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

НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА: ПОШУКИ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

18 травня 2023 року

Київ 2023

УДК 7.01:008
Н 73

Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ : НАКККіМ, 2023. 288 с.

Конференцію організувала та провела кафедра культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Збірник матеріалів присвячено актуальним питанням стану культурно-мистецького простору в умовах сьогодення. Проаналізовано сучасні підходи до осмислення історії культури України, окреслено роль культурних інституцій у збереженні й трансляції культурної пам'яті, висвітлено значення сучасних культурно-мистецьких практик у розбудові креативного простору культури, вказано значення міжкультурних комунікацій у сучасних стратегіях інформаційного простору.

Рекомендовано науковим співробітникам, викладачам і здобувачам закладів вищої освіти та широкому колу читачів.

Редакційна колегія

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

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

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

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

Соболєвська С. О., доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат культурології.

Рекомендовано до друку на засіданні Вченої ради
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 9 від 30.05.2023)

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

© Автори матеріалів, 2023
© НАКККіМ, 2023

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ

Копієвська Ольга Рафаїлівна,
доктор культурології, професор,
в.о. ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ

Ціннісні орієнтації визначають ставлення людини до себе, до світу, впливають на її поведінку в соціумі. На індивідуальному та суспільному рівнях питання ціннісних орієнтацій завжди було актуальним. Нині, під час російсько-української війни, воно набуло особливого значення.

Як теоретична категорія цінність є міждисциплінарним об'єктом уваги українських вчених, які аналізували різні її аспекти. Так, доктор психологічних наук, професор І. Бех, досліджуючи духовні цінності як надбання особистості, наголошує, що основу генези кожної духовної цінності становлять «механізми свідомості та самосвідомості, які в процесуальному розгортанні діють як єдине ціле, послідовно переходячи від свідомості до самосвідомості» [1, 9].

Доктор політичних наук Ю. Шайгородський, осмислюючи цінності крізь призму реформування українського суспільства, акцентує на тому, що тільки в суспільстві, у якому досягнуто консенсусу щодо основних, базових цінностей, може бути стабільна система. Вчений наголошує, що «стабільність і сталість розвитку забезпечується ціннісною єдністю, щонайменше – відсутністю нездоланних суперечностей між особою і групою, групою та суспільством, зрештою – між особою і суспільством загалом. У цьому сенсі ціннісний консенсус – ефективний і чи не єдиний шлях консолідації нації, суспільства, держави» [2, 274].

Цінності є ключовою категорією при осмисленні трансформаційних процесів національних інтересів, цілей та пріоритетів розвитку. На думку українських науковців, «саме національні цінності, національні інтереси є головними структуроформуючими чинниками системи забезпечення національної безпеки та важливими засадничими принципами при формуванні Стратегії національної безпеки» [3, 465].

Для визначення та формування ціннісних орієнтацій як особистості, так і суспільства загалом необхідне оптимальне поєднання політичних, економічних, соціальних і культурних організаційно-правових та управлінських ініціатив. Зокрема, ідеться про культурні практики – рушійну та мотиваційну силу, що, оперуючи почуттями в людині й викликаючи в неї певні емоції, здатна системно формувати важливі ціннісні орієнтири. У такому контексті культурну практику можна розглядати як предметно-практичну діяльність, пов'язану зі створенням або поширенням культурних благ з особливими ціннісними орієнтаціями, значення яких зростає в теперішніх суспільних умовах, коли Україна захищається від «рашистської» навали. Саме культурні практики, актуалізуючи в українців колективний емоційний досвід співпереживання, мають слугували засобом формування в них культурної ідентифікації, згуртування, виховання національної свідомості – усіх тих складників, що робили й роблять наш народ сильним, об'єднаним перед зовнішніми загрозами.

Пріоритетним завданням культурних практик для відновлення та подальшого розвитку України вбачаємо розробку дієвого інституційного інструментарію, який дасть змогу формувати національно орієнтовані світоглядні орієнтири, усвідомлену приналежність до національної спільноти, що має свої традиції, мову, культуру, політику, а також прийняття норм і цінностей, що вирізняють нас серед інших народів, роблять унікальними, цікавими для світової геокультурної спільноти.

Література

1. Бех І. Духовні цінності як надбання особистості. *Рідна школа*. 2012. № 1–2. С. 9–12. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/rsh_2012_1-2_4 (дата звернення: 10.05.2023).
2. Шайгородський Ю. Ціннісно-смислові основи реформування українського суспільства. *Демократизація політичних інститутів і суспільний розвиток в Україні* : зб. наук. пр. Київ, 2019. С. 271–300. URL: https://lib.iitta.gov.ua/724777/1/%D0%A6%D1%96%D0%BD%D0%BD-%D1%81%D0%BC%D0%B8%D1%81%D0%BB_%D0%BE%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8.pdf (дата звернення: 10.05.2023).
3. Гай-Нижник П. П., Чупрій Л. В. Національні інтереси, національні цінності та національні цілі як структуроформуючі чинники політики національної безпеки. *Гілея. Політичні науки*. 2014. Вип. 84. 465–471 с. URL: http://www.hai-nyzhnyk.in.ua/downloads/2014doc.national_interesy.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

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

СТРАТЕГІЇ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ В ПОВОЄННІЙ ВІДБУДОВІ УКРАЇНИ

Розгортання повномасштабної війни проти України російською федерацією та продовження активізації гібридних загроз потребує адекватної реакції з боку держави і передусім формування ефективної нормативно-правової бази не лише в галузі безпеки, але й гуманітарної та культурної політики, загального стратегування цієї галузі, оскільки, як ми бачимо, основного впливу в інформаційному та культурному полі зазнають питання ціннісного, світоглядного ґатунку, вихолощуючи національно-культурну ідентичність, історичну пам'ять, здійснюючи підміну базових понять та ін.

Найперше слід зазначити, що функції культури полягають у формуванні ціннісного та смислового базису консолідації суспільства. Цей базис є умовною динамічною величиною, яка націлена на об'єднання суспільства заради досягнення своїх цілей розвитку. До функцій культури в зміцненні консолідації належать завдання формування в суспільстві розуміння спільної історії та усвідомлення загальних світоглядних установок, взаєморозуміння між різними соціальними прошарками та національними спільнотами, вироблення механізму погодження культурних інтересів між представниками різних соціальних та етнічних груп.

Державне регулювання у сфері культури та мистецтва акумулюється в поняття культурної політики, яка стратегічно пронизує всі сфери суспільного життя і здатна впливати на ціннісне навантаження всіх процесів, що відбуваються в державі. Законодавство ж визначає, що «державна політика у сфері культури – це нормативно-правова, регуляторна (адміністративна, економічна, фінансова) та публічна діяльність органів державної влади та органів місцевого самоврядування, спрямована на забезпечення культурних потреб громадян відповідно до пріоритетів суспільного розвитку» [1].

Активізація гібридних впливів, що активно розпочалася з часу російської збройної агресії 2014 р., поставила на порядок денний нагальну потребу надолужити законодавчі ініціативи, спрямовані на протидію і можливе подальше упередження інформаційних гібридних впливів на рівні безпекових стратегій, доктрин з метою регулювання функціонування і захисту національного інформаційного середовища, держави загалом. Однак, водночас, у цих документах майже відсутня складова місії культури в цьому аспекті. У стратегічних документах із національної безпеки України (зокрема Законі України «Про національну безпеку» [2] та Стратегії національної безпеки) гуманітарним питанням і питанням культури, культурної політики все ще не приділено достатньої уваги. Так, у чинній Стратегії національної безпеки України, затвердженій Указом Президента України від 14 вересня 2020 р., «Безпека людини – безпека країни» охоплено актуальні питання сучасної національної безпеки України. Серед напрямів її реалізації зазначено, що «розвиток людського

капіталу України здійснюється, зокрема, через модернізацію освіти і науки, охорони здоров'я, культури, соціального захисту». Наголошено, що відсутність цілісної інформаційної політики держави, слабкість системи стратегічних комунікацій ускладнюють нейтралізацію загрози деструктивної пропаганди як ззовні, так і всередині України [4]. Також серед зобов'язань держави проголошено, що «з метою реалізації конституційних принципів індивідуальної юридичної відповідальності та невідворотності покарання держава буде рішуче протистояти гуманітарній агресії, розвивати українську культуру як основу консолідації української нації та зміцнення її ідентичності» [4]. У контексті розвитку людського капіталу акцентовано на тому, щоб «створити умови, необхідні для культурного розвитку та збагачення громадян України, популяризації українського та світового мистецтва, музики, літератури» [4].

Слід зазначити, що стратегічні комунікації відіграють суттєву роль у 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. Особливістю стратегічних комунікацій є їх комплексно-інтегративний характер, який включає не тільки комунікаторів, а й акторів з інших сфер діяльності. Вони базуються на особливих принципах управління, насамперед синхронізації та координації всіх інструментів національного впливу – передусім дипломатії, інформаційної політики, збройних сил та ін. Відповідно сфера культури має стати невід'ємною складовою культурного стратегування і вибудовування на цій основі державної культурної політики з урахуванням практичного досвіду гібридних війн і загроз, які прямо дотичні до сфери культури, національного інформаційно-культурного простору.

Робота щодо формування планів відновлення України в повоєнний період вже наразі розпочата: відповідно до Указу Президента України 22 квітня 2022 р. було затверджено положення і утворено Національну раду з відновлення України від наслідків війни, де, окрім напрацювань щодо відновлення країни за галузями, виробництвами, інфраструктурі, важливий наголос зроблено на питаннях відновлення та збереження об'єктів культурної спадщини (тобто матеріальної культури), що зазнали пошкоджень та руйнувань, а також «підготовці стратегічних ініціатив, проєктів нормативно-правових актів, прийняття і реалізація яких є необхідними для ефективної роботи та відновлення України у воєнний і післявоєнний періоди» [3]. З огляду на попередній отриманий Україною досвід щодо перебігу суспільно-політичних і воєнних подій, пріоритетними секторами, де має бути більш ретельно пропрацьовано напрям культури, є саме безпековий і стратегічний, що в подальшому гарантуватиме належний розвиток цієї сфери та національні інтереси галузі.

Література

1. Закон України «Про культуру». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text (дата звернення: квітень 2023).

2. Закон України «Про національну безпеку України». URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2469-19#Text (дата звернення: квітень 2023).

3. Указ Президента України №266/2022 від 21 квітня 2022 р. «Питання Національної ради з відновлення України від наслідків війни». URL: https://www.president.gov.ua/documents/2662022-42225 (дата звернення: квітень 2023).

4. Указ Президента України № 392/2020 від 14 вересня 2020 р. «Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 14 вересня 2020 року «Про Стратегію національної безпеки України» URL: https://www.president.gov.ua/news/volodimir-zelenskij-zatverdiv-strategiyu-nacionalnoyi-bezpek-63577 (дата звернення: квітень 2023).

Цугорка Олександр Петрович,
ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ І ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО: СТАН ТА ТЕНДЕНЦІЇ

Основна мета створення та використання нових технологій полягає в тому, щоб зробити конкретний процес простішим, точнішим, швидшим і дешевшим. Сучасні технології дають змогу людині виконувати завдання та створювати речі, раніше не можливі. Ці технології набули значного поширення, і їх використовують у багатьох сферах – від простих повсякденних завдань, наприклад як помічників інтелектуалів, до специфічних та індивідуальних, зокрема в образотворчому мистецтві.

Використання штучного інтелекту у створенні зразків образотворчого мистецтва є одним з найбільш динамічних і потужних нових напрямів. Цей процес вимагає оригінальності мислення, досвіду та розуміння аудиторії (тоді як виробничі завдання, як правило, більш повторювані або передбачувані), що робить їх автоматизацію не продуктивною. Тобто «процес виникнення твору можна описувати так: ШІ зміг придумати та втілити мистецький твір за незначної підтримки художника. Або можна казати, що митець придумав твір, а ШІ просто виконав нескладні накази митця. Відмінність опису змінює рівень олюднення ШІ і заразом те, кому учасники дослідження приписують авторство та відповідальність – людині чи ШІ» [2].

Використання технологій штучного інтелекту в образотворчому мистецтві вже сьогодні показало суперечливі результати і засвідчило, що він не здатний створювати оригінальні власні речі та все частіше асоціюється з людською творчістю та художнім напрямом.

Штучний інтелект тільки продемонстрував здатність «бачити», «чути», «говорити», «рухатися» та «писати», але головна проблема, яку не вдасться ніколи вирішити, – це неможливість технологій відтворювати креативні здібності людини.

Цю ідею підтримують А. Зінченко і В. Коломієць, підкреслюючи, що «питання виконання, фізичної реалізації та наявності необхідних технічних навичок відпадає, нові ідеї є основною рушійною силою в розвитку мистецтва. А генерація цих ідей – це та головна функція, яку штучний інтелект не зможе або поки ще не може відібрати у творця» [1, 73]. Дослідники вказують, що «роботи вже замінили деякі професії: робот-пилосос, наприклад, замінює прибиральника, але навіть з таким нескладним завданням часом не може впоратися. Тому гіпотеза про те, що машини зможуть бути художниками або навіть дизайнерами, або зможуть навіть замінити їх, здається поки занадто сміливою та дуже суперечливою [1, 73].

Отже, технології штучного інтелекту є такими, які впливають на формування майбутнього, але при цьому потрібно бути надзвичайно обережними з їх масовим використанням. Держава повинна контролювати цей процес, оскільки такі технології можуть становити небезпеку для суспільства.

Варто не забувати, що найрозумніші істоти на планеті – це люди. Саме вони й повинні визначати майбутнє розвитку людства, а не машини. Щодо творів образотворчого мистецтва, то жодний штучний інтелект не здатний замінити живого творця.

Література

1. Зінченко А. Г., Коломієць В. О. Сучасні комп’ютерні технології та штучний інтелект. Trends Of Development Modern Science And Practice : матер. IX Міжнар. наук.-практ. конф. (Стокгольм, Швеція, 16–19 листопада 2021 р.). Стокгольм, 2021. С. 67–72.
2. Коли штучний інтелект творить мистецтво. URL: https://zbruc.eu/node/100824 (дата звернення: 10.06.2023).

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

SONGWRITING ЯК НАПРЯМ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Пісня як найдавніший, найпростіший та універсальний жанр, що має найтривалішу історію та кілька різновидів (народна, церковна, авторська, естрадна тощо), сьогодні є базовою одиницею шоу-бізнесу, а тому породжує попит на професію сонграйтера. Songwriting, або написання пісень, – одна зі складових музичного шоу-бізнесу, а професійні сонграйтери – автори музики й текстів пісенних творів – є універсальними спеціалістами, оскільки мають і літературний, і музичний талант.

Простота пісні в її текстовій та музичній складовій породжує ілюзію, що пісні може писати кожен – для цього достатньо вправно римувати слова та знати початкову музичну грамоту. Втім написання якісних пісень вимагає знань і таланту. Більшість естрадних виконавців, особливо початківців, які формують власний репертуар, заради економії грошей часто самі пишуть пісні, які виконують. Нагадаємо, що репертуар рок-музикантів майже без винятків повністю складається із власних пісень, однак це є специфікою рок-музики, де автори пісенних творів одночасно є їх виконавцями. Естрадне мистецтво передбачає розподіл функцій творця та інтерпретатора, бо талановиті вокалісти не завжди бувають талановитими композиторами або поетами, а тому для поповнення репертуару потребують допомоги професіоналів. З часом деякі естрадні виконавці починають писати пісні для себе, що є логічним кроком після виконання сотень пісенних творів, однак для цього вони повинні знати хоча би базові засади сонграйтингу.

Сьогодні сонграйтинг – одна із затребуваних професій, яка вабить молодих людей популярністю та грошима. І хоча далеко не всі сонграйтери є топовими з відповідними заробітками, цей вид діяльності набув поширення та інституалізувався. Для охоччих набути знання із сонграйтингу функціонують короткочасні майстер-класи, більш тривалі за часом професійні курси, освітні програми в закладах освіти мистецького спрямування, які дають необхідні знання для написання творів у пісенному жанрі. Основна ідея цих програм – навчання засадам створення пісень комерційного типу, що мають бути швидко продані потенційним артистам, а останні – успішно монетизувати свої музичні треки. Отжем, сучасна модель підготовки сонграйтерів має передусім технологічне та комерційне спрямування. Майбутніх авторів пісень навчають основам музичної композиції та аранжування, а також технологіям просування. Особливу увагу приділяють і музично-технологічній складовій пісенного твору, зокрема прийомам, які роблять музику комерційно успішною.

Сучасний сонграйтер має знатися на технології написання музики, зокрема творів пісенного жанру. Творець комерційної пісні, орієнтуючись на актуальні тренди та формати, розробляє її драматургію, шукає хуки – текстові й музичні. Пріоритетність комерційно-мистецьких, передусім комерційно-музичних, технологій у сучасному сонграйтингу ставить питання, наскільки доцільно процес написання пісні називати творчим? Щоб відповісти на нього, згадаємо роботу композиторів-академістів – класиків й авангардистів – над музичним твором, яка передбачає володіння композиторською технікою, вміння працювати над музичним матеріалом, орієнтацію на слухача та прагнення бути почутим якнайбільшою кількістю людей. Зазначимо, що ці аспекти діяльності притаманні й комерційним сонграйтерам. Однак між ними є і суттєві відмінності. Сонграйтери у своїй творчості керуються комерційними технологіями, що є невід'ємною частиною їх композиторської техніки, яка спрямована на створення музичного продукту, призначеного для продажу та негайного споживання широкою публікою.

Комерційно-технологічна композиторська техніка сучасного сонграйтера орієнтована на продукування творів пісенного жанру, зазвичай у великий кількості. Щодо композиторської

продуктивності, то тут відразу ж напрошується аналогія з митцями бароко та класицизму, які були дуже плодовитими, часто завдяки тому, що використовували фрагменти своєї музики в інших творах, оскільки значна кількість їхніх композицій нерідко звучала лише один раз. Також варто згадати творчість Ф. Шуберта, який написав близько 600 пісень. Однак такі порівняння навряд чи будуть коректними: пісні Ф. Шуберта не були комерційними, а музика майстрів доби бароко й класицизму не була написана на продаж. Комерційна музика – явище XX–XXI століть, відповідно, лише зараз ми можемо говорити про комерційно-музичні технології в її створенні.

Тож чи є комерційно-мистецькі технології сучасною композиторською технікою, а комерційні пісні – музикою? У цьому контексті пропонуємо диференціювати поняття «музика» та «музичний продукт». Комерційно-музичні технології є складовою композиторської техніки сучасного сонграйтера, які призначені для створення музичного продукту (зазвичай це комерційна пісня), а не музичного твору, зокрема легкого жанру. Втім музичний продукт ми не розглядаємо як щось негативне, оскільки це реалія XXI століття. До того ж значення має якість цього продукту. І хоча музикант відчуває різницю між музикою і музичним продуктом, для більшості вона не відчутна. Напевно, варто розрізняти ці два види музично-композиторської діяльності, а музикантам, сонграйтерам зокрема, обрати напрям своєї реалізації – музичний або музично-комерційний, бо кожен її вид вимагає відповідних знань, умінь і навичок.

Касьянова Наталія Віталіївна,
доктор економічних наук, професор, Національний авіаційний університет
Волощук Дарія Володимирівна,
Національний авіаційний університет

ЕМОЦІЙНИЙ ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ В ЕКОНОМІЦІ

Штучний інтелект (artificial intelligence – AI) стає важливою частиною повсякденного життя як у соціальному, так і в бізнес-середовищі. Ця технологія впроваджується в усіх галузях, щоб зменшити зусилля людини та отримувати більш точний та швидкий результат. Усе більша кількість підприємств починає застосовувати AI в межах своїх господарських операцій. Розмір ринку штучного інтелекту у 2021 році оцінювали в 328,34 млрд доларів. За прогнозами експертів, цей показник досягне 1394,3 млрд доларів до 2029 року, а це зростання майже вдесятеро лише за вісім років [1].

Останнім часом дедалі більшу увагу вчених привертає такий напрям досліджень як емоційний штучний інтелект (Emotion AI), яким також цікавляться великі компанії, інноваційні проєкти в ритейлі, маркетингу, рекламі, освіті, консалтингу, управлінні персоналом та інших сферах. Affective Computing дослівно перекладається як емоційні обчислення, чи емоційний штучний інтелект. Це підвид штучного інтелекту, який здатний розпізнавати та інтерпретувати людські емоції, відстежувати вирази обличчя, мову тіла, жести чи людську мову. Застосування таких технологій вже стало реальністю, і кількість випадків їх використання зростає з кожним днем. За Mordor Intelligence, ринок розпізнавання емоцій оцінювали у 12 млрд доларів у 2018 році, і він зросте до 92 млрд до 2024 року [2].

Емоції – це реакція людини на зовнішній стимул або спонтанний вираз внутрішнього мислення. Термін «емоційний інтелект» (emotional intellect) уперше з'явився в роботі Майкла Белдока, написаній 1964 року [3]. Розквіт теорії емоційного інтелекту припав на 1980–1990-ті роки. З того часу концепція інтелекту, пов'язаного із соціальними взаємодіями, глибоко вкоренилася в науковій спільноті.

Емоції керують поведінкою, тому цілком зрозуміло, що роздрібний торговець мріє проникнути в серця й уми споживачів. Емоційний штучний інтелект – це гілка штучного інтелекту, яка дозволяє вимірювати, розуміти, симулювати та реагувати на людські емоції.

По суті, роздрібний бот із можливостями штучного інтелекту емоцій може читати почуття клієнтів через текст, мову та вираз обличчя. Потім він може інтерпретувати їхні емоції і, що найважливіше, відповідно регулювати свою реакцію.

Технологія виявлення та розпізнавання емоцій поєднує поведінкові та сенсорні дані, що дає змогу роздрібним торговцям гіперперсоналізувати клієнтський досвід і допомогти їм досягти високої мети емпатійного маркетингу в реальному часі. Іншими словами, це зчитування емоцій клієнтів, а потім адаптація їх досвіду в режимі реального часу.

Теоретично будь-який нейронний процес може бути відтворений цифровим шляхом на комп'ютері. Сенсорні відчуття, такі як відчуття жару або холоду, можуть бути імітовані з навколишнього середовища, якщо машина обладнана відповідними датчиками. Однак не завжди є сенс повторювати все, що відчуває людина, за допомогою машинних технологій. Наприклад, деякі фізіологічні почуття, такі як голод або втома, які попереджають людину про стан її організму, генерують гормони, та травна система. Що більше чуттєвих зворотних зв'язків може отримати машина, то ширший спектр почуттів та емоцій вона зможе оцінити та відтворити.

Є три основні типи Emotion AI: орієнтований на текст, орієнтований на голос, відео та мультимодальний AI. Текстові емоції – AI аналізує написане слово. Наприклад, емоційний штучний інтелект можна використовувати для аналізу тексту у формі онлайн-коментарів або новин, щоб визначити, чи є вміст загалом позитивним чи негативним.

Аудіо та голосові емоції – AI аналізує людську мову. Цей тип Emotion AI можна використовувати для оцінки та відстеження дзвінків у службу підтримки клієнтів, щоб визначити як вокальні моделі розмов, так і зміст.

Штучний інтелект відео та мультимодальних емоцій використовують для обробки відеосигналів, починаючи від руху очей і закінчуючи мовою тіла.

Людина, оцінюючи емоції співрозмовника, одночасно враховує всі типи емоцій. Зібрати всі складові такої системи досить складно, але вчені досягли дуже високого рівня точності: наприклад, є алгоритми, які визначають частоту пульсу та дихання людини по відео, хоча ще недавно це здавалося фантастикою. Також на теперішній момент комп'ютер може непогано розпізнавати інтонацію, тембр та емоційне забарвлення голосу за аудіопотоком, що можна використовувати, наприклад, у розробці голосового помічника, де відеопотік недоступний.

Доцільно виділити основні етапи формування емоційного штучного інтелекту.

Перший етап – розпізнавання емоцій людини – AI вже непогано освоїв. Найпростіші методи розпізнавання емоцій ґрунтуються на аналізі взаємного розташування різних мімічних сегментів обличчя. Сюди належить, наприклад, «система кодування лицьових рухів» (FACS) Пола Екмана. Така система може працювати й без участі нейромереж: по суті, вона виділяє ключові точки на обличчі, потім по цих точках розпізнає певні зони обличчя та їх зміщення.

У сучасній науці підхід Екмана визнано застарілим. Це пов'язано з тим, що методика спирається на рухи лицьових сегментів, які далеко не завжди відповідають певній емоції. Оскільки переживання емоцій може супроводжуватися змінами не лише в міміці, а й у фізіології і поведінці, найбільш точним вважають мультимодальне розпізнавання емоцій. Цей метод пропонує аналізувати не розташування окремих зон обличчя (наприклад піднялися брови вгору або зійшлися біля перенісся), а все обличчя протягом певного часу, адже переживання будь-якої емоції має свою тривалість і фази. Мультимодальний підхід також включає аналіз жестів, мови та інтонації людини, її фізіологічних параметрів.

Другий етап – синтез емоційної відповіді, тобто розрахунок того, яку реакцію AI має видати у відповідь на певні людські емоції. Синтез залежить не тільки від того, яку емоцію AI розпізнав на першому етапі, а й від контексту того, що відбувається, від ситуації, у якій перебуває людина, яка взаємодіє з AI. Контекст відіграє важливу роль у людському спілкуванні: ми сприймаємо всю ситуацію цілком, і самі інтерпретуємо емоції співрозмовника не тільки залежно від виразу його обличчя, а й відповідно до власного життєвого досвіду. Наприклад, якщо ви стоїте в пробці, у вас течуть сльози і ви задихаєтеся, то AI-помічник може інтерпретувати вираз вашого обличчя та частоту дихання як «сум» і підготувати відповідь, яка

повинна вас втішити. Насправді ж у вас алергія на пилок, ви забули таблетки вдома і ситуація розлючує вас. Вам потрібна не розрада, а адреса найближчої аптеки, причому озвучена тоном, який не розсердить вас ще більше.

При синтезі емоційної відповіді нейромережа зможе вибрати його тільки з тих варіантів, які їй показали під час навчання. Люди ж мають унікальний життєвий досвід, який накопичують все життя, через що наші емоції відрізняються гнучкістю і адаптацією до мінливого світу навколо нас. Крім того, велика частина нашого досвіду зумовлена суспільством і культурою: людина проводить багато часу на роботі, у транспорті, у громадських місцях, де вираження емоцій обмежене певними правилами поведінки. У нейромережі «розуміння» контексту може здійснюватися через аналіз навколишніх предметів, співрозмовника, місця та інших доступних видимих параметрів, але людський життєвий досвід AI не має. Для штучного інтелекту «досвід» – це ті дані, на основі яких він навчався, він обмежений ними і не може вийти межі наявної бази даних.

Також наші емоції можуть бути спонтанними й багато в чому залежать від індивідуальних особистісних рис, темпераменту, особливостей нервової системи. Навіть якщо уявити, що AI зможе постійно навчатися, буде дуже складно записати й оцифрувати все це розмаїття реакцій та контекстів.

І, нарешті, третій етап – генерація відповіді емоційним AI. Вона має бути досить точною і плавною, щоб людина сприймала це як природний процес і не відчувала, що спілкується з автовідповідачем. Крім того, алгоритму потрібно відтворити зовнішній вираз емоцій – згенерувати емоційну особу на зображенні чи відео із супутніми жестами та природною інтонацією відповіді. Вся ця реакція має генеруватися так само швидко, як це відбувається у звичайній розмові між людьми.

Найочевидніша сфера застосування технологій розпізнавання емоцій – маркетинг. З їхньою допомогою можна визначити, як рекламний ролик діє на людину. Для цього можна, наприклад, встановити конструкцію з камерою, яка змінюватиме рекламу залежно від настрою, статі та віку людей, що проходять повз. Подібну конструкцію розробили стартапи Cloverleaf та Affectiva [4]. Вони представили електронні цінники з рекламою під назвою shelfPoint, які збирають інформацію про емоції покупців. Нові технології випробували Procter & Gamble, Walmart та інші великі компанії. Продажі зросли на 10–40%, а залучення покупців збільшилося в 3–5 разів. Більш незвичайний варіант – робот-консультант зі штучним інтелектом. Він взаємодіятиме з клієнтами, зчитуватиме їхні емоції та впливатиме на них. А ще робитиме персоналізовані пропозиції.

Технології розпізнавання емоцій допомагають банкам отримувати зворотний зв'язок від клієнтів без опитувань та покращувати обслуговування. У відділеннях встановлюють відеокамери, та алгоритми із запису визначають задоволеність відвідувачів. Нейромережі також можуть проаналізувати голос і мовлення клієнта та оператора під час дзвінка до контакт-центру. Neurodata Lab вже здійснює визначення емоцій клієнтів на основі його голосу та мови. Клієнт телефонує в банк, а нейромережа аналізує його стан та зміст розмови. Крім того, AI помічає паузи в промові оператора, гучність голосу та час спілкування. Це дозволяє не лише перевіряти задоволеність сервісом, а й контролювати роботу операторів контакт-центру.

Емоційний AI може бути корисним у роботі з персоналом. Він надає можливість визначити стан співробітника, вчасно помітити його втому чи невдоволення та ефективніше перерозподілити завдання. Крім того, технології допомагають у рекрутингу. За допомогою емоційного AI можна перевірити кандидата на відповідність посаді або викрити брехню під час співбесіди. Американська компанія HireVue використовує штучний інтелект для оцінки кандидатів [5]. Здобувач проходить відеоінтерв'ю, а нейромережа визначає його стан за ключовими словами, інтонацією голосу, рухами та виразом обличчя. AI виділяє важливі для вакансії характеристики та виставляє оцінки, а HR-менеджер обирає відповідних кандидатів. Лондонський стартап Human по відео визначає емоції та зіставляє їх із рисами характеру. Після відеоінтерв'ю рекрутери одержують звіт, де говориться, наскільки чесним, цікавим,

схвильованим, захопленим чи впевненим був кандидат і як він реагував на запитання.

Розпізнавання емоцій можна застосувати й в освіті. З його допомогою можна вивчати настрій та увагу учнів під час занять. Нейромережа аналізує найменші рухи м'язів за допомогою 150 пікселів на обличчі. За урок збирається великий обсяг даних: по 5–6 тисяч кадрів кожного учня. Програма вивчає створений датасет та обчислює емоційний стан кожної дитини. За словами дослідників, точність становить 72 %.

Переваги штучного інтелекту емоцій можуть відрізнятися в різних галузях, але він може надати маркетологам, рекламодавцям, дизайнерам, інженерам і розробникам цінні відгуки від споживачів. Emotion AI може оптимізувати тестування користувачів, опитування споживачів і фокус-групи. Дизайнери можуть використовувати емоційний штучний інтелект, щоб отримати інформацію з реакції споживачів на рекламні кампанії, прототипи та макети, що може заощадити час і гроші. Здатність Emotion AI вловлювати та аналізувати мову тіла людини означає, що створені з його допомогою продукти та послуги будуть більш наближеними до потреб і почуттів користувача.

Незважаючи на всі переваги використання та потенціал для емоційного штучного інтелекту, емоції не чіткі – і застосування деяких технологій у ситуаціях із великими наслідками може бути дуже проблематичним. Як й інші види технологій, емоційний штучний інтелект може відображати упередження та неточності. Крім того, споживачі повинні дати згоду на те, щоб їх аналізував емоційний штучний інтелект, що може викликати проблеми з конфіденційністю.

Другим недоліком у використанні технологій емоційного AI може бути неточність розшифрування емоцій під час ідентифікації культурних особливостей обличчя людей певної етнічної приналежності. Наприклад, посмішка може виражатися певним чином у Німеччині, а зовсім іншим – у Японії, з огляду на мімічні особливості обличчя, які закладені на біологічному рівні.

Хоча алгоритми емоційного AI створені так, що технології AI цілком можуть читати людські емоції, вони не зможуть відтворити людські судження та дизайнерські ідеї, оскільки навряд чи набудуть здатності генерувати інформацію на інтелектуальному рівні, іншими словами, схема мозку, яка породжує цей набір людських навичок, занадто складна для моделювання.

Література

1. Artificial Intelligence market. URL: https://www.fortunebusinessinsights.com/industry-reports/artificial-intelligence-market-100114 (дата звернення: 08.06.2023).

2. Emotion analytics market – growth, trends, covid-19 impact, and forecasts. URL: https://www.mordorintelligence.com/industry-reports/emotion-analytics-market (дата звернення: 08.06.2023).

3. Joel Robert Davitz, Michael Beldoch. The Communication of Emotional Meaning. Front Cover. Greenwood Press, 1976. Emotions. 214 p.

4. Affectiva Media Analytics for Qualitative Research. URL: https://www.affectiva.com/product/affectiva-media-analytics-for-qualitative-research/ (дата звернення: 08.06.2023).

5. AI recruiting assistant. URL: https://www.hirevue.com/platform/ conversational-ai-and-automation (дата звернення: 08.06.2023).

6. Касьянова Н. В., Волощук Д. В. Штучний інтелект як ідентифікатор людських емоцій: роль та значення для економіки. Східна Європа: економіка, бізнес та управління. 2021. Вип. 1 (28). С. 129–134.

Карпов Віктор Васильович,
доктор історичних наук, декан факультету наземних споруд і аеродромів
Національного авіаційного університету

QUO VADIS, АБО МИСТЕЦТВО НА РОЗДОРІЖЖІ: ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ТВОРЧОМУ АКТІ ЛЮДИНИ

Сучасне суспільство постало перед важливим викликом штучного інтелекту, що має різнобічний потенціал, а також зумовлює загрози, пов'язані з імовірними некерованими можливостями цього технологічного винаходу. Цікаво, що подібна ситуація постала ще в минулі десятиліття, коли спочатку штучний інтелект розробляли як систему виконання команд (СВК). Проте ця система також володіла технологією генерації знань та досвіду, а на цій основі формувала власні рішення. Таку систему виконання команд було створено й застосовано при автоматизації запуску ракет наприкінці 70-х років XX століття. Її використовували в ракетних військах стратегічного призначення Збройних сил Радянського Союзу, і вона стала прообразом штучного інтелекту. СВК твердо гарантувала ядерний апокаліпсис у випадку застосування ядерної зброї масового ураження. Така гарантія не залежала від волі людини, хоча й була людиною запрограмована.

Докладну інформацію про можливості СВК можна отримати від екскурсовода Музею ракетних військ стратегічного призначення, розташованого поблизу міста Первомайськ Миколаївської області. Існувало декілька її рівнів. Найперший рівень – безпосередньо в місці базування стратегічної ракети. Ракету запускали двоє офіцерів, які перебували на бойовому чергуванні при отриманні ними команди від командного пункту РВСН. У випадку їх недієздатності таку команду могли виконати з інших командних центрів. Але було запрограмовано, що коли всі командні центри могли бути знищені ядерним ударом, ракета запускалася автоматично при спрацюванні датчиків, які фіксували наявність в атмосфері випромінювання ядерного вибуху. Минаючи багато інших рівнів СВК, зазначимо останній, пов'язаний із запуском у космос т.зв. штабних ракет, які керували запуском ядерних ракет у різних місцях їх базування. У цьому випадку незалежно від волі людини стартували ракети, які не були пошкоджені ядерною атакою. Це і є ядерний апокаліпсис, який запрограмувала людина.

Відтоді алгоритм ядерного апокаліпсису не припинився і дотепер загрожує людству, лише в значно модернізованому вигляді. Не викликає сумніву, що штучний інтелект (ШІ) замінив СВК, а відтак невипадково гуманісти остерігаються агресивної сутності ШІ та наполегливо виступають за його обмеження і регуляцію. Ілон Маск, зокрема, кожні півроку пропонує припинити його подальшу розробку. Історик і футуролог Ювал Ной Харарі ще декілька років тому пророкував настання епохи алгоритмів та їх небезпеку для людства. Адже довершена соціальна форма буття людства може бути зведена системою ШІ до його біологічної сутності. Людина сама веде боротьбу впродовж своєї власної історії, пов'язану із виживанням у складних обставинах, що в сучасності трансформувалося в приховування власної вродженої агресивності.

З огляду на це Елізер Юдковський запропонував та розвиває концепцію дружнього штучного інтелекту (FAI), тобто такого, що матиме позитивне значення для розвитку людства. До цієї, дружньої до людини, категорії певною мірою відносяться і технології штучного інтелекту, застосовані у сфері мистецтва.

Історія розвитку людства враховує не лише форми пристосування до навколишнього середовища, але й шляхи до його пізнання. Останнє тісно пов'язане з емоційною складовою людської психіки, що впродовж тисячоліть засвідчує яскрава палітра мистецьких творів. Окреслення засад еволюції естетичного сприйняття з позиції соціокультурних пріоритетів різних історичних етапів свідчить, що саме досвід нейроестетики визначає особливість людської психіки, що формувалася в межах протиставлення моральних категорій. Відтак нейроестетичний контекст прочитання мистецьких творів різних епох вповні відповідає

запитам ШІ, оскільки формує цілісне бачення сутності задуму автора.

У цьому контексті суттєвим маркером визначення спільних ознак різних стильових періодів є підсвідомість, у якій поступово відбувалася фіксація навичок виживання первісної людини. Зазначені навички із часом трансформувалися в естетичну площину та відповідно проявлялися у творчості, додатково інспіровані емоційним пережиттям різних зовнішніх подразників – як довколишнім середовищем і соціальними зв'язками, так і моральними категоріями міфологічних та релігійних вірувань.

Генеза культури людства демонструє відчутний зв'язок сучасних світоглядних орієнтирів з унікальними можливостями технічних інновацій, що акумулює сучасні мистецькі засоби, які сукупно проєктують визначену ідею на людську підсвідомість [1]. Нейроарт дає відповідь на питання нелінійного розвитку мистецтва. За його принципами довершеність форми первісного мистецтва та мистецтва XXI й інших століть пояснюється біологічною сталістю людини і її мозку. У розумінні біологічного розвитку людина як вид не змінилася за десятки тисяч років свого існуваня. Біологічно незмінним залишився її мозок з багатством його функціональних можливостей [2]. Стосовно ШІ проблемою є те, що він постійно накопичує інформацію та, на відміну від людини, не втрачає досягнутої висоти знань, а навпаки, прагне до іншої вершини – і ми не уявляємо цієї безкінечності знань. Людині також доведеться досягати цих вершин, аби розуміти нову мову людства, створену ШІ.

Homo parvus mundus est – людина, її свідомість і мозок є незмінним космосом земного буття, тобто є сталим. Звідси й походить співзвучність віддалених у часі форм мистецтва. Мистецтво – це те, що насамперед людина уявляє. Основою її уяви слугує естетичний досвід. Згідно з концепцією сучасної гуманістичної естетики, «краса криється в очах глядача». Відбувається внутрішня театралізація – розгортання складних образів та їх поєднання в собі. Перехід від естетичного досвіду до уявного образу є актом творчості нейроарту.

