові, газові та електричні ліхтарі, навіси для зупинок транспорту, урни для сміття, інформаційні тумби тощо. У містах споруджують електростанції, водонапірні башти, гаражі, санітарні очисні будівлі.

Датою народження українського модерну прийнято вважати 1903 рік, коли В. Кричевський представив свій проєкт будинку Полтавського губернського земства. Дивний стиль цієї споруди, який не вписувався в архітектурні тенденції тогочасного національного зодчества, був названий «псевдо-мавританським», але завдячуючи Опанасу Сластіону став називатись «український стиль», а згодом – «український модерн». Узявши в основу цієї стилістики народні традиції домашнього та церковного будівництва, В. Кричевський тим самим заклав базис українського архітектурного модерну. Це з одного боку, викликало незадоволеність правлячих кіл (в особі імператора Миколи Другого, незважаючи на те, що фасади були прикрашені гербами уїздних міст губернії), а з іншого, – хвилю пошуків оновлення архітектурного стилю саме в народному будівництві.

Унікальна складова української культури – народне зодчество – віками розвивалось автономно, існуючи окремо від міської архітектури. Однак у XIX столітті архітектори починають черпати в ньому натхнення, вплітаючи елементи народних забудівель в урбаністичний пейзаж. У результаті цих пошуків у народній стилістиці в Полтаві у 1906 році за проєктом Є. Сердюка та М. Стасюкова була побудована школа імені І. П. Котляревського. Це була перша в Україні меморіальна школа, присвячена видатному діячу української культури (на жаль, під час Другої світової війни у будівлі сталася пожежа, а потім її розібрали). На хвилі цих пошуків майже водночас із будівлею земства та школи було зведено церкву в с. Плішивці за проєктом архітектора Кузнецова. В архітектурі Покровської церкви знайшли переконливе втілення традиції українського народного зодчества, надавши привід вважати її передвісником українського необароко. Зокрема дев'ять бань церкви з прямокутників переходять у восьмигранники, пропорційно звужуючись до гори, кладка стін звичайно йде з нахилом усередину.

Відтоді український архітектурний модерн набирає стрімких обертів у всіх регіонах країни. Ідеологом стилю стає О. Сластіон, який формує його принципи та усіляко сприяє поширенню стилю в Україні. Серед української творчої інтелігенції та передового студентства утворюються різні товариства та угруповання (аж до нелегальних, оскільки будь-які прояви національного були під забороною), в яких вивчається українська народна архітектура. Їх члени ходять по селах та роблять замальовки хат, церков, підсобних будівель. Процес набрав настільки серйозних обертів, що у Харкові формується Український художньо-архітектурний відділ, метою якого була як охорона та збереження історичних пам'яток та відновлення народного зодчества, так і розповсюдження українського архітектурного стилю.

Український архітектурний стиль все більш переконливо знаходить своїх прибічників: за цією тематикою з'являється велика кількість публікацій не тільки у фахових журналах, а й

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

у розважальних, оскільки стиль відповідав нагальним запитам сучасності, новому ритму життя нового століття. Відгук у поціновувачів знаходять інтенсивний та живописний декор, національні елементи та яскраві мотиви народного зодчества. Цю стилістику в Україні опанували архітектори: П. Альошин, К. Жуков, В. Кричевський, І. Левинський, О. Лушпинський, О. Сластіон, С. Тимошенко, згодом М. Даміловський, Ф. Мазуленко, Є. Сердюк, П. Фетисов.

У стилі українського модерну зводили споруди різного призначення: прибуткові будинки (будинок В. Хренникова у м. Дніпро, 1910–1913), приватні особняки (будинок М. Дмитрієва у с. Яреськи Полтавської області, 1905-1906), громадські-адміністративні (будинок страхового товариства «Дністер» у м. Львів, 1905–1906), навчальні (будинок міського училища імені М. Грушевського у м. Київ, 1911), лікувальні (будинок земської лікарні у м. Лубни, 1913), культурно-освітні (палац культури імені І. Котлова у м. Кременчук, 1925–1927), церковні (Георгіївська каплиця у м. Полтава, 1911–1914) та промислові будівлі (електростанція у м. Ніжин, 1914–1916).

Яскравими зразками українського архітектурного модерну стали «Будинок з химерами» архітектора В. Городецького та будівля Державного банку в Києві (збудована в 1902-1905 роках за проектом архітекторів О. Кобелева та О. Вербицького). Взірцем так званого раціоналістичного модерну став Бессарабський ринок у Києві, збудований архітектором Г. Гаєм у 1908-1912 роках. Це був перший критий ринок в Україні. У цій споруді поєднувалися модерні, раціоналістичні форми з національними мотивами.

На західноукраїнських землях поєднання елементів модерну та народної архітектури західноукраїнських земель втілено у будівлі банку «Дністер» у Львові, збудованої у 1905-1906 роках архітектором І. Левинським. Не менш яскравим прикладом українського архітектурного модерну є будівля сільськогосподарської селекційної станції у Харкові (1911, архітектор Є. Сердюк). Це одна з небагатьох споруд стилю модерн, що збереглися в місті до наших днів. До таких саме споруд українського модерну, що й сьогодні прикрашають Харків належить унікальна будівля Художнього училища, збудованого у 1912 році за проектом архітектора Жукова.

У пізній період функціонування стилю в Україні спостерігається значний відхід саме від модернових основ на користь конструктивних та раціоналістичних елементів. Злам відбувся після Жовтневої революції 1917 року, коли багато з культурних діячів потрапили або в еміграцію, або були репресовані. Українському архітектурному модерну прийшлося змінити «обличчя», трансформуючись під актуальні концепції раціоналізму та конструктивізму. Такою з'явилась будівля Центрального Залізничного вокзалу в Києві, яку архітектор Вербицький намагався зробити яскравим зразком українського архітектурного модерну з елементами українського бароко. Однак у процесі будівництва, що йшло з 1928 – по 1932 роки, під тиском радянської естетики та ідеології проект багато разів змінювався, в результаті чого в ньому від модерну залишилися лише окремі елементи. Офіційною датою завершення цього самобутнього архітектурного стилю став 1941 рік.