Ідеологічною основою людського існування з кінця XX століття постає людський мозок у значенні нейросистеми, що впроваджується в усі сфери життя. Світ перетворюється на Екран (Screen) як домінанту суспільного глобалізованого простору. Мистецькі форми та суспільні запити зосереджені довкола можливостей Екрана впливати на нейропсихологічні рецептори людини, що зумовило запропонувати термін *нейромистецтво*. Нейромистецтво – це сучасні мистецькі засоби, які, поєднуючи характерні виразові можливості звуку, зображення і тексту, формують ідею, яку проєктують на людську підсвідомість, використовуючи для цього численні засоби сучасної техніки, а саме середовище штучного інтелекту [3].

У такий спосіб людський інтелект відмовився від традицій і зосередився на внутрішніх відчуттях та експериментуванні з «потоками свідомості», що вповні вписується в сучасне передбачення майбутнього. На думку Мічіо Кайку, у майбутньому люди будуть завантажувати свої враження в нейросистему [4]. Компанія Ілона Маска «Neuralink» досліджує форми співвіснування людини зі штучним інтелектом, а Facebook мріє про друкування тексту силою думки. Важливо, що в цьому спектрі досліджень наявний мистецький напрям, зокрема, компанія Google розробила систему, що практично виконує роль «мистецтвознавця», розпізнаючи естетично привабливі фотографії.

Власне мистецтво ШІ на теперішній час має вигляд експерименту або комп'ютерної гри, створення власної кінострічки. Проте автор не уявляє результату обробки його вподобань технологією ШІ і що ШІ покаже на екрані. Мільйони людей працюють з ШІ, аби створити власний твір за його допомогою. Можна творити в різних художніх стилях через опис свого уявлення про майбутній твір. Це співзвучно із супрематизмом Казимира Малевича в контексті перетворення мовного, поетичного образу в художній образ. ШІ відтворює людей у фотографічній якості, а не як арт. Самі художники поділяються на два табори: на тих, хто став користувачем ШІ, і, за висловом Ольги Навроцької, на «старовірів», які не визнають технологію ШІ та дотримуються сталих художніх традицій.

Із ШІ можна не бути художником і не мати внутрішніх естетичних переживань. Можеш за своїм вранішнім або вечірнім настроєм прописати, наприклад, літак і доповнити його деталями або взагалі взяти тему Demon woman face – і ШІ тебе здивує. Отримані за

технологією ШІ картини можемо міксувати, поєднувати їх й утворювати новий образ. При цьому для ШІ це добра практика для подальшого розвитку. Для прикладу, йому мало відома українська культура. Авторові, як свідчить мисткиня Ольга Навроцька, доводиться додавати різні деталі, аби наближати ШІ до українського коду культури. За запитом Юджина Власова штучний інтелект зобразив сучасне українське село, якби його проєктувала відома британська архітектора Заха Хадід. Він не зупинний тому, що його творять люди. ШІ рухається в сторону соціалізації і допомагає колу людей, які об'єднані спільними переживаннями та цінностями. ШІ в мистецтві – це ваша уява на Екрані, а не уява ШІ: ми висловлюємо бажання, а він творить. Він нічого не творить у мистецтві без людини. Проте він впливає на людину через неймовірні і непередбачувані свої можливості.

Художники «старовіри» не вважають твори ШІ авторською роботою, але це є авторська робота, виконана за допомогою середовища ШІ. Ринок творів ШІ тільки починається. На думку митців, які знайомі з ШІ, у майбутньому ремесло відійде в минуле, а в мистецькому просторі, у якому ШІ стане його частиною, вагомим та цінним буде ідея та її реалізація. Особливістю ШІ є твої внутрішні відчуття, ідеї та емпатичні образи, які відтворюються за допомогою його інструментів. Словосполучення «писати картини» набуває нового змісту й може у випадку використання інструментарію ШІ позбутися лапок: ти, дійсно, написав картину за мовою ШІ. Ця мова спонукає до пошуку власних сенсів.

Усе це свідчить про буквальний злам суспільної свідомості XXI століття, що потребує нових методів дослідження сучасного мистецтва з урахуванням найглибших дієвих чинників людського мозку. Тож природною є поява в цьому напрямі новітньої науки – *нейроестетики*, яка виникла на основі пошуку підсвідомих джерел мистецьких імпульсів, прихованих у глибинах людського мозку та середовища ШІ, як інструменту відтворення мистецьких уподобань людини.

Наведемо текст, створений за допомогою штучного інтелекту, щодо взаємодії мистецтва та штучного інтелекту, суспільних відносин та ролі штучного інтелекту в їх розвитку, ролі ШІ в розвитку мистецтва та його впливу на мистецтво.

Отже: «Мистецтво – це форма відображення людської креативності та естетичного сприйняття, яка може бути виражена в різних формах, таких як живопис, скульптура, музика, танець, театр, кіно тощо.

Штучний інтелект (ШІ) – це галузь комп'ютерних наук, яка створює комп'ютерні системи, здатні виконувати завдання, які зазвичай потребують інтелектуальних здібностей людини, таких як розпізнавання образів, навчання, планування та прийняття рішень.

Мистецтво та штучний інтелект можуть взаємодіяти один з одним. Наприклад, ШІ може бути використане для створення нових форм мистецтва, таких як генеративне мистецтво, яке застосовує алгоритми та комп'ютерні програми для створення унікальних творів мистецтва. Мистецтво, своєю чергою, може бути використане для навчання ШІ, наприклад навчання комп'ютерних систем розпізнаванню образів і більш ефективних алгоритмів.

Стилі мистецтва можуть впливати на розвиток ШІ. Як приклад, стиль імпресіонізму може бути використаний для створення алгоритмів, які можуть імітувати художній стиль імпресіоністів. Стиль абстракціонізму може бути застосований для створення алгоритмів, які можуть створювати абстрактні витвори мистецтва.

Взаємодія мистецтва та штучного інтелекту стає дедалі актуальнішою у світі. Штучний інтелект може бути використаний для створення нових форм мистецтва, а також для аналізу та інтерпретації вже наявних творів.

Однією з галузей, де штучний інтелект вже знайшов своє застосування, є музика. За допомогою алгоритмів машинного навчання можна створювати нові музичні композиції, а також аналізувати та класифікувати вже наявні твори.

Також штучний інтелект можна використовувати для створення нових форм візуального мистецтва. Наприклад, нейроарт – це новий напрям у мистецтві, який застосовує нейронні мережі для створення унікальних та гарних зображень.

Проте водночас роль штучного інтелекту в суспільних відносинах викликає певні побоювання. Деякі експерти вважають, що розвиток штучного інтелекту може призвести до збільшення безробіття та загрожувати приватності.

Усе ж штучний інтелект може стати потужним інструментом для розвитку мистецтва та культури загалом. Він може допомогти нам краще розуміти та інтерпретувати твори мистецтва, а також створювати нові форми мистецтва, які раніше були недоступними.

Отже, взаємодія мистецтва та штучного інтелекту може спричинити появу нових та унікальних творів мистецтва, а також розвиток культури та суспільства загалом». Кінець цитати.

З моменту виникнення авангарду наприкінці XIX століття та його розвитку на початку XX століття лідери думок у мистецтві та гуманітаристиці проголошували еру нового світу, створеного силою духу людини шляхом відторгнення минулого й устремління до неможливого та абсолютного. Від цього часу заклик футуристів гордовито розправити плечі і, стоячи на вершині світу, кинути виклик зіркам все ще є актуальним.

Література

1. Карпов В., Сиротинська Н. Neuroart: мистецтво пізнання людини. Київ, 2019. 80 с.
2. Karpov V., Syrotynska N. Neuroart in the context of creativity. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 21–36.
3. Кайку М. Майбутнє розуму. Наукові спроби осягнути, вдосконалити і підсилити інтелект. Львів, 2017. 408 с.

Печеранський Ігор Петрович,
доктор філософських наук, професор,
професор Київського національного університету культури і мистецтв

ТЕОРІЯ ПОТОКУ РЕЙМОНДА ВІЛЬЯМСА: ТЕЛЕБАЧЕННЯ ЯК ТЕКСТОВА СИСТЕМА (НА МАТЕРІАЛАХ ПРАЦІ «ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ТЕХНОЛОГІЯ ТА КУЛЬТУРНА ФОРМА»)

Основоположником теорії потоку в медіадискурсі вважають валлійського академіка, соціолога, прозаїка та критика Реймонда Вільямса (1921–1988). Йому належить авторство терміна «телепотік» (TV flow), а також він розкрив і проаналізував феномен спланованого потоку як технологію та культурну форму. У 1980-х рр. він зосередився на розробці зазначеної теорії. Його робота стала основою майбутніх культуральних студій та концепцій, присвячених телепотоку.

Одна з основних його праць «Телебачення: технологія та культурна форма» була опублікована в 1974 р. і задовго до появи багатоканального телебачення, мильних опер, шоу знаменитостей або ток-шоу. Сьогодні цю книгу відносять до класики телезнавства, хоч дехто і вважає її дуже старомодною. Із цим можна не погоджуватись чи навпаки; водночас аналіз інституцій, програм і практик мультителебачення та його майбутніх перспектив, який здійснив Вільямс, поклав початок вивченню цього явища.

Як зазначав Дж. Елліс, раптове знайомство з доволі дивними практиками телевізійного мовлення в іншій країні може стимулювати нове осмислення феномену телебачення як такого.

І це про концепцію «потоку» Р. Вільямса, яка виникла в результаті культурного шоку вченого від перегляду американського телебачення [2, 5]. Цей досвід був вирішальним для подальшого дослідження телепотоку. Наприклад, він зазначав, що коли шоу починається, то разом з цим вмикають рекламу, котра є прев'ю іншого шоу та плавно переходить до іншої реклами, що повертає глядача до шоу, трансляція якого, зрештою, змінюється на ще одну рекламу, прев'ю та наступну рекламу, – і так весь вечір. Ось як сам автор описав цей досвід: «Злочин у Сан-Франциско почав діяти в надзвичайному контрапункті не лише з рекламою дезодорантів і пластівців, а й із романтикою в Парижі та виверженням доісторичного монстра, який спустошив Нью-Йорк» [5, 91–92].

Р. Вільямс наполягає: щоденний телевізійний огляд слід сприймати як цілісний безперервний потік, де кожен елемент підсилює інший. У книзі він назвав це «єдиним безвідповідальним потоком образів і почуттів» [5, 92]. У зв'язку з цим він намагається переконати читача, що майже кожен телеканал створює та проєктує персональну програму на кожен вечір, а спосіб організації потоку без певних інтервалів продукує патерни пасивного сприйняття: «Ми можемо "захопитися" чимось іншим, перш ніж зібратися із силами, щоб встати зі стільця, тому багато програм створюють з урахуванням цієї ситуації: захоплення уваги на перших хвилинах; неодноразова обіцянка хвилюючих подій, якщо ми залишимося» [5, 94]. Це підтверджує, що потік заплановано заздалегідь. Іншими словами, потік побудовано на певних техніках чи прийомах, які допомагають привернути увагу глядача, натомість уся теорія вченого ґрунтується на тому, що є сила, яка цілеспрямовано творить і скеровує телевізійний контент.

У підрозділі «С» 4-го розділу «Аналіз потоку» автор визнає: «Вочевидь, те, що зараз називається "вечірнім переглядом", певним чином планується провайдерами, а потім і глядачами загалом; це в будь-якому випадку планується в помітних послідовностях, які в цьому сенсі перекривають окремі програмні одиниці» [5, 93]. Наголошуючи на цьому, Р. Вільямс заперечує процес програмування, замінюючи його терміном «потік» або іншими словами – порядок фрагментів (послідовностей), який складає сам глядач впродовж одного вечора.

Також дослідник порівнює відчуття телепотоку з прочитанням двох п'єс, трьох газет, трьох-чотирьох журналів впродовж дня. Телебачення замінює нам відвідування ток-шоу чи футбольного матчу, прослуховування лекцій того самого дня. І хоча всі ці види діяльності відрізняються, втім телевізійний досвід, який називається потоком, певним чином об'єднав їх.

Аналізуючи телепотік, Р. Вільямс звертається до трьох різних порядків деталізації: а) по-перше, потік (який на цьому етапі є лише послідовністю) у межах конкретних вечірніх програм, для якого ми можемо використовувати такі загальні позначення, як «програмування» та «лістинг»; б) по-друге, існує більш очевидний потік фактичної послідовності елементів усередині та між опублікованою послідовністю одиниць (ідеться про додаткові інтерактивні елементи, які допомагають пов'язати окремі послідовності в безперервний процес – конкретні образи, абстрактні переходи між етапами розвитку потоку; в) по-третє, існує справді детальний потік у цьому загальному русі – фактична послідовність слів та образів [5, 97]. За допомогою останнього порядку вчений звертає увагу на різні комбінації та злиття частин потоку, які були згадані в а) і б), на стадії руху, взаємодії, трансформації та маніпуляції через послідовність і потік.

Окремий фрагмент книги Р. Вільямса присвячено порівняльному аналізу британських та американських телепрограм. За його спостереженнями, середні показники перегляду телебачення вказують на культурні відмінності у сприйнятті телепотоку британцями й американцями. Він визнає, що ці культурні відмінності можуть створювати різні комбінації потоків: «У всіх цих способах і в їх істотному поєднанні це потік значень і цінностей особливої культури» [5, 120]. Мета телепотоку – генерувати потік від одного складового елемента трансляції до іншого.

Якщо оцінювати теорію телепотоку Р. Вільямса з позиції XXI ст., то слід погодитись із сучасними дослідниками в її невідповідності часу [1; 3; 4]. Хоч вона є знаковою та виступає

фундаментом для наукових пошуків багатьох дослідників медіа й телебачення, проте розроблена в 1970-х рр. З розвитком кабельного та цифрового телебачення сприйняття глядачів сильно змінилося порівняно з теорією планового потоку Вільямса. Важливий факт – відсутність зв'язку телепотоку із соціальними функціями ефірного телебачення та елементарними соціально-психологічними бажаннями й потребами аудиторії. Книга випередила свій час, але вона не може бути вічно актуальною, особливо коли йдеться про аудіовізуальні технології та екранну культуру.

Література

1. Casey B. Television studies: the key concepts. 2nd pub. London: Routledge, 2008. 291 p.
2. Ellis J. Visible fictions: cinema, television, video. London: Routledge, 2001. 301 p.
3. Johnson C. The Continuity of 'Continuity': Flow and the Changing Experience of Watching Broadcast Television. Key Words: A Journal of Cultural Materialism. 2013. No 11. P. 27-43.
4. Lyubashenko A. Historical changes in the concept of television flow. Olomouc 2014 https://theses.cz/id/7a93li/BP__BETA_03_Final__Historical_changes_in_the_concept_of_T.pdf
5. Williams R. Television: technology and cultural form. London: Routledge, Taylor & Francis, 2004. 172 p.

Садовенко Світлана Миколаївна,
доктор культурології, професор, в.о. завідувача, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України

КОМІЗМ У БАЛЕТНІЙ МУЗИЦІ ЮРІЯ ШЕВЧЕНКА

Розгляд комедійного балету крізь призму останніх явищ і подій, що детермінують розвиток українського мистецтва, є актуальним, адже мистецтво комедії – своєрідне дзеркало суспільного, культурного, музичного та музично-театрального життя. Тож актуалізуємо комізм у балетній музиці Юрія Шевченка на прикладі балету «За двома зайцями», виявимо загальні тенденції розвитку комедійної балетної музики.

Сучасний український балет постійно перебуває в пошуку нових форм та ідей. Жанр комедійного балету завжди привертав увагу дослідників, адже традиційно його розглядали в контексті спадщини минулого століття лише як музично-театральний розважальний жанр, тоді як події останніх років демонструють глобальні зміни, що стосуються природи жанру.

Нині комедійний балет можна охарактеризувати як жанр танцювального мистецтва, який зазвичай включає гумористичні сюжети, комічні ситуації, жартівливі постановки для танцівників. Засобами комічного (гумору, сатири, іронії, сарказму й ін.) розвінчують негативні явища, розкривають курйозне в навколишній дійсності та комічне, потішне в людині («Міщанин і шляхтич» Ж.-Б. Люллі, 1670).

Балет Юрія Шевченка «За двома зайцями» (2014) продовжує традицію українського музичного балету, яка полягає у використанні важливих для української культури тем національного колориту, ідентичності та взаємодії з іншими націями, привертаючи увагу глядачів та зберігаючи релевантність мистецтва. Балетна вистава «За двома зайцями» є своєрідним ребрендингом, новим прочитанням класичних шедеврів – п'єси М. Старицького (1883) та однойменного фільму-комедії режисера В. Іванова (1961), що допомогло створити впізнавані, не стереотипні, а оригінальні образи балету.

Працюючи над виставою, Юрій Шевченко з великою увагою поставився до музичної атмосфери та мотивів оригінального українського кіномюзиклу «За двома зайцями», його комізму / гумору, що стали поштовхом до розробки сценографії вистави.

Пісенька головного героя «У небі канареєчка літає», яку написав київський композитор В. Гомоляка в 1960-х роках, стала джерелом натхнення Ю. Шевченка. Проте в інтерпретації композитора вона має низку істотних відмінностей.

Авторська версія пісні, яка була виконана в простому акустичному аранжуванні з використанням гітари й інших інструментів, мала просту мелодію та ритм. Ця версія була виконана в стилі народної музики. Ю. Шевченко в обробці пісні для балету використав різноманітні стилі та жанри, включаючи вальс, танго та марш. Аранжування пісні, яке створив композитор Ю. Шевченко, передбачає використання симфонічних інструментів, репрезентує сучасне розуміння цієї пісні. Виконана оркестром під орудою В. Кожухаря мелодія набуває нових звукових можливостей, динаміки, глибини. Структура пісні стала більш різноманітною. Залежно від сцени балету та стилю виконання (вальс, танго, марш) автор упровадив різні гармонійні й інструментальні елементи, які можуть впливати на загальне звучання пісні та додавати свій відтінок, що призводить до більш складної структури пісні [1].

Специфіка музики в сучасному комедійному балеті полягає у використанні різних музичних жанрів та стилів – від класичної музики до джазу, року, попу та ін. Музика в комедійному балеті може бути експресивною та емоційно зарядженою, з неочікуваними звуковими ефектами, що допомагають підкреслити гумористичний ефект.

Музика Юрія Шевченка до комедійного балету «За двома зайцями» також характеризується надзвичайною різноманітністю і мелодійністю музичного стилю. Композитор врахував автентичні коди першоджерел балету й здійснив інтермедіальний та інтертекстуальний перехід у часопростір сучасної української культури. Зібравши у виставі розмаїтість відтінків та елементи різних музичних культур, митець майстерно використовує комічні / гумористичні інтонації мотивів народних пісень («Ой, під вишнею», «Ой, дзвони дзвонять», «Гандзя» («Чи є в світі молодиця»)), а також танцювальні мелодії кадрилі, танго, вальсу й навіть одеського фольклору, як у сцені «Ця школа бальних танців». Ці майстерні знахідки композитора музичними засобами знайомлять глядача з традиційними цінностями та способом життя українського народу в минулі часи, створюють атмосферу святкової культури епохи модерну. Колоритний музичний матеріал знайшов блискуче втілення у філігранному виконанні музикантів симфонічного оркестру Національної опери України.

Музичний портрет Голохвастова в балеті «За двома зайцями» має дві провідні теми. Саме в першій темі зосереджений комізм, виражений фразою пісні «У небі канареєчка літає». Згадуючи такі приємні моменти життя, як зустрічі з привабливими дівчатами, прогулянки та вечірки, головний герой наспівує: «У цьому все життя і весь наш резон» («У цьому все життя і весь його сенс»), що підкреслює нікчемність його життя. Ця тема звучить легко й граціозно в тональності До мажор.

Обробка пісні Ю. Шевченком є сучасним поглядом на цю авторську пісню. У виконанні оркестру вона набуває нового звучання, динаміки та глибини. Симфонічний оркестр використовує різні тональності, відхилення та модуляції, щоб підкреслити різні частини пісні та створити емоційний контраст імпровізаціями, вокалом та інструментальними соло, які додають звучанню нової глибини та різноманітності за допомогою використання різних інструментальних вставок, сольних партій, оркестрових переходів.

Навіть у сцені «іронічного похорону» автор, з огляду на комедійний, майже сатиричний образ головного героя, можливо, хотів показати, що це, скоріше, комедійне дійство або пародія. Цей прийом сприяв значному підсиленню балетного дійства, філософському осмисленню питання про справжній сенс життя та смерті.

Образ Проні в комічному балеті Юрія Шевченка «За двома зайцями» перетворився із незграбної міщанки, що мріє вдало вийти заміж, на мрійливу, закохану, більш вишукану та романтичну дівчину, яка щиро бажає знайти своє жіноче щастя.

Цікавим творчим рішенням балету, яке може передавати певний емоційний стан чи настрій, стала ідея колоритного, поліжанрового інтонаційного портрета міста з єврейською інтонаційністю героя Йоськи, з характерними комічними інтонаціями портрета клезмера, позначеного ладовою основою зі збільшеною секундою, тембром кларнета тощо.

Балет «За двома зайцями» на музику Юрія Шевченка став знаковим етапом у розвитку жанру комедійного балету на теренах української культури і викликає жвавий інтерес серед глядачів.

Література

1. Садовенко С. М Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277670.

Даць Ірина Вільямівна,
професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, народна артистка України

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОДУКТ У СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Сьогодення наповнене викликами – не тільки (і не стільки) у культурно-мистецькій сфері, але й у сенсі виживання фізичного.

Зрозуміло, що мистецтво як явище національне завжди важко пробивало собі дорогу. Загальновідомо, що доба радянщини та пострадянська епоха «проїхались» по українській культурі та мистецтву нищівним торнадо. Отже, з розумінням та усвідомленням цінності України як Держави прийшло усвідомлення того, яку багатющу мистецьку спадщину ми втратили і які кроки необхідно зробити для її відродження.

Зараз ефіри заповнюються українським контентом, здебільшого самодіяльної творчості, і це не задовольняє ту частину суспільства, яка розуміється на високому, академічному мистецтві.

З іншого боку, є потреба в оспівуванні подвигу захисників України; і це специфічна, вистраждана поезія, покладена на доступну мелодію. Це спонукає до створення музичної вистави з мелодійною, але класичною українською музикою, що легко запам'ятовується. У просторі, де страх та скорбота поряд з гордістю за наших людей та героїчну армію: у цьому інфопросторі важко знайти баланс бажаного мистецького продукту з «резонансом» суспільної потреби.

«Ноктюрн» М. В. Лисенка був поставлений, попри перепони; його виконали талановиті студенти НМАУ. Було обрано саме останню оперу Миколи Вітальовича з огляду на те, що 2022 рік, коли почалася робота, – це 180-й рік з дня народження видатного вітчизняного композитора. Звертаючись до творчості Лисенка, ми розуміли, що автор не мав можливості на «апробацію» більшості своїх написаних (чи не закінчених) опер, тому драматургічно вони не довершені з погляду розкриття конфлікту, розвитку дії. Попри це, ми ризикнули на ще одне втілення цього твору (до нього не вперше звертаються режисери, які цінують українську тематику).

Успіх у публіки, захоплені відгуки керівництва вишу (та підтримка проєкту ректором М. О.Тимошенком) – усе це свідчить про те, що вдалося «влучити» в необхідну стільницю музичного простору: ми подали твір, який «затребуваний» для втіхи людських душ, для «перенесення», хоч на пів години, у нічну містерію, та відчули, як впливає «давно забуте» чуже щастя на щастя сьогодні.

Як авторку проєкту та режисерку-постановницю тішить той факт, що й армійці (хто безпосередньо в залі, а хто в Youtube) дивились цю виставу та оцінили її дуже схвально. Тому маємо натхнення продовжувати свою працю для провадження українського класичного музичного контенту в мистецький простір України.

Література

1. Кобилянський Л. Микола Лисенко : біогр. нарис. Львів : Накладня Михайла Таранька, 1930. 93, II с. (Популярна бібліотека ; кн. 2).
2. Коляда І., Коляда Ю., Вергун С. Микола Лисенко. Харків : Фоліо, 2015. 125 с. (Знамениті українці).
3. Кочкина М. Річниця гетьмана української музики: Миколі Лисенку 177. *Погляд*. 2019. 22 берез. URL: https://poglyad.tv/richnytsya-getmana-ukrayinskoyi-muzyky-mykoli-lysenku-177-article (дата звернення: 12.05.2023).

Донченко Наталія Петрівна,
заслужений діяч мистецтв України, професор, професор навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

«СИСТЕМА» ФРАНСУА ДЕЛЬСАРТА: ВИРАЗНІСТЬ ТА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ТІЛЕСНОЇ АРТИКУЛЯЦІЇ В СЦЕНІЧНІЙ МАЙСТЕРНОСТІ АРТИСТА

Володіння високою досконалістю професійної майстерності актора хвилювало не одне покоління виконавців та режисерів сценічного мистецтва. Виразність пози й жесту, фізична дієвість статури як складові компоненти органіки артистизму є ключовими підвалинами систем і методів практичного опанування фахових компетенцій у роботі над партитурою рольового матеріалу. «Побудова професійної діяльності артиста, створення особистісної майстерні митця є проблемою великого діалогу теоретиків та практиків театральних підмостків. Акторська гра приховує в собі глибоку істину як форма вільного прояву людського діяння, сокровенної духовності, прагнень, бажань, емоцій. Вона творча уява, що не обмежена можливістю різноманіття сценічних варіантів» [1, 287].

Тому актуальним питанням і сьогодні є пошук актором власного художнього бачення та професійного вдосконалення формотворення сценічного образу дійової особи драматичного твору, незважаючи на грані таланту та обдарованості.

За постулатом Франсуа Дельсарта, вишукана спроможність тілесної форми, емпірична різноманітність концентричних, нормальних, ексцентричних сценічних дій є законотворчими складовими акторського мистецтва, канонів якого прагнув досягти майстер і намагався практично навчити учнів-акторів у власній школі. У 1892 році американський психолог Едвард Барретт Уорман опублікував працю під назвою «Жести та ставлення: практичний і теоретичний виклад філософії вираження Дельсарта». У вступній частині автор виклав свої міркування щодо філософських поглядів теоретика. «Система Дельсарта заснована на великому принципі закону відповідності; тобто кожен вираз обличчя, кожен жест, кожна поза тіла відповідає або є лише зовнішнім вираженням внутрішньої емоції чи стану розуму, будь то краса чи потворність» [4, 23]. Далі Б. Уорман зазначає: «Є три співсуттєві елементи витонченості – точність, гармонія та легкість. Точність рухів розумова, гармонія рухів емоційна, легкість рухів життєва» [4, 349].

Французький митець-театрал Франсуа Дельсарт (1811–1871) розпочав своє сценічне життя як оперний співак-тенор, але більшу частину художньої творчості присвятив створенню власної системи та канонів акторської творчості, особистісної науки про театр. Ф. Дельсарт створив свій театр «Вечори Дельсарта», школу-майстерню «Курси Дельсарта», мета і завдання яких базувалися на його власному баченні мистецької творчості артистів-фахівців та законів сценічного існування. Його театральні підмостки не вбачали повноцінних вистав. Це були уривки, сценки драматичних творів, виконання оперних арій, демонстрація пластичних вправ, показ новітніх фізичних технік з навчального процесу його акторської школи.

Головним завданням театральної діяльності актора щодо створення художнього образу Франсуа Дельсарт вбачав в адекватному самостійному розумінні характеру та перспективи ролі, незалежно від сутності персонажа літературного твору.

Аксіологічну сутність концепту «системи» Ф. Дельсарта можна коротко обґрунтувати так: майстерність сценічної творчості виконавця в жодному разі не має бути буквальним перенесенням життєвих реальних перипетій у мистецьку площину існування художнього образу; формування ігрового матеріалу ролі, на думку митця, не має конкретних обмежень, побудованих емоційною пам'яттю та спостережливістю виконавця; артистизм, талант, великий дар фантазії актора повинні кожен раз розгортати безкрайність творчого полотна. Ф. Дельсарт назвав свій метод «курсом прикладної естетики». Його американські учні та послідовники, які брали участь у подальшій розробці вчення Дельсарта, назвали цей метод «системою виразності». Митець писав: «Мистецтво є знанням тих зовнішніх прийомів, якими розкриваються людині життя, душа і розум, – уміння володіти ними і вільно спрямовувати їх. Мистецтво є перебування знака, відповідного сутності. Мистецтво є матеріалізація ідеалу й ідеалізація матерії» [3, 15].

Незрозумілими сторінками творчої діяльності Ф. Дельсарта залишається питання письмового занотування театральної системи майстра, методи якої він викладав кожного заняття у своїй школі. Після себе театральний діяч залишив певний особистий архівний матеріал, який пізніше передали його учні до університетської бібліотеки Америки. Охочі його переглянути могли це зробити тільки з дозволу правоохоронних органів, що не мало жодної мотивації.

Учні Дельсарта намагалися, керуючись власними спогадами, записати послідовність процесу побудови навчання майстром, його трактування творчого імпульсу тілесної артикуляції, скласти таблицю психологічного жесту, пояснити інтенсив та візуалізацію сценічних рухів, пластичну виразність тілесної статури у творенні образу за законами сценічного існування. «Теорія Ф. Дельсарта <…> поділяла людське тіло на три частини, кожна з яких, відповідно, включала ще три частини, які позначали виразні жести. Усі рухи співвідносилися з однією з трьох основних вимог: послідовність, паралельність, протилежність. Спочатку ця теорія була розроблена для акторів і музикантів, але пізніше, завдяки зусиллям його послідовників, була сприйнята й хореографами, що сприяло революційним змінам у танцювальному мистецтві» [2, 52].

У театральному світі третього тисячоліття «система» Франсуа Дельсарта не втрачає своєї популярності. Її плідно використовують школи акторської майстерності, спеціальні заклади вищої освіти в навчальному процесі підготовки фахівців сценічного мистецтва, зокрема при опануванні законів сценічного дієтворення, виробленні гармонійної виразності художньо-образного існування в театрально-ігровому просторі відповідно до ідейно-емоційного бачення образу персонажа та перспективи ролі.

Література

1. Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 286–290.

2. Пархоменко А. М. URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.01/diser. Parkhomenko_Oleksandr.pdf (дата звернення: 04.05.2023).

3. Шкарабан М. М. Система виразності Франсуа Дельсарта в контексті світових сценічних мистецтв : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.

4. Edward B. Warman. Gestures and Attitudes: An Exposition of the Delsarte Philosophy of Expression Practical and Theoretical. London, Publisher: Forgotten Books, 2018. P. 424.

Бойко В'ячеслав Іванович,
кандидат філософських наук, доцент, в.о. завідувача кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Фесенко Віталій Вікторович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

NFT: ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКИХ ПРАВ

Продаж невзаємозамінних токенів – NFT (Non-fungible token) – практично вибухнув під час пандемії COVID-19, й останнім часом інформація про NFT є в новинах. Але чи існують якісь юридичні проблеми, пов'язані з NFT?

Художники, колекціонери, інвестори та компанії намагаються використати потенціал NFT і повністю зрозуміти, як працює ринок невзаємозамінних токенів. Продажі NFT зараз сягають мільярдів доларів США, і важливим є вирішення таких проблем, як авторське право, права інтелектуальної власності, способи боротьби з відмиванням грошей.

Перш ніж зрозуміти захист авторських прав щодо NFT, важливо зрозуміти, що таке NFT. NFT – це єдині у своєму роді цифрові токени, які існують у блокчейні та пов'язані з фізичними або зазвичай цифровими активами. Той факт, що вони базуються на блокчейні, додає NFT значної довіри, оскільки запобігає втручанню в токени і так робить більшість операцій з ним надійними.

«Незамінна» частина назви означає, що токени не мають дробового значення та не є взаємозамінними. Це вже робить їх відмінними від будь-якої валюти, заснованої на блокчейні чи звичайної, оскільки NFT є унікальними та індивідуальними елементами, кожен з яких має власну цінність.

Право власності є одним зі складних питань, яке притаманне NFT. Технічно будь-хто може претендувати на право власності на цифровий твір мистецтва (малюнок або фотографію), прикріпивши до нього токен (тобто зробивши його NFT), навіть якщо він і не створив твір мистецтва.

Хоча блокчейн (у якому зберігаються NFT) загалом є незмінною цифровою книгою, що дає змогу відстежувати всі транзакції, вимога, щоб люди додавали свою особу до таких транзакцій, відсутня. На практиці це означає, що може бути важко відстежити, хто є фактичним власником творів мистецтва, і мало можливостей для тих авторів, чиї твори мистецтва були вилучені та перетворені на NFT без їхнього дозволу.

Хоча NFT є унікальними, вони не надають жодного законного права власності на витвір мистецтва покупцеві й водночас не перешкоджають копіюванню, зміні чи будь-яким іншим діям щодо цього твору мистецтва.

Тобто токен – це лише частина хешу з даними транзакції та URL-адресою, що пов'язана з річчю, яку купили. Так, NFT не можна скопіювати, зберігаючи ту саму цінність, але вони все одно лише представляють актив, водночас не будучи ним.

Отже, у покупця є унікальний хеш у блокчейні із записом про те, що він його купив, а також гіперпосилання на файл із твором мистецтва. Але це не означає право власності для покупця на сам витвір мистецтва.

Інше питання, яке пов'язане з NFT, стосується виплат авторові мистецтва, тобто роялті.

З погляду NFT роялті дають можливість художникові отримувати виплату за його твори мистецтва, коли він уперше продає їх, а потім отримувати додаткові роялті щоразу, коли його NFT перепродують іншій стороні. Однак проблема полягає в тому, що наразі автоматизовані виплати роялті працюють належним чином, лише якщо NFT перепродують через ту саму платформу NFT. Іншими словами, якщо NFT придбано на Marketplace 1 і пізніше – на Marketplace 2, творець NFT не отримуватиме автоматичні виплати роялті.

Хоча права на перепродаж (тобто право авторів оригінальних творів мистецтва отримувати гонорар щоразу, коли їхній твір перепродують на артринку) існують і потенційно можуть надавати право на стягнення неоплачених роялті за перепродаж, низка країн наразі

не визнає їх для NFT.

NFT – це справді передова технологія з величезним потенціалом, яка може допомогти покращити обмін інформацією та авторським правом між людьми в усьому світі. Але на сьогодні недостатньо регулювання та міжнародної відповідальності щодо захисту авторських прав у цій новій формі комерційних відносин. Крім того, немає чіткого та зрозумілого способу обґрунтувати ціну товару. Це, відповідно, робить технологію бажаним інструментом для спекулянтів, які заробляють на розкручених картинках.

NFT надають творцям новий спосіб монетизації та продажу цифрового контенту, але вони також створюють ризики та проблеми, особливо щодо прав інтелектуальної власності.

Продаючи NFT, творці повинні вживати заходів для захисту своїх прав інтелектуальної власності, наприклад гарантувати, що вони володіють авторським правом або мають необхідні ліцензії, додавати конкретні умови до продажу своїх NFT, співпрацювати з авторитетними ринками NFT і контролювати використання їх змісту.

Загалом NFT пропонують творцям значну можливість монетизувати свій цифровий контент і водночас зберігати контроль над його використанням. Однак децентралізований і нерегульований характер ринку NFT створює нові ризики та виклики, які необхідно вирішити.

Творці можуть скористатися можливостями, які надає NFT, мінімізуючи ризики, вживаючи активних заходів для захисту своїх прав інтелектуальної власності. Це повинно відбутися шляхом вдосконалення механізмів фіксацій авторства одночасно на будь-яких маркетплейсах і взаємодії маркетплейсів щодо виплат роялті автором NFT-творів.

Література

1. Бойко В. І., Максимов С. Й. NFT як провідний інструмент мистецтва в репрезентації візуального середовища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культутри і мистецтв*. 2023. № 1. С. 152–156.

2. Топ майданчиків для продажу NFT. Бізнес Кіт. 25.03.2023. URL: https://biznescat.com/crypto/274-top-majdanchikiv-dlya-prodazhu-nft.html (дата звернення: 10.05.2023).

Ніколаєнко Володимир Іванович,
доцент, доцент кафедри оперної підготовки та музичної режисури
Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського,
народний артист України

АКТОРСЬКЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ОСНОВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ СЦЕНІЧНОГО ФОРМОТВОРЕННЯ РОЛЬОВОГО МАТЕРІАЛУ

Акторська творчість є формотворним явищем театру як виду мистецтва, його аксіологічною сутністю всього візуально-видовищного існування. Вже третє тисячоліття акторська професія залишається на п’єдесталі першості улюблених дійств і бажаних професій людства. «Професійне ремесло актора кожної епохи існування театру ніколи не втрачало своєї актуальності і завжди викликало підвищений інтерес глядачів, театрознавців та науковців, бо секрет досягнення високої майстерності створення всіляких колізій і перипетій у людських взаємовідносинах, застосовуючи сукупність прийомів і операцій пізнання та практичного перетворення персонажа літературного твору у сценічний дієвий образ кожної конкретної вистави залишались не розгаданими до кінця» [2, 227].

Театральне мистецтво, його зародження та існування до теперішнього часу, залежить від дієвості, яка передбачає певну низку подій, людських перипетій і протиріч, що стали постулатом для драми – базового підґрунтя сценічного мистецтво, яке за допомогою свого матеріалу, актора та фактажу запропонованих обставин здійснює певне художнє формотворення – виставу. «Вистава «робиться» з актора, актор – основний будівельний матеріал. І водночас актор – творець вистави, творець сценічного образу. Відштовхуючись від літературного образу п’єси, він розкриває його зі своїм ставленням до дійсності і перетворює

на сценічний образ. Матеріал для створення цього образу надходить від різних постачальників. Перший постачальник – п'єса, матеріал ролі. Коли актор чітко уявить собі життя свого героя до початку п'єси, глибоко вивчить його життя в п'єсі, спробує вгадати, як воно складеться після закінчення п'єси, він стане на правильний шлях створення образу» [3, 107].

Запропоновані обставини являють собою певну низку фактів драматичного твору, що містять у собі процеси і явища життєвих подій персонажів, які слугують об'єктом їх психофізичного відображення та форматом певного реагування актором різним емоційним ступенем, художньо-образним, органічно-ігровим існуванням у рольовому матеріалі. Запропоновані обставини в п'єсі та виставі відіграють одне з важливих завдань як у зовнішньому, так й у внутрішньому зображенні малюнка ролі. «Мистецька форма досягається через ідеограми (жести, інтонації), спрямовані до уяви в психіці глядача. Це схоже на працю скульптора, який різьбить камінь, свідомо використовуючи молот і долото. Наприклад, простежуючи рефлекс руки, який виникає в духовному процесі, – і шляхи розвитку цього елемента через плечі, лікоть, долоні, пальці – та визначення способу, за допомогою якого кожний з тих відкритих елементі може бути виділений у знак. <…> Це такий момент в акторській грі, який споріднює її радше з мистецтвом скульптора, а не мистецтвом живописця. Живопис створюється різнобарв'ям, тоді як скульптор сколює нашарування з форми, яка віддавна чекає у глибині каміння; не йдеться про те, щоб її відгадати, а про те щоб її знайти» [1, 29].