Ша Іфань,

здобувач Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

АУТСАЙДЕРСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ШЛЯХ ДО ВИЗНАННЯ

Узагальнюючий термін «аутсайдерське» мистецтво (з англ. – *outsider art*) увів до обігу у світове мистецтвознавство Роджер Кардинал у книзі «*Outsider art*» (1972). Згідно його визначення, «аутсайдерське» мистецтво (або аутсайдер-арт, аутсайдер-брют) – це творчість невчених художників, що виходить за межі музеїв, галерей, навчальних закладів та академічних канонів [3]. Воно не є тим, що називається «незграбне аматорство», навпроти, мистецтво аутсайдерів – це оригінальні твори яскравих митців, які, не маючи професійної

освіти, мають неповторну індивідуальність.

До мистецтва аутсайдерів прилічують творчість наївистів, душевнохворих, дітей [2]. Тривалий час у розвитку культури воно не визнавалось, навіть заперечувалось, як таке, що не відповідає здоровому глузду. Але до ХХ століття починають поширюватися ідеї (зокрема міф про «божевільність генія» А. Шопенгауера) щодо особливих творчих здібностей душевнохворих осіб. Ці ідеї знаходять підтвердження у колекціях робіт митців, які мали психічні розлади. Такі колекції збирали насамперед люди, пов'язані з цією сферою, зокрема художник-експресіоніст Макс Ернст. Цей митець відвідував курси психіатрії у Бутлейській Королівській лікарні, де в 1900 році була організована перша виставка робіт душевнохворих [1, с. 17]. У результаті своїх спостережень М. Ернст написав книгу про поведінкові аномалії душевнохворих та виразні особливості їх творчості. Художній досвід, якого набув М. Ернст під час практики у божевільні, згодом відіграв значну роль у його участі у становленні такого авангардного стилю як сюрреалізм.

Першим збирачем творчості душевнохворих був лікар-психіатр Еміль Крепелін, який працював у Гейдельберзькому університеті. Вивчаючи різні психічні захворювання, він, разом з цим, колекціонував картини своїх пацієнтів, які страждали на шизофренію, маніакально-депресивний психоз, тяжкі стадії алкоголізму та ін. Коли у 1903 році Е. Крепелін перевівся до Мюнхена, більша частина його зібрання залишилась у Гейдельберзі, де з 1919 року став працювати Ганц Принцгорн. Цього талановитого психіатра зацікавила колекція його попередника, він став її вивчати та поповнювати.

Видана за три роки по тому монографія Г. Принцгорна «Художня творчість душевнохворих» (1922) значно вплинула як на сприйняття, так і на концепцію мистецтва аутсайдерів. Особливу популярність виданню принесли вміщені тут ілюстрації творів душевнохворих, які із захопленням сприйняли люди мистецтва: сюрреалісти, примітивісти та авангардисти. Презентовані у книзі роботи були їм близькі через прагнення зображувати те, що приховує підсвідомість, вивільнена від усіляких умовностей і канонів.

На становлення концепції арт-брюту значний вплив здійснила також монографія швейцарського психотерапевта Вальтера Моргенталера «Душевнохворий як художник» (1921), в якій було подано першу біографію художника-аутайдера Адольфа Вельфлі. Вона привернула до себе увагу сюрреалістів і французького художника Жана Дюбюффе¹, який теж став колекціонувати картини, створені душевнохворими, дітьми, «дикунами» та ін. У 1945 році для стильового визначення зібраних ним творів Ж. Дюбюффе застосував термін ар-брют (з франц. *art brut* – грубе, сире, необроблене мистецтво) [4]. Цим терміном визначалась творчість художників, які не мали формальної художньої освіти, включаючи осіб з психічними розладами та «примітивістів». Крім створення власної концепції ар-брюту та теоретичного осмислення творчості авторів зазначених соціальних груп, Ж. Дюбюффе організував виставки їх робіт. Митець був переконаний, що саме таке мистецтво є абсолютно чесним і позбавленим будь-яких стереотипів.

Ця думка впливала з того, що творчості аутсайдерів у найвищому ступені притаманний спонтанний характер, вони практично не залежать від напрацьованих культурних стереотипів. Художники ар-брюту не прагнуть до правдоподібності, не враховують правил перспективи та масштабу, не відділяють реальності від фантастики, не вибирають матеріалів, якими вони працюють, тощо. Безлад, що панує в таких творах, часто потворні форми та образи, що лякають, неупорядковані композиції, багатозначні, незрозумілі абстракції, протиставляються штучно виробленій академічній культурі.

Це повністю відповідало пошукам Ж. Дюбюффе щодо його прагнення художнього вираження «поза» культурою та виявлення в мистецтві «варварської» архаїчної сили і стихійності. Використання грубих поверхонь та примітивістського рисунку, «брутальне» застосування олійних фарб, часто з домішками піску та неохайна манера накладання їх на полотно формували нові образи людини і світу. За такого підходу він став майстром відображення дикунських та войовничих сцен у творчості². Ця мистецька концепція та філософія Ж. Дюбюффе стали основою створеного ним стилю ар-брюту.

Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація: теорія і практика _____

У сучасному образотворчому мистецтві ар-брют сприймається як «найчистіше» вираження спонтанного психічного «вибросу» глибин підсвідомості, що втілюється через малюнок або в матеріалі. Основними критеріями, за яких такий твір прилічується до категорії ар-брют є оригінальність та ізольованість його автора, який не отожднює себе з професійним художником та не має на меті створення художнього артефакту.

Зміну статусу ар-брюту, «наїву» та суміжних з ними явищ, а також поступовий вихід зазначених феноменів із затінку, з маргіналів мистецького розвитку обумовила зміна художньої парадигми мистецтва 1960-1970-х років. У цей час діяльність багатьох митців і теоретиків сучасного мистецтва (Роджера Кардинала, Віктора Масгрейва, Гаральда Зеємана) скеровується у бік осмислення мистецтва аутсайдерів у контексті новітніх концепцій постмодерна, а художні поняття, пов'язані з аутсайдерським мистецтвом, втрачають первісний негативний патологічний сенс.

До кінця ХХ століття межі поняття «аутсайдер арт» розширились. До нього увійшли такі близькі явища, як маргінальне, «наївне», візіонерське (інтуїтивне) мистецтво, фольк, творчість угруповання «Новий вимисел» (франц. - *Neuve Invention*), та такої специфічної категорії художників, як «справжні» аутсайдері. Відзначається, що «завдяки роботам Г. Принцгорна, Ж. Дюбюффе, Р. Кардинала та іншим нарешті були гідно оцінені твори самоуків, не признаних у минулому, які почали розглядати як творчу спадщину всього людства» [1, с. 18]. Відтепер «мистецтво аутсайдерів», яке раніше не визнавалось загальною, стало справжнім художнім мейнстримом.