У театральній практиці існують три кола запропонованих обставин – велике, середнє і мале, які в соціальному проєкті-плані ідентичні: глобальне макросередовище, так звана соціально-економічна формація; локальне макросередовище – суспільна організація; мікросередовище – мала група. Три кола запропонованих обставин, відповідно, розподіляються на внутрішнє та зовнішнє середовище. Зовнішнє середовище – все те, що є певною обстановкою, у якій перебуває образ-персонаж, його взаємодія з іншими дійовими особами. А от внутрішнє середовище і є тим загадковим об'єктом, який повинен розгадати виконавець у процесі рольової дії за допомогою ігрової партитури й власного надзавдання відповідно до динаміки та перспективи образності персонажа. «В театрі – все конкретне, все має фізичну, матеріальну, наочну форму. Очі глядача бачать справді живих людей, які рухаються і діють; вухо його чує їхні голоси, що не тільки розмовляють між собою, але й висловлюють вголос свої найпотаємніші відчуття і переконання. <…> Виконавці ролей докладають все своє вміння, щоб допомогти автору якнайкраще висвітлити закулісний механізм, бо в ньому криється головна причина всіх сутичок між персонажами, головне джерело всіх колізій їхніх почуттів, головні здобутки тих чи інших вчинків та роз'яснення тих ситуацій, які виникають у п'єсі» [4, 85].

Сценічна форма – заявка дійових осіб драматичного твору відбувається з вихідних запропонованих обставин, так би мовити стартової позиції, яка в літературному матеріалі є експозицією драми. Вихідні запропоновані обставини є головним колом глобального середовища, що визначають всю конфліктну ситуацію фабули сценічного твору та розставляють знакові акценти в наскрізній дії партитури ролі.

На початковому творчому етапі актор повинен за допомогою когнітивних вмінь обрати необхідну психофізичну дію, форму активності, особливий вид зміни сценічної ситуації, що мають бути цілеспрямованими, мати обов'язкові якості перетворення і відрізнятися ефектною асоціативністю та видовищністю. До професійних компетенцій актора належить образно-гіпотетичне мислення, метафоричне сприйняття ситуативних колізій сюжетної складової вистави, володіння методами фіксації емоційної пам'яті для ефективного запровадження її в трактуванні характеру та характерності художнього образу ролі як головного інструментарію артистичності. «Лаконізм – семіотична ознака сучасного мистецтва театру, який намагається бути чіткішим у виразності акторської майстерності, а саме в зовнішньому малюнку її виконавства. Сценічний час стає більш концентрованим і об'ємно-глибинним, і це безмірно підвищує ремісницькі вимоги до актора як майстра сцени. <…> Пошук правильних відповідей на ефективність процесу створення досконалого образу ролі сформулювали митці в різні

часові виміри різними професійними мовами, але всі зводяться до засобів реальної дієвості актора як необхідності і головної ознаки мистецтва театру, що існує як живий організм завдяки конкретно-точному малюнку лицедійства» [5, 216–217].

Актор як феномен мистецтва, його професійна діяльність не мають теоретично єдиних критеріїв, принципів, методів, спеціальних технологій виконавського формотворення театрального продукту. Фахова діяльність майстра сцени не має законно визначених алгоритмів, формул, набору інструкцій, що описують порядок виконавства. Пік успішності його художньої творчості забезпечують високий артистизм, талант, які є креативним механізмом митця театру.

Література

1. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / пер. з пол. Львів : Літопис, 1999. 185 с.
2. Донченко Н. П. Структуризація орієнтирів художньо-творчої мотивації створення сценічного образу ролі актором драматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 226–230.
3. Неллі В. О. Робота режисера. Робота над виставою в драматичному театрі : нарис. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 270 с.
4. Про мистецтво режисера : збірник / упоряд. В. Довбищенко. Київ : Мистецтво, 1948. 284 с.
5. Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 213–218.

Кожекіна Людмила Юріївна,
кандидат соціологічних наук, завідувач сектору аналітичної роботи Українського культурного фонду
Самчук Тарас Володимирович,
доктор філософії, провідний фахівець сектору аналітичної роботи Українського культурного фонду

СТРАТЕГІЇ АДАПТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ ДО УМОВ ВІЙНИ

Повномасштабна російська військова агресія завдала потужного руйнівного удару по всіх сферах життя українського суспільства. Серйозних втрат зазнала сфера культури та креативних індустрій України. Вже нині відомо про сотні зруйнованих пам’яток історико-культурної спадщини, знищені та розграбовані архівні й музейні колекції. Тисячі діячів культури та мистецтва вимушено припинили роботу, а деякі загинули внаслідок бойових дій. Мільйони українців тимчасово втратили доступ до культурних послуг або суттєво обмежені в їх отриманні [1, 72–73].

Незважаючи на деструктивні фактори, які впливають на українську культуру, робота у сфері не припинилася і значна частина культурних діячів та інституцій знайшли спосіб та ресурси для продовження професійної діяльності. Культурна сфера продемонструвала стійкість та є перспективним полем для підготовки й підтримки післявоєнної відбудови України. Відповідно фактори, які сприяли пристосуванню до кризових умов потребують всебічного та детального розгляду. Водночас варто звернути увагу на ті причини, які перешкодили українським митцям та інституціям адаптуватися до умов війни. Аналіз зазначеної теми має важливе прикладне значення, адже може показати здобутки та проблеми української культури й слугувати джерелом для майбутньої стратегії відновлення української культури та повоєнної відбудови України.

Для детального висвітлення подробиць адаптації української сфери культури до умов війни Український культурний фонд у листопаді 2022 року провів опитування фахівців сфери культури та креативних індустрій (638 респондентів), у реалізації якого автори тез брали безпосередню участь.

Матеріали опитування показали, що понад половина респондентів вважала стан української культури добрим або задовільним на листопад 2022 року. Традиційними проблемами для розвитку сфери культури, окрім війни, респонденти називали відсутність фінансової підтримки з боку держави та низький рівень оплати праці персоналу у сфері культури.

Близько половини опитаних загалом позитивно оцінювали стан справ у своїх організаціях наприкінці 2022 року. Водночас трохи більше третини респондентів відповіли, що ситуація переважно негативна. Серед недержавних організацій та ФОПів рівень негативної оцінки був вищим. Понад половина опитаних ФОПів називала стан справ у своїх організаціях поганим.

Ключовими зовнішніми чинниками, які вплинули на те, що респонденти продовжили працювати, стало незмінне місце проживання після 24 лютого, а також робота в державній чи комунальній організації. Натомість найвищий відсоток тимчасово непрацюючих був серед тих, хто виїхав за кордон або (й) був самозайнятою особою.

Основними заходами успішної адаптації організацій стали: економія витрат, створення нових продуктів та послуг і залучення додаткових джерел фінансування (грантів, стипендій тощо). Значно підвищили рівень адаптованості наявність кризового плану, а також використання можливостей державної підтримки. Водночас проблемним питанням і надалі залишалася відсутність кризового плану в близько половини організацій, що значно знижує можливості їх пристосування у випадку погіршення ситуації.

Головними перешкодами адаптації організацій, на думку респондентів, були невизначеність загальної ситуації в Україні та недостатність фінансування. При цьому брак фінансів був найбільшим демотиватором. Найгірший показник адаптованості зафіксований серед ФОПів.

Загальний рівень підтримки сфери культури та креативних індустрій респонденти визначили як невисокий. Проте найбільш відчутну допомогу, на думку опитаних, надавали міжнародні організації, волонтери та громадські організації. Натомість бізнес та держава, згідно з відповідями респондентів, мало допомагали сфері культури. Здебільшого ця допомога стосувалася інформаційної підтримки, компенсації зарплат та різних освітніх можливостей. Вочевидь, респонденти очікували більшої допомоги з боку держави та бізнесу, а та, яка була надана, була малопомітною. Тому перспективними напрямами в майбутньому можуть бути партнерські проєкти із залученням бізнесу, державних установ та недержавних організацій.

Щодо майбутнього своїх організацій респонденти давали стримано позитивні оцінки, однак очікування стосовно післявоєнної відбудови сфери культури та креативних індустрій України загалом більш позитивні. Так, більше 80% опитаних очікують поступового або швидкого відновлення сфери культури. Водночас помітна група опитаних працівників культури та креативних індустрій (близько 20%) перебувала в стані невизначеності щодо майбутнього своїх організацій, що свідчить про потребу всебічної підтримки для продовження професійної діяльності.

Абсолютна більшість респондентів готова долучитися до проєктів з відбудови української культури. Вочевидь, різноманітні проєкти з відновлення української культури можуть стати перспективним полем залучення високомотивованих, але менш адаптованих спеціалістів сфери культури, зокрема ФОПів.

У післявоєнній відбудові, на думку опитаних, ключовими заходами підтримки мають бути гранти на культурно-мистецьку діяльність, державна стратегія з відбудови української культурної сфери та промоція української культури за кордоном. При цьому, з огляду на проблеми з фінансуванням сфери культури, значна частина респондентів відзначає необхідність пошуку додаткових джерел фінансування сфери. Водночас є великий запит на створення окремої програми для відновлення територій, які зазнали руйнувань.

Підсумовуючи викладене вище, зазначимо, що на кінець 2022 року сфера культури та креативних індустрій України загалом адаптувалася до умов війни і в жодному із секторів культурних індустрій критичної ситуації не спостерігалося. Однак була помічена гостра потреба в розробці стратегії відновлення української культури із залученням до процесу відбудови та створенням нових проєктів широкого кола кваліфікованих спеціалістів і додаткових джерел фінансування. Це дасть змогу, з одного боку, культурним та креативним фахівцям застосувати свої професійні знання та навички на користь повоєнної відбудови українського суспільства, а з іншого – допомогти їм знайти можливості для підтримки й розширення своєї діяльності. Ключовими заходами процесу відновлення мають стати гранти на культурно-мистецьку діяльність, державна підтримка культурної сфери та промоція української культури за кордоном.

Література

1. Українське суспільство в умовах війни. 2022 : колективна монографія / С. Дембіцький, О. Злобіна, Н. Костенко та ін. ; за ред. Є. Головахи, С. Макеєва. Київ : Інститут соціології НАН України, 2022. 410 с.

Проскурін Дмитро Петрович,
аспірант Національного авіаційного університету
Гнатюк Сергій Олександрович,
доктор технічних наук, професор факультету комп'ютерних наук та технологій Національного авіаційного університету

ОЦІНЮВАННЯ ВИПАДКОВОСТІ БІНАРНИХ ПОСЛІДОВНОСТЕЙ НА ОСНОВІ ОДНОВИМІРНОЇ ЗГОРТКОВОЇ НЕЙРОННОЇ МЕРЕЖІ 1D-CNN ДЛЯ КРИПТОГРАФІЧНИХ ЗАСТОСУВАНЬ

Оцінювання випадковості числових послідовностей (зокрема бінарних) має вирішальне значення для криптографічних застосувань. Традиційні методи, такі як тест хі-квадрат, широко використовують для вирішення цього завдання. Однак останні досягнення в машинному навчанні та штучному інтелекті, зокрема нейронні мережі, пропонують альтернативні підходи до оцінювання випадковості. Це дослідження спрямоване на порівняння ефективності тесту хі-квадрат і методів на основі нейронної мережі в оцінці випадковості числових послідовностей. Дослідження включає генерацію випадкових наборів даних, створення та навчання моделей нейронних мереж, а також аналіз їх ефективності в порівнянні з тестом хі-квадрат. Попередні висновки свідчать про те, що нейронні мережі мають потенціал для більш точної та ефективної оцінки випадковості числових послідовностей, але для більш остаточних висновків потрібні подальші дослідження з більшими наборами даних і більш складною мережевою архітектурою.

Послідовності випадкових чисел необхідні в широкому діапазоні застосувань, включаючи криптографію, стільниковий зв'язок, моделювання, статистичну вибірку й ін. Забезпечення випадковості цих послідовностей має вирішальне значення для підтримки надійності та безпеки цих програм. Традиційні статистичні тести, такі як тест хі-квадрат, широко використовують для оцінки випадковості. Проте нещодавні досягнення в машинному навчанні та штучному інтелекті, особливо нейронні мережі, відкривають нові можливості для оцінки випадковості. Це дослідження спрямоване на порівняння ефективності тесту хі-квадрат і методів на основі нейронної мережі для визначення випадковості числових послідовностей.

Оцінювання випадковості числових послідовностей є темою, яка цікавить дослідників і практиків у різних галузях [2; 4; 5]. Не можна недооцінювати важливість випадковості, оскільки вона безпосередньо впливає на надійність, безпеку та точність базових систем. Протягом багатьох років було розроблено численні методи оцінювання якості послідовностей

випадкових чисел [2, 5].

Статистичні тести, такі як тест хі-квадрат, були традиційним вибором для оцінювання випадковості числових послідовностей. Тест хі-квадрат порівнює спостережуваний розподіл частот цієї послідовності з очікуваним розподілом за припущення справжньої випадковості. Хоча цей метод довів свою ефективність у багатьох випадках, він має деякі обмеження, такі як чутливість до розміру вибірки та вибору групування, що може призвести до хибнопозитивних або хибнонегативних результатів у деяких випадках [4].

Для ефективного порівняння ефективності тесту хі-квадрат і підходів на основі нейронної мережі в оцінюванні випадковості числових послідовностей було встановлено такі показники та критерії оцінки:

- *Точність:* основним показником оцінки є точність класифікації кожного методу в ідентифікації випадкових і невипадкових послідовностей. Вища точність вказує на кращу продуктивність у розрізненні випадкових і невипадкових послідовностей.
- *Час обчислення:* також слід враховувати час, який витрачається кожним методом на оцінку випадковості числових послідовностей. Швидший метод є кращим, особливо коли ви маєте справу з великими наборами даних або коли потрібна оцінка в реальному часі.
- *Масштабованість:* оцінка того, як змінюється продуктивність кожного методу зі збільшенням розміру набору даних. Більш масштабований метод повинен підтримувати або покращувати свою продуктивність при застосуванні до більших наборів даних.
- *Надійність:* здатність кожного методу узагальнювати різні типи послідовностей випадкових чисел із різною довжиною, розподілом і характеристиками. Більш надійний метод має добре працювати в широкому діапазоні типів послідовностей.
- *Можливість інтерпретації:* хоча і не є прямим показником ефективності, здатність до інтерпретації може бути важливим фактором при виборі методу оцінки випадковості. Здатність зрозуміти базовий процес прийняття рішень методу може бути цінним у певних додатках.

Критерій хі-квадрат є широко використовуваним тестом статистичної гіпотези, який визначає, чи існує значна розбіжність між спостережуваними частотами у вибірці та очікуваними частотами за нульовою гіпотезою (тобто дані виявляють випадковість) [4]. У контексті оцінювання випадковості критерій хі-квадрат допомагає визначити, чи рівномірний розподіл чисел у послідовності.

Тест хі-квадрат має кілька переваг [4]:

- *Простота:* тест відносно простий для розуміння та реалізації.
- *Універсальність:* його можна застосовувати до різних типів даних, включаючи категоріальні та числові дані.
- *Надійність:* тест є непараметричним, тобто він не покладається на припущення щодо базового розподілу даних.

Однак тест хі-квадрат має певні недоліки та обмеження [4]:

- *Чутливість до розміру вибірки:* здатність тесту виявляти невипадковість може бути обмежена в малих вибірках, тоді як він може бути надто чутливим до незначних відхилень від однорідності у великих вибірках.
- *Залежність від групування:* результати тесту можуть коливатися залежно від розподілу даних на контейнери або категорії. Довільне групування може призвести до оманливих висновків.
- *Нездатність ідентифікувати конкретні шаблони:* тест насамперед виявляє відхилення від однорідності та може не ідентифікувати інші типи невипадковості, такі як автокореляція, коли значення числа в послідовності залежить від сусідніх значень.
- *Застосовність до дискретних даних:* критерій хі-квадрат призначений для категоричних або дискретних даних, а при застосуванні до безперервних даних необхідна дискретизація, що потенційно може призвести до втрати інформації.

- *Припущення незалежності:* тест хі-квадрат передбачає, що спостереження є незалежними. Якщо це припущення порушується, результати тесту можуть бути ненадійними.

Нейронні мережі продемонстрували потенціал у різних задачах розпізнавання образів і класифікації, включаючи оцінку випадковості числових послідовностей або розрізнення випадкових і невипадкових послідовностей. З цією метою досліджували як згорткові нейронні мережі (CNN), так і повторювані нейронні мережі (RNN). Переваги використання нейронних мереж для оцінювання випадковості включають:

- *Здатність фіксувати складні шаблони:* нейронні мережі можуть вивчати складні закономірності та кореляції в даних, які можуть пропустити традиційні статистичні тести [7, 9].
- *Адаптивність:* нейронні мережі можуть бути точно налаштовані та адаптовані до різних проблемних галузей, підвищуючи їх узагальненість [7, 9].
- *Ємність для роботи з великими наборами даних:* нейронні мережі можуть ефективно обробляти великі набори даних, що дає змогу їх застосовувати для оцінки випадковості у великих числових послідовностях [7].

Однак є також деякі обмеження, пов'язані з нейронними мережами для оцінювання випадковості:

- *Обчислювально інтенсивні:* нейронні мережі, особливо моделі глибокого навчання, можуть бути обчислювально вимогливими, вимагаючи потужного апаратного забезпечення та більш тривалого навчання [7].
- *Природа чорної скриньки:* процес прийняття рішень у нейронних мережах часто важко інтерпретувати, що ускладнює розуміння обґрунтування їх оцінки випадковості [7, 9].
- *Ризик переналагодження:* нейронні мережі можуть бути переналаштовані для навчальних даних, що призводить до поганого узагальнення невидимих даних [7, 9].

Незважаючи на ці проблеми, нейронні мережі пропонують багатообіцяючу альтернативу для оцінки випадковості числових послідовностей, особливо в поєднанні з традиційними статистичними тестами [11, 12]. Поєднуючи сильні сторони обох підходів, дослідники можуть потенційно подолати індивідуальні обмеження кожного методу та забезпечити більш точні та надійні оцінки випадковості. Щоб оцінити випадковість у числових послідовностях, було розглянуто можливість використання одновимірної згорткової нейронної мережі 1D-CNN або рекурентної нейронної мережі (RNN), такої як LSTM або GRU. Хоча обидві архітектури можуть виявляти шаблони в послідовностях, вони мають відмінні переваги.

1D-CNN вміють ідентифікувати локальні шаблони або особливості у вхідних послідовностях. Вони, як правило, тренуються швидше, ніж RNN, і менш схильні до надмірної фізичної підготовки. Однак їх здатність фіксувати довгострокові залежності обмежена.

RNN, зокрема LSTM і GRU, призначені для обробки послідовностей і можуть фіксувати довгострокові залежності. Вони підтримують прихований стан, який зберігає інформацію з попередніх часових кроків. Однак RNN можуть бути повільнішими для навчання та більш схильними до зникнення або вибуху градієнтів.

Оскільки метою роботи було оцінювання випадковості числових послідовностей, 1D-CNN є оптимальним вибором: він може ефективно виявляти локальні закономірності та потребує менше часу на навчання.

Було створено просту 1D-CNN із двома згортковими шарами, за якими слідує повністю зв'язаний шар і вихідний рівень. Модель скомпільовано з використанням оптимізатора Adam та втрат бінарної кросентропії. Вхідні дані змінюються, щоб відповідати очікуваній формі вхідних даних 1D-CNN, і модель навчається за допомогою даних навчання, тоді як дані перевірки використовуються для моніторингу прогресу навчання та коригування гіперпараметрів, якщо необхідно.

Запропонована модель створила малі (50 тис. послідовностей) і великі (100 тис. послідовностей) набори даних, створила та навчила просту модель 1D-CNN, а також оцінила ефективність тесту хі-квадрат і CNN для обох наборів даних. Кожна послідовність складається

з 10 випадково згенерованих цифр і спочатку оцінюється за допомогою тесту хі-квадрат, щоб мати список міток (0 – для випадкових (співвідношення значущості нижче 0,05) і 1 – для невипадкових (співвідношення значущості вище за 0,05)) для навчання та перевірки. Найвища точність і найменші втрати досягнуті через 100 епох (*рис. 1*).

Рис. 1 Втрати та точність навченого режиму 1D-CNN для 10-розрядних послідовностей

Результати показують, що навчена модель 1D-CNN може оцінити великий набір даних у 7 разів швидше, ніж тест хі-квадрат з точністю 96% (*рис. 2*).

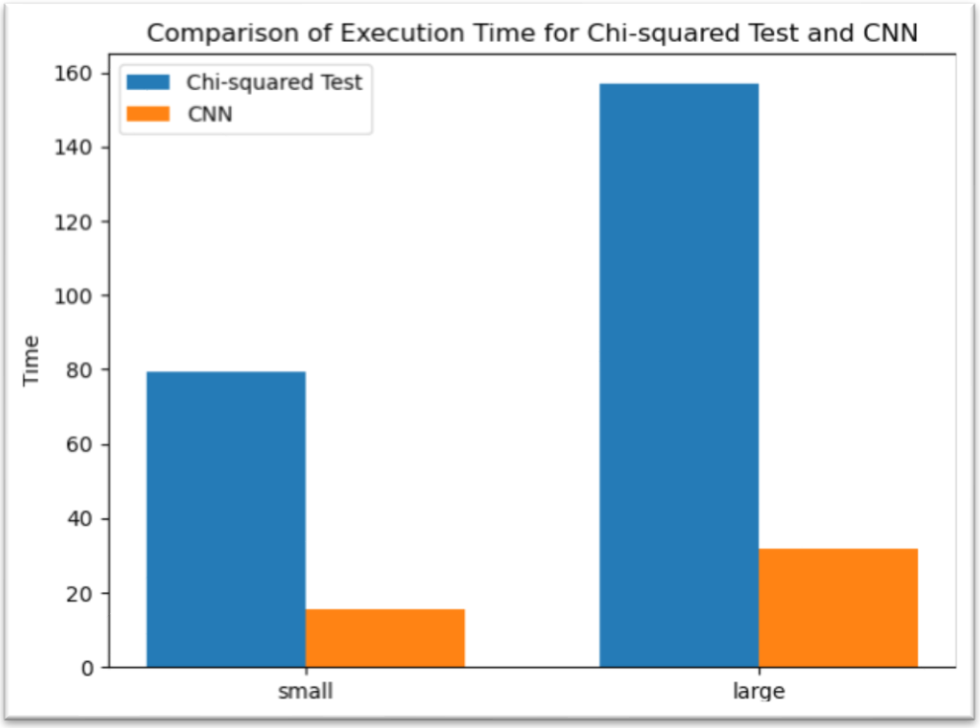

Рис. 2. Перевірка хі-квадрат і час виконання 1D-CNN
для доступу до повного набору перевірки 10-значних послідовностей

96% точність показує, що все ще є місце для вдосконалення за рахунок подальшої оптимізації, тестування більшого обсягу даних і додаткового часу на навчання. Після збільшення довжини послідовності з 10 до 100 цифр спостерігаються ті самі результати:

точність 1D-CNN залишається на 4–5% нижчою, ніж хі-квадрат, але час виконання на 40% кращий. Проте необхідна додаткова оптимізація для наборів даних з довшими послідовностями, щоб зменшити втрати підтвердження та підвищити точність.

На підставі наданого коду та аналізу його результатів можна зробити такі висновки:

- *Точність:* нейронна мережа не демонструє вищої продуктивності щодо точності, вона не є більш ефективною для оцінки випадковості послідовності чисел. Необхідні подальші вдосконалення архітектури нейронної мережі та процесу навчання.
- *Час обчислення:* нейронна мережа має вищу продуктивність, особливо під час роботи з великими наборами даних. Процес навчання нейронної мережі може займати багато часу, але після навчання вона потенційно може пропонувати швидші прогнози.

Хоча поточне дослідження дає цінну інформацію про ефективність тесту хі-квадрат і підходів на основі нейронних мереж для оцінки випадковості числових послідовностей, воно має деякі обмеження, які вимагають подальших досліджень.

Обмежене дослідження архітектур нейронних мереж: дослідження було зосереджене насамперед на 1D-CNN, і подальші дослідження мають вивчити продуктивність інших архітектур, таких як RNN, LSTM та більш удосконалені варіанти CNN.

- *Гіперпараметрична оптимізація:* у цьому дослідженні використовувалася відносно проста архітектура нейронної мережі та процес навчання. Майбутні дослідження повинні досліджувати вплив оптимізації гіперпараметрів, таких як швидкість навчання, розмір партії та кількість епох, на продуктивність нейронної мережі.
- *Неконтрольоване та напівконтрольоване навчання:* дослідження покладалося на позначені дані для навчання та оцінювання. Майбутні дослідження можуть вивчити потенціал неконтрольованих або напівконтрольованих методів навчання для оцінки випадковості, не покладаючись на позначені дані.
- *Дані та застосунки реального світу:* у дослідженні для оцінки використовувалися синтетичні набори даних, які можуть не повністю відобразити складність даних реального світу. Майбутні дослідження мають оцінити ефективність цих методів з використанням реальних даних і застосунків (програм), таких як генерація криптографічних ключів або моделювання за методом Монте-Карло.
- *Комбінація методів:* поточне дослідження було зосереджене на незалежному порівнянні тесту хі-квадрат і підходів на основі нейронної мережі. Майбутні дослідження можуть вивчити потенційні переваги поєднання цих методів або використання методів ансамблю для покращення загальної ефективності оцінки випадковості.

З урахуванням попередніх досліджень нейронних мереж для оцінювання випадковості існує значний потенціал для подальших досліджень і розвитку в цій галузі.

Висновки. У цьому дослідженні було вирішено дослідити ефективність тесту хі-квадрат і методів на основі нейронної мережі в оцінюванні випадковості числових послідовностей. Початкові висновки свідчать про те, що методи на основі нейронних мереж є перспективними в цій галузі. Однак важливо зазначити, що ці результати можуть бути не остаточними через обмежений обсяг експериментів, проведених у дослідженні. Проте спостереження дають цінну інформацію про потенційні переваги та недоліки використання нейронної мережі для оцінки випадковості. Наприклад, нейронні мережі можуть запропонувати покращену масштабованість і надійність порівняно з тестом хі-квадрат, якщо працювати з великими та різноманітними наборами даних.

У межах майбутніх досліджень рекомендуємо проводити більш масштабні експерименти з більшими наборами даних і різними послідовностями чисел для подальшої перевірки та вдосконалення результатів цього дослідження. Крім того, було б корисно вивчити більш удосконалені архітектури нейронних мереж і методи машинного навчання, щоб визначити найбільш ефективний підхід для оцінювання випадковості в числових послідовностях.

Крім того, розгляд можливості інтеграції нашого підходу з усталеними наборами тестів на випадковість, такими як тест NIST, може бути цінним. Поєднання сильних сторін статистичних тестів і методів машинного навчання може сприяти більш комплексному та надійному оцінюванню випадковості, покращити виявлення невипадкових закономірностей і допомогти краще зрозуміти їх основні структури.

Література

1. Goodfellow Y. Bengio, and A. Courville, Deep Learning. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
2. P. L'Ecuyer and R. Simard. "TestU01: A C library for empirical testing of random number generators," ACM Trans. Math. Softw. 2007. Vol. 33, № 4. P. 22.
3. Marsaglia G. The Marsaglia Random Number CDROM including the Diehard Battery of Tests of Randomness. 1995.
4. Knuth D. E. The Art of Computer Programming. Vol. 2: Seminumerical Algorithms, 3rd ed. Reading, MA: Addison-Wesley, 1997.
5. NIST (National Institute of Standards and Technology), NIST Special Publication 800-22: A Statistical Test Suite for Random and Pseudorandom Number Generators for Cryptographic Applications. 2010.
6. Hochreiter S., Schmidhuber J. Long Short-Term Memory. *Neural Comput*. 1997. Vol. 9, № 8. P. 1735–1780.
7. Lecun Y., Bengio Y., Hinton G. Deep learning. *Nature*. 2015. Vol. 521, № 7553. P. 436–444.
8. Graves A. Mohamed, Hinton G. Speech recognition with deep recurrent neural networks. *Proc. IEEE Int. Conf. Acoust., Speech, Signal Process*. IEEE, 2013. P. 6645–6649.
9. Abdi H. A neural network primer. J. Biol. Syst. 1994. Vol. 2. P. 247–281.
10. Bassham L. E. III, Rukhin A. L., Soto J., Nechvatal J. R., Smid M. E., Barker E. B., Leigh S. D., Levenson M., Vangel M., Banks D. L. et al. Sp 800-22 rev. 1a. a statistical test suite for random and pseudorandom number generators for cryptographic applications, 2010.
11. Desai V., Patil R., Rao D. Using layer recurrent neural network to generate pseudo random number sequences. *Int. J. Comput. Sci*. 2012. Vol. 9. P. 324–334.
12. Hughes J. M. Pseudo-random Number Generation Using Binary Recurrent Neural Networks : Ph.D. thesis, 2007.
13. Bernardi M. De, Malacaria P. Pseudo-random number generation using generative adversarial networks. Workshop Proc.
14. Mnih V., Kavukcuoglu K., Silver D., Graves A., Antonoglou I., Wierstra D., Riedmiller M. A. Playing atari with deep reinforcement learning. *ArXiv!* 2013. Abs/1312.5602.
15. Schaul T., Quan J., Antonoglou I., Silver D. Prioritized experience replay. 2015. ArXiv preprint arXiv:1511.05952.
16. Schulman J., Moritz P., Levine S., Jordan M., Abbeel P. High-dimensional continuous control using generalized advantage estimation. 2015. ArXiv preprint arXiv:1506.02438.
17. Schulman J., Wolski F., Dhariwal P., Radford A., Klimov O. Proximal policy optimization algorithms. 2017. ArXiv preprint arXiv:1707.06347.
18. Sutton R., Barto A. Reinforcement Learning: An Introduction, Adaptive Computation and Machine Learning series. Cambridge, MA: MIT Press, 2018. URL: https://books.google.it/books?id=6D KPtQEACAAJ.
19. Sutton R. S., McAllester D. A., Singh S. P., Mansour Y. Policy gradient methods for reinforcement learning with function approximation. Adv. Neural Inf. Process. Syst. 2000. P. 1057–1063.
20. Wang Z., Schaul T., Hessel M., Hasselt H. Van, Lanctot M., Freitas N. De. Dueling network architectures for deep reinforcement learning. 2015. ArXiv preprint arXiv:1511.06581.

Храмова-Баранова Олена Леонідівна,
доктор історичних наук, професор, професор кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету

РОЗВИТОК І ПЕРСПЕКТИВИ МОНОТИПІЇ

Монотипія має свою історію і добре відпрацьовану технологію. Сьогодні особливо є потреба використовувати монотипію як один з елементів арттерапії, оскільки цей процес знімає напругу та розвиває творчі здібності. Походить техніка монотипії з тих часів, коли первісні люди притискали свої долоні на стінах печер. Як графічна техніка вона тривалий час була допоміжним прийомом в інших техніках. Перші спроби отримати кольоровий відбиток із дошки здійснив голландський художник Геркулес Сегерс у XVI ст. Прийоми монотипії в розфарбовуванні своїх офортів використовував італійський живописець і графік Джованні Кастільйоне в XVII ст. Він уперше створив відтиск за допомогою пластинки, на яку чорнилами було нанесено рисунок.

Для творів, виконаних у техніці монотипія, характерні тонкість колірних поєднань, плавність і м'якість форм. Монотипія на сьогодні не посідає домінуючого місця серед інших графічних технік, хоча є однією з найнесподіваніших та доступних. Її використовують художники й дизайнери в сценографії, кіно, дизайні плаката, книгах, листівках тощо. Техніка монотипія є вільною, має багато технологічних прийомів. Наприклад, Н. Самойлова в статті «Становлення монотипії як техніки друкованої графіки» розкрила актуальність дослідження методики створення відбитку в техніці друкованої графіки монотипія та узагальнила джерела інформації щодо її становлення та розвитку як самостійної техніки. Філліс Плаус в анотації до каталогу з виставки робіт у техніці монотипія американських творців-художників «Співтворчість у техніці монотипія. Монотипія у 80-ті роки» описує розвиток цієї техніки в період 1950–1980-х років у США. Вперше в історії виготовлення друкованих графічних творів виставка поєднала використання новітніх технологій з усвідомленням європейських традицій та залученням до творчого процесу й спеціалістів з друку. Протягом кількох років подальших експериментів митецьких угрупувань з новою технікою друку майстри графіки почали використовувати, крім звичних металевих пластин, нові поверхні та форми. Збільшувались розміри пластин, паперу, на який накладався відбиток, внаслідок чого художники й дизайнери отримали не відомі раніше лінійні, тональні та фактурні ефекти.

У техніці монотипії в Україні працювали й працюють багато художників і дизайнерів, такі як Микола Глущенко, Федір Манайло, Іван Остафійчук, Віктор Гукайло, Юрій Пшеничний, Олена Галицька, Світлана Куколь та ін. Наприклад, український художник Микола Глущенко створив багато творів у техніці монотипія у XX ст. Роботи були представлені на його виставках у Парижі, Римі, Мілані, Празі й ін.

Є праці, де досить ґрунтовно аналізують техніку монотипію. Прикладом є навчальний посібник Івана Небесника «Творчість видатних художників Закарпаття» і його дисертація «Графічне мистецтво Закарпаття другої половини XX століття: етапи розвитку, стилістичні особливості», де надано комплексну мистецтвознавчу характеристику етапів розвитку та стилістичних особливостей графіки Закарпаття другої половини XX ст. як унікального самодостатнього явища в образотворчому мистецтві краю. Виокремлено основні періоди розвитку графічного мистецтва Закарпаття та уточнено їхню хронологію, окреслено стильові напрями та стилістичні особливості, зокрема приклади монотипії [1]. У дисертаційній праці Лесі Турчак «Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні» здійснено комплексний аналіз художнього процесу в Україні в кінці XX – початку XXI ст., з'ясовано культурно-історичні умови, що спричинили трансформації в художній культурі України, розкрито причини виникнення різноманітних стилів і напрямів в образотворчому мистецтві, описано й особливості монотипії [2].

Монотипія зазнала значних змін порівняно з тим, якою вона була на початку свого становлення, у XXI ст. її технологія змінюється – ускладнюються фактура відбитка та колірне

рішення композиції. Сьогодні триває пошук нових засобів для збагачення образної мови монотипії, що потребує безпосередньої, синхронної взаємодії митця з матеріалом, розуміння особливостей цієї унікальної техніки.

Література

1. Небесник І. І. Творчість видатних художників Закарпаття : навч. посіб. Ужгород : Закарпатський художній інститут, 2005. 76 с.

2. Турчак Л. І. Еволюція образотворчого мистецтва в незалежній Україні. Спеціальність 26.00.01 – теорія й історія культури : автореф. дис. … канд. мистецтвозн. / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2011. URL: http://www.disslib.org/evoljutsia-obrazotvorchoho-mystetstva-v-nezalezhniy-ukrayini.html (дата звернення: 05.05.2023).

Будник Андрій Вікторович,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри графічного дизайну Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений художник України
Гошко Ірина Олександрівна,
здобувачка Київського національного університету культури і мистецтв

ВПЛИВ КНИГИ НА ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ЛЮДЕЙ У ПЕРІОД ВОЄННОГО КОНФЛІКТУ: МИСТЕЦЬКИЙ АСПЕКТ

Українська книга має значний культурний та історичний потенціал. За весь час існування вона зазнавала трансформацій, у результаті чого формувались стилістика, тенденції, вироблялися духовні цінності, українська ж книга набувала загальнонаціонального авторитету й ставала відомою у світовому просторі. Розвиток і популяризація української книги є важливим аспектом в утвердженні національної самосвідомості та формуванні позитивного іміджу України у світі. У зв'язку з повномасштабним вторгненням російської федерації на територію України всі сфери життя потребують психосоціального супроводу, населення шукає психологічного розвантаження та зняття стресу.

Книги можуть мати значний вплив на емоційний стан людини, оскільки вони здатні відкривати нові світи й переносити читача в інші реалії. Багато людей почало більше цікавитися літературою, зокрема друкованою, щоб подолати емоційне напруження та відволіктися від буденності. Цей спосіб можна порівняти з медитацією.

Б. Ананьєва, Л. Веккер, А. Леонтьєва, Л. Матвеєва та інші вчені у своїх працях досліджували взаємозв'язок психологічних процесів під час перегляду ілюстрацій, вплив різних факторів, таких як складність зображень, колірний контраст, композиція на сприйняття і розуміння зображень. Вони також вивчали, як вікові, культурні та індивідуальні відмінності впливають на сприйняття ілюстрацій. Важливими є публікації А. Васильєва, А. Деріновської, Л. Занкова, А. Ланга, Е. Мінгазова, які зазначали вагомість впливу та значення ілюстрацій для когнітивного розвитку, естетичного й патріотичного виховання молодого покоління [4, 36].

Оксана Микитин, директорка бібліотеки Українського католицького університету, для порталу «Еспресо.Захід» поділилась добіркою книг, які варто прочитати, щоб осмислити вплив книг, відновити сили, покращити емоційний стан, віднайти натхнення та залишатися в ресурсі [2]. До переліку потрапила книга Осипа Турянського «Поза межами болю», у якій описано події Першої світової війни та наголошено на думці, що кожен має залишатися людиною в будь-якій ситуації. Рекомендує до читання книгу Едіт Іви Егер «Вибір. Прийняти можливе». З дизайну обкладинки можна зрозуміти, що книга досить непроста: про вибір, про самозцілення та допомогу іншим. До добірки також потрапили книги Мирослава Мартиновича «Всесвіт за колючим дротом», Тамари Горіхи Зерня «Доця», Халеда Госсейні «Ловець повітряних зміїв».

Купуючи книги від українських видавництв, люди ще й підтримують економіку, адже вітчизняний ринок книговидання значно постраждав через війну. Харків, столиця книгодрукування України, опинився на першій лінії фронту. Це відчули всі видавці, незалежно від регіону, у якому перебував їхній головний офіс.

Більшість книг в Україні друкували й досі друкують у Харкові. Є види поліграфічної продукції, які в Україні можливо виготовити лише там. Часткова окупація регіону призвела до зупинки всіх виробничих процесів [1].

Незважаючи на війну, в Україні продовжують проводити мистецькі заходи, артвечори, виставки та ярмарки. Попри воєнний стан, його виклики та обмеження в червні 2023 року відбудеться щорічний міжнародний фестиваль «Книжковий Арсенал». Це грандіозна інтелектуальна подія України, де розвиваються і взаємодіють книжкова, літературна, мистецька сцени, порушують важливі питання буття людини, а також суспільства, зокрема культури, спонукаючи до проактивної позиції учасників і відвідувачів [3].

Отже, можна зробити висновок, що якісна книжкова ілюстрація та дизайн книги є потужним засобом регулювання психологічного стану людини. Візуальні елементи видань, створюючи відповідний настрій, можуть допомогти зосередитися, заспокоїтися, уникнути стресу. Варто зазначити, що українські друкарні є важливим джерелом робочих місць для людей в Україні, тому підтримка та популяризація української книговидавничої індустрії є важливим фактором у відновленні економіки країни.

Література

1. Відтік кваліфікованих кадрів за кордон може стати головною проблемою розвитку книговидавничого бізнесу після перемоги. URL: https://forbes.ua/lifestyle/knigi-dorozhchayut-nemae-svitla-a-ukraintsi-prodovzhuyut-chitati-yak-knizhkoviy-rinok-ogovtavsya-vid-viyni-29122022-10824 (дата звернення: 09.05.2023).

2. Добірка книг від Оксани Микитин – директорки бібліотеки Українського католицького університету для порталу «Еспресо.Захід». URL: https://zahid.espreso.tv/shcho-chitati-u-chas-viyni-top-10-knigi-yaki-dopomozhut-vidnayti-resursi-dodadut-sil-natkhnennya-y-vitrimki (дата звернення: 09.05.2023).

3. Книжковий арсенал. URL: https://book.artarsenal.in.ua/pro-nas/istoriya-festyvalyu/ (дата звернення: 09.05.2023).

4. Кузьменко Г. В., Матвійчук О. Є. Літературна творчість Бориса Грінченка у пензлі відомих художників. *Науково-педагогічні студії* : наук. журнал / гол. ред.: Л. Д. Березівська, І. М. Шоробура. Київ : ДНПБ України ім. В. О. Сухомлинського НАПН України, 2018. Вип. 2. С. 36.

Веремейчик Сергій Володимирович,
кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії та культурології Національного університету водного господарства та природокористування

ЗНАКИ ТА РЕЧІ РЕКЛАМНОГО ДИСКУРСУ

Реклама не є новим винаходом, але саме інформаційні технології другої половини XX століття забезпечили їй привілейовану роль, яку вона посідає в постмодерністській культурі інформаційного суспільства. Можна стверджувати, що за допомогою реклами наше суспільство дивиться на себе і засвоює власний образ, і цей образ не заснований на схожості, а виступає в ролі симулякру. Тож реклама – це не що інше, як симуляція. Будучи багатогранним утворенням, воно містить у собі кілька сторін і рівнів моделювання. Розглянемо деякі з них.

Отже, реклама – це симулякр. Адже в ній зливаються річ й інформація. Реклама – це не тільки «дискурс про речі», а й «дискурсивна річ». Його не слід розглядати як інформаційний придаток до світу товарів, скоріше, це «функціональний вінець» системи речей, «світ непотрібного, несуттєвого, світ чистої конотації» [2]. І цей світ, який спочатку призначений для передачі характеристик конкретного товару, перестає відповідати своєму завданню і «формує ідеальний, особливо показовий об'єкт системи речей», тим самим набуваючи

фізичності і досягаючи віртуального існування [2]. Реклама, будучи знаковою системою, джерелом формування якої є симуляція, проходить у своєму розвитку кілька етапів.

На першому, найбільш тривіальному етапі розвитку реклама містить у собі лише достовірну або не зовсім достовірну інформацію про річ з метою забезпечення її продажу. Тут між повідомленням про суб'єкт, що міститься в рекламі, і самим рекламованим об'єктом можна встановити взаємозв'язок відповідності: наскільки він виконується, настільки й «правдива» реклама. Зрозуміло, що реклама на цьому етапі віддалена від предмета, між ними завжди є розрив.

На наступному, більш високому етапі розвитку реклама починає створювати образ речі, тобто наділяти її якостями, не притаманними їй спочатку, або, використовуючи певні прийоми, конструює особливе середовище, атмосферу, у яку занурює річ. Остання перестає бути просто предметом, пропонованим потенційному покупцеві. Вона перетворюється у своєрідний символ, з яким пов'язане те чи інше почуття, поведінка, бажання. Так виникають товарні знаки, які стали більш значущими, ніж самі речі.

Проте на цьому перетворення реклами не закінчується: випущені симулякри розвиваються далі – і реклама набуває власного онтологічного статусу, стає внутрішньо цінною. Тобто ми починаємо оцінювати рекламу не з погляду того, як вона представляє товар, а як самостійний витвір мистецтва. Це відбувається тоді, коли ми дивимося рекламу так, ніби це короткометражний фільм або картина, зовсім забуваючи про товари й покупки. Відповідно знак, за яким вона колись була, стає референтом, що вимагає оцінки та співвіднесення. Але якими б абстрактними ми не були від репрезентативної складової реклами, повністю усунути її навіть на цьому «просунутому» етапі символічного розвитку не вдасться. Тут повною мірою проявляється тавтологія реклами як знакової системи, адже, як зазначав Ж. Бодріяр, будь-яка рекламна вивіска вказує не тільки на товар, але й на себе як рекламу. Отже, реклама поступово роздвоюється, все ще залишаючись знаком товару-референта, але вже стаючи референтом і товаром.

Перейдемо до розгляду інших аспектів рекламних технологій, вказавши на їх симулятивний характер. Особливу увагу слід приділити феномену симуляції догляду за людиною. У рекламі нас підкорюють не слова та образи, а турбота, з якою до нас звертаються, щось показують, піклуються про нас. Причому ця опіка має персоніфікований, індивідуальний характер, адже реклама створює ілюзію, що спрямована саме на того, хто її сприймає, саме він є єдиним і унікальним, гідним її уваги. Якою б широкою не була сфера застосування рекламної продукції, людина завжди залишається з нею наодинці, і в цих відносинах є щось суто особисте, інтимне.

Ще однією причиною, чому реклама є симуляцією, є ілюзія почуття спільності, яке вона транслює. Коли індивід купує рекламований товар, він купує не саму річ, а, імовірніше, спосіб життя, з яким вона пов'язана в рекламі. Оформлюючи акт купівлі-продажу, споживач «віртуально» приєднується до тієї чи іншої соціальної категорії, і неважливо, наскільки він далекий від неї насправді. Примітно, що способи реалізації такої стратегії містять парадоксальне поєднання індивідуального характеру та колективної функції реклами. У результаті такої амбівалентності споживач індивідуально купує той самий товар, що й інші споживачі, тобто реалізуючи своє бажання виділитися з маси, він стає таким, як і всі інші, зливаючись в ідентичності з тією чи іншою аморфною соціальною спільністю.

Й останній пункт, який характеризує рекламу як симулякр, є фактором усунення реальності та пов'язаного із цим почуття фрустрації. При зіткненні з рекламними зображеннями індивіда переповнює бажання випробувати реальне, але це бажання у своїй не реалізації залишається лише боязкою спробою, неповним жестом – звідси й відчуття постійного хвилювання і стурбованості, що невпинно супроводжує людину, включену в дискурс реклами. Як зазначав Ж. Бодріяр, велика кількість рекламованих товарів завжди направлена на те, щоб не дати людині звернутися до реальності, щоб поступово підтримувати в ній почуття провини шляхом постійного розчарування, щоб заблокувати її свідомість у стані мрійливого задоволення. Так розкривається специфічна роль рекламних вивісок – вказувати

на відсутність того, що вони позначають.

Ідея відсутності, відсутності реального, що є лейтмотивом всієї творчості Ж. Бодріяра в розглянутому контексті, може бути пов'язана з концепцією бажання, яку запропонували Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі. Вони визначали бажання через відсутність, недостатність реального об'єкта: «Дійсно, якщо в бажанні відсутній реальний об'єкт, то сама реальність бажання міститься в «сутності відсутності», яка виробляє «фантазматичний» об'єкт» [3]. Вищою метою капіталізму, на їхню думку, є виробництво дефіциту у великих кількостях [1]. Продовжуючи думку, відзначимо, що реклама є найбільш ефективним механізмом розвитку цього дефіциту.

Отже, рекламу слід розуміти не тільки як симуляцію реального, але і як машину бажання, що виробляє фантазми. Фантазм тут – це не що інше, як психічний стан, який охоплює людину при читанні рекламного зображення і супроводжується ілюзією індивідуальної свободи, ілюзією материнської турботи, ілюзією спільності і, власне, ілюзією того, що їй чогось не вистачає. Симуляція іманентна самій природі реклами, і завдяки своїй дії остання виходить за межі інформаційного повідомлення і стає однією з міфологічних складових сьогоднішнього світогляду.

Література

1. Jean Baudrillard. The Spirit of Terrorism : Verso, 2003. 120 p.
2. Jean Baudrillard. The System of Objects : Verso, 2020. 240 p.
3. Gilles Deleuze, Felix Guattari. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia : Penguin Classics, 2009. 432 c.

Горенко Лариса Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доктор філософії, заступник завідувача навчально-методичного відділу МЗВО «Київська академія мистецтв», старший науковий співробітник, відмінник освіти України, член правління Національної спілки композиторів України

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА СПАДКОЄМНІСТЬ РОДИНИ КАПНІСТІВ ТА ЇХ НАЩАДКІВ

Серед представників Українського просвітництва кінця XVIII – середини XIX ст. особливе місце належить родині Капністів. Серед представників цього роду особливо виділяється Василь Васильович Капніст (1758–1823) – відомий письменник, державний і культурно-громадський діяч. Імовірно, автор трактату «Історія Русів» і мав авторитет серед патріотично налаштованих українців XIX ст.: боровся за покращення моралі в суспільстві, викривав у своїх творах суспільне зло та жорстоку експлуатацію підданих, лицемірство, хабарництво тощо. Народився в Обухівці на Полтавщині: його мати, Софія Андріївна, походила з роду Дунін-Борковських. У 1783 році після відставки з військової служби повернувся в Україну: був директором училищ Полтавської губернії, посідав виборні посади очільника дворянства Миргородського полку (ще з 1782 р.), Київської губернії (1785–1887), генерального судді Полтавської губернії (з 1802 р.) та полтавського предводителя дворянства (з 1820 р.), перебуваючи на яких відстоював інтереси українського народу.

Концепція оновлення суспільних відносин В. Капніста була споріднена з представниками національної інтелектуальної еліти України-Гетьманщини та їх нащадками, випускниками Києво-Могилянської академії, серед яких були літератори, перекладачі, публіцисти: М. Мотоніс, В. Рубан, Г. Полетика, Я. Козельський та багато ін. Свій суспільний ідеал просвітники формували на основі ідей свободи, рівності та власності [6, 42–429]. Була висунута концепція розумного егоїзму або доброчесності, філософське підґрунтя якої розробив Я. Козельський у своєму творі «Філософські речення». Вищим законом державного управління вважали загальну вигоду. У своїх творах просвітителі важливу роль надавали суспільному прогресу [1, 59–62; 2, 6–9]. Так, С. Десницький сформулював ідею, що основу суспільного прогресу становить вкладене в людину від природи «повсякчасне прагнення до

вищого стану», а здібності й сили в людині зосереджуються на єдиній меті – прагнення досконалості. До українських просвітників зараховують і Петра Дмитровича Лодія (1764–1829) – першого викладача філософії відкритого для українців у 1787 році при Львівському університеті Studium Ruthenum. Він був професором логіки, метафізики і моральної філософії Львівського університету (1787–1802), згодом професором Краківського університету (1802–1803), а також Петербурзького педагогічного інституту (1804–1819) та університету (1819–1829). Відомим є його переклад українською мовою твору Хр. Баумейстера «Моральна філософія». У філософії професор П. Лодій відстоював ідеї матеріалістичного сенсуалізму, підкреслюючи необхідність єдності емпіричного й раціонального в пізнанні. Він одним з перших виступив з матеріалістичною критикою ідеалізму І. Канта. Основна його філософська праця – «Логічні настанови» (СПб, 1815) [1, 60–62; 2, 4–8].

Славнозвісний осередок просвітництва в Україні середини XVIII – першої половини XIX ст. перебував у с. Великі Обухівці на Миргородщині, де був родовий маєток Капністів. Збудував садибу в середині XVIII ст. миргородський полковник Василь Петрович Капніст. Як відомо, В. Капніст (р. н. невід. – 1757) – походив з роду венеційського дворянина, грек за національністю. Вступив на службу до російського війська 1711 року під час Прутського походу Петра І. Був миргородським полковником (1737–1750), бригадиром російської армії. Загинув під час Семилітньої війни (1756–1763). З нагоди 200-річчя від дня народження письменника В. Капніста на місці будинку Капністів у 1958 році було встановлено гранітну стелу, відкрито меморіальну дошку на фасаді Будинку культури. На території садибного парку збереглися могили батька Василя Петровича та сина Василя Васильовича Капністів [4, 456; 7, 315]. Саме тут, у с. Великі Обухівці на Миргородщині, народився його син – Капніст Василь Васильович (1757/58–1823).

Залишивши службу в Петербурзі, оселився в родинному маєтку у Великій Обухівці. Сюди приїздили Г. Державін (липень 1813 р.), М. Гоголь (неодноразово), М. Гнєдич та ін. На початку 20-х років XIX ст. тут збиралися майбутні декабристи С. Муравйов-Апостол, М. Бестужев-Рюмін, М. Лунін, О. Поджіо, П. Пестель. У сім'ї Капністів виховувався декабрист Микола Іванович Лорер (1795/97–1873), а саме в Трубайцях у брата письменника В. В. Капніста – П. В. Капніста. М. Лорер був членом Північного та Південного товариств декабристів. Починаючи з березня 1824 р., він служив разом з П. Пестелем у Вятському піхотному полку, був однодумцем керівника Південного товариства. В Обухівці діяв домашній театр. Серед п'єс ставили комедію «Ябеда» В. В. Капніста. Ролі в ній виконували, зокрема, і батьки М. Гоголя. С. Скалон з роду Капністів, дочка відомого автора «Ябеди», у своїх мемуарах 1812–1813 років згадує, що в маєтках батька її в с. Обухівці та в дядька – Миколи Васильовича Капніста в с. Манжелеї на Полтавщині під час родинних свят грала музика, але вона не зазначає, колектив був свій чи найнятий [3, 356]. Манжелія (Маджала, Манджалія, Манджелія) – назву вважають тюркського походження. Розташоване на правому березі р. Псла. З 1628 року – власність князів Вишневецьких. З 15 червня 1743 року – у володінні В. П. Капніста, який був миргородським полковником (1737–1750). Після загибелі останнього (1757) у Пруссії землями володів його син – письменник В. В. Капніст, зокрема с. Манжелія та с. Велика Обухівка. З XVIII ст. в Манжелії були також володіння Остроградських. У 1841 році тут споруджена нова дерев'яна на мурованому фундаменті Преображенська церква, при якій існувала бібліотека та жіноча церковнопарафіяльна школа. Як писала С. Скалон у своїх спогадах, у Н. В. Капніста в Менжелеї 1812 року «оканчивался балъ всегда матрадурой и малороссійскимъ танцемъ горлицей» [3, 356–357; 6, 428–429]. Водночас Д. Щербаківський додає, що ці двоє Капністів (усього їх було четверо братів), з яких один був генеральним суддею Полтавщини, а раніш маршалком Миргородським, а другий – відомий багатій, звичайно, могли мати власні оркестри [8, 149; 8, 209].

На початку XIX ст. діяльність Василя Васильовича Капніста відбувалася в Полтаві, де в 1805 році був споруджений будинок Капніста в стилі класицизму. У 1782 році В. В. Капніста обрали предводителем дворянства Миргородського повіту (з 1785 р. – у складі Київського намісництва). Служив у поштовому та театральному відомствах, був директором народних

училищ Полтавської губернії, опрацював статут Полтавського «громадського дворянства училища» (гімназії). З 1802 року – генеральний суддя Полтавської губернії. В. В. Капніст відомий як письменник, перекладач. Перший його твір – «Ода» (1775) з приводу укладання миру з Туреччиною. Багато творів написано на основі українських джерел. В «Оді на рабство» (1783, опуб. 1806) виступив проти закріпачення українського селянства. У 1806 році видав збірник «Лирические сочинения». Найвідомішою є його комедія у віршах «Ябеда», де було викрито царські бюрократію і суд. У ліричних поезіях оспівував природу України й духовні надбання народу («Обуховка», «В пам'ять береста»). Добре володів українською мовою. На честь відкриття Монумента Слави в Полтаві написав вірш, який виконував хор. Залишив переспів вірша Г. Сковороди «Ой ти, птичко желтобоко» («Чижик»). Один з перших переклав російською мовою «Слово о полку Ігоревім». Будинок В. В. Капніста в Полтаві був дерев'яний, одноповерховий, прямокутний у плані, а головний фасад оздоблений чотириколонним портиком доричного ордера, до центрального входу ведуть сходи. Після російсько-турецької війни (1877–1878) будинок місто подарувало героєві боїв на Шипці – генералу Ф. Радецькому. Тепер у Будинку В. В. Капніста розташований Полтавський музей І. П. Котляревського.

Рідний брат письменника П. В. Капніст жив у с. Трубайці, де був вихований майбутній декабрист М. Лорер і бували його соратники. С. Трубайці розташоване на лівому березі р. Хорол. Воно засноване козаками в другій половині XVII ст. У 50-х роках XVIII ст. відноситься до Хорольської сотні Миргородського полку. У 1743 році імператриця Єлизавета Петрівна віддала Трубайці у власність В. П. Капністові – полковнику, бригадиру російської армії. Потомки Капністів володіли селом до 1917 року.

Нащадки письменника В. В. Капніста продовжили традиції щодо збереження та поширення зразків національної української культури й освіти в Україні Зокрема, на Козельщині мали свій маєток граф В. І. Капніст (один з нащадків В. В. Капніста) та його дружина С. М. Капніст (дочка математика М. В. Остроградського). М-ко Козельщина було засноване в першій чверті XVIII ст. У 1718 році полтавський полковник І. Черняк видав універсал на наказне сотництво в Кобеляцькій сотні полтавському полковнику П. С. Козельському, який і заснував на землях поселення (назва походить від його прізвища). До 1764 року включно Козельщина входила до складу цієї сотні. З 1765 року віднесена до Кобеляцької роти Дніпровського пікінерського полку Катеринінської провінції Новоросійської губернії, а з 1775 до 1783 року – до Новосанжарського повіту тієї самої губернії, пізніше – Олексопольського повіту, потім – Полтавського повіту Катеринославського намісництва, з 1796 року – до Малоросійської губернії.

Нащадки роду Капністів у XX ст. були відомими в Україні. Так, Капніст Марія (Маріетта) Ростиславівна (1913–1993) – українська акторка театру і кіно, заслужена артистка УРСР, донька графа, праонука українського поета, драматурга і громадсько-політичного діяча Василя Капніста [5, 286]. Актриса зіграла в понад 120 художніх фільмах і створила галерею характерних образів у кіно – графинь, аристократок, монахинь. До 100-річчя від її народження Укрпошта ввела в обіг поштову марку (16 травня 2014 р.). На будинку №27/5 по вулиці Василя Липківського до 100-ліття від дня народження Марії Капніст урочисто відкрили меморіальну дошку, присвячену акторці. Також їй присвячено документальні фільми «Марія Капніст. Три свята» (1989), «Горда сльоза» (2009). А 15 листопада 2018 року депутати Київської міської ради перейменували вулицю Желябова на вулицю Марії Капніст.

Література

1. Горенко Л. І. Нова парадигма культурної політики в Україні наприкінці XVIII – першої половини XIX ст. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Вип. XXIII. Київ : Міленіум, 2009. С. 59–65.

2. Горенко Л. І. Національна еліта України кінця XVIII – першої половини XIX ст. як об'єкт культурологічних досліджень. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*: зб. наук. пр. : у 2-х т. Вип. 15. Рівне : РДГУ, 2009. Т. 2. С. 3–9.

3. Воспоминания С. В. Скалон. *Исторический Вестник*. 1891. Май. С. 356–357.

4. Дорошко М. С. Капніст Василь Васильович. *Українська дипломатична енциклопедія* : у 2-х т. / редкол.: Л. В. Губерський (голова) та ін. Київ : Знання України, 2004. Т. 1. 760 с.

5. Капніст Марія Ростиславівна. *Мистецтво України* : біографічний довідник: упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1997. 700 с. С. 286.

6. Кашуба М. Просвітництво. *Довідник з історії України* : у 3 т. Київ : Генеза, 1995. С. 428–429.

7. Круглашов А. Капніст Василь. *Політична енциклопедія* / редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови) та ін. Київ : Парламентське видавництво, 2011. 808 с.

8. Щербаківський Д. Оркестри, хори і капели на Україні за панщини. *Музика*. 1924. № 7–9. С. 149; № 10–12. С. 209.

Гуральна Світлана Степанівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка

З ІСТОРІЇ ОРГАННОГО МИСТЕЦТВА ЛЬВОВА

Україна відзначається багатою та різноманітною музичною культурою. Її мистецтво представлене вокальним, інструментальним, вокально-інструментальним, симфонічним жанрами. Проте з-поміж усіх яскраво виділяється органна музика. Її джерела є досить давніми на теренах нашої країни, а тому потребують окремої уваги науковців.

Галичина як історико-географічний регіон, перебуваючи в тісних взаємовідносинах із західноєвропейськими країнами, рано запозичила органне мистецтво, і тому вже з XV ст. тут були перші органи. Так, в Архикатедральній базиліці Успіння Пресвятої Діви Марії з 1405 року грав на органі перший з відомих нам львівський органіст Петро Енґельбрехт.

До питання дослідження органної музики Галичини зверталися переважно зарубіжні вчені, такі як Анджей Гладиш, Мацей Бабніс, Леон Блащик, Євген Кубала та ін. Вони висвітлювали окремі проблеми органного виконавства, освіти, життєтворчості окремих майстрів, проте не заглиблювалися у відомості про органи в самих римо-католицьких парафіях.

Мета статті – дослідити історію життя органа церкви св. Петра і Павла у Львові.

Згідно з дослідженнями експертів від міністра польської національної культури (передусім професора Віктора Лияка) та Національного інституту польської спадщини за кордоном «Полоніки», на чолі з директором Доротою Янішевською-Якубяк, було опрацьовано історію органа львівської (поєзуїтської) церкви св. Петра і Павла. У їх дописах станом на 2018 рік у церкві містилися органи латинського походження, поєднані між собою варварськими ремонтними роботами та перетворені в більший інструмент.

Проте походження початкового органа тривалий час залишалося невідомим, оскільки така інформація зберігалася німецькою або латинською мовою. Найважливіші дані знаходимо в документах 1836–1848 років. Так, інструмент станом на 1836 рік не мав ногової клавіатури, але мав дві педалі. Він складався з двох частин, які були призначені для гри, зокрема мануала з 9 регістрами і чотириголосим (4 регістри) позитивом, оціненим у 300 злотих.

У 1837 році Роман Дученський додав до органа ножну (ногову) клавіатуру зі звучанням триголосого ансамблю за 65 рейнських злотих. 1844 року сам Р. Дученський очистив і настроїв інструмент за 30 злотих, а за добру роботу отримав ще 2 злотих чайових [7].

Барокова передня частина не могла бути змінена на той час. А додана триголоса педальна частина, імовірно, легко розташовувалася за корпусом органа, будучи невидимою з нави костелу.

Пізніше в документах було відзначено, що клавіатура мануала закривалася на замок [6].

Єзуїтський інструмент був описаний німецькою мовою на сторінках послідовних описів, інвентарних списків, починаючи з 1848 року. Отож станом на 1848 рік інструмент мав 8 октав і 57 клавіш (така кількість не є можливою), нову педаль (отже, ідеться про ножну клавіатуру

та її регістри). Його ремонтували за 365 рейнських злотих і налаштували за 25 злотих, що дало загальну суму 390 злотих [8].

1850 року орган мав 8 октав, 57 клавіш і перероблену нову педаль за 365 злотих. Наступний ремонт педалі здійснили 1853 року [9].

Пізніше повідомлення про орган відновилися в пресі: з 1882 року починають з'являтися дописи про стан інструмента. Проте своєрідною преамбулою варто вважати допис латинською мовою в єзуїтських хроніках, який руйнує всі знахідки авторів друкованих книг: «Отець Владислав Войцехівський, призначений настоятелем храму, побачив, що орган необхідно відремонтувати. Отримавши певні фінансові субсидії, він скористався працею львівського органобудівничого Яна Сливінського, який справді за короткий час збудував новий орган.

Інструмент не сподобався ні експертам, ні прихожанам, оскільки мав приглушене звучання.

З цієї причини отець Адольф Каменський, призначений у вересні 1881 року настоятелем резиденції, знову задумався про ремонт органа. 1882 року він витратив на ремонт інструмента 700 злотих, проте цих коштів було недостатньо для завершення робіт. Проблеми наявності кваліфікованого майстра та достатньої кількості коштів вирішилися тоді, коли до Львова прибув будівельник на ім'я Ігнацій Жебровський. Жебровський попросився до священника на роботу і за короткий час служіння біля монахинь Пресвятого Серця Ісуса збудував невеликий, але дуже розумний орган. Дізнавшись про це, А. Каменський доручив І. Жебровському збудувати нові органи. Фінансування не стало перешкодою: пані Ельжбета Метла Кампф з м. Житомира в Росії, яка перебувала у Львові тривалий час, дізналася про поганий стан органів і негайно пожертвувала на їх будівництво 2000 рублів» [10, 169].

І хоча Я. Сливінський вважався хорошим майстром, ця справа є серйозним історичним інцидентом і викриває той факт, що завершене ним будівництво інструмента він свідомо не включив до списку каталогу «Місцеві органи», опублікованому 1892 року [5].

Відмінні результати з ремонту органа стали свого роду рекламою для діяльності І. Жебровського в Галичині. Ось як він сам писав про себе 1882 року: «Оселившись у Львові як органобудівник, я маю найкращі рекомендації від Литви та Познанського воєводства. Завершена мною реставрація органа в оо. Єзуїтів у Львові задовольняє фахівців та поціновувачів в усіх відношеннях, тому я рекомендую свою майстерню для ремонту старих та для виготовлення нових органів. Після завершення роботи над новим органом для каплиці монахинь Пресвятого серця Ісуса (Sacre Coeur) у Львові можна буде побачити мою нову роботу» [2, 64].

Реставрація органа після Жебровського у львівських єзуїтів справді задовольняла всіх, що свідчить про глибоке знання мистецтва органобудування автора та сумлінність роботи майстра [3, 72].

На цьому вихваляння покращеного інструмента в церковній пресі не закінчилася. 16 жовтня 1882 року було поміщено дві рекомендації, що стосуються щойно виготовлених органів до каплиці сестер серканок у Львові та до костелу отців єзуїтів. Так, адміністратор костелу єзуїтського святих апостолів Петра і Павла у Львові Адольф Каменський 21 жовтня 1882 року писав: «Варшавські органобудівники Ігнацій та Олександр Жебровські відреставрували з такою сумлінною точністю орган костелу святих Апостолів Петра і Павла у Львові під керівництвом Товариства Ісуса і зміцнили інструмент своїми знаннями, зробили гармонію більш приємною. З цієї причини, усі хто бажає збудити побожність вірних досконалішими органами, рекомендую як дуже талановитих органобудівників Ігнація та Олександра Жебровських» [4, 170].

Цікаво, що переїхавши з Варшави до Львова, батько й син Жебровські з 1881 року вдосконалювали органи у Львові. Часто це були роботи їх попередника Яна Сливінського. Станом на 1886 рік вони виконали вже тринадцять робіт по органах. І на останньому, тринадцятому місці був костел єзуїтів у Львові, роботу над яким вони невдовзі мали закінчити [12, 18].

Отож у «Відомостях Католицьких» від 15 березня 1887 року професор при Львівській консерваторії Рудольф Схваж (Rudolf Schwarz) у посібнику зареєстрував такі особливості інструмента:

w manuale: Bordon 16 st., gemshorn 8 st., salicynał 8 st., cynowy Rohrflet 4 st., flotrovers 4 st., tromba 8 st., picolo 2 st. I mixtura;

w pozytywie: vox celeste 8 st., gamba 8 st., portunal 8 st., klarynet 8 st., flautomajor 8 st., flauto harmonique 4 st., flauto travers 4 st.;

w pedale: pryncypał 16 st., tromba 8 st., violoncelle 8 st., quartviola 16 st. і major bass 32 st.

Звуки мають силу звучання та зливаються в гармонійне ціле, тому інструмент вважали найкращим у Львові.

Тобто в порядковості секцій це мало такий вигляд:

Manuał I	Pedał	Manuał II
Bordon 8 st.	16 st. major bass	Flautomajor 32 st.
gemshorn 8 st.	8 st. pryncypał	Portunal 16 st.
salicynał 8 st.	8 st. quartviola	Gamba 16 st.
Tromba 8 st.	8 st. violoncelle	vox celeste 8 st.
Rohrflet 8 st.	4 st. tromba	klarynet 8 st.
Flotrovers 4 st	4 st.	flauto harmonique 4 st.
Picolo 4 st.	2 st.	flauto travers 4 st.
mixtura		

Посилання на ціни окремих голосів не збереглися, тому дуже зручно, що приблизно в той самий час, 12 квітня 1887 року, Ігнацій та Олександр Жебровські підготували кошторис на новий орган для парафіяльного костелу отців Бернардинів у Львові [1, 601–604]. Порівнюючи заплановані регістри, можемо вирахувати та оцінити роботу майстрів при костелі отців єзуїтів у Львові.

Але цікаво, що ціна за Pryncypał 16 st. для бернардинів становила величезну суму, очевидно, через включення до проспекту. Натомість в отців єзуїтів цей голос складався з 5 дерев'яних сопілок, розміщених у бічних органних шафах, а в проспекті – з 32 труб (сопілок, піщалок), 12 з яких відігравали суто декоративну роль. Найдовші, найширші та найтовстіші труби для перших п'яти тонів були виготовлені з дерева в єзуїтському інструменті, що здешевило їхню вартість. Проте такий регістр мав би бути найдорожчим, коштуючи не менше 1500 рейнських злотих. Більше того, 8-градусна труба, як свідчать збережені сопілки, була виготовлена з дерева, а рухомі язики до неї – французького типу як у фісгармонії, що значно здешевило ціну. Якщо спиратися на ці факти як докази, на нові голоси в церкві св. Петра і Павла могли витратити до 4500 рейнських злотих.

1888 року Ігнацій Жебровський взявся за ремонт органа костелу св. Миколая у Львові. Також він переробив органи в церкві отців домініканців, кармелітів, у костелі св. Мартіна і св. Марії Магдалини у Львові [13, 128]. Тобто станом на 1888 рік у Львові вже було 27 нововиготовлених органів.

Отож у жовтні 1889 року роботи над запущеними попередниками органами були повністю завершені. Їх зовнішній вигляд із вишуканими бароковими розписами та позолотою

стали окрасою храмів, а пересічні люди й експерти отримували задоволення, дивлячись на них та слухаючи гармонію співзвуч.

Підсумовуючи, засвідчимо, що орган у церкві Петра і Павла став невдалим твором Яна Сливінського. Ігровий стіл, духові скрині, вітрові балки та структура, очевидно, походять від майстерні Я. Сливінського. Проте І. і О. Жебровські здійснили його реконструкцію та встановили сопілки на 20 голосів. Боковини проспекту, де розміщена частина ножної клавіатури, розділеної на сторони: C та Cis, очевидно, були створені наприкінці 1870-х років. Хоча робота над декоруванням, оздобленням органа закінчилася у жовтні 1889 року, проте відомостей про те, хто це зробив, не виявлено.

Історій інструментів в Україні є безліч. Про них потрібно писати, висвітлювати їх загалу, бо саме так ми дізнаємося про минувшину, джерела наших традицій та відчуємо свій обов'язок перед культурою.

Література

1. Archiwum Prowincji Ojców Bernardynów, sygn. XXII-l-2. S. 601–604.
2. Bonus Pastor. 1882, nr 8. S. 64.
3. Bonus Pastor. 1882, nr 9. S. 72.
4. Bonus Pastor. 1882, nr 21. S. 170.
5. Fabryka organów kościelnych i harmonium Jana Śliwiński we Lwowie w domu własnym przy ulicy Kopernika Nr. 16. Rok założenia 1876. Lwów. Nakładem Jana Śliwińskiego, Związkowa Drukarnia we Lwowie, 1892. S. 15–18.
6. Krakowski Archiwum Prowincju Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego (dalej APPPTJ). sygn. 1170-VII, Akt czyli Krótki Opis Syanu Kościoła S: S: Apostołów Piotra i Pawła od roku 1836 do roku 1848. K. 23.
7. Krakowski Archiwum Prowincju Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego (dalej APPPTJ). sygn. 1170-VII, Akt czyli Krótki Opis Syanu Kościoła S: S: Apostołów Piotra i Pawła od roku 1836 do roku 1848. K. 27.
8. Krakowski APPPTJ. sygn. 1016-III. Inwentarium der Lemberger Jesuiten Kirche Sactorum Petri & Pauli [1848 rok]. K. 4.
9. Krakowski APPPTJ. sygn. 1170-VII. Inwentarium der Lemberger Ex=Jesuiten Kirche Sactorum Petri & Pauli [1850]. K. 32.
10. Krakowski APPPTJ. sygn. 2029. Historia Domus Missionis Leopoliensis Societatis Jesu a die 21 Augusti Anni 1836. Historia haec inchoata anno 1836 perducitus in eodem tom usque ad an. 1890. S. 169.
11. Piekarski M. Z muzycznej przeszłości lwowskich kościołów katolickich. Rocznik Lwowski. 14 (2008–2009). S. 81–107.
12. Wiadomości Katolickie. 1886, nr 2. S. 18.
13. Wiadomości Katolickie. 1888, nr 16. S. 128.

Гурова Інна Володимирівна,
кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

ФАНАТСЬКА ТВОРЧІСТЬ (ФАНФІК) У МЕРЕЖЕВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Сучасні цифрові технології не лише трансформували швидкість поширення культурних продуктів, але й призвели до змін у механізмах їхнього створення. Наразі масова глядацька аудиторія із пасивних споживачів культури перетворилась на її активного виробника, стало можливим колективне творення культурних текстів.

За Генрі Дженкінсом, сучасним американським культурологом і дослідником медіа, наразі ми відходимо від культурної ситуації, коли є чіткий поділ на незначну частку виробників і велику кількість споживачів культурних продуктів. У сучасній популярній культурі споживання є активним, користувачі долучаються до культурного (пере)виробництва шляхом переосмислення творів маскультури та створення їхніх власних інтерпретацій. Так,

зокрема, творці фанфіків були однією з перших спільнот, які продемонстрували, що публіка може брати участь у попкультурі [5].

Актуальність цієї проблеми визначається масовою зацікавленістю молоді у фанфіках та зростанням їх популярності в мережі «Інтернет». Так, сайт fanfiction.net є світовим ресурсом, на якому зібрані аматорські оповідання, засновані на творах попкультури, і, до прикладу, список фанфіків, заснованих лише на одному популярному серед молоді серіалі «Щоденники вампіра», налічує 25 000 творів малого жанру [9]. На теперішній час фанатська творчість є одним із найбільш широковідомих різновидів мережевої творчості. Це підтверджує також те, що, починаючи з 2015 року, мільйони творців фан-контенту та фанатів з усього світу щорічно 15 лютого відзначають як *Міжнародний день фан-робіт* не лише з метою святкування, а й просування всіх різновидів фанатської творчості [8].

Поняття «фанфік / фанфікшн» прийшло в українську мову з англійської (Fan fiction) та в перекладі дослівно означає «фанатська творчість». До наукового дискурсу його ввів Г. Дженкінс, зазначивши, що фанфік – це прозове відтворення сюжетів і персонажів, запозичених з мас-медіа [4]. Завдяки цьому визначенню з'явилось вузьке розуміння фанфіку як літературної версії фанатської творчості, створеної за мотивами популярних оригінальних літературних творів, творів кіномистецтва (кінофільмів, телесеріалів, аніме та ін.), коміксів тощо. Глядачі й читачі з усього світу, різного віку, з різним досвідом, об'єднуються у фанатські спільноти (фандоми), щоб спільно розвивати вже наявні сюжети, створювати нові версії поточних телешоу, книг і фільмів або розширювати й продовжувати історії телешоу, книг і фільмів, які вже завершилися [6].

Наразі можна зазначити, що поняття «фанфік» застосовують і в широкому значенні – як будь-який вторинний художній твір стосовно певного культурного продукту масової культури, яку створили фанати для фанатів у межах певного фандому. Так, успішно розвивається жанр podfic (аудіозапис фанфіків) сучасного фанфікшену, який з нішевого тематичного кластеру із середини 2000-х років повільно сформував спільноту, яка представлена на платформах Tumblr, Twitter та Archive of our Own. Мультимедійність, активне використання акторської майстерності, звукорежисури, дизайнерських та комунікаційних новацій, рекламна діяльність, орієнтація на мобільні пристрої та застосунки увиразнюють і професіоналізують podfic як подкаст фанфікшену [7].

Шанувальники візуалізації створили численні фандоми, які спеціалізуються на створенні фан-арту – виготовленні картин чи зображень за мотивами оригінального твору (книги, фільму, коміксу тощо). Такі спільноти об'єднують учасників, які мають схильність до просторового мислення і здатні унаочнювати персонажів чи події відповідно до свого розуміння і бачення. Німецька дослідниця цього культурного явища Клаудія Самеррер виокремлює кілька підвидів фан-арту: малюнки, виконані в оригінальних авторських стилістиці та контексті; малюнки, виконані з авторською стилістикою або авторською інтерпретацією контексту; малюнки, виконані в повністю трансформованому контексті; фан-комікси та додзінсі: поєднання фан-малюнків і фанфіків, виконаних у стилі коміксів і манги [1].

Набуває поширення і сонгфік (song-fic) – фанфік за мотивами популярного музичного твору (найчастіше пісні), який є частиною тексту власне твору та повсякчас цитується. У сонгфіках слова пісні є невіддільною частиною версії, саме через них передають почуття та емоції дійових осіб. Жанр відповідає вимогам фанворків та разом з фанартами, фанфіками є опорною складовою діяльності Fannish Community [2].

Різновидом аматорської творчості фанатів є виготовлення ігрових модифікацій («модів»), які видозмінюють дизайнерські інструменти комп'ютерних ігор з метою створення їхніх аматорських версій. Так, до серії ігор S.T.A.L.K.E.R., які розробила українська компанія GSC Game World, дія в яких відбувається у віртуальній зоні відчуження колишньої Чорнобильської АЕС, наразі зацікавлені фанати-геймери написали велику кількість модів.

Саме інтернет-середовище з його необмеженими можливостями дає змогу формувати не єдину монолітну культуру, а кожна спільнота користувачів з відносно постійним складом продукує власну культуру, яка може бути певним чином унікальною [3].

Отже, фанатська творчість (фанфік) у сучасну цифрову епоху є актуальною культурною практикою в мережевому просторі. Завдяки можливостям інтернету кожен зацікавлений шанувальник може реалізувати свої найрізноманітніші інтереси, послуговуючись культурними продуктами, які надає масова культура. Для цього фанати утворюють велику кількість спільнот однодумців різноманітного спрямування – фандомів, де відбувається виробництво та обмін культурними артефактами, створеними за мотивами оригінального твору, і тим самим твориться сучасна популярна культура.

Література

1. Claudia Summerer. «Illegale Fans»: Die urheberrechtliche Zulässigkeit von Fan Art. *De Gruyter*. 2015. S. 13–26.

2. Fannish Community. *fanlore.org.* URL: https://fanlore.org/wiki/Fannish_Community (дата звернення: 20.11.2020).

3. Hurova I. Network society as a new global human development project. Humanitarian expertise as a strategy formation of the culture of the future: Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2022. P. 81–91. URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/276/7542/15717-1] (дата звернення: 07.05.2023).

4. Jenkins H. Convergence culture: where old and new media collide. New York : New York University Press, 2006.

5. Jenkins H. Textual poachers: television fans & participatory culture. New York : Routledge. 1992.

6. Social Media: Enduring Principles-AbeBooks-Ashlee Humphreys: 0199328439. URL: www. abebooks.com (дата звернення: 07.05.2023).