Примітки

¹ Жан Дюбюффе (1901–1985) став художником у 40 років, після того як успадкував бізнес батька. Був одним з перших представників авангардного руху Art Informel. Його найбільша колекція творів ар-брюту з 1976 року знаходиться в Лозанні в Шато де Больо (Франція).

² Художником створено близько 10 000 робіт, об'єднаних в однорідні «серії» Дюбюффе. Кожну з них він писав від двох до дванадцяти років. Найвідоміші: «Жіночі тіла» (1950), «Маленькі картинки з крилець метеликів» (1953), «Маленькі статуї непевного життя» (1954), «Феномени» (1958), «Ретроспектива Жана Дюбюффе» (1960-1961), «Урлуп» (1967), «Театри пам'яті» (1975-1978).

Література

1. Северін С. С. Аутсайдерське мистецтво: різноаспектність проблеми : кваліфікаційна робота ... ОР магістр, спец. 023. Сумський держ. пед. ун-т імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 65 с. URL : https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/13146_

2. Туленков М. В. Аутсайдер // Велика українська енциклопедія. URL : <https://vue.gov.ua/Аутсайдер> (дата звернення: 22.04.2024).

3. Cardinal R. Outsider art. New York: Praeger Publishers, 1972. 192 p.

4. Dubuffet J. L'Art brut préféré aux arts culturels [1949] // Dubuffet J. Prospectus et tous écrits suivants. Tome 1. Paris : Gallimard, 1967, p. 198-202

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ

<i>Денисюк Ж. З.</i>	Культура як пріоритетна складова в розбудові системи стратегічних комунікацій3
<i>Овчарук О. В.</i>	Культурологічна школа Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: шляхи становлення та перспективи розвитку4
<i>Сіверс В. А.</i>	Невимушене самогубство (про можливу долю НФТ)6
<i>Степаненко Л. М.</i>	Роль mindfulness та медитації у відновленні ментального здоров'я8
<i>Бардік М. А.</i>	Культурні взаємозв'язки в живописі Великої Лаврської церкви9
<i>Дяченко А. В.</i>	Інтеграції інноваційних технік в сучасному мистецтві України12
<i>Коваленко Є. Я.</i>	Креативне гіпермислення в контексті сучасної культури менеджменту [Creative Hyper Thinking in the Context of Modern Management Culture]13
<i>Несен І. І.</i>	Силует костюма як маркер етнічної традиції та історії стилів15
<i>Савчин Л. М.</i>	Етнокультурна пам'ять українців у традиціях сімейної обрядовості у фокусі культурології17
<i>Андерсон Л. В.</i>	Міжкультурна комунікація: від мовних навичок до знання соціальних практик і культурних норм [Intercultural communication: from language skills to knowledge of social practices and cultural norms]19
<i>Дорошенко Т. С.</i>	Феномен тілесності в українському актуальному мистецтві21
<i>Фісун В. П.</i>	Коралове намисто в поетичному фольклорі України22
<i>Авершина А. О.</i>	Демонізація образу жінки в образотворчому мистецтві України періоду російсько-української війни24
<i>Антощук В. П.</i>	Культурні інституції як центри громадського життя та соціальної інтеграції26
<i>Бондаренко О. О.</i>	Роль української діаспори у формуванні сучасного соціокультурного простору27
<i>Боришполь Г. І.</i>	Маркери аксіосфери суспільного ідеалу України: культурно-історична ідентичність та архетипіка людини фронтиру28
<i>Бригідер А. В.</i>	Український артринок як чинник культурної ідентичності31
<i>Бригідер К. В.</i>	Соціальний контекст образотворчого мистецтва в Україні після 2014 року32
<i>Бурлаченко Б. А.</i>	Жанрова типологія гітарного ансамблевого мистецтва34
<i>Васильківський А. О.</i>	Концертне виконавство в контексті розвитку популярної музичної культури35
<i>Васкевич М. В.</i>	Культурна ідентичність через музику: баян як символ національної спадщини36
<i>Вострих О. Ю.</i>	Роль державної політики у формуванні художньої культури38
<i>Грабовий О. А.</i>	Соціальні рухи та їх вплив на розвиток української культури39
<i>Дідківський Р. В.</i>	Медіа як платформа для розвитку субкультур41
<i>Драч В. В.</i>	Культурно-мистецькі практики у розвитку сучасної культурної дипломатії43

<i>Дяченко А. В.</i>	Культурні особливості віртуального навчання	44
<i>Забродська М. А.</i>	Особливості організації креативного простору міжнародної пересувної виставки від музею «Становлення української нації» «Україна. Становлення державності»	46
<i>Ковальова Т. А.</i>	Цифрові технології в збереженні культурної спадщини та в міжкультурних комунікаціях	48
<i>Костін Р. О.</i>	Творчість Ади Роговцевої як відображення національної ідентичності в умовах глобалізації	49
<i>Косінська Т. В.</i>	Роль молоді в трансформації хорової культури поділля: нові практики та коди	50
<i>Малюцький В. О.</i>	Роль хорового мистецтва в культурній дипломатії України	52
<i>Меліхов В. І.</i>	Сучасна хореографія як тілесні практики культурної пам'яті в Україні періоду повномасштабного вторгнення	54
<i>Острроверхова Г. В.</i>	Типологія застосування штучного інтелекту в сучасному візуальному мистецтві	55
<i>Полтавець А. В.</i>	Концепція героїзму в умовах воєнного стану: історичний і культурний контекст	57
<i>Прадєдович Д. В.</i>	Віртуальні технології та нові медіа в репрезентації авангардних ідей	58
<i>Прадєдович Д. В.</i>	Репрезентація естетичних ідей українського авангарду в контексті міжкультурної комунікації	60
<i>Приходько Н. К.</i>	Аудіовізуальне мистецтво як інструмент передачі культурних цінностей у період соціальних трансформацій	62
<i>Садовенко О. О.</i>	Чи ми боги для штучного інтелекту: динаміка культурного впливу між творцем і творінням	63
<i>Самойленко С. С.</i>	Психологія часу: як «хронос» впливає на колективну пам'ять та культурні практики	65
<i>Синицький С. М.</i>	Внесок просвітників польського походження в розвиток освітньо-культурної діяльності Острозької академії (1576–1636 рр.)	67
<i>Сіома М. О.</i>	Критичне мислення як складова патріотичного виховання	68
<i>Стаценко М. О.</i>	Перформативно-хореографічні практики в контексті розвитку видовищної культури	70
<i>Тищук С. В.</i>	Діяльність Вишгородського державного історико – культурного заповідника в умовах воєнного стану (2022 – 2024 рр.)	71
<i>Ференець О. Б.</i>	Молодь як суб'єкт формування національної ідентичності в умовах гібридної війни	73
<i>Шмандровський А. С.</i>	Соціальні медіа в розвитку інститутів громадянського суспільства	74
<i>Белець С. П.</i>	Штучний інтелект і його роль у веденні пропаганди	76
<i>Василенко Л. А.</i>	Культурологічна компетентність як складова професійної підготовки майбутніх офіцерів Національної гвардії України	77
<i>Галузінська Л. А.</i>	Актуальні методики проведення культурних заходів в Україні	79
<i>Гапко Є. В.</i>	Інтерпретація авангардного мистецтва першої третини ХХ століття в імерсивному перформансі-презентації EXTER.Live	81
<i>Гончарук Л. В.</i>	Теоретичне осмислення поняття «культурна функція»	82
<i>Дудніченко М. О.</i>	Креативна синергія закладів культури: регіональні особливості Вінниччини	84