7. Гудошник О., Яровкіна В. Фанфікшен як альтернативні медіа: сучасні комунікативні практики. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»: журналістика*. 2021. № 1 (1). С. 43–48.

8. Міжнародний день фан-робіт. *AnyDayLife*. URL: https://anydaylife.com/calendar/5600 (дата звернення: 07.05.2023).

9. Фанфики отримали право на існування. *Про бізнес*. URL: https://pro-biznes.com.ua/vidavnictvo-zm/fanfiki-otrimali-pravo-na-isnuvannja.html (дата звернення: 07.05.2023).

Жигайло Марина Олександрівна,
кандидат культурології, проректор з науково-педагогічної та профорієнтаційної роботи, викладач кафедри культурології Харківської державної академії культури

ПЕРСПЕКТИВИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ВІТЧИЗНЯНИХ МУЗЕЙНИХ ТА ТУРИСТИЧНИХ ІНДУСТРІЙ

Анджей Гофрон зазначає: «Світ і Європа, яка постає завдяки створенню нових цінностей і технологій, нових геополітичних умов, нового стилю життя і способів взаємозв'язків, потребує нових ідей, класифікації і концепції, нової освітньої програми» [1]. Потреба оновлення освітньої парадигми зумовлена й поглибленням глобалізаційних процесів, які охопили всі сфери суспільного життя, пандемією COVID-19 та війною.

Наріжним каменем формування нового освітнього ландшафту є цифровізація освіти та науки. Вона слугує одним з дороговказів при визначенні новітніх освітніх стратегій та відкриває «вікно перспектив» для розбудови соціокультурної сфери.

Формування цифрових компетентностей у здобувачів вищої освіти суголосне професійній універсальності, ефективності, адаптивності, конкурентоспроможності на сучасному ринку праці.

Криза в музейній та туристичній індустріях України, спричинена пандемією COVID-19 і збройною агресією російської федерації, актуалізувала переосмислення традиційних форм підготовки фахівців відповідних сфер, інтенсифікувала динаміку всотування музейної та туристичної галузі в цифровий простір.

Прикладами затребуваних, дієвих цифрових інструментів та додатків у музейній та туристичній сферах є:

– цифрові інструменти Google:

- «Мої карти» дозволяють: формувати туристичні маршрути, додавати до місць фото та відеоматеріали; попередньо ознайомлювати групу з маршрутом, ключовими локаціями; трансформувати туристичні маршрути; створювати індивідуальні та групові маршрути; формувати маршрути за тематикою, додаючи відповідні позначки на мапі; вести паралельний супровід – ознайомлювати з міською інфраструктурою, перевагами міста, що корелює зі створенням позитивного іміджу локації / району / регіону / країни;
- додатки «Форми» і «Таблиці» надають можливість: створювати опитування, анкети, використовувати статистичну інформацію, наприклад, щодо міст, районів, локацій, потенційних чи наявних клієнтів тощо. Доєднання співавторів, робота в онлайн-режимі й автоматичне збереження даних забезпечує використання та аналіз зібраної інформації, ефективну співпрацю в команді над реалізацією туристичних проєктів, не залежно від місця знаходження зацікавлених сторін.

– технології віртуальної реальності (VR) – перспективний напрям формування професіоналів музейної та туристичної індустрій нової генерації. Моделювання простору туристичних локацій, виставок дає змогу здійснити огляд на 360° та привернути увагу до об’єкта, вивчити його, взаємодіяти з ним.

За умов вимушеної ізоляції, спричиненої пандемією, воєнним станом, створення тривимірного простору уможливлює реалізацію так званих VR-турів, які слугують альтернативою традиційним формам музейної та туристичної діяльності за специфічних умов її реалізації. Залучення технологій віртуальної реальності, опанування відповідних навичок здобувачами освіти на сучасному етапі розвитку музейної та туристичної сфер дозволяють мати у своїй подальшій професійної діяльності низку переваг: привернення уваги клієнтів до запропонованого продукту (туру, маршруту, виставки, локації тощо); знайомство з туристичним / музейним об’єктом; інтерактивний контент слугує засобом долучення споживачів до запропонованих продуктів (музейних об’єктів, експозицій, туристичних послуг тощо). К. Нем, К. С. Датт, Д. Бейкер у своєму дослідженні VR-технологій у туризмі відзначають: «VR може формувати враження до, під час або замість реальних відвідувань туристичних місць» [2].

В умовах глобалізаційних зрушень, трансформації сприйняття та «споживання культурних продуктів», пандемії COVID-19 та збройної агресії російської федерації щодо України ключовим інструментом формування конкурентоспроможних і затребуваних працівників є оволодіння цифровими компетентностями. Саме такі навички в подальшому допоможуть фахівцям соціокультурної сфери стати флагманами трансляції вітчизняної культурної спадщини на міжнародній арені та долучитися до відновлення і розвитку культурних індустрій.

Література

1. Гофрон А. Різні погляди на Європу і проектування освітніх концепцій. *Вища освіта України*. 2005. № 1. С. 37–43.

2. Nam K., Dutt C. S., Baker J. Authenticity in Objects and Activities: Determinants of Satisfaction with Virtual Reality Experiences of Heritage and Non-Heritage Tourism Sites. URL: https://cutt.ly/G6keuX4 (дата звернення: 10.05.2023).

Маланюк Вікторія Ярославівна,
кандидат архітектури, старша викладачка кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»
Гошко Марина Олександрівна,
здобувачка ПВНЗ «Київський університет культури»

ІННОВАЦІЇ В ДИЗАЙНІ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ ПАРКІВ ВІДПОЧИНКУ

В останні роки реконструкція парків відпочинку стала однією з найбільш актуальних тем у галузі ландшафтного дизайну. Це пов'язано з тим, що вимоги відвідувачів змінилися, і з'явилася потреба у створенні більш привабливих і комфортних просторів для відпочинку та розваг. У межах нашого дослідження парк – це озеленена ділянка землі з природною або посадженою рослинністю, алеями, водоймами, майданчиками, малими архітектурними формами, яку жителі міста використовують для прогулянок, ігор, тихого відпочинку. Розрізняють парки міські, ландшафтні, морські, природні, національні, природно-історичні [2, 154]. Парк – це соціокультурний простір, що має формуватися з урахуванням містобудівних, екологічних, економічних, природно-кліматичних, технічних, ергономічних, філософських, естетичних факторів [1, 3]. За В. Щуровою, «у різних пострадянських країнах виявлено, що колишні культурні, виховні функції центральних парків культури і відпочинку поступово розчинились, втратили своє значення і перейшли в закриті культурно-просвітницькі центри, медіатеки тощо. У зв'язку з цим багато парків культури і відпочинку потребували реконструкції, зміни функціонального призначення, актуальної на сьогодні, а саме: тематичні, дитячі або парки атракціонів і розваг» [4, 27].

Одним із сучасних підходів до реконструкції парків є використання різноманітних інноваційних напрямів у дизайні. Серед них можна назвати екодизайн, що передбачає використання екологічно чистих матеріалів, рослинного покриву й екологічних систем очищення повітря та води. Це дає змогу не тільки забезпечити естетичний вигляд парку, але й зменшити негативний вплив на навколишнє середовище. Екодизайн у парках відпочинку – це підхід до створення та дизайну парків, який враховує екологічні аспекти, що дає можливість створювати дизайн, який допомагає зберігати природні ресурси та стимулює збереження біорізноманіття. Екодизайн також може сприяти створенню безпечних та комфортних умов для відвідувачів парку, зниження шкідливого впливу на довкілля.

При формуванні простору парку актуальним є здійснення озеленення дахів, вертикальне озеленення фасадів паркових будівель, споруд та малих архітектурних форм, а також облаштування екологічних автостоянок. Ці прийоми допомагають покращити мікроклімат ділянки та знизити рівень шумового забруднення, загазованості повітря, покращити його хімічний склад, а отже, і його рівень комфортності для людини [3, 554].

Інтерактивні елементи та технології є ще одним підходом до реконструкції парків, який дає змогу залучити нову аудиторію та підвищити її інтерес до відпочинку в парку. Наприклад, використання AR-технологій, що дозволяють відвідувачам брати участь в іграх та експериментах, а також створення інтерактивних зон й атракціонів.

Інтерактивні елементи та технології в реконструкції територій парків можуть стати важливим інструментом для залучення громадян до відпочинку й активного проведення часу на природі. Одним з прикладів інтерактивних елементів є спортивні майданчики, обладнані різноманітними тренажерами та сенсорними панелями, що дають змогу відвідувачам проводити час на свіжому повітрі й одночасно тренуватись. Іншим прикладом є ігрові зони, обладнані елементами, які сприяють розвитку фізичних і моторних навичок у дітей та дорослих. Наприклад, такі елементи можуть включати канатні майданчики, гойдалки, трампліни, лабіринти та ін. До інтерактивних технологій, які можуть бути використані в реконструкції парків відпочинку, можна віднести застосування мобільних додатків для навігації територією парку, створення спеціальних QR-кодів, що дають можливість отримати

додаткову інформацію про історію та архітектуру парку, а також використання віртуальної реальності для створення цікавих та неповторних вражень для відвідувачів. Технології також можуть допомогти покращити комунікацію між відвідувачами та парком. Наприклад, можуть бути встановлені інтерактивні інформаційні стенди, де відвідувачі дізнаватимуться про історію території, види рослин та тварин, що трапляються в парку, а також про заходи, які проводять у парку.

Важливим аспектом реконструкції парків є підвищення безпеки відвідувачів. Це може бути досягнуто за допомогою встановлення систем відеоспостереження, освітлення території та інших заходів, які допоможуть гарантувати безпеку відвідувачів.

Серед актуальних тенденцій у реконструкції парків відпочинку – використання принципів універсального дизайну. Ідея універсальності парку передбачає: рівні можливості у використанні для людей з різними можливостями, наприклад: аудіо-, відеоформати, адаптація для лівшів і правшів; простота та інтуїтивність, коли дизайн зрозумілий для користувача незалежно від досвіду; зрозумілість інструкції (ефективність передачі інформації користувачеві незалежно від сенсорних можливостей та навколишніх умов); толерантність до помилок, коли ймовірність виникнення негативних наслідків від помилкової дії мінімальна; малі фізичні зусилля, співмасштабність простору та його елементів людині. Показовим прикладом універсального дизайну середовища є Мартінс Парк, розташований у Бостоні, Массачусетс [1, 5–6].

У сучасному світі реконструкція парків відпочинку є важливим завданням у контексті забезпечення комфортного відпочинку та покращення екологічної ситуації в містах. Інноваційні напрями в дизайні стають усе більш затребуваними, популярними й дають змогу створювати ефективні й екологічно чисті зони відпочинку для містян. Інтеграція елементів екодизайну, використання інтерактивних технологій та увага до питань безпеки допомагає створювати нові та привабливі місця для відпочинку й дозвілля.

Література

1. Абизов В. А., Прокопенко С. В. Особливості організації простору сучасних парків активного відпочинку. *Технології та дизайн*. 2020. № 4(37). С. 1–12.
2. Безродний П. П. Архітектурні терміни : короткий російсько-український тлумачний словник. Київ : Вища школа, 2008. 263 с.
3. Прокопенко С. В. Сучасний парк активного відпочинку: особливості формування. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості* : матер. I Всеукр. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених (Київ, 17 листопада 2020 р.). Київ, 2020. С. 552–558.
4. Щурова В. А. Прийоми реконструкції «парків культури і відпочинку» в пострадянських країнах. *Science Review*. 2018. № 1 (8). Т. 1. С. 24–27.

Маланюк Вікторія Ярославівна,
кандидат архітектури, старша викладачка кафедри мистецтв Київського національного університету культури і мистецтв
Скоробагаченко Вікторія Романівна,
магістрантка Київського національного університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ПРИНЦИПУ OPEN SPACE У ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРУ КОВОРКІНГУ

Принцип open space в дизайні інтер'єру коворкінгу може бути корисним для створення зон праці та спілкування, які б забезпечували зручність та комфорт для користувачів. Цей принцип передбачає створення відкритих просторів, які б забезпечували вільний доступ до різних функцій та зон. Ініціаторами інтеграції принципу open space у дизайні інтер'єру коворкінгу є міжнародні компанії, які експериментували з офісними концепціями: залишали кабінети прерогативою топменеджменту, позбавляли приміщення дверей, виділяли їх

скляними перегородками тощо.

Коворкінг сприяв появі альтернативного робочого простору – open space. Так, програміст Бред Ньюберг відкрив перший коворкінг у Сан-Франциско, США. Важливою особливістю коворкінгу є стихійність і мінливість спільноти всередині нього. Є. Борисенко розглядає коворкінг з позиції мережевого підходу, через ідеї Джона Ло й дійшов висновку, що коворкінг бере участь у виробництві просторового потоку. Такий підхід дає змогу розглядати коворкінг у динаміці [3, 274].

Інтер'єр, організований у стилі open space, має свої яскраві риси: просторе приміщення, функціональні меблі, високі стелі, мінімум зайвих предметів. Організація офісу open space вимагає продуманого підходу, адже йдеться про організацію великої кількості робочих місць в одному приміщенні. При цьому важливо організувати ці робочі місця так, щоб усі співробітники відчували себе комфортно, а обстановка сприяла плідній праці. Основу концепції open space становлять демократичні принципи, коли керівник і підлеглі працюють в одному приміщенні, стираються кордони між статусами, домінує принцип спільної, командної роботи. Open space відмінно підходить для компаній, основу роботи яких становить творча робота, наприклад: рекламні агенції, редакції, дизайнерські компанії. Також така організація простору виправдана в банківській сфері або в будь-яких інших напрямах, що базуються на командній роботі чи постійно контактують з клієнтами.

Недоліком такої організації офісу може стати неможливість зосередження, галасу та відсутність особистого простору. Але їх можна звести до мінімуму, якщо грамотно організувати робочі місця, подбати про звукоізоляцію й організувати зони відпочинку. Важливо пам'ятати, що open space – це не просто організація великої кількості робочих місць, а сучасна концепція організації офісу, де передбачені робочі місця, зони переговорів, місця для відпочинку. І все це має бути доступним для будь-якого співробітника в будь-який момент [2, 85].

Перед розміщенням робочих місць важливо врахувати робочі зв'язки в колективі та взаємодію співробітників один з одним. З урахуванням цього слід підбирати офісні меблі та формувати робочі станції на кілька робочих місць, розміщувати робочі місця поблизу або, навпаки, на певній відстані один від одного. Робочий стіл керівника зазвичай розміщують окремо та на якійсь відстані від інших робочих місць. Іноді кабінет керівника ставлять на деяке підвищення або відокремлюють напівпрозорими перегородками.

Важливо подбати про належне освітлення робочих місць. При організації офісу типу open space ідеальним варіантом є комбінування верхнього загального освітлення з індивідуальним на кожному робочому місці. Це значно знижує втому та підвищує особистий комфорт співробітника.

Термін open space означає технологію відкритого простору, яку переважно застосовують до менеджменту, використовують як елемент організації праці персоналу, як засіб формування організаційної культури. Сучасний менеджмент «робочого місця» передбачає можливості перемикатися на різні види діяльності в організації в умовах одного простору. Отже, можна зонувати місця для приватних переговорів, простору для проведення нарад, визначати зони відпочинку й ін. Ергономіка просторів сприяє спільному вирішенню питань і дає змогу швидко вирішувати поставлені завдання, при цьому формувати позитивне ставлення до роботи, мотивацію і високу продуктивність співробітників [1, 26].

В open space людина може моментально відгукнутися на прохання і почути коментар по завданню. До того ж, дизайн офісу з плануванням open space підійде як для індивідуальної роботи, так і для командної [4, 345].

Планування open space включає в себе такі робочі приміщення:

1. Переговорна зона, яка прихована від уваги співробітників.

2. Обов'язково chillout-зона і кухня зі зручностями.

3. Зона для менеджменту, прийому клієнтів і партнерів. У зонуванні застосовують два інструменти: колір і світло – для розмежування кожної із зон.

4. Різноманітні робочі простори з урахуванням індивідуальних особливостей кожного співробітника.

WeWork є однією з найбільших мереж коворкінгів у світі, яка успішно використовує принцип open space у своєму дизайні інтер'єру. Їх дизайн інтер'єру базується на ідеї створення простору, де люди можуть вільно працювати, спілкуватись та співпрацювати одне з одним. Один з прикладів використання принципу open space у дизайні WeWork – це зони відпочинку. У більшості коворкінгів WeWork є спеціальні зони відпочинку, де користувачі можуть розслабитись, зустрітися з колегами та відновити сили перед продовженням робочого дня. Ці зони зазвичай розташовані у відкритих просторах з великими вікнами та природним освітленням, що створює комфортну й розслаблюючу атмосферу.

Отже, після появи open space робоче місце стало відкритим, гнучким і зосередженим під діяльність кожного окремо взятого співробітника. Чати замінюють телефонні дзвінки, роблячи людей більш доступними в будь-який момент. Корпоративні соціальні мережі витісняють холодні обговорення на нарадах. Програмне забезпечення для віртуальних зборів створює ефект особистої присутності. Сьогодні важливо проєктувати робоче місце так, щоб відстань між колегами була мінімальною і вони могли в будь-який момент побачити й почути одне одного в будь-який момент. Для вирішення цього завдання ідеально підходить дизайн офісу open space.

Література

1. Косенко Д., Жембровська Т., Чебикіна М., Донець К. Меблі для гнучкого навчального простору в умовах обмеженої площі класного приміщення. *Технології та дизайн*. 2018. № 1 (26). С. 1–10.

2. Соколова О. Н., Рудакова О. Ю., Мар'їна С. К. Коворкінг в системі інноваційної інфраструктури. *Економіка. Професія. Бізнес*. 2017. Т. 1. Вип. 1. С. 82–88.

3. Сьомка С. В. Ергономіка та ергодизайн. Київ : НАКККіМ, 2017. 604 с.

4. Сьомка С. В., Антонович Є. А. Дизайн інтер'єру, меблів та обладнання. Київ : НАКККіМ, 2018. 360 с.

Марченко Валерій Віталійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музичного мистецтва, директор ННІ «Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського; заслужений діяч мистецтв України
Че Веньцзе,
магістрант кафедри музичного мистецтва ННІ «Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КУЛЬТУРІ І МИСТЕЦТВІ

Культура і мистецтво є невід'ємними складниками сучасних трансформаційних процесів, які відбуваються в нашому світі. Оскільки вони показують ставлення суспільства до навколишнього середовища та відображають його цінності, то їх роль у цих процесах надзвичайно важлива. Культура та мистецтво першими стикаються з викликами, на які наражається сучасне суспільство. Боротьба зі зміною клімату, зі стереотипами та упередженостями, зокрема гендерними, – питання, які можуть бути інструментами для зміни суспільства. Адже мистецькі проєкти сприяють розвитку спільнот та місцевих ідентичностей, збереженню культурної спадщини та зміні її сприйняття.

Відображаючи ставлення суспільства до навколишнього світу, його цінностей, митці хочуть висловлювати свої думки, ідеї та емоції. Їхні твори є віддзеркаленням культурних, соціальних та політичних реалій у суспільстві. Творчі особистості можуть використовувати мистецтво, щоб показати вагомість для суспільства певних питань. Театральні діячі можуть відтворювати на сцені історії, що допомагають зберігати культурну спадщину та вирішувати соціальні проблеми.

Одним із ключових проявів сучасних трансформаційних процесів у культурі та мистецтві є створення нових форм і жанрів у мистецтві. Інтернет і технології, що дуже швидко розвиваються, дають змогу митцям експериментувати з новими засобами вираження своїх ідей, продукувати нові форми мистецтва. Ось деякі з них:

▪ інсталяція – базується на створенні об'ємних композицій, що встановлюють у певному просторі;

▪ мультимедійне мистецтво – засноване на використанні різноманітних ІТ-технологій, таких як комп'ютерні, аудіо- та відеоефекти, інтерактивність, віртуальна реальність;

▪ вуличне мистецтво – мистецтво створення муралів, графіті та інших мистецьких робіт на вулицях і в громадських місцях;

▪ перформанс – жива взаємодія художника з глядачем у часовому проміжку;

▪ цифрове мистецтво – мистецтво, основу якого становлять цифрові технології та програми для створення зразків мистецтва з використанням комп'ютерної графіки та відео;

▪ артінсталяція – метою її є створення об'єктів та композицій з використанням підручних різноманітних матеріалів, таких як скло, метал, тканина тощо;

▪ соціальне мистецтво – форма мистецтва, яка ставить перед собою завдання вирішення соціальних проблем, а саме: боротьба з дискримінацією, забезпечення прав людини, екологічна діяльність тощо.

Ці форми мистецтва створюють нові можливості для вираження ідей та ставлення до світу і з'являються внаслідок розвитку технологій і суспільства, інновацій та експериментів митців. Вони не тільки дають змогу творчим людям виражати свої ідеї та емоції, але й дають можливість глядачам, слухачам зануритися у світ творчості та пережити яскраві емоції.

Мистецтво може виступати як універсальний чинник спілкування, що об'єднує людей різних культур і націй. Це досягається за допомогою того, що мистецькі твори виражають емоції та ідеї, які відомі людству всіх часів і народів, а також через можливість інтерпретації та сприйняття мистецтва на різних рівнях. Воно може передавати важливі повідомлення, звертатися до глибинних емоцій, відкривати нові погляди на світ, а також відображати культурні традиції та цінності. Через це може сприяти взаєморозумінню і толерантності між різними народами й культурами.

Культура і мистецтво також можуть бути ефективним засобом комунікації з громадськістю, зокрема через мистецькі заходи: концерти, фестивалі, конкурси, виставки, театральні вистави, бієнале та інші події. Такі заходи можуть залучати широку аудиторію, що створює можливість для взаємодії та обміну думками. Вони допомагають побудувати стабільні відносини між людьми, культурами та націями, сприяють співпраці, розвитку та підтримці міжнародних відносин, а також збереженню культурної спадщини.

Отже, культура і мистецтво можуть виступати універсальним мовником, яке допомагає людям з різних країн та культур зрозуміти одне одного та взаємодіяти. Вони є інструментами для змін і розвитку суспільства, впливаючи на сучасні трансформаційні процеси, допомагаючи суспільству розвиватися в правильному напрямі.

Література

1. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи. *Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследований* : сб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. С. 54.

2. Здоровенко В. Сучасне мистецтво як важливий каталізатор у дослідженні соціально-культурних перетворень. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. 2014. Вип. 26–27. С. 267–271.

3. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 296 с.

4. Костиренко Т. С. Трансформаційні процеси в культурі сучасного міста на прикладі стріт-арт = Transformational processes in the culture of the modern city on the example of street art : кваліфікаційна робота (проєкт) на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр». Херсон : ХДУ, 2020. 78 с.

5. Kozlowska D. Postmodernizm kulturowy w Polsce na przykladzie Pomaranczowej Altenatywy i graffiti: Polska specyfika zjawisk i ich konteksty swiatowe (MA thesis). Warszawa, 1992. P. 39–43.

6. Lacy S. Leaving Art: Writings on Performance, Politics, and Publics, 1974–2007. Duke University Press, 2010. 424 p.

Сафонова Ірина Григорівна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений працівник освіти України

ЛЕГЕНДАРНА ПОСТАТЬ МИКОЛИ СВЯТОШІ

Князь Луцький, син Чернігівського князя Давида, правнук великомудрого Ярослава, священник Микола-Святослав Святоша заслуговує на увагу своєю неординарною особистістю. Незважаючи на незвичайний профіль пастора Миколи Святоші, досі немає докладної наукової біографії цього праведника. Серед інших праць – короткі науково-популярні біографії, публікації, довідки. Святого згадано в «Києво-Печерському патерику», де вміщено його житіє, у «Повісті минулих літ», деяких пам'ятках і синодиках, у літературних пам'ятках початку XII ст.

Якнайбільше про Святошу написано в його «Житії», яке є частиною оригінального варіанта «Києво-Печерського патерика», створеного на початку XIII століття, через століття після смерті праведника. Слід зазначити, що цей твір не позбавлений певної міфологічної тематики. З урахуванням цього, а також значної різниці в часі між смертю князя та створенням «Патерика», до викладених тут відомостей про життя князя слід ставитися обережно. Як свідчить сама пам'ятка, написана вона в контексті чернечої традиції.

Перший князь в історії став монахом і жив відкритим чернечим життям, не користуючись жодними привілеями чи ласками для себе, особливо щодо їжі. Виявляючи чернечий послух, Микола Святоша охороняв головний вхід Києво-Печерської лаври – церкву Святої Трійці, на яку жертвував гроші. Проте ніхто детально не досліджував будівельні матеріали та методи зведення цього храму. А втім, досі не було реальних доказів того, що церква Святої Трійці була збудована надбрамною на початку XII століття.

У «Житії» не дуже зрозумілий сюжет про особистого цілителя сирійського царевича Петра, який, очевидно, помер добровільно, замість преподобного Миколи Святоші.

У контексті портрета преподобного Святоші варто зазначити, що нам не пощастило знайти дуже давні образи святого.

Найдавніший із знайдених, на щастя, примірник – це гравюра 1658 року у виданні «Києво-Печерського патерика» 1661 року. На одному плані святий зображений у чернечому одязі. У лівій руці він тримає казан і ложку, а в правій – ключ. Біля його ніг — корона і скіпетр.

Праворуч у кутку дереворити зображено церкву Пресвятої Трійці та кілька менших будівель без хрестів, можливо, монастирську кухню чи трапезну.

Хоча агіографічна література входить до сфери наукових досліджень істориків і лінгвістів, на сьогодні не всі теми вивчені належним чином. Однією з таких невисвітлених проблем давньоруської агіографії та агіографії є історія життя і подвигів, їх фіксація в літературі першого (і єдиного!) відомого княжого ченця домонгольської Русі, який не тільки добровільно прийняв чернечий постриг, але й більшу частину свого життя присвятив Богові (провів у Києво-Печерській лаврі 36 років, з яких 30 – безпосередньо в чернецтві) – Святоша Давидович, відомий за літописами як Микола Святоша, окрема розповідь про якого увійшла до «Києво-Печерського патерика».

Припускаємо, що ранні житія багатьох давньоруських святих на сьогодні втрачені, і серед них, можливо, «Житіє Миколи Святоші».

Факти біографії князя з'являються на сторінках референтних видань [2, 401], Р. Зотова, Є. Голубинського, Г. Федотова, В. Рички й ін. Останнім часом біографія преподобного князя стала об'єктом спеціального дослідження. Однак багато питань залишаються невирішеними щодо агіографічних творів про князя-ченця, а також приналежності саме Святоші хрестів.

Розповідь про духовні подвиги святителя Святоші починається з його відходу від мирського княжого життя в Києво-Печерську лавру, потім випробування віри, боротьба за послух. Історія віри така: три роки служив на кухні, три роки – у воротарстві і молитвою зцілив свого лікаря Петра протягом трьох днів, після того як він прийшов у монастир, щоб відрадити його від подвижницького життя, після цього Петро ще у Києво-Печерському монастирі здійснив рукоположення і помер замість князя-ченця. Потім розповідається про смерть самого святого князя і, нарешті, про чудо після смерті [1, 155–160].

Святотроїцька надбрамна церква була зведена завдяки пожертвам Миколи Святоші (так зазначено в «Слові»), який дав гроші на будівництво й особисто слідкував за роботами. І тут варто згадати про одну цікаву знахідку під час ремонтно-реставраційних робіт у 1880-х роках: у невеликій порожнині південної стіни робітники натрапили на два давні дерев'яні хрести (їх спочатку вважали медалями), оздоблені мідними визолоченими пластинами та емаллю. Фахівці датували їх X–XI ст. На думку відомого історика академіка М. Петрова, хрести були реліквією чернігівських князів. На початку будівництва самої церкви Микола Святоша заклав родову святиню в стіну над уже зведеною брамою.

Література

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

Соболєвська Світлана Олександрівна,
кандидат культурології, доцент кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

РОЛЬ ЛЯЛЬКИ В СТИЛІ АРТ-ДЕКО У ВИЗНАЧЕННІ ГЕНДЕРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Звертаючись до історії появи ляльок у стилі арт-деко варто зазначити, що будуарна лялька, або лялька у стилі арт-деко, з'явилась у Європі у XIX столітті й спочатку була популярним аксесуаром дам для світських раутів, таким як парасолька або капелюх. У різних країнах світу цих витончених ляльок називали по-різному: boudoir dolls (будуарні ляльки), art deco doll (ляльки в стилі арт-деко), pouffiasses (ті, що сидять на пуфику), poupee de salon (лялька для вітальні), cocottes, bed doll (лялька для спальні), smoker dolls (лялька, що палить), flapper (хлопавка), sofa puppe (диванна лялька), antique cloth doll (антикварна лялька з тканини). Будуарних ляльок виготовляли із текстилю, використовуючи бавовняні, лляні і шовкові тканини, а також фетр, замшу, шкіру. Для надання обсягу їх набивали дерев'яною стружкою, соломою або бавовною. Розмір будуарної ляльки варіювався від 30 до 80 см, але були й досить великі ляльки – до 120 см. Для будуарної ляльки не було властивим застосування каркасів або шарнірів, тому вона зазвичай була в розслабленій позі. Форма такої ляльки залежала від канонів моди, та, як правило, будуарна лялька була дещо витягнутою в довжину. Коси будуарної ляльки були натуральними, іноді шовковими або вовняними. Оскільки це була авторська лялька, вибір матеріалу для її виготовлення залежав від майстра.

Як зазначає відома колекціонерка будуарних ляльок Патриція Брілл, після Першої світової війни у французькому журналі Femmina з'явилась стаття про виставку-продаж будуарних ляльок. Особливий інтерес викликали стилізовані ганчіркові ляльки, одягнені в традиційні костюми та названі новим ремеслом. Окрім Франції, подібні вироби з'явилися в Німеччині та Італії, де люди творчих професій виготовляли ляльок на продаж, щоб вижити в складний післявоєнний час. Також у Франції у цей самий час будуарну ляльку популяризував французький модельєр Поль Пуаре, моделі якого під час показів тримали таких ляльок.

За задумом, дівчина-модель і мініатюрна лялька, одягнені в одному стилі, створювали єдиний образ.

На початку XX століття будуарна лялька потрапила із Європи в Америку. Спочатку це були поставки тематичних ляльок: ляльки-ковбої, ляльки-індіанці тощо. Та в середині 1920-х років нью-йоркські виробники помітили зростаючий попит на артляльок і вирішили розробити власний бренд цих вишуканих текстильних іграшок. Відповідно європейська будуарна лялька була перетворена на ляльку, яка відповідала стандартам краси публіки. Вона була американізована і почала нагадувати популярних зірок німого кіно. І саме в США з'явилися портретні будуарні ляльки, риси яких нагадували актрис Голлівуду, наприклад Марлен Дітріх, Мері Пікфорд, сестер Ґіш. У модній будуарній ляльці звичайні жінки бачили уособлення гламурних актрис. Окрім того, будуарні ляльки символізували багато нових свобод, які американські жінки вперше відчули на собі (наприклад, лялька, що палить, лялька-розбишака, жінка la garcon, одягнена в чоловічий одяг). До того ж, отримавши право голосу, американки відкрили для себе нові можливості в питаннях освіти, працевлаштування і гендерної рівності. Тож протягом 15 років мистецька будуарна лялька спочатку перетворилась на ляльку для розваг, а згодом – на декоративну ляльку. Популярність будуарних ляльок зменшилась у 1940-х роках, вони втратили свою привабливість після Другої світової війни. У США їх знову відкрили у 1970-х роках, але дослідники не приділяли будуарній ляльці особливої уваги до 1990-х років, коли вона стала не просто інтер'єрною іграшкою, а унікальним відображенням історії і культури XX століття [1; 2].

Отже, у 1910–1940-х роках у США будуарна лялька уособлювала в собі все те, що для тогочасної жінки було табу. Тож можна стверджувати про те, що будуарна лялька або лялька у стилі арт-деко у XX столітті відіграла важливу роль у визначенні гендерної ідентичності жінки в соціумі та певною мірою символізувала жінку, яка у своїх правах зрівнялася із чоловіком.

Література

1. Boudoir Doll Salon (2008 – 2020). URL: http://www.boudoirdollsalon.com (дата звернення: 07.05.2023).

2. Oroyan S. Dolls of the Art Deco Era 1910-1940: Collect, Restore, Create and Play. C&T Publishing, 2004. 144 p.

Солярська-Комарчук Ірина Олегівна,
кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«ЗЛАМ» 1980–1990-х років: ВПЛИВ ЧОРНОБИЛЬСЬКОЇ ТРАГЕДІЇ НА УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО

В історії українського мистецтва XX ст. період 1980-х – початку 1990-х років постає як малозрозумілий та не достатньо вивчений. Цей етап припадає на остаточну руйнацію не лише соцреалізму як творчого методу, але й усієї тоталітарної радянської системи. Він збігається з процесом перебудови, а також, втративши свою первинну агресивність (концтабори, в'язниці для вільнодумців), спонукає творчу молодь у шаленстві самовираження створювати творчі об'єднання, типу сквот, застосовувати новітні прийоми вираження, а найголовніше критикувати систему, котра поступово ставала минулим. Силами молоді із середини 1980-х років формується феномен «дозволеного мистецтва», у межах котрого вже наприкінці десятиліття народилася українська «Нова хвиля». «Прагнення бунту резонувало із сучасністю. Несподівано зібралася критична маса художників. Вони цікавилися сучасною філософією й актуальними тенденціями міжнародного мистецтва, їх об'єднувала вітальна енергетика, що, здавалося, увібрала дух епохи надій і перетворень» [2, 272]. Згодом саме це покоління митців буде репрезентувати сучасне мистецтво України на різних міжнародних конкурсах. Але

щоб отримати доступ до цих акцій, молоді митці за підтримки фонду Сороса вже на початку 90-х років перебували під просвітницьким впливом зарубіжних кураторів українського походження – М. Кузьмою, Ю. Онухом.

Водночас зрілі майстри забороненого мистецтва нонконформізму, котрі присвятили своє життя героїчній боротьбі з радянською системою, замість того щоб стати героями нового суспільства, знову ж таки лишилися «незрозумілими» та неоціненими. Можливо, саме цей факт спричинив те, що на межі XX–XXI ст. багатьох митців-дисидентів не стало (В. Баклицький, К. Звіринський, Б. Плаксій, О. Заливаха, А. Рибачук та ін.). Їхній творчий спадок є надзвичайно цікавим.

Вже в 70–80-х роках у творчості заборонених митців можна прослідкувати самобутні риси, котрі хоч і виробилися в умовах гніту та переслідувань, але містять чуттєво загострені риси не реалізму, а неоавангарду або трансавангарду – колір, мистецтво рук художника (акцент на індивідуальній манері), символічно-метафоричне мислення і особливо прихильність до прийомів експресіонізму. Як влучно зазначила українська дослідниця О. Осадча, експресіонізм в українському мистецтві початку XX ст. загалом не став самодостатнім художнім явищем, хоча й зумів подолати калькування німецької версії. Можна припустити, що на тому етапі, коли більшість українських авангардистів вітали жовтневу революцію як новий виток космічної еволюції, прийоми та настрій експресіонізму, котрий народився в Німеччині від пригніченості та жаху передчуття війни, митці сприймали помірковано. Адже тоді була віра в нове майбуття, тому й кубофутуризм став яскравим представленням нової еволюції. А ось уже українські живописці 60–80-х років, котрі були в статусі заборонених, власне, і звернули увагу на ту нервову експресію європейських майстрів, сповнену екзистенційних роздумів: «в прагненні знайти у художній мові спосіб вираження внутрішнього стану митці доводять найбільш пластичні засоби до певної крайності, максимальної візуальної напруги: для їх доробку типові колірні контрасти (застосування відкритих фарб), підсилення контуру, загострення енергетики форм через деформацію лінії та посилення площинності зображення» [4, 1524]. Неоекспресіонізм став яскравою рисою європейського трансавангарду в останній третині XX ст., і саме він у поєднанні із символіко-метафоричним мисленням найефектніше репрезентував внутрішньопережиті міфологеми.

Однією з великих подій-трагедій середини 1980-х років стала аварія на ЧАЕС (26.05.1986). Ця техногенна катастрофа прискорила розпад радянського союзу, остаточно переконавши суспільство в антигуманній природі цього режиму. У творчості молодих художників «Нової хвилі» ця трагедія посилила тенденцію критики системи, її прихильників, а також іронію щодо сприйняття дійсності. В роботах використовували надмірну барвистість, що вплинуло на появу явища «кучерявий стиль». Картини створювали як чистий викид енергії, на противагу академічному живопису. «Багата на цитати і пронизана міфологізмом постмодерністська великоформатна фігуративна картина стає стрижнем ранньої “Нової хвилі”» [2, 275]. Молоді художники до форми ставилися навмисно неохайно. Їх мета – зображальна досконаліть, або чиста «вітальність». Загалом автори тяжіли до експресії. Програмним та показовим твором цього етапу є робота А. Савадова та Г. Сенченка «Печаль Клеопатри» (1987).

Якщо згадувати про видатні роботи на тему Чорнобиля тогочасних молодих художників, то обов’язково слід нагадати про полотно «Сакральний пейзаж Пітера Брейгеля» Г. Сенченка (1988). Його картина – це перетлумачене «цитування» «Бджолярів» Пітера Брейгеля Старшого, адже зображені на ній ліквідатори із Чорнобиля. Картина викликала інтерес під час експонування на виставці українського сучасного мистецтва під назвою «Живопис через край. Пожвавлення художнього життя в Києві, 1985–1993», котра була присвячена часам перебудови і першим рокам незалежності та відбувалась у 2021 році в художньому музеї Циммерлі (Zimmerli) у Нью-Джерсі, США. На сайті музею зазначали, що «спокійні води культурно-провінційної столиці УРСР докорінно сколихнулися під впливом нового і сміливого мистецтва, яке стало публічним уперше із часів авангарду. Вибух стилів, заново відкритих історій та нововідкриті свободи, що розквітали на тлі розпаду Радянської імперії, Чорнобильської ядерної катастрофи 1986 року та економічного дефіциту, створили ефект

барокової надмірності» [3]. Це погляд заокеанських мистецтвознавців.

Завдяки художникам-дисидентам, які зазнавали репресій та приниження від тогочасної влади, українська художня традиція продовжувала не просто існувати, але розвиватись. Їх символічно-метафоричне мислення, образна мова свідчать про незнищенність авангардного досвіду, обізнаність з європейським мистецтвом, і найголовніше, що в глибинному значенні творення вони зберегли зв'язок з ментальними архетипами, оберегами самобутності української мистецької традиції. Один з найяскравіших архетипів – це архетип софійності. Як зазначає відомий філософ С. Кримський: «З метафізичної точки зору софійність виступає як "святість буття", онтологічний кордон між буттям і небуттям, метафізична "загата" проти небуття, "осанна життю, красі, Софії"» [1, 381]. Завдяки архетипу софійності, в українській ментальності сформований образ непорушної єдності людини й світу, реального та сакрального, отже, єдиного розумного Всесвіту. Тому Чорнобильська трагедія та її наслідки особливо емоційно представлені саме у творах художників-дисидентів. Прикладом може бути робота В. Баклицького «Чорнобильська Мадонна», створена у 80-х роках ХХ ст.

Отже, «злам» 1980–1990-х років під впливом різних соціальних чинників, зокрема Чорнобильської трагедії, став початком формування нових підходів у мистецтві, однак залишив неоціненим надбання українських митців-дисидентів.

Література

1. Кримський С. Про софійність, правду, смисли людського буття : зб. наук.-публ. і філос. статей. Київ : ІФНАНУ, 2010. 462 с.

2. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.

3. Мамонова Г. Ройтбурд, Горська, Савадов: у США відкривається виставка українського мистецтва про часи перебудови. 2021. URL: https://suspilne.media/177057-rojtburd-gorska-savadov-u-ssa-vidkrivaetsa-vistavka-ukrainskogo-mistectva-pro-casi-perebudovi/ (дата звернення: 11.05.2023).

4. Осадча О. Авангардові інспірації в інтерпретації християнської тематики в українському мистецтві 1960-х – 1980-х рр. *Народознавчі зошити*. *Ін-т народознавства НАН України*. 2017. Вип. 6 (138). С. 1521–1528.

Шостак Віктор Михайлович,
кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології
Волинського національного університету імені Лесі Українки

КУЛЬТУРНА ПОЛІТИКА ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ: ЗАГАЛЬНИЙ І РЕГІОНАЛЬНИЙ РІВЕНЬ УПРАВЛІННЯ

Стратегічний принцип культурної політики країн ЄС полягає в тому, що сама культура осмислена як сукупність багатьох соціальних, політичних, економічних, ідеологічних чинників, тобто як увесь спосіб життя і сприйняття дійсності. Головним чинником і передумовою успішного розвитку позитивних форм культурної свідомості та практики виступає категорія свободи. Саме тому Хартія основоположних прав громадян ЄС передбачає гарантування повної свободи реалізації мистецьких пошуків, креативних ідей, інноваційних рішень, наукових досліджень та багатофакторного аналізу проблем творчості. На законодавчому рівні окремих країн і наднаціональному рівні європейських адміністративних структур наголошено, що будь-які обмеження в цих процесах не допустимі. Як наслідок, спостерігаємо розвиток національних культур державних народів і національних меншин. Дієвим механізмом міжкультурного діалогу є релігійна толерантність, яка забезпечує повноцінний і багатогранний розвиток різних релігійних конфесій, церков, релігійних рухів.

Для правильного балансу між інноваційними формами культури і давніми світоглядними традиціями передбачені програми збереження, вивчення, популяризації та захисту культурної спадщини Європейського континенту. Розроблена система чітких правил, норм, документів,

які дають змогу ефективно рухатися в цьому напрямі. Наприклад, у Франції стимулюють діяльність будівельних компаній, які здійснюють реставраційні роботи на архітектурно-культурних пам'ятках. Будівельним компаніям дозволено розміщувати рекламу на риштуваннях під час проведення реставраційних робіт. При цьому держава висуває такі вимоги: 1) прибуток від реклами повністю використовують на реставрацію; 2) площа рекламних зображень не повинна перевищувати половини площі, яку займають риштування; 3) рекламну продукцію розміщують лише під час проведення самої реставрації. Такий механізм покриває від третини до повної вартості реставраційних робіт. Саме так були якісно відреставровані в Парижі церква Св. Августина, церква Св. Маделіни, фасад Міністерства юстиції Франції та ін. Подібно в Італії діє Кодекс законів про державні роботи, який стимулює спонсорство для відновлення культурних об'єктів, пам'яток, будівель та ін. Передбачені надзвичайно проста процедура надання коштів і прозора підзвітність у засобах масової інформації на спеціальних сайтах для інформування громадськості. Діє також механізм співпраці з компаніями, які надають дозволи на будівництво. Вони отримують максимальне сприяння за умови, що нададуть кошти для розвитку культурних послуг, відповідної інфраструктури для організації культурного життя мешканців. В Іспанії встановлений спеціальний податок у розмірі 1,5 відсотка, який наповнює спеціальні фонди, з якими працюють Міністерство культури і Міністерство інфраструктури щодо відновлення та розвитку культурної спадщини, соціокультурних проєктів та ін. Національні програми суворо визначають пріоритети, правила та обмеження щодо змін культурних просторів, ландшафтів та ін. [1, 7]. Лише ці приклади ілюструють наслідки стандартів управління соціокультурним життям, основні напрями якого в загальних, але принципових рисах окреслюють нормативні документи ЄС. Ціннісний підхід поєднує чітке, раціональне ведення конкретних справ. Тільки так можна створити систему ефективного урядування, яке ґрунтується на поєднанні зусиль громадянського суспільства й державних органів влади.

Такий тип управління передбачає дотримання певних вимог. Всі структури працюють максимально відкрито й активно. При цьому відбувається інтенсивний обмін актуальною інформацією між громадянами та органами влади щодо визначених завдань, розподілу обов'язків та виконання рішень. Весь процес прийняття рішень спирається на якнайширше залучення установ і людей, що посилює довіру, результативність та ефективність. При цьому відповідальність одночасно також поширюється між усіма учасниками урядування, що сприяє зрілості громадянської участі. Загальноєвропейські й регіональні органи влади несуть повну відповідальність за свої рішення через процедури політичних виборів та нормативно-правових вимог [3]. Право європейців на належне управління передбачає механізми реагування на їхні фундаментальні потреби, цінності, інтереси. Для цього визначено, що ефективне управління повинно враховувати сучасні суспільні процеси та настрої громадян. Політики й управлінці мають володіти відповідними компетенціями для визначення минулих помилок та можливих перспектив, наслідків прийняття тих чи інших рішень.

Довгострокова стратегія розвитку української культури також передбачає, що реформування сфери культури повинно стати основою модернізації українського суспільства і держави. Розроблені основні напрями культурної політики, яка охоплює всі складові бажаних інноваційних перетворень. Мета стратегії – формування в Україні громадянського суспільства європейського рівня, збереження культурної спадщини, забезпечення сфері культури і творчості провідного місця в суспільно-економічному розвитку України [2, 2]. Лише цей шлях може стати ефективним та результативним. Особливо зростає роль ефективного управління соціокультурною сферою в умовах російської агресії проти України.

У сучасних умовах провідні фахівці пропонують Україні стратегію культурного стримування проти російської пропаганди й інформаційних диверсій. Показово, що на окупованих територіях відразу знищують українську систему освіти, її традиційні світоглядні основи підміняють проросійськими історичними міфами та маніпуляціями. Вчителів примушують працювати за російськими програмами навчання. Триває шалена інформаційна війна у світовому просторі заради створення потрібного образу російської агресії та дій

політичного керівництва росії. Провідні західні експерти переконані, що Україна повинна запропонувати світу проукраїнську альтернативу. Директорка Консультативної комісії США з публічної дипломатії при Державному департаменті Вівіан Волкер слушно зазначає: «Культура – головна мета російської війни в Україні» [4]. Найдієвіша відповідь у цих умовах – глибокий аналіз культурних процесів в Україні в просторі та часі. Україна повинна розповідати про унікальні якості української культури й ідентичності. Це буде ефективна стратегія культурного стримування. Передбачені не пропагандистські контратаки, а надання достовірного альтернативного наративу, для якого міжнародні дипломати, науковці, журналісти, експерти мають створити умови для його поширення у світовому інформаційному просторі. Посолка України в США Оксана Маркарова наголосила, що Росія використовує культурні міфи власної пропаганди як інструмент зброї [4]. Генеральний директор Українського інституту Володимир Шейко переконаний, що культурний елемент у нинішній війні відіграє не меншу роль, ніж військовий. Він зазначає, що росія десятиліттями використовувала культуру, щоб просувати власні наративи й позбавляти сусідні країни їх ідентичності та культурної пам'яті.

У цих умовах залишається незрозумілим, чому українська культура, етика, основи політології, філософія та інші гуманітарні предмети перебувають поза увагою чиновників від освіти й не отримують належної державної підтримки. Хто і як буде створювати українську інтелектуально-світоглядну альтернативу в Україні та світі? Ці питання уже давно перестали бути суто освітянськими та набули статусу важливого компонента національної безпеки країни.

Література

1. Рада Європи. Огляд культурної політики України 13–15 березня 2017 року : звіт експертів. Київ, 2017. 17 с.
2. Довгострокова стратегія розвитку української культури. Розпорядження Кабінету Міністрів України від 01.02.2016 № 119-р. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/248862610 (дата звернення: 08.05.2023).
3. Біла книга щодо європейського урядування «Зміцнення демократії в Європейському Союзі». Програма роботи. Європейська Комісія, Брюссель, SEC (2000) 1547/7.
4. Україні пропонують стратегію культурного стримування проти російської пропаганди. URL: 4https://ukrainian.voanews.com/a/6591106.html (дата звернення: 08.05.2023).

Ясенєв Олег Петрович,
доцент Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
заслужений художник України

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА СУЧАСНЕ ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Використання цифрових технологій у сучасному суспільстві є одним з найпотужніших чинників зростання та поширення творчої активності мистецького середовища і, відповідно, впливу на сучасне образотворче мистецтво.

Сучасне образотворче мистецтво є особливим виразом культури будь-якого суспільства, а культура цього суспільства, навпаки, є дзеркалом та результатом творів образотворчого мистецтва. Ці взаємозамінні відносини можна вважати як культурну цінність, а твори образотворчого мистецтва, створені за під впливом цифрових технологій, є об'єктами матеріальної та духовної цінності.

Зокрема, Олександр Цугорка у своєму дослідженні зазначає, що «особливе місце серед сучасних комп'ютерних технік посідає цифрове образотворче мистецтво, основними видами якого є: цифрова комп'ютерна графіка; цифровий комп'ютерний живопис; цифрова комп'ютерна скульптура. Саме їх можна охарактеризувати як такі, у яких за допомогою комп'ютерних технологій найбільш виразно можна зімітувати матеріали, прийоми і техніки, характерні для традиційних форм графіки, живопису та скульптури відповідно» [1, 112].

У цій самій праці Олександр Цугорка зазначає про важливість в образотворчому мистецтві синтезу мистецтва й технологій, який «вирішує декілька потреб: задовольняє естетичні потреби та за допомогою модних тенденцій і тяжіння до інформаційно-графічної культури залучає в ряди прихильників образотворчого мистецтва молодь. Варто зазначити, що комп'ютерне мистецтво не тільки вимагає професійних мистецьких навичок, а й потребує досконалих знань з інформатики. Тобто модифікація мистецтва вирішує ще одне завдання – сприяє інформаційно-комп'ютерній грамотності» [1, 112–113].

Інформаційний шар, який оточує та організовує сучасний світ і сучасні цифрові технології, дали змогу образотворчому мистецтву створити нові інноваційні підходи в художньому відображенні дійсності. Цифрові технології трансформували образотворче мистецтво, сприяли його переосмисленню та формуванню вмінь і навичок щодо їх використання у створенні творів образотворчого мистецтва, появи нових мистецьких напрямів.

Про особливості впливу цифрових технологій на сучасне образотворче мистецтво вказують у своїй праці О. Храмова-Баранова та А. Галенко. Науковці підкреслюють, що «цифровий живопис має великі перспективи розвитку в майбутньому, це можна прослідкувати вже сьогодні. Адже багато художників-ілюстраторів в Україні і за кордоном вже працюють у напрямі цифрового живопису, пропонують свої авторські техніки зі створення зображень, розробляють відеоуроки для тих, хто починає знайомитись із цифровим комп'ютерним зображувальним мистецтвом. Створюють і вдосконалюють графічні планшети та редактори для роботи з растровою графікою, вони стають зручнішими, беручи від традиційного мистецтва краще» [2, 86].

Отже, трансформація сучасного образотворчого мистецтва перебуває під впливом цифрових технологій, результатом чого є те, що митець для створення художнього твору відходить від використання традиційних засобів (папір, фарби, пензлі, олівці тощо). Застосовуючи комп'ютерні технології і графічні редактори, які імітують роботу пензлів та олівців, митці формують духовний, культурно-мистецький світ нових поколінь, який існує паралельно з традиційним.

Література

1. Цугорка О. П. Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій. *Культура і сучасність* : альманах. Київ : Міленіум, 2015. С. 111–118.

2. Храмова-Баранова О. Л., Галенко А. В. Розвиток цифрових комп'ютерних технологій, їх вплив на мистецтво і дизайн України. *Гуманітарний вісник ЧДТУ. Історичні науки*. 2017. Число 27, вип. 11. С. 82–87.

Лисичкін-Маслов Андрій Олегович,
асистент кафедри режисури та акторської майстерності
Київського національного університету культури і мистецтв

КВІНТЕСЕНЦІЯ ЗОВНІШНЬОЇ ТЕХНІКИ АКТОРА ЯК ПЛАСТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ ОБРАЗУ РОЛЬОВОГО МАТЕРІАЛУ

Акторська професія у всіх театральних установах світу не має чітко визначених посадових інструкцій, бо професійні обов'язки художньо-творчої діяльності актора як головної одиниці сценічного мистецтва й до сьогодні не визначають і не визначать певні критерії, догму, парадигму єдиної системи і методу, що дозволили б за визнаним кліше створювати той чи інший образ дійової особи ролі, оскільки виконавська майстерність виключає ступінь, ранг, рівень визначення артистизму. Такий підхід до фахової діяльності актора – виключної форми – трактування характеру та показу персонажа, його формотворення було б вельми одіозним і не цікавим глядацькій аудиторії. Але є винятки у творчій майстерності актора. Зокрема, в історії акторського мистецтва амплуа виконавця передбачало певну зовнішню техніку пластичної виразності у втіленні образу дійових осіб ролі. Це передусім стосується персонажів італійського театру *commedia dell'arte*. «Поняття «амплуа»

не потрібно плутати з поняттям «тип». Амплуа – це спосіб існування актора в ролі, а тип (типаж) – це персонаж, певна дійова особа, <…> нічого спільного немає між зовнішньою характерністю образу та амплуа. Зовнішня характерність має стосунок до запропонованих обставин дієвості ролі: ментальність, вік, фізичні недоліки, соціальний статус. Це те саме, що провести паралель між амплуа, іміджем та епатажем, що стало модним у сучасному театральному світі. Одне пов'язує ці форми – штамп зовнішньої поведінки і внутрішнього самопочуття» [2, 152].

Домінантою акторської майстерності є два основні стрижні виконавства – зовнішня техніка та внутрішня техніка, які мають певний набір творчого інструментарію і працюють на єдиний результат – створення художнього образу партитури ролі. «Творча діяльність театрального виконавця містить дві основні складові акторської техніки: внутрішню – психологічну, прийомом якої є відповідне ставлення до конкретного об'єкта, і зовнішню – фізичну, прийом якої передбачає фізичну лінію органічної поведінки на сцені. Внутрішня техніка актора складається з таких елементів: уваги як об'єму, концентрації, розподілу накопиченої інформації, уяви як творчої фантазії і віри в запропоновані обставини, дії як органічності, продуктивності, послідовності та логічності сценічної правди, а також емоційної пам'яті, сприйняття та оцінки мислення і почуття. <…> Зовнішня акторська техніка передбачає такі елементи фізичної дії: голос, звук, дихання, дикція як складові словесної дії сценічного мовлення; координація рухів та почуття ритму й часу; виразна пластика, міміка та жест, пам'ять фізичних дій і відчуттів» [1, 288–289].

Квінтесенція зовнішньої техніки актора як пластична культура виконавства є різнобарвною палітрою творчих завдань та вмінь, які потребують відповідних компетенцій театрального виконавця, а саме: володіння елементами сценічного руху, пластично виправданою жестикуляцією, тілесною естетикою пози та статури, роботою з реквізитом, мистецтвом трюку, танцю, манерою виконання рольового матеріалу відповідно до історичної епохи, національної приналежності, вікової категорії. «Історія сценічного мистецтва у своїй майстерні виконавства містить різні манери акторської гри: актор-типаж – відмова й заміна дійової особи художньої форми на особу, виправдану особистим трактуванням образу персонажа; перевтілення – домінанта творчої уяви актора на концептуальне виконання всіх ознак персоніфікації образу, акцентуючи творчий процес на зовнішньому вигляді; очуження – домінанта асоціативної уяви на виконання ілюзорності емоційних ознак певної дійової особи; маска – зовнішня предметна гіперболізація характерних рис формування рольового матеріалу. Отже, створення виконавцем художнього образу за допомогою манер акторської гри: типізації, очуження, маскування, перевтілення – являє собою театр як синтетичний вид мистецтва» [4, 214].

Також важливим творчим завданням зовнішньої пластичної культури виконання є правильне розуміння функцій та особливостей жанрового плану вистави. Наприклад, жанр комедії потребує віртуозної техніки зовнішньої виразності, оскільки головною особливістю жанрових ознак комедії є безпосереднє створення комедійного ефекту, який би викликав у глядача відповідну сміхову реакцію. Тут доречно згадати кінострічки початку розвитку кінематографу – німе зображення кінопродукту, де комедія була побудована на суцільних трюкових моментах сюжетної лінії низки подій. Наведемо, як приклад, віртуозну техніку американського актора Чарльза С. Чапліна, який з неймовірною легкістю демонстрував виразну комічну зовнішню техніку та майстерність пластики й трюку, шалений темпоритм, що робило знаковим його артистизм.

Виконання трюку комедійного характеру класифікують за такими принципами: несподівана зміна сценічної дії контрастного характеру; трансформація дійового образу ролі в інший рольовий матеріал; фантастично-гротескова метафоричність художнього образу ігрового матеріалу; контрастно-неочікуване використання чудернацького реквізиту; ексцентричний показ фізичних недоліків персонажа та моментальний фокус їх позбавлення. Загалом виконання актором низки комедійно виправданих трюкових елементів техніки зовнішньої виразності персонажа вимагають від фахівця постійного акторського тренінгу

для досконалого володіння необхідними компетентностями майстра сценічного мистецтва. «Артист повинен вміти володіти трюком з легкістю та професійною вправністю. Трюк повинен позначати неймовірне як природне. У цьому й полягає основний закон для артиста естради – професійне володіння трюками. Саме оригінальний трюк допоможе розкрити індивідуальність артиста. Якщо артист оригінальних жанрів має хист до бездоганного виконання трюку в номері, то він буде вагомою знахідкою для режисерів естрадного дійства. Щоб забезпечити високий рівень виконавської майстерності артиста оригінального жанру, потрібно детально розробити технологію виконання трюкових елементів» [3, 220].

Тілесна виразність актора завжди залишається головною складовою в процесі пластичної виразності майстра сценічного дійства. Квінтесенцією сценічної пластики є здатність, готовність та необхідність, що передбачають зовнішню тілесну складову творчої дії в просторі й часі театральної форми. Здібність містить природні дані фахівця акторської справи: його зовнішність – культуру тіла; ознаки органічної динаміки тіла, властивість ритміки й музичності. Готовність до реалізації операцій сценічного руху-дії в пластичній виразності образу пов'язана безпосередньо із засвоєнням усіх складових акторського тренінгу – компетентностей зовнішньої техніки актора. Потреба як третя складова пластичної виразності актора народжується з перших двох як результативний факт професійної підготовки актора. Вона матиме успішний рівень у виконанні рольового матеріалу образу тільки тоді, коли її комплексно застосовує актор у поєднанні з внутрішньою технікою, створюючи необхідну ефективну психофізичну дію.

Література

1. Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 2. С. 286–290. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka /vydannia/visnyk/Visnyk_2_2020.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

2. Донченко Н. П. Історичний ракурс функціонування системи амплуа у процесі створення актором образу ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 4. С. 150–156. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/Visnyk_4_2022.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

3. Мельник М. М. Технології використання трюку як ефективного прийому високого професіоналізму артиста естради. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2018. Вип. 33. С. 216–222. URL: http://journals.uran.ua/mz/article /view/149818 (дата звернення: 10.05.2023).

4. Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 1. С. 213–218. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Akademiia/Vydannia/Visnyk_NAKKKIM_1_2022_DOI.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

Wang Zeqian,
PhD student of the Lviv Polytechnic National University

CHINESE VISUAL CULTURE AND ITS TRADITIONAL SYMBOLS IN THE CONTEXT OF MODERN GRAPHIC DESIGN

Specific features of the post-industrial world are universality and unification, which lead to the loss of local traditions and culture in favor of internationally recognized established forms. In this context, there is an urgent need to preserve the unique features of individual cultures and their actualization in new conditions, and one of the tools of this process is design. Design prevents the complete disappearance of identity, because representative visual and semantic features of the country of its origin are often integrated into artifact designs in the form of symbols, graphics, colors and cultural information [5, 81]. Design not only reflects cultural identity in products, but also integrates it into the present, determines the development of society in general, and influences people's thinking and social values. Today, Chinese designers, paying tribute to Western design principles and approaches, turn to a deep study of their culture, seeking a balance between traditional aesthetics and

modern design.

Many researchers, in particular, Beutler B. (2006) [1], Gong J. (2008) [2], Goulart K. (2003) [3] and others today are trying to prove the importance of such initiatives. The search for a representative visual expression of traditional Chinese symbols today can become the basis for the integration of the country's cultural traditions into modern national graphic design.

Works of ancient Chinese painting, textiles and ceramics, handicrafts convey to us this centuries-old cultural heritage, expressed through specific traditional symbols. They have a wide range of topics and a deep meaning and often contain images of the local landscape, geometric ornaments, plant "pleasing to the eye" compositions [7, 126–127]. Researchers Wu X., Xie J. and Mao Y. confirm the thesis of the importance of aesthetics and interpret most traditional Chinese motifs as "decorative compositions" created by ancient Chinese masters for attractiveness, beauty and pleasant contemplation [9, 110]. Wang Y. traces the presence of such elements in graphic works of the late 20th century, and Qiao Y., on the basis of empirical analysis, systematizes traditional Chinese symbols [8; 6]. Researcher Hu B. summarizes them into the following groups:

1. traditional symbolic motifs (plants, animals, totems);
2. Chinese characters;
3. water-ink elements [4, 37].

Among the most common symbolic motifs used in Chinese graphic design today are: 1. the image of a dragon (a symbol of power and strength, used in logos, emblems and other graphic elements); 2. the image of the phoenix (a symbol of well-being and happiness, depicted as a blooming bird and used in the design of, for example, ceremonial events); 3. the image of bamboo (a symbol of stability and flexibility, the image of bamboo is used in the design of advertisements for many product groups); 4. the image of a lotus (a symbol of purity and spirituality, used in the advertising of various goods and services); 5. the image of a teapot (tea is of great importance in Chinese culture, so the image of a teapot can be used as a symbol of traditional Chinese culture in various objects of visual communication); 6. a cloud integrated into the ornament (according to Chinese legends, only the chosen have the ability to dispel clouds, so it is a symbol of good luck, peace, harmony and good fate); 7. Yinyan sign (symbol of harmony and balance, depicts two opposing forces that form one whole organism; used in various types of graphic design). Chinese writing is by default an important part of modern design projects, at the same time, in addition to the informational aspect, it is a significant cultural artifact, and characters as ancient unique traditional symbols with aesthetic value are an important part of the Chinese national brand. Water-ink elements include Chinese painted calligraphy, Chinese painting with its stylistic and figurative environment, and Chinese printing – xylography [4, 40]. The visual characteristics of these art objects become sources of inspiration due to their special aesthetics and material energy.

It can be concluded that finding, justifying the interpretation and adapting the elements of the traditional Chinese cultural and artistic heritage, offering an approach to its application, in the works of modern Chinese graphic design in the conditions of globalization is an urgent problem for both designers and scientists.

References

1. Beutler B. China's Design Influence is on the rise. *Electronic Busines*. 2006. № 32 (12). P. 11–18.
2. Gong J. Chinese Traditional Folk Pattern and Modern Graphic Design. *Asian Social Science*. 2008. № 4(2). P. 65–70.
3. Goulart K. The Fengshui Way: Ancient Chinese Art Influences Design at Tara Show House. *The Patriot Ledge*. 2003. Oct. P. 43.
4. Hu B. Exploring Contemporary Visualisations of Traditional Chinese Symbols: A Case of Tea Branding Design / School of Design Creative Industries, Faculty Queensland University of Technology. 2020. 256 p.
5. Huang K., Deng Y. Social Interaction Design in Cultural Context: A Case Study of a Traditional Social Activity. *International Journal of Design*. 2008. № 2(2). P. 81–96.
6. Qiao Y. Chinese traditional pattern research. *Packaging Engineering*. 2022. № 39 (8). P. 250–255.
7. Song X. Aesthetics of Chinese auspicious pattern of inheritance and innovation in modern design. *Literary Life*. 2021. № 9. P. 126–136.

8. Wang Y. Coffee Or Chinese Tea – the Trans-cultural Exploration of Contemporary Chinese Graphic Design in the 1980s and 1990s. Design History Society Annual Conference, 2–4 September 2021 FHNW Academy of Art and Design, Basel, Switzerland. P. 20–26.

9. Wu X., Xie J., Mao Y. The Application of Chinese Elements in the Product Design. Asian Social Science. 2008. № 4(8). P. 109–111.

Белименко Ліляна Іванівна,
викладач кафедри режисури естради та масових свят
Київського національного університету культури і мистецтв

ВАЖЛИВІСТЬ РОЗВИТКУ МЮЗИКЛУ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Яскравою складовою світової видовищної індустрії XXI століття є мюзикли. Вони привертають увагу дорослої та дитячої аудиторії як на театральних сценах, так і в кінематографі та мультиплікації.

Багато мюзиклів стали відомими завдяки успіхам голлівудських фільмів, таких як: «Ла-Ла Ленд», «Мамма Міа!», «Чикаго», «Весілля», «Гамільтон» тощо.

Доречно зазначити, що в самому Нью-Йорку вже давно Бродвейські мюзикли стали головними розважальними видовищами для туристів з усього світу. Адже мюзикли, крім розважальної функції, часто мають важливе соціальне значення та можуть стати засобом актуалізації нагальних проблем та передачі ідей.

Так, одним з найбільш успішних в історії, справжнім феноменом на Бродвеї та у світі загалом став мюзикл «Гамільтон» (2015). Його створив лауреат Пулітцерівської премії та премії «Тоні» Лін-Мануель Міранда. У постановці йдеться про історію одного з батьків-засновників Сполучених Штатів Америки Александра Гамільтона.

«Гамільтон» – це неймовірно талановитий твір, який вразив глядачів своїм багатошаровим сюжетом, довів, що музичний театр може бути сучасним, актуальним, розуміти потреби нового покоління глядачів. Він знайшов своє місце в сучасній культурі, що стало важливим кроком у розвитку мюзиклів.

У цьому мюзиклі використано елементи репу, хіп-хопу та R&B, що робить його унікальним серед традиційних мюзиклів. Адже, як зазначає у своїх дослідженнях відомий український композитор, автор музики для театру, кіно та естради Тимур Полянський, «джаз і мюзикл зароджувались одночасно, а відтак вони не могли не зустрітися. Як результат, ритм джазу, його гармонія становлять органічну і невід'ємну складову, основу музичної мови» мюзиклу [2, 123].

Крім музики, «Гамільтон» привернув увагу глядачів ще й різноманітністю акторського складу, серед якого були представники всіх рас. Тобто не було обмежень до кольору шкіри. Це зробило мюзикл більш актуальним та репрезентативним у сучасному світі театрального й естрадного мистецтва.

Творці «Гамільтона» застосували новітні технології та соціальні мережі. За допомогою мобільних додатків та онлайн-стримів мюзикл став більш доступним для глядачів, що допомогло залучити до перегляду нову аудиторію. Загалом «Гамільтон» став одним з найбільш інноваційних і впливових мюзиклів в історії музичного та естрадного театру.

На цьому прикладі можемо констатувати той факт, що мюзикл має потенціал стати важливим інструментом в освіті та вихованні людей. Особливо це важливо для дитячої аудиторії. Адже поняття про добро і зло, хоробрість і боягузтво, любов та ненависть, патріотизм і колабораціонізм закладаються саме в дитячому віці. Вони стають надважливими саме зараз в Україні, коли наша держава виборює своє право на свободу та щасливе майбутнє. Отже, розвиток дитячого мюзиклу відбувається паралельно з удосконаленням загального змісту поняття «мюзикл».

Існують спільні та відмінні характеристики дитячих мюзиклів і мюзиклів для дорослої

аудиторії. Якщо мюзикли для дорослих можуть мати більш складні сюжети та відтворювати складні суспільні проблеми, такі як політика, гендерні питання, расова дискримінація, релігія тощо, то мюзикли для дітей, зазвичай, мають менш складні музичні теми, більш яскраві візуальні ефекти, гумор та легку дитячу розважальну тематику.

В умовах розвитку сучасного музично-театрального мистецтва мюзикл перебуває в процесі масштабної популяризації [1, 45]. Тож мюзикли для дитячої та дорослої аудиторії мають спільну мету – розважити, викликати певні емоції та доносити свій меседж публіці. Музика, спів та хореографія залишаються необхідними компонентами, що взаємодіють між собою, допомагаючи глядачам зануритися в глибинний та незвичайний світ, створений на сцені.

Хоча мюзикли для дорослих і дітей мають свої відмінності, вони залишаються популярними формами музичного та естрадного театру, що можуть не лише розважати, а й спонукати до роздумів про світ, у якому ми живемо.

Головна суспільна мета будь-якого мюзиклу полягає в тому, щоб передати актуальну та необхідну інформацію, привернути увагу до важливих питань, збільшити культурну свідомість та допомогти глядачам зрозуміти світ з іншої перспективи. Крім того, мюзикли сприяють розумінню інших культур, демонструють різноманіття та багатогранність світу, збагачують мистецький досвід глядачів.

Література

1. Котляр Л. О. До питання вивчення мюзиклу як жанру театрального мистецтва. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси* : матер. ІІ Всеукр. наук. конф. профес.-виклад. складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : КНУКіМ, 2020. С. 45–49.

2. Полянський Т. Мюзикл як поліжанровий феномен музичного театру: історія та перспективи. *Мистецтвознавчі записки*. 2013. Вип. 23. С. 122–128.

Єлисєєва Катерина Юріївна,
провідний концертмейстер, старша викладачка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АВТЕНТИЧНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ

Сучасна культура у своєму різноманітті часто звертається за натхненням у минуле та знаходить у ньому нові ресурси для свого розвитку. У практиці музичного виконавства останнім часом став популярним напрям автентичного, або «історично поінформованого», виконавства (historically informed performance, HIP), коли твори минулих епох виконують максимально культурно й історично точно, з урахуванням особливостей контексту, в умовах якого їх створювали.

Рух автентичного виконавства подекуди дістався й України й торкнувся оперного мистецтва: у листопаді 2017 року незалежна мистецька платформа Open Opera Ukraine презентувала публіці оперу Генрі Перселла «Дідона і Еней». Майданчиком для київської прем'єри було обрано Мистецький арсенал, де реалізовували нові культурні проєкти. Оперу почули також у Львові, Одесі, Сумах, Харкові. Проєкт позиціонували саме як historically informed performance, й опера Генделя стала першою професійною сценічною постановкою опери бароко на українській сцені [1].

Продюсер проєкту Галина Григоренко відмічає в одному з інтерв'ю: «Оперою, яка звела нас разом – мене, Анну (Гадецьку – *прим. авт.*) і нашого артистичного директора Наталію Хмілевську – була зовсім не «Дідона і Еней», а «Rappresentatione di Anima et di Corpo» («Гра про Душу й Тіло») Еміліо ді Кавальєрі. Своїми силами в концертному варіанті вона була поставлена на передноворічній вечірці «Культурного проєкту» у грудні 2015 року. Ми рухалися далі з ідеєю сценічної реалізації, запросили режисера Тамару Трунову. Диригент

Назар Кожухар, який почав працювати у проєкті від самого початку, зумів переконати нас, що нам рано брати такий твір – три години досить складної музики, не динамічний сюжет, складно забезпечити увесь склад оркестру. За декілька годин він повернув наші плани в інший бік, і ми погодилися, довірившись його професійному та музичному чуттю. Ми вибрали «Дідону та Енея» і жодного разу не пошкодували про це» [4].

Оперу було виконано за канонами історично поінформованого виконавства, тобто так, як це мало би звучати в часи самого Генделя. Для цієї вистави співаки пройшли майстер-класи зі стилістики виконання оперної музики Генделя, одну з вокальних партій виконував контратенор, хор використовував необхідну манеру звуковидобування «без вібрато», в оркестрі звучали інструменти, що були копіями з оригіналів історичних інструментів бароко, а для виконання на теорбі, бароковій гітарі, гобої та перкусійній секції запрошено музикантів з-за кордону.

Написана в 1689 році опера «Дідона й Еней» стала найвідомішим твором Генрі Перселла та зразком опери бароко. Сучасну історію виконання цього твору у світі можна розділити на три періоди, вважає Елен Харріс. Перший (1951–1980) був зосереджений на встановленні точної партитури на основі ранніх джерел і визначався двома великими виступами в Лондоні в 1951 році. Другий (1980–1995), що збігся зі зростанням руху старовинної музики, орієнтований на перехід до історичних інструментів, виконавських прийомів, вокальних прийомів та до менших сил; він представлений великою кількістю аудіозаписів. Третій період (1995–2016) визначається науковими й театральними інтерпретаціями Дідони та Енея, у яких розглядають питання статі, раси, сексуальності та колоніалізму. Безліч записів відео та наукових праць розмежовують цей постмодерністський період інтерпретації [3; 186]. Зауважимо, що традиція постмодернізму за своєю суттю робить відсилання до минулого, і давня музика є тим джерелом, що в сучасному виконавстві знаходить нове життя, а автентичне виконавство є тим напрямом, що підтверджує ідею Умберто Еко про відкритість твору для безлічі інтерпретацій [2; 72].

Література

1. Музичний стартап OPEN OPERA UKRAINE – на хайпі музичних сцен. URL: https://divoche.media/2019/09/18/muzichnij-startap-open-opera-ukraine-na-hajpi-muzichnih-stsen/ (дата звернення: 10.05.2023).
2. Eco U. The open work. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989. 285 p.
3. Harris, Ellen T. Henry Purcell's Dido and Aeneas. New York: Oxford Academic Books, 2017. P. 186–212.
4. Open Opera Ukraine: вільний вхід у музику. URL: https://kyivdaily.com.ua/open-opera-ukraine-vilniy-vkhid-u-muziku/ (дата звернення: 10.05.2023).

Касьяненко Андрій Сергійович,
викладач кафедри режисури естради і шоу
Київського національного університету культури і мистецтв

ВИРІШЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ ЕСТРАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

Створення художнього образу в сучасному сценічному естрадному мистецтві – складний, але цікавий творчий процес, що вимагає від режисера-постановника особливого підходу. Адже лише здатність сприймати й аналізувати світ за допомогою образів, символів та метафор допомагає орієнтуватися в складних процесах та взаємозв'язку між різними елементами сценічної дії.

Для режисера естради художньо-образне мислення є важливим засобом створення інноваційних захопливих видовищних форм. Воно дозволяє розуміти глибинні зміни в естетиці та смаках глядачів та використовувати ці знання для створення нових, цікавих та оригінальних постановок.

Художньо-образне мислення дає змогу режисерові естради відчувати відмінності між різними елементами сценічного твору та визначати їх вплив на аудиторію. Адже саме художній образ сприяє тому, що глядач на інтуїтивному рівні здатен зрозуміти головну думку автора того чи іншого дійства.

Точну дату першої появи художнього образу в сценічному мистецтві встановити досить складно, оскільки цей процес був поступовим та розвивався протягом багатьох століть. Проте можна стверджувати, що поняття «художній образ» почало формуватися ще в прадавні часи.

Відомий давньогрецький науковець і логік Аристотель у своєму трактаті «Поетика» висловлював думки про художній образ, головною метою якого є передача певних емоцій та вражень. Також філософ наголошував, що художній образ має бути зрозумілим та доступним для аудиторії, щоб допомогти розкрити суть художнього твору: «...завдання поета – говорити не про те, що справді сталося, а про те, що могло б статися, тобто про можливе або неминуче» (Аристотель, 1967) [1].

Сучасне сценічне естрадне мистецтво вимагає нових рішень для створення художньої образності на сцені. Доречним є використання інноваційних підходів і технологій, таких як відеопроєкції, LED-підсвічування, використання спеціальних ефектів та графіки. Адже на інтуїтивному підсвідомому рівні це пояснить глядачеві головну думку сценічної дії.

Сучасні українські науковці М. Мельник та В. Фішер зазначають: «Світлові, лазерні, піротехнічні, голографічні, 3D-графіка, відеопроєкції, поліекрани, мобільні декорації, мультимедійні технології, звукові та відеосистеми – усі ці засоби є важливими складниками роботи режисера під час створення загальносценічного художнього образу шоу та мають великий вплив на враження глядачів, що, безперечно, забезпечує успіх заходу» [2, 49].

Сучасні режисери естради та шоу, аналізуючи різні елементи сценічного розважального дійства, бачать майбутню повноцінну картину, розуміючи, як елементи видовищної програми взаємодіятимуть між собою, створюючи цілісний сценічний художній образ, що захопить увагу глядачів та залишиться у їх пам'яті надовго.

Створення візуального та тонального художнього образу має відповідати загальному стилю естрадного сценічного дійства. Це важлива частина процесу його підготовки. Визначення загального стилю і теми допомагає обрати потрібну гаму кольорів, графічні елементи й інші візуальні складові для подальшого впливу на настрої та емоції глядачів.

При створенні візуального художнього образу доречною також є розробка логотипів і графічних елементів. Як важливий складник візуального образу, вони можуть бути використані на афішах, контрамарках, банерах та інших промоматеріалах.

Звук є одним з вагомих елементів постановки, який допомагає створювати тональний образ. Вдало підібрана або спеціально створена музика та звукові ефекти повинні підсилювати сприйняття глядачем естрадного сценічного дійства, не відволікаючи його увагу від основної ідеї.

Отже, вирішення художнього образу як узагальнення головної ідеї сольного концерту, творчого вечора, мистецького конкурсу, фестивалю, шоу-програми, тощо є важливою складовою видовищного дійства, оскільки воно може суттєво вплинути на сприйняття аудиторією запропонованого їй твору сучасного сценічного естрадного мистецтва.

Література

1. Аристотель. Поетика / пер. з грец. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с. URL: chttps://shron1.chtyvo.org.ua/Aristotle/Poetyka_vyd_1967 (дата звернення: 08.05.2023).

2. Мельник М., Фішер В. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2021. Вип. 39, т. 2. С. 48–52. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/39_2021/part_2/10.pdf (дата звернення: 08.05.2023).

Ладний Антон Сергійович,
головний хормейстер Миколаївського національного академічного театру драми та музичної комедії, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВЗАЄМОДІЯ НАРОДНОГО І ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ВИКОНАВЦІВ

За добу незалежності українська естрада здобула світове визнання, і це вже доведено неодноразовою перемогою учасників з України на Євробаченні. Українські пісні є топовими за пошуком у Shazam. Українські народні пісні нині стають світовими хітами: серед них – «Щедрик» та «Ой у лузі червона калина», які налічують десятки різних аранжувань. Українська естрада завжди була суголосною своєму часу, зазнала багато змін протягом свого існування, але елементи фольклоризму були в ній майже завжди. Це стосується і концертного одягу, і музичної складової, зокрема аранжування українських народних пісень та їх музичної адаптації під попхіти.