<i>Дядічкіна Г. Р.</i>	Формування системи кроскультурного менеджменту в сільських закладах культури та дозвілля	85
<i>Дячок Д. О.</i>	Емоційний інтелект як вид мистецтва	87
<i>Ідрічан К. О.</i>	Аніме «Вторгнення титанів» (2013–2023) як симбіоз проблем культурного глобалізму	88
<i>Красін Д. С.</i>	Культура в гібридних загрозах: теоретичне осмислення представників наукової школи НАКККІМ	90
<i>Лепська К. С.</i>	Роль конвергентних медіа у формуванні громадської думки	91
<i>Матіос А. О.</i>	Формування міжнародно-правових засад мистецької експертизи для реституції культурних цінностей, пограбованих у ході російсько-української війни в Україні	93
<i>Пащенко Д. О.</i>	Роль культурної дипломатії в протидії дезінформації під час війни	96
<i>Сухенко В. К.</i>	Виставка «Світ колажів Любові Панченко»: меморіальний аспект	97
<i>Хлистул Д. М.</i>	Репрезентація національної ідентичності в художніх галереях міста Києва	98
<i>Шереметьєва К. І.</i>	Мистецька спадщина Сангушків: гобелен із палацу в Славуті в бразильському музеї	100
<i>Якимчук О. Б.</i>	Культурний туризм як рушійна сила економічного розвитку регіону – Київської області	102

КУЛЬТУРНІ І КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

<i>Воробйова Н. П.</i>	Деякі аспекти роботи українських інституцій з європейськими програмами	104
<i>Гардабхадзе І. А.</i>	Культурні і креативні індустрії в трансформаційному світі: соціокультурні та соціотехнічні перспективи	106
<i>Головач Н. М.</i>	Трансформація мережі закладів культури в громадах України	108
<i>Мельник І. В.</i>	Роль настільних ігор у формуванні української ідентичності (на прикладі гри «Криївка»)	110
<i>Шевченко Н. О.</i>	Трансформації туристичного простору регіонів України під впливом упровадження нових моделей розвитку туристичних маршрутів і дестинацій	112
<i>Слюсаренко О. В.</i>	Досвід участі у фестивальному житті Польщі (2022–2023)	114
<i>Тадля О. М.</i>	Роль культурних і креативних індустрій у підтримці Спільки ветеранів російсько-української війни Деснянського району міста Києва	115
<i>Майструк Б. Ю.</i>	Креативні індустрії в освіті: формування нових професій у культурному секторі	116
<i>Фесенко В. В.</i>	Економічне стимулювання меценатства: зарубіжний досвід і перспективи в Україні	118
<i>Белоус Д. О.</i>	Бібліотечний менеджмент і напрями його вдосконалення	120
<i>Бондар О. М.</i>	Тенденції розвитку закладів культури територіальних громад в умовах викликів сьогодення	122
<i>Вірич В. О.</i>	Формування українського культурного бренду на прикладі національного Сорочинського ярмарку	124

Горбатюк О. Ю.

Феномен української вишивки в культуротворчих процесах125

<i>Дернова А. М.</i>	Нематеріальна культурна спадщина як туристичний ресурс: теоретичне осмислення	128
<i>Дущенко О. М.</i>	Особливості менеджменту академічної музики в контексті сучасної гуманітарної кризи	130
<i>Єрмакова І. О.</i>	Законодавчий і соціокультурний вимір креативних індустрій в Україні	131
<i>Ільченко І. О.</i>	Фестивальні події як спосіб популяризації української культури	133
<i>Клімовський В. В.</i>	Івент-менеджмент як стратегічний інструмент підвищення конкурентоспроможності	135
<i>Козицький В. С.</i>	Роль військових музичних традицій у військово-патріотичному вихованні військовослужбовців	137
<i>Конопленко А. І.</i>	Медіапростір під час війни: роль блогерів у підтримці та інформуванні	139
<i>Котелянська С. А.</i>	Креативний менеджмент в умовах розвитку фестивально-конкурсної справи	140
<i>Кулай К. А.</i>	Музей як культурний форпост у часи війни: трансформація діяльності та виклики	142
<i>Лавренчук Є. В.</i>	Реакція гламурного оперного, перенасиченого колоніальним мистецтвом світу опери на війну в Європі	144
<i>Ліфанова Т. А.</i>	Сучасні креативні практики молодіжних просторів у системі соціокультурної діяльності	147
<i>Мартиненко О. О.</i>	Кроскультурний менеджмент: вплив культурних особливостей на корпоративну культуру	148
<i>Мельник С. П.</i>	Проектна діяльність бібліотек: інноваційний підхід до задоволення культурних та інформаційних потреб	149
<i>Міщенко Л. В.</i>	Структурно-організаційні основи діяльності Ямпільського міського центру культури та дозвілля	150
<i>Мурований В. П.</i>	Управлінські моделі клубних закладів	153
<i>Павлученко М. В.</i>	Місце закладів культури в культурному розвитку громад	155
<i>Смаишин Д. Б.</i>	Інновації та творчість: як вони взаємодіють у креативній економіці	157
<i>Стародубова О. Б.</i>	Українське аматорське мистецтво в соціокультурній діяльності в умовах повномасштабної війни в Україні	158
<i>Сухарєва А. О.</i>	Міжнародний досвід реалізації концепцій креативного міста	160
<i>Тадля А. О.</i>	Креативні індустрії в муніципальному менеджменті	162
<i>Третьякова К. В.</i>	Адаптація закладів культури Тульчинської громади до умов воєнного стану: виклики та інноваційні рішення	163
<i>Халюков Д. О.</i>	Івент -менеджмент як комплекс заходів масових подій	165
<i>Хохлова І. Я.</i>	Інноваційний потенціал івент-технологій у розвитку соціокультурної діяльності	168
<i>Червоняк О. В.</i>	Менеджмент хорового мистецтва та напрями його вдосконалення	170
<i>Чуйко Ю. С.</i>	Концепція креативної економіки: від Г. Сковороди до Дж. Хокінса	172
<i>Шапор П. В.</i>	Художня традиція відеоігор	174
<i>Шкіль А. С.</i>	Сучасний стан управління музичною сферою в Україні	176

ІНФОРМАЦІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ, ДОКУМЕНТОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА.

<i>Биркович Т. І., Куц Р. Т.</i>	Цифрові трансформації архівів: сучасні тенденції розвитку179
<i>Бугайова О. І.</i>	Голосові параметри невербального етикету ділового спілкування180
<i>Берестов О. О.</i>	Використання штучного інтелекту в публічних бібліотеках182
<i>Бондаренко І. О.</i>	Патентна документація і наукові публікації: проблеми дублювання та пріоритету184
<i>Гринишин З. М.</i>	Селянська культура і революційні зміни: трансформація народних традицій185
<i>Капишук О. С.</i>	Періодичні видання вебресурсу Національної бібліотеки Франції «Галліка» (Gallica) як важливе джерело дослідження життя і творчості Миколи Глуценка 1925–1936 років186
<i>Кершис А. А., Ховпун О. С.</i>	Проблеми автентичності документів в умовах цифровізації189
<i>Кузьменко Д. О.</i>	Роль бібліотек у розвитку цифрової грамотності190
<i>Кузьменко Д. О.</i>	Соціокультурні та інформаційно-комунікативні сервіси бібліотек в інноваційному медіапросторі191
<i>Паламаренко В. Ю.</i>	Роль центрів культурно-дозвілєвих послуг у розвитку інформаційних механізмів культурних взаємодій суспільства194
<i>Святогор Є. А.</i>	Бібліотека як інформаційний центр з подолання гібридних загроз196
<i>Пелих Я. В.</i>	Застосування мобільних додатків для підтримки сталого туризму Національного природного парку «Голосіївський»197
<i>Прибиток Д. О.</i>	Жінка в соціальній структурі литовсько-польської доби: шляхта, міщанки та селянки199
<i>Скиба В. М.</i>	Застосування мобільних додатків для підтримки сталого туризму Національного природного парку «Голосіївський»200
<i>Тарасенко С. В.</i>	Сучасний образ капелана: суспільне сприйняття і популяризація капеланської служби201
<i>Шапіро С. І.</i>	Чернігівський обласний художній музей імені Григорія Галагана як культурний центр регіону202
<i>Щербак Ю. О.</i>	Публічна інформація в системі ефективного функціонування центрів культурних послуг203
<i>Бичковська Н. С.</i>	Персоналізація бібліотечних послуг у цифровому середовищі205
<i>Гетьман А. О.</i>	Створення інтерактивного навчального середовища в бібліотеках на основі імерсивних технологій207
<i>Грицак В. В.</i>	Аналіз сучасних медіаформатів в Україні: виклики та можливості208
<i>Коваленко Ю. С.</i>	Значення правил внутрішнього трудового розпорядку для функціонування дошкільного навчального закладу209
<i>Неколюк-С. Д.</i>	Роль публічних бібліотек у забезпеченні інклюзивного доступу до інформації та культурних ресурсів для людей з інвалідністю210
<i>Павленко В. О.</i>	Використання штучного інтелекту для побудови стратегій просування бібліотек у соціальних мережах212

<i>Сугак В. С.</i>	Використання електронного листування в організаціях: переваги та недоліки	213
<i>Черес М. В.</i>	Упровадження автоматизованих технологій управління коледжем	215

СЦЕНІЧНЕ Й АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО: ТВОРЧИСТЬ І ТЕХНОЛОГІЇ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: СТАН, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ.

<i>Погребняк Г. П., Грановська В. О.</i>	Колірна палітра екранної мови	218
<i>Терада Набухіро</i>	Класична хореографія як відображення суспільних цінностей	220
<i>Кратко Ю. В.</i>	Сучасне сценічне мистецтво як простір інтерактивної взаємодії виконавців і глядачів [Contemporary performing art as a space of interactive interaction between performers and spectators]	221
<i>Матушенко В. Б.</i>	Вуличні театралізовані заходи в стародавньому Єгипті	222
<i>Шлемко О. Д.</i>	Марія Заньковецька як геніальна артистка і неповторна сценічна партнерка	224
<i>Шевченко А. І.</i>	Циркові техніки в професійній підготовці акторів і режисерів різних напрямів	227
<i>Демчук С. В.</i>	Хореографічна культура як засіб збереження та передачі національної ідентичності	229
<i>Доценко В. Є.</i>	Синтез графіки та кіно у творчості Георгія та Сергія Якутовичів	230
<i>Маринін А. Є.</i>	Фестивалі електронної музики як живі мистецькі інсталяції	232
<i>Морозюк Ю. В.</i>	Взаємодія між актором та глядачем: нові форми театральної комунікації	234
<i>Нещерет В. О.</i>	Театр корифеїв як осередок просвіти та національного виховання	235
<i>Парубочий І. П.</i>	Одяг як комунікативний засіб у театральних виставах	236
<i>Плахотник О. О.</i>	Творчість і технології в інсценізаціях трагедії Шекспіра «Гамлет»: сучасний вимір	238
<i>Василенко І. В.</i>	Специфіка роботи актора над монологом	240
<i>Грицишин О. В.</i>	Акустичні виклики та інновації на гастролях Національної заслуженої капели бандуристів України	241
<i>Гупало Л. В.</i>	Професійна підготовка фахівців зі сценічного мистецтва: регіональний аспект	243
<i>Дубінін В. С.</i>	Роль режисера у створенні сценічного образу вистави	244
<i>Дяченко А. О.</i>	Акторська харизма Богдана Ступки	246
<i>Ісаченко В. С.</i>	Монодрама і драматичний монолог: порівняльний аналіз	247
<i>Кісельнікова В. А.</i>	Режисура анімації	249
<i>Коряк А. О.</i>	Театральна практика в місті Дніпро: режисура, драматургія, акторська майстерність	251
<i>Коряк Т. О.</i>	Інноваційні технології як рушій розвитку та вдосконалення мистецької освіти	252
<i>Куніна С. В.</i>	Актор і образ: вплив власного досвіду на створення персонажа на прикладі відомих людей	254