З розвитком мистецьких технологій виконавці почали використовувати електронні інструменти в тандемі з українськими традиційними. Сьогодні популярні естрадні співаки активно залучають до власних великих проєктів Національний академічний оркестр народних інструментів України, зокрема Олег Скрипка, ONUKA, Руслана, Джамала, гурти «Друга ріка», Mad Heads, KozakSystem. Слід окремо відмітити великий проєкт Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти» на підтримку Збройних сил України, який відбувся в Палаці «Україна» на початку травня 2023 року, де, крім оркестру, була залучена ще й чоловіча академічна хорова капела імені Л. Ревуцького.

Сьогодні все більшого поширення набуває мікс естрадного вокалу (і чоловічного, і жіночого) з народним, який є генетичним кодом нації, що тим самим розширює спектр взаємодії естрадного мистецтва й фольклору, який донедавна обмежувався супроводом естрадного співу народними музичними інструментами. Сучасні естрадні співаки та гурти все частіше використовують елементи традиційного співу, чи, як сьогодні називають, народний тип вокалу, для сценічних потреб.

Спочатку гурти виконували пісенні композиції з фольклорними колективами, як це зробив «Тартак» у 2005 році, випустивши з гуртом «Гуляйгород» однойменний альбом. З плином часу естрадні співаки почали переймати народний тип вокалу та виконувати власні пісні в народній пісенній традиції. Однією з найперших виконавиць естрадних пісень у незалежній Україні в поєднанні з народним типом вокалу стала Катя Chylli, яка розпочала свої експерименти ще у 1990-х роках. У 2006 році вона випустила на той час неординарний альбом «Я – молодая», де вдало синтезувала фольклорні тексти, народний вокал та електронну музику.

Сьогоднішні естрадні виконавці: ILLARIA, Христина Соловій, Козак Сіромаха, Тоня Матвієнко, JerryHeil – практикують мікс естрадного й народного вокалу набагато частіше. Згодом, з огляду на неабиякий резонанс в українському та світовому суспільстві, з'явилися гурти Go-A, KalushOrchestra та інші послідовники цієї традиції.

Якщо раніше задля власного піару зірки співпрацювали з різними фольклорними колективами, то вже сьогодні вони доповнюють і збагачують один одного. Продюсер та співак Luiku разом зі студією хору Г. Верьовки записали трек «Бай, бай, Соломія», Тарас Тополя – «Щедрик» М. Леонтовича. Національний заслужений академічний український народний хор імені Г. Верьовки збагатив свій репертуар піснею JerryHeil «Козацькому роду нема переводу». Ще раніше, у 2015 році, студентський хор Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв, який дотримується традиції народно-хорового виконавства, збагатився піснями гурту «Океан Ельзи» («Я не здамся без бою») та «Воплі Відоплясова» («Країна мрій»). Всі ці твори були адаптовані під склад оркестру народних інструментів та народний тип вокалу.

Окремо відзначимо різдвяний телепроєкт «Колядки на Кудрявці», де фольклорний колектив «ЩукаРиба» разом із популярними українськими виконавцями співають традиційні

колядки в «нетрадиційному» аранжуванні. Більш детально та філігранно описала цей проєкт О. Зосім у своїй статті «Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору», яка зазначила, що «український телепростір має потребу в подібних проєктах, передусім тому, що вони жодним чином не апелюють до формату радянських святкових передач, а є західним за формою та українським за змістом культурно-мистецьким продуктом». Науковиця висловила припущення, що «фольклоризм української естради є найбільш органічним шляхом її розвитку, який дає найцікавіший художній результат, а тому його найбільше цінує світова спільнота» [1, 226–227].

Отже, народний та естрадний типи вокалу в сучасному музичному просторі України стають дедалі більш пов'язаними між собою та збагачують один одного. Загалом українська народна музика й естрада можуть відрізнятися за своїм стилем, формою та змістом, сьогодні вони мають спільні шляхи для популяризації і розвитку української культури.

Література

1. Зосім О. Л. Телевізійний проєкт «Колядки на Кудрявці» як форма збереження та актуалізації українського фольклору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 222–227.

Мирошниченко Вадим Геннадійович,
викладач Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради
«Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МОНТАЖНОГО МИСЛЕННЯ В РЕЖИСЕРІВ ТЕАТРАЛІЗОВАНИХ ВИДОВИЩ

Сучасна система спеціальної професійної освіти визначає нові цілі та завдання, пов'язані з організацією процесу навчання. Професіоналізація в наш час передбачає не тільки процес формування компетенцій (загальнокультурних і професійних), але й професійне становлення. Професійна компетентність – це багатоструктурна, інтегрована властивість особистості, яку визначають рівень професійної освіти, індивідуальні особливості людини, її прагнення до неперервного навчання та вдосконалення, творче й відповідальне ставлення до справи, професійний досвід.

Монтажне мислення – це своєрідне бачення світу, особливість людського мислення в пізнанні багатогранної просторово-часової реальності та відтворенні її у своїй свідомості. Це своєрідний прийом смислотворення як зіставлення двох кадрів, що народжує в процесі сприйняття третє значення, яке не є результатом, а тільки миттєвістю в ланцюжку нових смислоформ. Володіння монтажним мисленням для професійних режисерів театралізованих видовищ визначене чуттєвим сприйняттям світу, образним мисленням, яскраво вираженою творчою фантазією, вмінням збирати, аналізувати, синтезувати й інтерпретувати явища та образи навколишньої дійсності, фіксувати свої спостереження виражальними засобами для створення різних театралізованих форм.

Сергій Ейзенштейн, відомий кінорежисер, зазначав, що монтажне мислення не відривне від загальноідейних основ мислення. Філософський аспект монтажного мислення в мистецтві театралізованих видовищ, який звернений до процесів дроблення, відбору та узагальнення, пов'язаний з пошуком внутрішніх та глибинних зв'язків між реаліями життя та свідомим відображенням їх на сцені. Дехто з фахівців вважає, що процес творчого монтажу ближчий до понять синтезу або колажу, у яких різноманітний за фактурою матеріал об'єднують і перетворюють у самостійний драматичний твір.

Комплекс питань, пов'язаних з потенціалом монтажного мислення у видовищному мистецтві, не може обійтись без філософського аналізу ранніх досліджень, з яких почалося усвідомлення феномену монтажу в кіномистецтві. Найвідоміші кінорежисери розробляли

мистецтво монтажу, хоча називали це явище по-різному: С. М. Ейзенштейн, який «разом зі своїми товаришами і розробив основи теорії монтажу, спочатку називав його «зіткненням», В. І. Пудовкін звав це саме явище «зчепленням», Д. У. Гріфіт говорив про «драматургічну концентрацію», а О. П. Довженко вже писав про з'єднання або про монтаж» [1]. Сьогодні мистецтво XXI століття, моделюючи складні симультанні форми, демонструє в монтажній композиції відрив від наративної системи, де автор виступає інженером багатоповерхових та нелінійних конструкцій дійсності, у якій глядач може загубити «смислові ключі» і навіть залучений до пошуку автор-провідник (режисер-постановник сценічного твору) не завжди спроможний відкрити прихований смисл явищ. Саме тому важливим здається формування монтажного мислення в майбутніх режисерів, звернення до деяких аспектів основ філософії принципу монтажу, оскільки в концептуальному апараті новаторів поняття «монтаж» співвідносне з методом авторського смислотворення, пошуком смислових зв'язків та встановлення їх у загальній картині світу.

Цілі формування професійної компетентності майбутніх режисерів театралізованих видовищ мають сприяти отриманню інструментарію для прийняття кваліфікованих рішень у пошуках підходів до теоретичних, механічних та практичних проблем, способах переусвідомлення наявних знань, які сприятимуть розвиткові нових ідей. У процесі формування монтажного мислення необхідно створювати умови для уяви, фантазії, розуміння поняття етичної, соціальної та професійної відповідальності.

Відомо, що професійна діяльність у сучасному суспільстві є складним, внутрішньо-структурованим, багатоаспектним явищем. Суб'єктом професійної діяльності постає особистість, фахівець як носій професії, об'єктом – предметна галузь. Видовищно-театралізоване мистецтво як предметна галузь професійної діяльності майбутнього режисера – це мистецтво синтетичне, таке, що поєднує в собі різні види мистецтва, отже, таке, що вимагає особливо інтегрованого, поліхудожнього підходу. Основою поліхудожньої підготовки є художнє пізнання як комплексне, інтегральне явище, де під художнім пізнанням розуміємо освоєння особистістю художніх творів як творів різних видів мистецтва або ж феноменів, які втілюють освоєння світу людиною-митцем у художніх образах мовою певного виду мистецтва або кількох мистецтв [2]. Сутність цього підходу в організації такої художньої освіти, яка дає змогу оволодіти внутрішньою спорідненістю різних художніх явищ в умовах навчально-творчого процесу. Зазначимо, що навчальні плани, за якими здійснюють підготовку режисерів театралізованих видовищ, завжди містять у собі такі дисципліни, як література, музика, танець, історія свят та обрядів, грим, декоративно-художнє мистецтво, театр естради тощо. Отже, основою змісту професійної підготовки режисера повинні бути знання основ образотворчого мистецтва, хореографії, музичної грамоти, музичної драматургії, володіння навичками монтажу, художнього оформлення, сценарної майстерності тощо.

Професійна діяльність режисера театралізованих видовищ має певні особливості в процесах сприйняття, усвідомлення та перетворення різних видів мистецтва в якісно новий синтетичний вид мистецтва – театралізоване видовище, масове свято, тематичний концерт, фестиваль, карнавал та ін. У свою чергу режисура театралізованих заходів – синтетична, багато структурна, цілісна форма особливого виду мистецтва, що вбирає у себе риси різних видів та жанрів. Інтегровані театралізованим дійством види та жанри стають активними внутрішніми елементами нового виду мистецтва, гублячи свою самостійність, підкорюючись специфічним законам режисури театралізованих видовищ. Отже, поліхудожній підхід, у такому разі, повинен бути закладений у зміст професійної компетентності майбутнього режисера, адже такий підхід надає можливості закласти підґрунтя монтажного мислення режисера театралізованих видовищ, основу формування його професійної діяльності.

Література

1. Житницький А. З. Драматургія масових театралізованих заходів. Харків : Тимченко, 2005. 128 с.
2. Ся Гаоян. Методика поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін / Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Київ, 2019.
3. Масол Л. М. Теоретико-методологічні засади загальної мистецької освіти та поліхудожнього виховання (культурно-антропологічний підхід). *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи*. 2009. Вип. 30. С. 180–188.

Сабрі Світлана Станіславівна,
провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

РОЛЬ ФОРТЕПІАНО У ТВОРАХ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ФОРМАЦІЇ NOVA OPERA

Фортепіано є музичним інструментом, який не втрачає своєї популярності. Великий звуковий діапазон, значні виконавські можливості, палітра прийомів звуковидобування зумовлюють те, що композитори звертаються до нього. Твори для фортепіано соло, ансамблеві чи оркестрові твори за участі фортепіано є в доробку кожного композитора. Сучасні митці намагаються трактувати цей інструмент різнопланово, використовуючи його не лише для виконання різних шарів фактури, а й для відтворення шумових ефектів. Вкрай неординарні способи задіяння фортепіано притаманні для композиторів музично-театральної формації Nova Opera, і це питання досі не розглядали в сучасному музикознавчому дискурсі.

Музично-театральна формація Nova Opera є об'єднанням українських виконавців та композиторів, які пишуть видовищні твори, синтетичні за своєю природою. Біля основ був Владислав Троїцький, чий креативний потенціал допоміг створити найбільш видовищні та часом провокативні музичні проєкти української сцени. Якщо від початку діяльності Nova Opera композиторами, які генерували музичний компонент, здебільшого був творчий тандем Іллі Разумейка та Романа Григоріва, то згодом авторами, чиї мистецькі інтенції були реалізовані виконавським колективом, стали Сергій Вілка, Андрій Мерхель, Яна Шлябанська. Основним вектором творчого об'єднання стало створення композицій, які увібрали різні види мистецтва: театр, хореографію, музику, відеоарт, перформативні практики. Проте кожен твір дійсно став унікальним, вийшовши за межі класичної опери, адже в них використовують складні сюжети, посилена роль імпровізаційного начала, а всі виконавці виходять за межі раніше встановлених норм. У творах, які були сформовані творчим тандемом Разумейко-Григорів, використовують усі можливості голосів та інструментів. Наприклад, у творі IYOV фактично центром уваги є фортепіано. Музичний інструмент представлений у своєму «препарованому вигляді». Це дає змогу видобувати не лише звичний інтонаційно та звуковисотно точний матеріал, а й інші форманти, які відсилають до звучання ударних та перкусійних інструментів. «IYOV – це містерія народження нового звуку всередині препарованого рояля на межі можливостей людського голосу. Драматургію музичного перформансу засновано на контрастній компіляції речитативів (у них використані фрагменти з українського перекладу книги Йова) та музичних номерів, написаних на латинські тексти Реквієму» [1, 75]. Застосування препарованого фортепіано не є новацією для музичного мистецтва, адже вже більш 100 років подібні експерименти приваблювали виконавців та композиторів. Проте не настільки частою є практика, коли воно виступає фактично центром, навколо якого збирається цілий колектив виконавців, кожен з яких видобуває певний звуковий шар: стукіт, шкряботіння чи звуковисотно диференційований пласт. Подібна пошукова експериментальність проявляється не лише у використанні фортепіано, а й інших інструментів. Проте можливості фортепіано є набагато більшими, ніж у духових чи струнних, зокрема щодо здатності долучитися до нього багатьом виконавцям.

Так само в проєкті «ГАЗ» – антиутопічній опері, яка поєднує в собі експресіоністський музичний театр, перформанс, звучання живих інструментів та електронну музику, – фортепіано виступає одним з центральних об'єктів вистави. Це не лише інструмент, за допомогою якого видобувають колективно різні музичні звуки, це також частина інсталяції, що розташована в центрі сцени. Основою стала драма Gas німецького драматурга Георга Кайзера, створена 100 років тому.

У багатьох проєктах, які організовує Nova Opera, фортепіано постає не лише як музичний інструмент – мелодичний, гармонічний, ударний, а і як частина інсталяцій, центру взаємодії всіх учасників ансамблю тощо. Це свідчить про трансформаційні процеси, які відбуваються в сучасному музичному виконавстві, що й потребують подальшого дослідження.

Література

1. Мельниченко І. В., Виноградча Д. В. Опера «Iyov» в українському музичному мистецтві XXI століття. *Імідж сучасного педагога*. 2020. Вип. 3(192). С. 73–76.

Фісун Валерій Пилипович,
керівник політологічних та гуманітарних програм
Центру суспільного розвитку «Інтер-Акція»

ДОЛАР У ПІСЕННОМУ ФОЛЬКЛОРІ УКРАЇНСЬКИХ ЕМІГРАНТІВ

Наприкінці XIX ст. в Австро-Угорщині сформувався великий надлишок робочої сили, пов'язаний з перенаселенням імперії, науково-технічним прогресом і розвитком промисловості. Ці явища особливо негативно вплинули на сільське господарство й традиційні народні ремесла в гірських регіонах Східної Галичини та Закарпаття, а їх архаїчний стан не мав шансів конкурувати з дешевою фермерською та фабричною продукцією Європи. Безробіття та зубожіння стали масовим явищем, збіднілі селяни були вимушені продавати свої наділи, а багатодітні ділили між собою і без того малі земельні володіння, що призводило лише до зниження рівня життя. Виходом із цієї важкої економічної ситуації стала еміграція українців за океан, де уряди країн американського континенту, маючи величезні земельні ресурси і брак робочої сили, всіляко заохочували до себе масовий приплив працездатних людей.

Українські трудові емігранти до США та Канади на початку XX ст. були двох типів: одні продавали все майно та сім'ями назавжди переїжджали на свою нову батьківщину (*«Прийшов я до дирекції ферму вибирати, а тут треба вже наперед сто доларів дати…»* [4, 773]), інші ж їздили на заробітки, щоби передавати родичам гроші (*«Пішла моя соколика та до Америки, буде мені присилати білі долярики…»* [5, 357], або через деякий час повернутися і привести їх додому (*«Пішов хлопчик в далекий край, аж до Америки, бо він хоче заробити собі доларики…»* [6, 298]). Із цього часу в українському місцевому побуті (народні жіночі прикраси) та записах фольклору з'являється нова грошова одиниця – долар.

Слово *долар* є модифікованою формою німецького слова *taler*, що походить від назви великої срібної монети *joachimstaler* вагою в одну унцію (28 грам), яка вперше побачила світ у 1519 р. поблизу міста Яхимов на території Богемії. У північнонімецьких та голландських діалектах назва монети набула скороченої форми *daler*. З 1581 року слово *dollar* з'являється в англійській мові на означення іспанської монети peso, яка кілька століть відігравала важливу роль у міжколоніальних торговельних відносинах і мала рівну з талером вагу срібла.

У Сполучених Штатах Америки одразу після здобуття незалежності постала проблема запровадити власну валюту, бо британські фунти, шилінги й пенси були непрактичними як гроші недесяткової системи. Враховуючи важливу роль, яку відігравали в торговельних зносинах з колоніальною Вест-Індією іспанські *песо-доллеро* десяткової системи, була запропонована монета подібного зразка як одиниця розрахунку та платежу. А з 1858 року долар як власну грошову одиницю запровадила й Канада.

Для підданих імперії Габсбургів українців, що емігрували на територію Північної Америки, не виникло великих труднощів у звиканні до нової валюти, бо популярні вдома й шановані ними монети знайшли свої еквіваленти на чужині. Так долар за розміром та вагою срібла збігався з левантійським талером із зображенням Марії-Терезії (*«Дали йому два таляри, а він думав, що доляри…»* [1, 243]), а монета у 20 крейцерів (народна назва ‘сороківець’ – 1 крейцер дорівнював 2 польським гро́шам) – з квотером (*«Тогди й мя англійці до роботи взяли, так вони мі дали по талеру на день. Думали англійці же то унгер блазень як мі підвищили на 25 центи…»* [7, 297]).

Більшість трудових емігрантів зіткнулися зі значними труднощами: опинившись у віддалених від цивілізації лісових нетрях та цілинних преріях, вони мусили виживати, за все розплачуючись утридорога (*«Грудка солі – два доляри, ще й на очі окуляри…»* [2, 319]). Безкраї простори вільної землі вабили не лише трударів, але й шахраїв, ласих до чужого заробітку (*«А я люблю тую бабу, що має доляри, я доляри в шаровари, а бабу на нари…»* [3, 522]), тому українці об’єднувалися в етнічні громади для захисту та взаємодопомоги.

Література

1. Весільні пісні: Волинь, Поділля, Буковина, Прикарпаття, Закарпаття. Київ : Наукова думка, 1982. Кн. 2.
2. Дитячі пісні та речитативи. Київ : Наукова думка, 1991.
3. Жартівливі пісні: родинно-побутові. Київ : Наукова думка, 1967.
4. Історичні пісні. Київ : Вид-во АН УРСР, 1961.
5. Коломийки. Київ : Наукова думка, 1969.
6. Соціально-побутові пісні. Київ : Дніпро, 1985.
7. Українські народні думи та історичні пісні. Київ : Вид-во АН УРСР, 1955.

Alisher Anna,
Graduate Student of the National Academy of Management of Culture and Arts

THE LATEST EXPERIMENTS OF CONTEMPORARY THEATER AND DECORATIVE ART IN UKRAINE

The latest modern Ukrainian theatrical and decorative art should synthesize all existing forms of art of spatial types, such as: fine arts, art of painting, sculpture, architecture, graphics, art of costume images, cinematographic techniques, lighting design, etc. The role of the scenographer is an organic lever and has taken a leading and decisive place in the theater. The latest theatrical and decorative art has an interdisciplinary form and is unifying, artistically and aesthetically building a theatrical action.

It is impossible to ignore the serious influence of the avant-garde movement on today's decoration innovations. The latest experiments are complemented by extensive art studios, plunging into the subconscious and is the overarching task of modern theater scenography. The artists of the Ukrainian scene involve in their work a diverse set of revolutionary creative methods that reflect new concepts of modern solutions. Experimental scenography includes the use of special effects of modern pyrotechnics, multimedia technologies with elements of pneumatics and laser technology, which reproduce the latest theatrical scenery. Technological aspects in the work of production artists were analyzed by V. Bazanov. In particular, the author formulated several projects of the theater of the future and presented practical recommendations in the classification of technical means of expression used by artists. Researcher T. Bachelis gave examples of innovation of stage space to achieve an emotional effect. An analysis was made between the use of the latest visual technologies with a communicative approach between the stage and the hall. Modern processes of the development of Ukrainian scenography are revealed and analyzed in the scientific works of O. Ostroverkh [1],

O. Krasilnikova [2], O. Kovalchuk [3] and others. Ukrainian art critic K. Yudova-Romanova consistently illuminates the genesis of the evolutionary processes of the formation of spatial and figurative and technological means of scene design [4].

Experiments in modern theatrical and decorative art are created thanks to the rapid integration of technological advances, where projection methods bring the theatrical performance closer to the realities of today. Integration into scenography of technical innovations that embody more complex and extraordinary ideas of the artist in a meaningful component of a theatrical performance. The visual language of the Ukrainian theater of the 21st century is the language of the introduction of 3D-mapping, projector technologies that synergize the spatial-plastic language of modern scenography. The specifics and role of the development of Ukrainian theatrical and decorative art is gaining momentum and exposes to the latest artistic experiments, which requires coverage from a scientific point of view and art-historical analysis.

References

1. Ostroverkh O. Evolution of Ukrainian spatial systems of the dramatic theater: types, organizations, functions, man (from naturalism to avant-garde). National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after.. M. T. Rylskyi. URL: http://www.orgsun.com/avtoreferati-dissertatsii-mistetstvo/1/a181.php.

2. Krasilnikova O. Boychuk and the theater. (About creative cooperation M. Boychuk and L. Kurbas). Art history of Ukraine O. Krasilnikova. Kyiv, 2001. P. 164–169.

3. Kovalchuk E. Scenographic direction of opera performances in Ukrainian theater of the 1920s. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*. Kyiv, 2012. P. 86–109.

4. Yudova-Romanova K. Visual and technological means of presentation of performing arts: pages of history: monograph. Kyiv : Lira-K Publishing House, 2020. 360 p.

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

ЗАСАДНИЧІ МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ

Туристичні дестинації, як і культурологічна наука, починають своє становлення, оформлення та вихід на глобальний рівень в XIX столітті. Зародження туристичних дестинацій відбувалось у тісному взаємозв'язку з індустріальним розвиток, будівництвом транспортних та інфраструктурних об'єктів, розвитком науки, промисловості тощо.

Так само, внаслідок низки цивілізаційних процесів, що стались у Європі протягом усього XIX століття, обсяг набутих людством знань про культуру досяг такого рівня, що постало питання їх нагального теоретичного осмислення. Так з'явилися перші науково обґрунтовані концепції, що визначили культурологію як науку. Похідними від цих процесів стали дослідження (через призму культури) історії, релігії, філософії, мистецтва, туризму та інших суспільних феноменів. Як результат, у XIX–XX століттях відбулося накопичення емпіричного й іншого дослідницького наукового матеріалу в площині знань про культуру [4, 6].

Сучасні вітчизняні та зарубіжні культурологи, які досліджують туристичні дестинації, використовують доволі широкий спектр відомих методологічних підходів для студіювання та аналізу туристичних дестинацій. Крім того, одним із засадничих є комплексний міждисциплінарний підхід для вивчення означеного питання.

Водночас для практичної реалізації основних культурологічних засад при дослідженні туристичних дестинацій важливо розробити базову методологію збирання та опрацювання матеріалу, оскільки наукове осмислення подібних явищ можливе за умов всебічного аналізу не лише матеріальних, але й духовних складових, завдяки вдумливому осмисленню історичних

фактів і сучасних реалій, ґрунтовному опрацюванню багатовікового надбання народу [1, 26].

Серед засадничих методологічних підходів до культурологічного аналізу туристичних дестинацій можна виділити таки поширені методи, як: аксіологічний, генетичний, історичний, компаративний, контент-аналізу, моделювання, системно-структурний, структурно-функціональний методи, феноменологічний, філософського узагальнення, холістичний та ін.

Окремо слід звернути увагу на культурологічні методи, які можуть бути успішно застосовані при науковому аналізі туристичних дестинацій. Одним з них є культурологічний коментар – метод, який широко застосовують у літературознавстві, мистецтвознавстві, культурології та інших галузях. Він дає змогу здійснити об'єктивну інтерпретацію наявних джерел, пильне прочитання досліджуваних текстів і правильне тлумачення даних, що там містяться. Більше того, культурологічний коментар може вдало доповнити метод мікроісторичного аналізу, а також сприяти всебічному вивченню заявленої проблематики. Також цей метод дає можливість науковцеві зробити більш широкий аналіз культурно-історичного контексту, дослідити реалії потрібного періоду, залучивши напрацювання суміжних дисциплін: етнографії, генеалогії, краєзнавства, топографії та ін. [3, 49].

Якщо ж детально розглядати специфіку засадничих принципів культурологічного підходу, то серед головних з них можна визначити міждисциплінарність, персоналізацію, увагу до деталей, тла й контексту, використання понятійно-категоріального апарату культурології з опорою на дослідницький потенціал понять «культуротворчість» та «культуротворче буття», що дає змогу застосовувати цю методологічну базу для поглибленої розробки аналізованого об’єкта чи явища при використанні культурологічного підходу [2, 22].

Отже, завдяки спеціальним культурологічним методам можна проаналізувати не лише окремі елементи історико-культурної спадщини, факти чи події, творчість митців, але й туристичні дестинації як окреме цілісне явище в сучасному соціокультурному просторі.

Як підсумок, зазначимо, що засадничі методологічні підходи культурологічного аналізу туристичних дестинацій ґрунтуються на принципах мультидисциплінарності, системності, загальних і культурологічних наукових методах. Адже новітні дослідження туристичних дестинацій здійснюють представники широкого кола соціально-гуманітарних наук, що взаємодіють з усіма галузями знання про людину й суспільство.

Тому науковий культурологічний аналіз туристичних дестинацій має враховувати всі процеси й тенденції, що відбуваються в сучасному соціокультурному просторі, та застосовувати різноманітні комплексні методології, щоб виробити актуальні підходи до гармонійного сталого розвитку туристичних дестинацій, який у найближчому майбутньому може стати важливим фактором відновлення та розвитку держави і її окремих регіонів.

Література

1. Дичковський С. І. Глобальні трансформації туристичних практик і технологій в контексті становлення цифрового суспільства (digital society) : *монографія*. Київ, 2020. 384 с.

2. Добіна Т. Г. Творча спадщина Бориса Лятошинського в контексті українського культуротворення (20–60-ті роки ХХ ст.) : дис. ... канд. культурології: 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. музична акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 213 с.

3. Павелко К. О. Культура повсякденності та художнє життя Польщі у творчій біографії М. І. Глінки : дис. … канд. культурології: 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. музична акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 297 с.

4. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології. *Магістеріум. Культурологія* / Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : Стилос, 2000. Вип. 5. С. 4–11.

Білобловський Віктор Іванович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ МУЗИЧНОГО ПРОДЮСУВАННЯ

Музичне продюсування (music producing) – це напрям у музичному мистецтві, який передбачає процес створення, опрацювання, переопрацювання музики для публічної презентації. Продюсування – складний і цікавий процес, що потребує наукового аналізу й викладення для широкої та спеціалізованої аудиторії.

Поняття «музичне продюсування» в сучасній західній культурі має досить широке значення, яке поєднує в художній комунікативній моделі творчу діяльність декількох професій. Складність розуміння музичного продюсування в українському просторі зумовлює наш теоретичний огляд.

В українській науковій практиці питання продюсування вивчав, зокрема, В. Папченко. У його роботі зазначено, що продюсер – це «особа, відповідальна за якість звучання концерту або запису, музичних творів, їх порядок, оформлення тощо» [1]. В. Чекалюк стверджує, що «продюсер – людина, яка відповідає за фінансування, виробництво, розповсюдження продукції, а це надзвичайно складний процес, у якому найважливішу роль відіграє людський чинник» [2].

У кембриджському словнику зазначено, що producing – це відповідальність за створення музичного запису та аранжування музики, поєднання різних інструментів або голосів та загальне звучання [4].

На сайті Школи Берклі влучно вказано, що вся музика, яку ми знаємо й любимо, яка існує, пройшла процес виробництва, незалежно від того, наскільки відомим чи андеґраундним може бути запис, і незалежно від того, наскільки мінімалістично чи максималістично він звучить [3]. Тому музичне продюсування передбачає широкий список питань, що здатні вирішити представники низки професій, які долучені до цього процесу.

З огляду на сказане вище, необхідно зазначити: тема потребує додаткового висвітлення. Музичне продюсування стосується всього циклу створення музичного твору, а саме: написання мелодії, компіляція структури музичного твору, написання оркестровки для живого виконання, аранжування твору, звуковий дизайн, звуковий дизайн тембрів музичного твору, виконання твору наживо, у програмному вигляді, запис твору, редагування записаного твору, звуковий дизайн перед зведенням, зведення, мастеринг, оцінка звучання музичного твору, повторна редакція за потреби.

На прикладі фінального процесу звукозапису, рушійної та головної силі музичного продюсування, висловимо власну думку, що фіксація музичного матеріалу дає змогу аналізувати в розрізі еволюційного розвитку якість звукозапису та кількісну характеристику людей, які були долучені до створення музичного твору.

Наприклад, до треку CUFF IT співачки Beyoncé [5] долучилися десять різних звукорежисерів, така сама кількість авторів треку та музичних продюсерів. Наявність такої кількості фахівців у вирішенні питання звучання одного музичного твору наводить на думку**,** що музичне продюсування:

– формує загальний музичний смак, який збігається зі смаками широкої слухацької аудиторії. Акумуляція різних думок авторів, спеціалістів змушує створювати еталон музичної думки;

– формує загальний перелік компетентностей музичного продюсера;

– розвиває здатність генерувати як нові ідеї (креативність) у створенні музичного матеріалу, так і нові підходи до створення нового звучання. Долучення нових продюсерів до роботи над музичним твором змушує привносити нові музичні рішення;

– адаптує нові та старі технології звукозапису в сучасному використанні;

– створює здатність планувати й управляти часом на створення музичного твору;

– виробляє алгоритми виявлення та вирішення конкретних спеціалізованих проблем;

– розробляє здатність приймати обґрунтовані музичні рішення;
– розробляє об'єктивні критерії оцінки якості музичних творів.

Література

1. Папченко В. П. Музичне продюсування: генеза і трансформації / *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 168–171.
2. Чекалюк В. В. Ефективне продюсування: вивчення теорії та її застосування на практиці як запорука успішності проекту в медіасередовищі. *Інформаційне суспільство*. 2013. С. 50–53. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/is_2013_17_13.pdf (дата звернення: 01.04.2023).
3. Berklee online. URL: https://tinyurl.com/y9ybjzyh (дата звернення: 01.04.2023).
4. Cambridge dictionary. URL: https://tinyurl.com/bdfh76x5 (дата звернення: 01.04.2023).
5. CUFF IT – Beyoncé. 2022. URL: https://tinyurl.com/4hvy67hp (дата звернення: 01.04.2023).

Гацелюк Віктор Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АСПЕКТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ МИСТЕЦЬКИХ СТИЛІВ

Проблематика трансформаційних процесів у культурно-мистецькі площині є актуальною в науковому середовищі лише за умов наявності чітко окреслених стильових тенденцій, що сформувалися на базі кардинальних художніх ідей. Природа цих тенденцій відрізняється абсолютно новими філософськими концепціями, а їх характер є вкрай прогресивним [3, 257].

Значимість таких тенденцій, як правило, оцінюють за ступенем їх мистецького потенціалу. Крім цього, супроводжувальними факторами трансформаційних процесів у мистецтві загалом, а також у конкретному виді мистецтва зокрема постають і випливають на перший план різноманітні тяжіння до синкретизму, уніфікації та гармонізації. Вони стосуються всіх новоутворених мистецьких явищ і стильових напрямів певного культурного ареалу [1, 138]. Отже, причиною та рушійною силою глобальних трансформаційних процесів, пов’язаних так чи інакше зі стильовою парадигмою художнього образу, залишається контрастний антагонізм новоутворених мистецько-філософських ідей до загального (декілька разів переосмисленого) культурно-мистецького й історичного досвіду людства. На підтвердження цих умовиводів можна додати цивілізаційну особливість будь-якого суспільного досвіду (соціального, правового, політичного, історичного чи духовного): цей досвід неодмінно набуває статусу нематеріальних цінностей людства [2, 391]. Це, відповідно, породжує всі підстави, щоби відносити й мистецький досвід до категорії нематеріальних цінностей. Тому зрозумілим постає непереборне прагнення постати невід’ємною частиною цінностей, яке закладене у всіх, без винятку, художньо-образних ідеях та стильових напрямах. Окресливши коротко принципи генерування, формування та перебігу трансформаційних процесів у мистецтві, можемо безпосередньо перейти до вивчення аспектів трансформації мистецьких стилів у їх загальному значенні.

Будь-який трансформаційний процес спричинює відсутність початкової та кінцевої позицій [1, 115]. За таких обставин допустимий лише умовний поділ на окремі епізоди, що являють собою предмет вивчення, явище або інший науковий інтерес. Передусім такий розподіл пов’язаний із динамічною природою і безперебійним характером таких процесів. Обов'язковою умовою протікання трансформаційних процесів у стильовій площині мистецтва є зміна естетичних орієнтирів. Вона дає змогу задіяти певні механізми адаптації та інтеграції новоутвореного стилю до загального (попереднього) мистецького досвіду [3, 151].

Шлях, який долає напрям мистецтва від початкового авторського стилю до хрестоматійної його форми, і є основою та ядром трансформаційного процесу. Шлях цей може тривати до певних кількісно-якісних змін напряму, а може тривати нескінченно, поступово сповільнюючись або зменшуючи свої масштаби. Також на цьому шляху трансформаційні процеси яскраво демонструють свою багатоступеневість і розгалуженість. Причиною такого

складного перебігу є неодноразова суттєва зміна естетичних орієнтирів під час конкретного епізоду адаптації нового стилю до загальної стильової системи. Це відображається на таких властивостях творів або сценічних постановок, як: поліфонія смислів і схильність до різноманітних інтерпретацій та реплік, кожна з яких несе в собі відокремлену художньо-образну ідею з відбитком чергової зміни естетичних орієнтирів та наскрізного наративу мистецького продукту [2, 225].

На прикладі пластичних видів мистецтва, досліджуючи властивості танцювальної взаємодії та стильових аспектів, О. Плахотнюк зазначає: «Однією з основних світоглядних властивостей танцю є швидко і досконало реагувати на всі суспільно-політичні та історичні процеси розвитку суспільства. Відображання катаклізмів, криз та скачки економічного розвитку, філігранно віддзеркалює трагедію війн та емоції її завершення від перемоги до поразки. Постійно розвивається, формує нові зразки, напрями і цілі, самодостатні види та напрями сучасного танцювального мистецтва» [5, 162].

Отже, сукупність інтерпретацій та реплік, що апелюють до первинного твору мистецтва (образотворчого, сценічного, концептуального чи будь-якого іншого), являє собою маркери трансформаційної карти окремого напряму, розташування яких (у стильовій площині) дає змогу вичерпно й точно охарактеризувати ті чи інші переміни, що відбуваються всередині новоутворених стилів і напрямів.

Така методологія здатна визначити не тільки ступінь інтегрованості авторського стилю в загальномистецьку парадигму цінностей на основі культурного досвіду, а й напрями та інтенсивність усіх наявних векторів стильового перевтілення під впливом нових історично-культурних викликів, смислових наративів та зміненої естетичної зорієнтованості споживача мистецьких продуктів у часі більш прогресивної стильової епохи [1, 109].

Беззаперечним є факт перебування сучасного етапу розвитку мистецтва в умовних межах епохи постмодернізму. Відомо, що ця епоха відрізняється від попередніх передусім відсутністю авторитету стильового канону. Вона не вкладається в налагоджену століттями систему попередніх мистецьких та філософських категорій. Як і всі решта епохи стилю, вона є результатом пошуку нових шляхів філософсько-мистецької думки цивілізованого людства з високим ступенем соціалізації суспільства [2, 350].

Проте причиною її винятковості є принципова концептуальна відмова від порівняльної градації серед решти стильових епох, а також вихід за межі утвореної системи цінностей, сформованих попереднім культурним досвідом. Іншими словами, нова постмодерністська парадигма позиціонує себе як сфера стильових напрямів у мистецтві, що абсолютно не залежна від укладеної та розвинутої системи культурних цінностей. При цьому передбачена можливість доповнювати та збагачувати зазначену систему набутих цінностей [7, 307].

У таких умовах інтеграційні аспекти стильових трансформацій не будуть мати великого значення для адекватного розуміння всієї карти в процесі перевтілення мистецького напряму. Проте з часом, коли відбудеться чергова зміна естетичних орієнтирів, смислових наративів мистецьких продуктів епохи постмодернізму та зміщення вподобань споживачів на стильовій площині (що є закономірністю в процесах розвитку мистецтва), постане очевидним факт розширення сфери стильових напрямів, що призведе до остаточного поглинання і такої позасистемної «незалежної надбудови», як постмодернізм [7, 308].

Відповідно до вказаного вище, стає зрозумілою природа і характер трансформації мистецьких стилів. У хронологічному та послідовному розумінням мистецька трансформація є безперебійним та суцільним процесом, що може тривати необмежену кількість часу та поширюватися на всі щаблі перевтілення стильового напряму. Є певні фактори, які засвідчують наявність трансформації стилю, а також характеризують її динаміку: зміна естетичних орієнтирів у межах конкретної стильової доби, поява нових смислових наративів у численних інтерпретаціях та репліках мистецького продукту, ступінь інтегрованості нових стилів у наявну систему культурних цінностей. Водночас стають очевидними тяжіння мистецьких напрямів, що перебувають під впливом трансформації, до уніфікованості та до нових споживчих (глядацьких) вподобань публіки. Крім цього, основою і ядром

трансформаційного процесу в мистецьких стилях є сам шлях, що долає той чи інший напрям мистецтва, – від кристалізації початкового авторського стилю до хрестоматійної його форми в системі культурних цінностей цивілізованого людства.

Література

1. Дем'янчук А. Історія та синтез мистецтв : навч.-метод. посібник для студентів з галузі знань : 02 Культура і мистецтво. Львів : кафедра режисури та хореографії ЛНУ ім. Івана Франка, 2018. 288 с.

2. Культурологія : енциклопедичний словник / М. Альчук, Ф. Бацевич, І. Бойко; за ред. д-ра філос. наук, проф. В. Мельника. Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 508 с.

3. Опанасюк О. Інтекціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософські аспекти. Київ : Аура Букс, 2018. 472 с.

4. Плахотнюк О. Синтез мистецтва джаз-танцю і живопису: спорідненість, взаємовплив. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Вип. 32. Львів : ЛНАМ, 2017. С. 115–120.