<i>Лукінова А. О.</i>	Роль режисера в адаптаціях літературного тексту для сцени та екрану	255
<i>Маркова В. В.</i>	Особливості імпровізаційної підготовки акторів в театрі «Чорний квадрат»	256
<i>Марус В. В.</i>	Вистава «Маленькі подружні злочини» Е. Е. Шмітта: сценічне висвітлення кризи подружнього життя	258
<i>Михайловський С. С.</i>	Баланс між творчістю і бізнесом	259
<i>Місюра П. В.</i>	Режисерська діяльність в контексті екранно-сценічного пошуку	261
<i>Мошина А. А.</i>	Національна ідентичність у сучасній українській постановці класичних творів	262
<i>Нікітченко М. К.</i>	Перспективи розвитку музично-пластичної режисури в дитячому театрі	264
<i>Осадчий В. А.</i>	Інтерпретації драматургії В. Шекспіра на сучасній українській сцені	266
<i>Отрохов Т. В.</i>	Інтерпретація соціальних проблем у творчості Івана Франка	268
<i>Перова Р. В.</i>	Роль імпровізації в мистецтві актора	269
<i>Петренко О. Ю.</i>	Художньо-постановчі особливості театральної режисури як предмет наукового аналізу	271
<i>Прилепа А. М.</i>	Життєвий і творчий шлях Мерилін Монро: її акторські техніки та ампула	273
<i>Пукас А. А.</i>	Особливості методу фізичних дій К. С. Станіславського і біомеханіки В. Е. Меєрхольда	275
<i>Ріхард Б. Ю.</i>	Удосконалення театральної дії прийомами акторської майстерності на прикладі вистави «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» Матея Вішнека	276
<i>Субота Є. О.</i>	Кінематографічні техніки в театральному мистецтві: аналіз взаємодії двох сфер	278
<i>Терлицька О. В.</i>	Політичний театр Леся Курбаса	279
<i>Тян К. Е.</i>	Сценічний образ та робота актора над його створенням	281
<i>Цехмейструк В. В.</i>	Українські класичні твори в сучасній режисерській рефлексії Івана Уривського	283
<i>Шевчук Н. М.</i>	Історія постановки п'єси «Кар'єра Артуро Уї ...» на франківській сцені	284
<i>Шляхтич О. С.</i>	Розвиток модерн-балету в сучасному сценічному просторі	287

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

<i>Афоніна О. С.</i>	Парадокси театральних прем'єр	289
<i>Зосім О. Л.</i>	Інструментальні кавер-версії Carol of the Bells: інтерпретаційний потенціал хорової обробки Миколи Леонтовича	291
<i>Садовенко С. М.</i>	Особливості фортепіанної творчості композитора Олександра Іванька: на прикладі дев'яти нотних збірників митця	293
<i>Єрмоменко А. Ю.</i>	Жанрово-стильові особливості в китайській фортепіанній музиці	297

<i>Кдірова І. О., Мирошниченко О. М.</i>	Культурна взаємодія та перспективи досліджень музичної спадщини тюркомовних народів	299
<i>Левко В. І.</i>	Формування навичок джазової імпровізації в процесі навчання естрадних вокалістів	301
<i>Овсяннікова Н. Ю.</i>	Вокальне естрадне мистецтво як засіб інтернаціоналізації української культури	303
<i>Сапожнік О. В.</i>	Формування компетентностей у здобувачів на заняттях з вокального ансамблю естрадного та академічного спрямування	304
<i>Антипенко Ю. Ю.</i>	Новітні форми виразності сучасної української пісні в контексті російсько-української війни	306
<i>Єрмоменко Н. О.</i>	Становлення та розвиток української гітарної школи	308
<i>Кваша Я. В., Літвін А. В.</i>	Особливості тематики пісень українських рок-гуртів у контексті російсько-української війни	310
<i>Малишев О. П.</i>	Регтайм у творчості Клода Дебюссі	311
<i>Мотузок Д. Ф.</i>	Аспекти розвитку українського акордеонного мистецтва періоду другої половини ХХ – початку ХХІ століття	313
<i>Німенська Ж. В.</i>	Німецька мистецька пісня у творчості Ф. Шуберта: виконавські традиції	315
<i>Рагуліна М. М.</i>	Тенденції розвитку сучасної вокальної педагогіки	317
<i>Цапенко Н. В., Плегуца О. О.</i>	Концертна практика естрадних виконавців в умовах сьогодення	318
<i>Ань Лу</i>	Дуетна поліфонія в полонезі Ф. Шопена ор. 40 № 2	320
<i>Артеменко Н. В.</i>	Залучення оркестрових бандур до освітнього процесу	322
<i>Базелишин В. О.</i>	Роль мови: як використання української мови, сленгу та діалектів вплинуло на формування унікального звучання українського хіп-хопу	323
<i>Березовський Б. К.</i>	Патріотична тематика у вокальній творчості Станіслава Людкевича та її роль у формуванні національної свідомості	324
<i>Білобловський В. І.</i>	Значення музичного продюсера в системі моделі креативності	325
<i>Бондарчук С. В.</i>	Вплив емоцій на професійний розвиток і сценічний імідж артиста	327
<i>Гвоздь Ю. М.</i>	Сопілкове мистецтво в сольному виконавстві	328
<i>Годлевський В. О.</i>	Траєкторія «фольк-джазу» в музичних формаціях культурно-мистецького простору України	331
<i>Бондарець Н. Л.</i>	Федір фон Штейнгель у джерел саундпродюсування України	333
<i>Жадик І. С.</i>	Поєднання традиційного та сучасного композиторського мислення на прикладі твору Василя Івасива	335
<i>Карась В. М.</i>	Семантика гуцульського ладу в системі засобів виразності хорових концертів Володимира Зубицького	336
<i>Коломієць В. І.</i>	Вплив соціальних мереж на формування іміджу сучасного естрадного виконавця	337
<i>Коновалов М. В.</i>	Особливості музичної драматургії в концептуальному альбомі Lateralus гурту Tool	339
<i>Кравчук Д. О.</i>	Стильова специфіка сонати для тромбона та фортепіано П. Гіндеміта	341
<i>Кукайло А. А.</i>	Вплив нових вокальних технік на сприйняття слухача	342

<i>Кулініч О. В.</i>	Аналіз класичної арабської пісні <i>Lamma bada yatathana</i>	343
<i>Ладний А. С.</i>	Репертуарна політика українського народного хору імені Станіслава Павлюченка як прояв ребрендингу народно-хорових колективів	346
<i>Лазнюк О. П.</i>	Вплив жанру романсу на інструментальні аранжування естрадних пісень	348
<i>Летов А. М.</i>	Постмодернізм у камерно-інструментальній музиці кінця ХХ століття	349
<i>Малюкова Н. В.</i>	Роль мюзиклу в музичному мистецтві України: соціокультурний аспект	350
<i>Мовчан О. В.</i>	Тризвучні пари як один з різновидів імпровізаційної системи (на прикладі власного аранжування народної пісні «Шумить гайок»)	351
<i>Носенко О. В.</i>	Імерсивні технології в культурологічному дискурсі	353
<i>Паращук Т. В.</i>	Педагогічні концепції Миколи Бердієва	355
<i>Пірус В. В.</i>	Багатогранність діяльності піаніста-концертмейстера: від творчої комунікації до психологічної мобільності	357
<i>Пискун А. О.</i>	Роль мультимедіа та новітніх технологій у музичному театрі ХХІ століття	359
<i>Привалова О. Г.</i>	Творча діяльність Олександра Корчєвного в контексті розвитку української протестантської музики	360
<i>Сидорук С. А.</i>	Етнічна автентика в сучасному українському вокалі	361
<i>Сірік Д. Р.</i>	Роль етнічного музичного матеріалу у формуванні нової хвилі українського авангарду	362
<i>Степанов В. А.</i>	Гітара в українській народній музиці: інструмент як культурний символ	364
<i>Степанов В. А.</i>	Журнал «Гітара в Україні» як спеціалізоване інформаційне видання	365
<i>Стовп'юк А. В.</i>	Еволюція цимбалів у контексті розвитку української музичної культури (від минулого до сучасності)	367
<i>Супрунова Д. А.</i>	Музичне мистецтво у творчості композитора Бориса Севастьянова	369
<i>Торконяк Н. І.</i>	Лемківська пісня як символ «місця пам'яті» та архетипу рідної землі ...	370
<i>Телев'як І. В.</i>	Психологічний портрет Дон Жуана через музичні теми та мотиви	372
<i>Фик Ю. В.</i>	Стилістична палітра труби у творчості Євгена Станковича	373
<i>Хуан Тайлун</i>	Ритм як музичне явище	375
<i>Цепух І. О.</i>	Взаємодія композиторської спадщини Світлани Безпалої з театральним мистецтвом Чернігова	376
<i>Чжан Є</i>	Валентин Марухно як видатний представник української валторнової школи	380
<i>Язиков К. О.</i>	Представники сучасного ансамблевого виконавства на саксофоні в Україні	381
<i>Ястремський М. В.</i>	Емоційна напруга і катарсис у фіналах Джузеппе Верді	382
<i>Добривечер С. Д.</i>	Вокальна інтерпретація кохання в музиці: технічні та емоційні аспекти виконання	383
<i>Довженко І. О.</i>	Звукозапис як форма мистецтва	385
<i>Доценко В. Ю.</i>	Особливості виховання актора-вокаліста в сучасному театрі	386

<i>Нефедова К. В.</i>	Перше тріо бандуристок – надбання українського кобзарського мистецтва	387
<i>Озгович А. М.</i>	Особливості виконання та інтерпретація пісень	388
<i>Остапенко-Кравчук А. В.</i>	Сучасний вокальний перформанс: взаємодія музики та театрального мистецтва	390
<i>Сімонова В. В.</i>	Концерти патріотичного спрямування як дієвий інструмент духовного розвитку особистості	391
<i>Сорокін Н. І.</i>	Робота звукорежисера в навчальному закладі – приватній музичній школі	393
<i>Сорокін П. О.</i>	Персоналії Сумщини в мистецтві гри на трубі періоду другої половини ХХ століття	394
<i>Тарасенко І. С.</i>	Перетини тем любові та патріотизму у філософії та музиці	396
<i>Царенко Д. Ф.</i>	Українська історична пісня «Про Саву Чалого»: інтерпретаційно-виконавські аспекти	397
<i>Шевельова Р. Д.</i>	Музичний символ кохання: аналіз пісні «Гуцулка Ксенія» від витоків до сьогодення	398
<i>Шереметьєв О. І.</i>	Вокальні голоси: регістри та частотні характеристики	399
<i>Ян Хунчен</i>	Деякі аспекти виникнення контрабаса та становлення першої школи гри	401

ДИЗАЙН І РЕКЛАМА – СИНЕРГІЯ МИСТЕЦТВА ТА НАУКИ

<i>Тур О. М.</i>	Формування системи образів-стереотипів в інтернет-рекламі	403
<i>Бобренко Р. В.</i>	Вибір об'єктів художнього проектування бакалаврами графічного дизайну в контексті соціальних очікувань і персональних потреб	404
<i>Матоліч І. Я.</i>	Роль графічного дизайну у формуванні візуальної ідентичності міста	407
<i>Матоліч І. Я., Іванейко С. І.</i>	Емоційний дизайн: вплив емоцій на взаємодію з продуктом	408
<i>Стрельцова С. В., Журавель-Змеєва Л. С.</i>	Дизайн візуального образу як засіб ефективної реклами	410
<i>Креховецький І. В.</i>	Простір для натхнення: архітектура і дизайн новітніх бібліотек	412
<i>Сапонько С. Г.</i>	Що таке «досвід користування» і чому це важливо	414
<i>Беспалова О. А.</i>	Ландшафтний дизайн прибудинкових територій міста Києва	416
<i>Ващенко Т. Д.</i>	Застосування принципів японського ландшафтного дизайну в проектуванні українського паркового об'єкта	418
<i>Корчак Д. Р.</i>	Теоретичні аспекти рекламних креативів	419
<i>Кривуш Г. Є.</i>	Мурали як культурний зв'язок і комунікація	423
<i>Линовицький Д. Б.</i>	Гральні карти як культурно-естетичний феномен та атрибут гри: історіографічний аспект	424
<i>Пирлик О. І.</i>	Методологія досліджень інноваційних підходів у дизайні мобільних онлайн-сервісів оренди житла	426

<i>Поп'юк І. О.</i>	Цехи та майстерні з художнього ковальства на Буковині в 1980–2020-х роках428
<i>Петровська С. І.</i>	Особливості ландшафтного дизайну міста Ульм (Федеративна Республіка Німеччина)430
<i>Слободянюк А. О.</i>	Еволюція реклами в Україні як виду креолізованого тексту431
<i>Щербіна О. О.</i>	Аналіз впливу різних напрямів стрит-арту на художній образ споруди відповідно до функціонального призначення434

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

<i>Акімов Д. І., Вакуленко Ю. Є.</i>	Колекції художніх музеїв Києва в окупаційних соціокультурних проєктах під час окупації 1941 – 1943 рр. [Collections of the Kyiv Art Museums in the occupation socio-cultural projects during the occupation of 1941 – 1943]436
<i>Вакуленко Ю. Є., Акімов Д. І.</i>	Створення музейних художніх колекцій окупаційною владою в Києві (1941-1943) як форма соціокультурного планування в мистецтві. [The creation of museum art collections by the occupation authorities in Kyiv (1941-1943) as a form of a sociocultural planning in arts]439
<i>Долеско С. В.</i>	Політична карикатура у творчості Олега Смаля441
<i>Слівінська А. Ф.</i>	Художній образ femme fatale у мистецтві віденського модерну443
<i>Шишлюк Є. Г.</i>	Арткритика як розділ сучасної мистецтвознавчої науки445
<i>Новак Ю. В.</i>	Взаємодія форми пластичного відтворення та вираження духовного змісту пам'ятників героєві України Олександрю Мацієвському в монументальній скульптурі першої чверті ХХІ століття446
<i>Андрєєв А. В.</i>	Регулювання оцінки творів мистецтва в Україні та зарубіжний досвід448
<i>Антощук М. П.</i>	Одеса як культурний міст: єврейське художнє середовище в контексті мультикультурного розвитку міста450
<i>Бутовська О. В.</i>	Рослинна символіка на іконостасах України ХVІІІ століття (на прикладі Богородчанського іконостасу)451
<i>Дмитришин Д. І.</i>	Інтерпретація традиційного українського вбрання в сучасному костюмі як спосіб підкреслення національної ідентичності та культурних коренів453
<i>Зайка Г. О.</i>	Міський пейзаж Києва у творчості сучасних українських митців454
<i>Іщенко К. Ю.</i>	Цифровізація артринку455
<i>Капустаринська Т. В.</i>	Засоби художньої виразності в монументальній скульптурі сучасних українських митців457
<i>Кершис А. А.</i>	Вплив соціально-політичних змін на візуальну символіку та матеріали, що використовують у пам'ятниках459
<i>Костенко О. В.</i>	Еволюція художньо-стильових особливостей декоративно-прикладного мистецтва Київщини ХІХ–ХХ століть: традиції та новаторство460
<i>Кравченко Л. В.</i>	Надходження порцеляни до музею Ханенків з приватних зібрань у 1920-х рр.461
<i>Кремінський О. Д.</i>	Дональд Трамп у дзеркалі сатири: аналіз карикатур на кандидата в президенти США 2024 року462

<i>Леонтєва О. В.</i>	Відеопроект «Цивільні. Вторгнення» на Венеційській бієнале: меморіалізація війни у візуальному мистецтві464
<i>Цурика Д. В.</i>	Творчість скульптора Опанаса Шевчукевича як приклад україно- німецьких мистецьких взаємодій першої третини ХХ століття466
<i>Шиленко Ю. А.</i>	Образотворча Шевченкіана в цифровому середовищі: трансформація інтерпретацій468
<i>Білич М. М.</i>	Екологічний дизайн та оригамі: естетика і функціональність470
<i>Івашко Л. Ю.</i>	Комплексне дослідження гравюру з книги Данієля Мейснера Thesaurus philo-politicus (філо-політичний тезаурус), виданої в ХVІІ столітті Еберхардом Кізером471
<i>Каплинський І. М.</i>	Текстура як елемент особистого стилю художника473
<i>Лазарева Д. О.</i>	Педагогічні аспекти арттерапії на уроках мистецтва в загальноосвітньому закладі474
<i>Лемешенко О. О.</i>	Трансформація цифрового мистецтва під впливом NFT476
<i>Робський В. О.</i>	Українське аудіовізуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття (мистецтвознавчий експертний аналіз)477
<i>Свищук Т. О.</i>	Радянська порцеляна в сучасній Україні: переоцінка спадщини під впливом війни479
<i>Хилько В. І.</i>	Реставраційні роботи на об'єктах культурної спадщини: особливості проведення481
<i>Чжан Цзялін</i>	Національні прояви українського модерну у світовому контексті483
<i>Ша Іфань</i>	Аутсайдерське мистецтво: шлях до визнання485

Наукове видання

**КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ
XXI СТОЛІТТЯ:
НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО**

*Матеріали IV Всеукраїнської науково-практичної конференції
молодих вчених, аспірантів та магістрантів*

*Коригування
Верстка та макетування*

*О. І. Бугайова
А. С. Терещенко*

Підп. до друку 02.12.2024. Формат 60x84 ¹/₁₆.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 44,17.
Умов. друк. арк. 58,12. 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.