5. Плахотнюк О. А. Світосприйняття джаз-танцю в мистецькому просторі сучасності. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. С. 157–162. URL: https://doi.org/10.30525/2592-8813-2022-2-26 URL: http://baltijapublishing.lv/index.php/bjlss/article/view/1858/1874 (дата звернення: 08.05.2023).

6. Plakhotnyuk O. Congress of the UNESCO international dance council in Lviv: significance and concept. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. Київ : Міленіум, 2018. № 2. С. 258–263. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Visnyk_NAKKKiM/Visnyk_2_2018.pdf (дата звернення: 08.05.2023).

7. Yakymova O. Interpretation of philosophical and aesthetic ideas of modernism in the monumental painting of eastern Halychyna in the first of the XX-th c. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2015. Вип. 27. Р. 306–309.

Годлевський Володимир Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ФОЛЬКЛОРНОГО НАПРЯМУ В УКРАЇНІ

Фольклор як термін уперше запропонував у 1846 році Вільям Томс (William Thoms), англійський археолог і дослідник. Він хотів створити такий термін, яким можна було б охопити традиції різних культур у всьому світі. Фольклор (folklore) утворився з поєднання двох слів: folk, що в перекладі з англійської мови означає «народ», та lore – мудрість, знання. Тож фольклором називають усну народну художню творчість, тобто все, що передано усно через покоління, наприклад казка, повір'я або пісня.

Для зручної систематизації фольклору прийнято використовувати жанри народної творчості. Жанр (з французької мови gentr» та від латинської genus) – рід. Жанр можна трактувати як тематичне сприйняття народної художньої творчості. Наприклад, у мистецтвознавстві – це рід твору, який характеризується сукупністю змістових особливостей.

В Україні традиційно прийнято виділяти чотири фольклорні роди:

1. Народний епос (розповідні твори) – казки, легенди, притчі, байки, приказки, загадки, перекази.

2. Народна лірика (поетичні фольклорні твори) – всі види пісень (соціально-побутові, календарно-обрядові, родинно-побутові).

3. Народний ліро-епос (твори, що містять ознаки народної лірики та народного епосу) – думи, балади, коломийки.

4. Народна драма (твори, у яких сюжет розвивається за рахунок поєднання музичних, сценічних і словесних засобів) – вертеп, Меланка, весілля.

Основними жанрами фольклору вважають такі форми народної творчості: міфи, легенди, розповіді, жарти, прислів'я, притчі, казки, оповідання, танці, пісні, коломийки.

Усна народна художня творчість (фольклор) – це справжній історичний фундамент, основа культурної спадщини, джерело національних традицій будь-якої країни світу. Він являє собою величезний матеріал, а також глибокий потенціал для вивчення, дослідження та опрацювання дослідниками, зокрема фольклористами. Для обробки, систематизації, зберігання, використання та поширення такого величезного обсягу інформації з'явилась нагальна потреба в збереженні фольклору. Для цього використовують усі можливі засоби. На постійній основі організовують наукові експедиції в різні регіони України, проводять численні фестивалі народної творчості, у закладах мистецької освіти відкривають факультети фольклористики, впроваджують у навчальний процес дисципліни з вивчення фольклору тощо. Основним чинником збереження усної народної творчості є збір та запис різних жанрів фольклору. Для запису музичного матеріалу (пісні, думи, балади, коломийки) використовують різні моделі спілкування між носіями фольклору та дослідниками. Спочатку це був тільки нотний запис, але з розвитком технологій пізніше почали використовувати всі технічні можливості: аудіо- та відеозаписи. Це дало змогу більш глибоко, об'ємно та детально заглибитись у перше джерело носіїв фольклору й зібрати в максимально первісному вигляді артефакти усної народної творчості.

Щодо первісного музикування як одного із джерел фольклору, то найчастіше воно мало синкретичний характер: танці та пісні в поєднанні з поезією створювали цілісний матеріал, який використовували в різних процесах народної творчості: ритуалах, обрядах, церемоніях тощо. Археологічні знахідки свідчать про те, що перші примітивні музичні інструменти, знайдені на території сучасної України, активно використовували в народному побуті, і вони мали важливе значення для культури тих часів. Першими музичними інструментами, які знайшли археологи та науковці, були ударні й духові інструменти, які датують віком до XX тисяч років. На стародавніх фресках можна бачити різні сцени з минулого, на яких зображені люди, які грають на інструментах, схожих на музичні – здебільшого струнних (арфа), духових (флейта) та ударних (барабан).

Паралельно з використанням стародавніх інструментів можна виділити декламаційно-пісенний напрям. Все починалося з примітивних елементів музичної виразності, які із часом розвивалися та урізноманітнювали мову викладення. Співочий елемент зазнавав поступової трансформації. Якщо спочатку це була декламація або речитатив, які використовували солісти або заспівувачі у своєму викладенні, то поступового діапазон виконавця розширився – і стали використовувати більш широкі інтервали, між якими утворюється мелодія.

Отже, події та процеси, які відбувалися в минулому, заклали фундамент для формування сучасної народної музичної культури.

Література

1. Булда М. В. Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 198 с.

2. Гончаров А. О. Неофольклоростичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 193 с.

3. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у функціонуванні аксіосфери суспільства : автореф. дис. … доктора культурології: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 454 с.

4. Іваницький А. І. Обрядовий музичний фольклор Середньої Наддніпрянщини: жанрово-регіональна антологія / відп. ред. Г. А. Скрипник ; упоряд. та вступ. стаття А. І. Іваницького. Вінниця : Нова книга, 2015. 536 с.

5. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2019. 356 с.

Гончаров Михайло Олегович,
творчий аспірант кафедри народних інструментів
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

ЖАНР КОНЦЕРТУ ДЛЯ ГІТАРИ З ОРКЕСТРОМ ЯК РЕЗУЛЬТАТ ВЗАЄМОДІЇ ТВОРЧИХ ІНТЕНЦІЙ КОМПОЗИТОРА ТА ВИКОНАВЦЯ

Гітара є одним з інструментів, що набуває значної популярності в музичній культурі XX–XXI століть. Універсальність гітари, широка палітра виконавських прийомів гри на ній, нові підходи до інтерпретації цього інструмента сприяли її поширенню як в академічній, так і неакадемічній музичній традиції. Гітара стає фактично символом популярної музики, будучи неодмінною учасницею джазових, рок- та попгуртів. Не менш активним є інтерес до гітари серед професійних композиторів, які належать до академічної музичної традиції.

У гітарних творах виявляється авторський індивідуальний стиль. Проте можна простежити формування і певних спільних тенденцій, які стосуються гітарного репертуару. Зокрема, ідеться про написання творів, у яких наявне поєднання звукового комплексу, що відсилає до етнічної традиційної музики фламенко та країн Латинської Америки із чіткою логікою західноєвропейських жанрів, які сформувались у межах академічної школи. Подібна взаємодія різних шарів музичної культури є характерною ознакою постмодерного мистецького простору. При вивченні гітарних опусів сучасних композиторів доцільно використовувати феноменологічний підхід, на що вказує Т. Іванніков: «Феноменологія композиторської творчості в гітарному мистецтві передбачає вивчення знакових творів композиторів та соціокультурного контексту їх творчості (хронологічний відрізок, взаємозв'язок із національними традиціями та сучасними культурними течіями, регіональний або глобальний ступінь впливу на розвиток гітарного мистецтва)» [1, 35].

Специфіка сучасних гітарних творів унаочнює поширення практики формування тісного взаємозв'язку між виконавцем і композитором, які виступають співтворцями мистецьких опусів. Гітарні твори, написані у XX–XXI століттях, віддзеркалюють не лише творчі інтенції композиторів, а й музикантів-віртуозів, які виступають ініціаторами та фактично замовниками їх написання. Сенсоутворювального значення новому напряму у формуванні гітарного мистецтва останнього століття надають видатні гітаристи, які своєю творчістю задають високий рівень виконавства. Професіоналізм та вольове начало згаданих вище майстрів гітарного виконавства зумовили формування низки творів, які стали еталонами. І відповідно, зростає інтерес до жанру, який дає змогу якнайкраще продемонструвати віртуозні якості інструмента, – це концерт для гітари з оркестром. Формування низки концертів для гітари з оркестром, які увійшли до репертуару сучасних виконавців, свідчить про зростання концертності, що заснована не лише на технічній віртуозності, а й на використанні музичного матеріалу, який буде зрозумілим і доступним слухацькій аудиторії. Це здійснюється не за рахунок простоти музичної мови, а завдяки апеляції до інтерсуб'єктивних чинників, що побудовані на «механізмі чуттєвого заглиблення, співпереживання, моделювання порівняльних характеристик та оціночних суджень, співвіднесення з особистим досвідом сприйняття» [1, 36].

Отже, сучасні зразки концертів для гітари з оркестром виявляють взаємодію творчих інтенцій композиторів і виконавців, яка сприяє формуванню комплексу творів, що поєднують індивідуальне бачення кожного зі співтворців, породжуючи результат, який має широкий спектр варіантів його інтерпретування. До того ж подібний синтез формує палітру можливих прочитань твору, які залежать від індивідуального слухового досвіду не лише виконавця, а й слухача.

Література

1. Іванніков Т. П. Гітарне мистецтво XX століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський : Видавець ПП Зовейко Д. Г., 2018. 392 с.

Карпенко Діана Валеріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЗАСЛУЖЕНИЙ АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ТАНЦЮ УКРАЇНИ ІМЕНІ ПАВЛА ВІРСЬКОГО: НОВИЙ ВИМІР ОСМИСЛЕННЯ

Хореографічна культура України завжди була й залишається одним із духовних багатств українців. Адже народний танець ідентифікує той чи інший народ, зберігає в собі генетичний національний код.

Носієм традицій української хореографічної культури є Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського, який заснували в 1937 році Павло Вірський та Микола Болотов. Головною метою колективу було збирання, вивчення і збереження народних традицій, звичаїв та обрядів. На основі народних танців колектив створив хореографічні композиції, які розкривають неповторні сторінки історії народу, поглиблюють знання історичного минулого в мистецтві. Інколи це відбувається для виховання нового покоління і презентує майбутнім фахівцям можливості народної культури ставати частиною сучасного мистецтва.

Очолює видатний, всесвітньовідомий колектив – Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, професор, академік Мирослав Вантух. Під його керівництвом отримали нове життя унікальні хореографічні композиції Павла Вірського: «Ми з України», «Гопак», «Повзунець», «Запорожці», «Про що верба плаче», «Хміль», «Подоляночка», «Плескач», «Шевчики», «Рукодільниці», «Ляльки» та ін.

Крім того, М. Вантух, продовжуючи традиції П. Вірського, здійснив нові хореографічні композиції: «Карпати», «Україно моя, Україно», «Український чоловічий танець з бубнами», «Волинські візерунки», «Літа молодії», «Козачок», «В мирі та злагоді», «Циганський танець» та ін.

Запальна українська енергетика, яскраві національні костюми, колорит та виразні рухи відображені в кожній хореографічній композиції, які неможливо забути. Різноманітність хореографічної лексики локальних регіонів України та віртуозна майстерність відносять ансамбль до числа одного з найкращих колективів світу.

За 85 років творчої діяльності Ансамбль ім. П. Вірського відвідав понад 80 країн світу, зокрема США, Китай, Велику Британію, Канаду та багато інших країн. Скрізь їх вшановували гучними оплесками.

Надзвичайно складним періодом випробувань для українців стало повномасштабне вторгнення росії, що слугувало новому осмислення соціокультурних реалій.

У березні 2022 року Ансамбль ім. П. Вірського був першим колективом, який офіційно відкрив культурний фронт та вирушив у благодійний тур до Польщі, Чехії, Угорщини, Німеччини, Італії, Болгарії, Туреччини, Франції, Нідерландів, Ізраїлю і Грузії [1]. Через хореографічне мистецтво колектив намагався показати справжню красу та силу України, волю і характер українського народу.

За словами М. Вантуха, нині в часи війни, колектив згуртований, як усі українці. Митці активно займаються волонтерством, аби допомогти нашій країні швидше перемогти російських окупантів. Під час благодійного турне артисти збирали кошти на потреби ЗСУ, а також для підтримки сфери культури і мистецтв, що постраждала від збройної агресії росії, та нагадати людям з різних країн світу про Україну, яка бореться з кривавим, підступним, без совісті та честі ворогом [1].

Міністр культури та інформаційної політики України Олександр Ткаченко наголосив: «Знаний на весь світ танцювальний колектив – активний борець культурного фронту. Артисти й раніше збирали кошти для підтримки українців. Зокрема під час свого великого та успішного світового турне, яке відбулось цієї весни за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України. Наші митці точно знають, як закохати весь світ в Україну та самовіддано наближати нашу перемогу» [2].

Звісно, це значно підтримало та надихнуло й інші українські хореографічні колективи та світу.

На початку 2023 року Ансамбль ім. П. Вірського витупив з концертом у Швейцарії, який відвідали іноземні дипломати, місцеве населення та українці. Продовжили свій культурний фронт і всеукраїнським туром, зокрема в Ужгороді, Мукачеві, Чернівцях, Вінниці, Львові, Києві й ін.

Отже, високий рівень діяльності Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України ім. П. Вірського на підтримку культури створює передумови для популяризації хореографічного мистецтва та ідентифікує українців як талановиту, духовно багату націю.

Література

1. Ансамбль танцю імені Павла Вірського вирушить у світове турне. *День*. URL: https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/ansambl-tantsyu-imeni-pavla-virskoho-vyrushyt-u-svitove-turne (дата звернення: 01.05.2023).

2. Колектив ансамблю танцю імені Павла Вірського передав 150 000 гривень на потреби переселенців / Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: https://mkip.gov.ua/news/7731.html (дата звернення: 03.05.2023).

3. Цебенко І. В., Муха А. І. Ансамбль танцю України Національний. *Енциклопедія сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: https://esu.com.ua/article-44398 (дата звернення: 01.05.2023).

Маринін Артур Євгенович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

NFT І МУЗИКА: ЗБІЛЬШЕННЯ МОЖЛИВОСТЕЙ ПОШИРЕННЯ ТА РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ

У цьому дослідженні розглянуто питання розширення спектру можливостей незалежних музикантів на основі блокчейн-технології. Розкрито інноваційність NFT-технології, її переваги в музичній бізнес-моделі, правовому полі та можливості інтерактивної взаємодії з іншими видами мистецтв.

Термін NFT (non-fungible token, або «незамінний токен») виник недавно, проте його основні ідеї були започатковані ще у 2012 році. У цей час була створена криптовалюта Bitcoin, яка відкрила нові можливості для створення цифрових активів та їх обміну без посередників. Перший NFT був створений у 2014 році, однак на той час технологія ще не була широко відомою та використовувалась переважно в криптографії. Поява платформ для продажу та торгівлі в останні роки сприяла популяризації цього явища. На сьогодні NFT є однією з найбільш інноваційних технологій, яка може змінити сприйняття та монетизацію цифрових активів.

NFT-технологія стала популярною завдяки продажу цифрового мистецтва, й одним з головних її впливів на музичну індустрію є зміна способу монетизації музичного контенту. NFT (Non-Fungible Token) – це цифровий актив, який завдяки технології блокчейн має особливий код. Кожен токен є незамінним і містить неповторну інформацію, що відрізняє його від інших об’єктів. У галузі музики цю технологію можна використовувати для створення та продажу пісень, альбомів, концертів тощо, кожен з яких матиме свій унікальний код [1].

Одна з головних проблем сучасної музичної індустрії – це доходи, які отримують митці. За традиційної системи, щоб продати свій музичний продукт, автори зазвичай укладають угоди з посередниками, такими як лейбли, дистриб'ютори, магазини й інші промоутери, які вимагають частку від доходів. Це забирає значну частину прибутку, особливо коли йдеться про мейджор лейбли (Universal Group, Sony, Warner Music Group). Відсоток може варіюватися залежно від умов контракту з артистом, а також від того, наскільки успішним стає їхній музичний матеріал. Зазвичай мейджор лейбли забирають від 70% до 90% прибутку, залежно

від типу контракту та витрат на виробництво, маркетинг та рекламу [2].

Одним з головних принципів нової технології NFT є можливість здійснювати безпосередню торгівлю між власниками цифрового активу, у цьому випадку музичного матеріалу, та споживачем. Вона дає змогу контролювати свої твори напряму та забезпечує більшу свободу у творчому процесі, уникаючи залежності від посередників. Подібна структура може значно підвищити дохід, оскільки автори продаватимуть свої твори безпосередньо своїм шанувальникам, незалежно від того, мають вони контракти з великими лейблами чи ні. Це означає, що вони можуть зберігати всі прибутки від продажу без зайвих комісій та втручання третіх осіб. У правовому полі нова форма взаємодії суб'єктів музичної сфери теж має свої значні переваги. NFT-технологія дає змогу музикантам та іншим учасникам індустрії більш точно контролювати права на свій контент. Блокчейн-технологія пов'язує авторське право безпосередньо з будь яким цифровим продуктом, що надає правовий захист його власникові. Це сприятиме зменшенню проблеми з піратством, несанкціонованою дистрибуцією та незаконним використанням музичного матеріалу. Оскільки кожен токен є унікальним і зберігається в блокчейні, автори можуть довести своє право власності на твір і контролювати його використання [3].

NFT-технологія може вплинути не тільки на організаційний процес реалізації творчості, але й на ступінь близькості між музикантами та їхніми шанувальниками. Нові механізми для спілкування, наприклад створення токену, який надає право на взаємодію з музикантом у соціальних мережах або на отримання ексклюзивного доступу до звукозаписів, фото та відео зі своїх концертів. Автори можуть продавати не тільки альбоми або пісні, а й унікальні колекції музики та мерчу, що включають ексклюзивний матеріал та додатковий контент, який не представлений широкому колу публіки. Такі речі можуть стати цінними колекційними предметами, які шанувальники можуть придбати як інвестиції або просто як важливу частину своєї колекції. NFT-технологія також дає можливість експериментувати з новими формами вираження музики та поєднання її з іншими видами мистецтв. Музика може впливати на образотворче мистецтво та взаємодіяти з ним, представленим у вигляді NFT-арту, що змінюватиметься залежно від часу доби, погоди або звуків.

Однак, для того щоб інноваційна система стала поширеною, необхідно впровадити відповідні платформи та інфраструктуру, які гарантуватимуть безпеку і зручність використання учасників цього ринку. Незважаючи на те, що NFT-технологію вже використовують у музичній індустрії, її застосування обмежене. Одна з причин полягає в тому, що платформи, які дають змогу продавати музику у вигляді токенів, все ще перебувають у розробці. Крім того, не всі автори готові ризикувати й продавати свої твори в такому форматі, оскільки це новий і не вивчений ринок. Проте на сьогодні вже є успішні приклади того, як деякі митці почали експериментувати з новим форматом. Наприклад, гурт Kings of Leon випустив свій останній альбом у форматі NFT, який включає ексклюзивний контент і доступ до майбутніх концертів гурту. Також саунд-продюсер 3LAU продав свій альбом у вигляді NFT за 11,6 мільйона доларів. Головне в цих історіях те, що не тільки знамениті музиканти можуть скористатися перевагами NFT-технології. Молодим і невідомим авторам вона може допомогти на початку творчого шляху, починаючи з юридичних прав на свою творчість, закінчуючи взаємодією зі своєю аудиторією. [4]

У дослідженні ми розглянули NFT-технологію як інноваційний інструмент у музичній бізнес-моделі. Вона може дати можливість артистам зберегти повний контроль не тільки над своєю музичною продукцією, але й усіма творчими реалізаціями в будь-якій формі. Усуне залежність від посередників, забезпечить безпосередню торгівлю з фанатами, зменшить можливість піратства та незаконного використання творчості. Традиційні способи монетизації, залежність від великих лейблів поступово почне змінюватись на рівні або ж незалежні відносини з артистами. Отже, NFT-технологія може стати потужним інструментом для молодих митців, відкрити нові горизонти для музичної індустрії та залучити до неї нових авторів і шанувальників.

Література

1. A Brief History of NFTs. *101blockchains.* 17.03.2023. URL: https://101blockchains.com/history-of-nfts/ (дата звернення: 07.05.2023).
2. What Percentage Do Record Labels Take? *Industryhackerz*. URL: https://industryhackerz.com/what-percentage-do-record-labels-take/ (дата звернення: 07.05.2023).
3. Music NFT: How NFTs Can Transform the Music Industry. *Learn.bybit.* 15.06.2022. URL: https://learn.bybit.com/nft/what-is-music-nft/ (дата звернення: 07.05.2023).
4. 3LAU sells collection of album NFTs for $11.7m. *Djmag*. 01.03.2021. URL: https://djmag.com/news/3lau-sells-first-ever-nft-based-album-117m (дата звернення: 07.05.2023).

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 є головним засобом компенсації шкоди, заподіяної культурним цінностям та культурній спадщині, через порушення міжнародних норм у період збройного конфлікту. Реституція – це повернення культурних цінностей або передача аналогічних цінностей, зі схожою вартістю. Зобов'язання щодо реституції – це норми мирних договорів, звичаєва норма міжнародного права та положення Конвенцій ЮНЕСКО, які створені в резолюціях Генеральної асамблеї ООН.

Мета реституції полягає в поверненні культурних цінностей і компенсацій заподіяної шкоди, це також відновлення спадщини як культурне надбання держави та нації. Існують два механізми відшкодування – це компенсація та реституція. Найчастіше реституція виступає у формі вивезених у період окупації державних цінностей, як це відбувалось завдяки мирним договорам після Другої світової війни [1].

Інший вид реституції реалізується у вигляді заміни культурних цінностей на інші об'єкти, які були в результаті бойових дій втрачені. Наприклад, в Україні відбулось пряме потрапляння авіабомби рф, через що було знищено в Маріуполі Художній музей імені Архипа Куїнджі. Відповідальність за це несе держава-агресор. Отже, росія повинна відшкодувати вартість зруйнованого приміщення музею чи побудувати нове, або повернути Україні схожі втрачені культурні цінності зі своїх колекцій.

Держава-порушник також несе відповідальність щодо реституції за дії інших осіб, передусім власних військовослужбовців, які знищують і розкрадають культурні цінності, за дії проксі-угруповань, якими є дії окупаційних адміністрацій. Тож росія повина відповісти за вивіз із маріупольських музеїв російськими військовими щонайменше двох тисяч експонатів у Донецьк. Саме росія відповідає за пограбування приватних колекцій та українських музеїв у період окупації, оскільки як держава-окупант рф повинна була попередити порушення міжнародного гуманітарного права [2].

Реституцію використовують після укладення мирних договорів та припинення воєнних дій як один із видів міжнародної відповідальності. Цінності, які є власністю юридичних або фізичних осіб та були знищені, незаконно експропрійовані або розкрадені, теж можуть бути об'єктом загальної претензії від імені України до рф.

Коли неможливо забезпечити відновлення культурних цінностей або реституцію, має бути відшкодування втрат у грошовому еквіваленті.

Збільшується кількість випадків незаконного вивозу археологічних знахідок та інших предметів давньої культури. Тому виникає необхідність у міжнародній охороні у вигляді допомоги держав одна одній для рятування, реставрації та відновлення пам'яток культури й історії. Отже, згідно з інформацією ООН, транснаціональна злочинність поділяється на 17 груп [1].

Міністерство культури та інформаційної політики України зафіксувало приблизно 400 епізодів пошкоджень і руйнувань об'єктів культурної спадщини. Злочинці рф знищили в селі Заворичі Георгіївську церкву, у селі Тетянівка Всіхсвятський скит Святогірської лаври, на Київщині Вознесенську церкву в селі Лук'янівка та ін. [3].

Отже, реституція та повернення культурних цінностей є вкрай важливим напрямом правової охорони культурної спадщини, що була незаконно переміщена з України та втрачена. Правовими засадами в цій сфері є повернення незаконно вивезених пам'яток та заборона вивезення культурної спадщини окремої країни, що викладено в Конвенціях, і Рекомендаціях ЮНЕСКО, та національне законодавство України, зокрема Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей». Договори, міждержавні угоди та конвенції мають загальний характер.

Безпосередньо реституція та порядок повернення історико-культурних цінностей діють за двосторонніми угодами, які визначають механізми повернення цих предметів. Ці механізми починають працювати тільки з конкретними цінностями. Важливим завданням суспільства та держави після перемоги України є повернення культурних цінностей і відновлення культурної спадщини.

Література

1. Злочини проти культури: що каже міжнародне право про відповідальність Росії за знищену спадщину? URL: https://lb.ua/culture/2022/07/29/524561_zlochini_proti_kulturi_shcho_kazhe.html (дата звернення: 05.05.2023).

2. Злочини Кремля проти української культури: про відповідальність рф за знищену спадщину. URL: https://argumentua.com/stati/zlochini-kremlya-proti-ukra-nsko-kulturi-pro-v-dpov-daln-st-rf-za-znishchenu-spadshchinu (дата звернення: 05.05.2023).

3. Чи зможе Україна повернути цінності, викрадені з музеїв Херсона, і що для цього потрібно. URL: https://zmina.info/articles/chy-zmozhe-ukrayina-povernuty-czinnosti-vykradeni-z-muzeyiv-hersonu-i-shho-dlya-czogo-potribno/ (дата звернення: 05.05.2023).

Монсевич Віолета Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИЧНО-МІЛІТАРНА ТЕМАТИКА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Суспільно-історичні події України вже більше року визначаються питанням війни та протидії російській агресії після її повномасштабного вторгнення в лютому 2022 р. Українське суспільство в будь-якій із сфер своєї діяльності не може не реагувати на цей стан війни за свою незалежність, докладаючи всіх зусиль для подолання ворога та підтримки своєї армії. Безперечно, як уже неодноразово було констатовано, війна точиться не лише на лініях бойового зіткнення, але й в інформаційному, культурному, просторі, де чиниться колосальний тиск і різного роду гібридні впливи на рівні свідомості, мовно-культурної ідентичності, збереження української культурної спадщини.

На знаково-символічному рівні численні графічні роботи, що наповнювали інтернет-середовище, були спрямовані на емоційну підтримку українців і ґрунтувалися на використанні національної символіки, колористики барв національного прапора, етноелементів та стилізацій української вишивки, інших творів національного мистецтва та його тематики. Також спостерігалося звернення як до образів українських героїв, відомих діячів історії та культури (Тарас Шевченко, Леся Українка, Степан Бандера та ін.), так і новітніх медіагероїв, відомих своїми героїчними вчинками під час війни, оптимізмом («Привид Києва», пес Патрон). Відповідно, мистецьке середовище так само відгукнулося на жахіття цієї війни, звертаючись до історично-мілітарної тематики у свої роботах. Наразі ми можемо говорити лише про перші відголоски, хоча доволі активні, і цілком очевидно, що в подальшому

з'являтиметься ще низка робіт сучасних художників, присвячених російсько-українській війні.

Здійснюючи першу аналітику загальної ситуації в цій царині сучасного українського мистецтва, мистецтвознавиця і художниця О. Карпенко слушно відзначає, що «якщо до теперішнього часу героїчна та епічна тематика творів була неактуальною, вважалася архаїчною, то сьогодні, коли світ опинився на краю прірви третьої світової війни та ядерної катастрофи, а Україна на межі своїх сил протистоїть навалі лютої орди, героїчна тематика, національний код звучать з новою потужною силою, консолідуючи суспільство в боротьбі зі світовим лихом». Основними рисами художніх творів, які можна віднести до історично-мілітарної тематики, О. Карпенко називає риси графічності й плакатності; тенденції народного мистецтва та неопримітивізму; ознаки героїчного та епічного стилю; неореалізм [1, 129].

У цьому напрямі серед сучасних творів історико-мілітарної спрямованості варто викремити нову серію робіт заслуженного художника України Олега Шупляка «Андрофаги в Україні», присвячену подіям російсько-української війни, де іменування племені людожерів, яких згадував ще Геродот, перенесено на російських вбивць, армію рф, що вторглася в Україну. Також до цього тематичного циклу робіт належить графічна робота «ZЛО буде знищене!», «Війна», «Поборемо», «ЗСУ», «Незламна скеля» (присвячена «Азову»), «Боги» та ін. [3].

Вирізняються власною глибоко пропрацьованою темою і стилістикою роботи українського живописця та графіка Владислава Шерешевського, випускника київської НАОМА: «Паляниця», «Лють», «Борщ», де в основному наявні портретні зображення захисників України з певними алюзіями на героїку та образи доби козаччини.

Надзвичайною гіперреалістичністю сповнені роботи хмельницького художника Олександра Канюки, які він виконує в чорно-білому варіанті (як фото) чорним та вугільними олівцями. Це портретні зображення сучасних учасників і героїв російсько-української війни: головнокомандувача ЗСУ Валерія Залужного, льотчика «Привида Києва», Президента України Володимира Зеленського та ін. У його доробку, що вже сягає тисячі одиниць, не лише відомі українські постаті (Тарас Шевченко, Леся Українка, Михайло Грушевський, Симон Петлюра, Степан Бандера, Сергій Притула, Кузьма Скрябін), а й закордонні лідери, які підтримують Україну (президент США Джозеф Байден, Польщі – Анджей Дуда, колишній прем'єр-міністр Великої Британії Борис Джонсон) [2].

Отже, можемо констатувати, що події новітньої української історії – російсько-українська війна – набувають свої актуальності та відображені в художній творчості, закладаючи нову образність, тематику й стилістику у формування новітніх тенденцій сучасного живопису історично-мілітарної тематики, що ґрунтується на традиціях українського мистецтва та глибокому переосмисленні власної культури й ідентичності у світлі боротьби за незалежність України.

Література

1. Карпенко О. В. Аналіз основних тенденцій сучасного українського живопису воєнного часу та мистецькі паралелі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 127–134.

2. Садомська Л. Хмельничанин Олександр Канюка малює реалістичні портрети, щоб підтримати ЗСУ та українців, постраждалих від війни. URL: https://ye.ua/kultura/63029_Hmelnichanin_Oleksandr_Kanyika_malyiye_realistichni_portreti_schob_pidtrimati_ZSU_ta_ukrayinciv_postrazhdalih_vid_viyni.html (дата звернення: травень 2023 р.).

3. Самченко В. «Найцінніша для мене – виставка у бойових локаціях на передовій» – Олег Шупляк. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3587868-oleg-suplak-zasluzenij-hudoznik-ukraini (дата звернення: травень 2023 р.).

Падалко Вікторія Олегівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ЗАЦВІЛА В ДОЛИНІ ЧЕРВОНА КАЛИНА» В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ XXI СТ.

Творчість класиків для українського культурного простору є своєрідним камертоном. Крізь призму ставлення до неї можна відстежити як внутрішні трансформації творчого світогляду митців, так і відображення зовнішніх змін у суспільно-політичному процесі. Поетична спадщина Тараса Шевченка від часів створення і донині є однією з ключових ланок для цілісного розуміння української ідентичності. За різні історичні періоди поезія Тараса Шевченка зазнавала впливів у тлумаченні. У радянський період надавали перевагу пейзажній ліриці. Саме тому й музичні інтерпретації були здебільшого пейзажно-зображального характеру. У середині 1980-х років, на зорі здобуття Україною Незалежності, починають з'являтися на загал музичні інтерпретації, що транслюють ідеї автора – Автора-Поета української нації, Автора-Пророка. У зв'язку із сучасними історичними подіями, Революцією Гідності, російської агресією, повномасштабною війною звернення до творчості Тараса Шевченка набуває ще більшого значення. Ідеться вже не лише про художнє значення творчості загалом, а про збереження і трансляцію культурної пам'яті. У цьому полягає актуальність нашої наукової розвідки. Метою публікації є аналіз особливостей різних інтерпретацій поезії Тараса Шевченка «Зацвіла в долині червона калина» в контексті соціально-політичних змін XXI століття.

Вірш «Зацвіла в долині червона калина» був написаний у 1849 році і є ліричною рефлексією автора, адже створений не з натури, а з уявного ідилічного образу рідного краю, «земного раю». На тлі прекрасної природи поет змальовує ідеал любові та взаємин української молоді. Природа та притаманна їй свобода постають своєрідним центром тяжіння у творі. Звертаючись до неї, автор критикує те «неприродне», нав'язане зовні, що прагне цей рай зруйнувати.

Мелодійність поезії, оспівування одного із центральних для українців символу – калини – щоразу спонукали композиторів до створення музичних інтерпретацій. Багато митців зверталося до вірша: Дмитро Клебанов, Микола Лисенко, Мирослав Скорик, Яків Степовий, Ігор Шамо, а серед легендарних виконавців був і Борис Гмиря. Поезія знайшла своє втілення у цілому різноманітті жанрів та стилів. Її музичні інтерпретації є в репертуарі як у сольних вокалістів, хорів, так і в оркестрів, інструментальних ансамблів.

Одними з найвідоміших музичних інтерпретацій, за результатами моніторингу в мережі YouTube, а також за частотою відтворення на культурних заходах є пісні з однойменною назвою «Зацвіла в долині червона калина», написані Аркадієм Філіпенком (1970-ті роки) [1, 44-45] та Богданою Фільц (кін. 1980-х років) [2]. Обидві інтерпретації характеризуються пейзажністю, зображальністю, використовується лише та частина вірша, яка є пейзажною лірикою. Але вже між цими двома інтерпретаціями можна простежити загальний рух та виокремити тенденції розвитку музичного мислення композиторів у роботі з поетичною спадщиною класиків. Інтерпретація Богдани Фільц неначе знову повертає нас до мажорного, сповненого надій та сподівань прочитання Миколи Лисенка. Бо ж у його послідовників спостерігаємо, навпаки, мінорні інтонації, подекуди тужливі настрої тощо.

Феномен зміни творчого світогляду митців, породжений здобуттям Україною Незалежності, суттєво вплинув на особливості інтерпретацій. Музиканти наблизили поезію до сучасного слухача, за рахунок жанрів розширили коло слухацької аудиторії, що грає надважливу роль для популяризації творчості класиків. Інтерпретації спадщини Тараса Шевченка стали характеризуватися життєствердним началом в описі української долі, об'єднанням фольклорних тенденцій із різноманітними сучасними вкрапленнями.

Розглянемо музичну інтерпретацію авторки цієї наукової розвідки, Вікторії Падалко, яка з'явилася у 2018 році. «Зацвіла в долині червона калина» – одна з пісень, які увійшли до авторського творчого проєкту «Як співають слова видатних українців». Інтерпретація вирізняється поєднанням широкого спектру сучасних засобів виразності з українськими традиціями. У незвичну ритміку вокалу органічно вплітаються народні вокальні елементи. Мелодія відображає драматургію твору – від загального до конкретного – і навпаки, спонукаючи слухача до глибоких філософських роздумів. Українська природа постає живою, світлою, музика додає її описанню витонченості і певної сонячності. Написаний авторкою приспів гармонійно поєднався із рядками Тараса Шевченка і додав своєрідних перегуків з ідеями Кобзаря, а також нових семантичних акцентів, які увиразнили актуальність поезії для сучасних слухачів. Пісня була присвячена українцям, які змушені жити далеко від рідної землі. Складні життєві обставини, матеріальна скрута чи примха долі… У 2018 році ми не могли навіть уявити, що понад 9 млн українців будуть змушені виїхати за кордон через повномасштабну війну. Тому сьогодні пісня розширила своє значення за рахунок суголосності подіям, у центрі яких ми зараз знаходимося.

Отже, ми продемонстрували пряму залежність музичних інтерпретацій творчості класиків від соціально-політичних змін, виокремивши особливості інтерпретацій поезії Тараса Шевченка «Зацвіла в долині червона калина» різними митцями та в різний час. Заглиблення в трансформацію семантичних відтінків інтерпретацій, розвиток палітри використаних засобів виразності становлять основу для подальшого дослідження. Вільні творити майбутнє, ми по-новому відкриваємо для себе Тараса Шевченка, відроджуємо, зберігаємо та примножуємо скарби національної ідентичності.

Література

1. Філіпенко А. Зацвіла в долині. Зоре моя вечірняя : збірка пісень Тараса Шевченка для дітей середнього і старшого шкільного віку. Київ : Музична Україна, 1980. С. 44-45.
2. Фільц Б. Зацвіла в долині червона калина. Тернопіль : Богдан, 2007. 56 с.

Селіванов Іван Сергійович,
аспірант Національного університету «Львівська політехніка»

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ДИЗАЙН-РОЗРОБКИ ІНФОГРАФІКИ

Візуалізація інформації у формі інфографіки є комплексним та цілеспрямованим процесом, що має на меті репрезентувати певні факти в доступний та зрозумілий спосіб. Такий процес як важлива складова будь-якої творчої діяльності підпорядкований сучасним тенденціям графічного дизайну. Серед них виділимо такі:

- яскрава колірна гама, яка передбачає використання яскравих та насичених кольорів, що робить візуалізацію більш привабливою та енергійною [1];
- інтерактивність складових елементів композиції (анімація, відео та інтерактивні графіки). Характерною особливістю цього тренду є те, що він дає змогу користувачам взаємодіяти з візуалізованими даними та керувати процесом їх відтворення [1];
- мінімалістичний дизайн, з використанням спрощених форм, якомога меншої кількості кольорів та шрифтів. Такий підхід дозволяє зосередитися на основній ідеї інфографіки та зрозуміти її;
- використання 3D-елементів у композиції задля більш візуально виразної та привабливої репрезентації даних;
- шрифти різного стилю та формату (наприклад гротески, санс-серіф тощо), поєднання яких дає змогу створити виразні інфографіки. Використання графічних ефектів, таких як викривлення та перекручування, може додати певної експресивності до дизайну. У межах цієї тенденції варто відзначити стилізацію рукописного письма, що дає можливість підкреслити антропоцентричну складову;

- геометричні форми та лінії: дозволяють створити динамічну композицію шляхом стилізації довільних складових композиції інфографіки;
- модульність: дає змогу структурувати інформацію у вигляді чіткого та логічного дизайну, забезпечуючи одночасно баланс між різними елементами дизайну [2];
- адаптивність також є важливою тенденцією сучасного дизайну інфографіки. Як й інтерактивність, ця тенденція особлива тим, що застосовується суто в контексті цифрового середовища. Завдяки широкому розповсюдженню та використанню пристроїв з різними розмірами екранів (смартфони, планшети, ноутбуки, стаціонарні комп'ютери), дизайнерам все частіше доводиться створювати інфографіки, які можуть бути легко переглянуті на будь-яких із цих пристроїв. Такий підхід дає можливість створювати гнучкі інфографіки, які здатні належним чином відображатися на різних розмірах екранів, зберігаючи при цьому свою логічну структуру та ефективність у передачі інформації [3];
- AI інфографіка. Штучний інтелект починає відігравати важливу роль у створенні інфографіки. Деякі платформи використовують алгоритми штучного інтелекту для генерації індивідуальних візуальних елементів та рекомендацій щодо елементів дизайну на основі вподобань користувачів і даних. Ця технологія має потенціал спростити процес створення інфографіки та створити більш персоналізовані й привабливі візуальні матеріали [3].

Зазначені вище тенденції не є вичерпними. Дизайнери можуть експериментувати та комбінувати їх, щоб створити свій власний унікальний стиль.

Отже, незалежно від того, якими тенденціями керуються дизайнери, головною метою дизайну інфографіки є передача складної інформації в доступному та привабливому форматі.

Література

1. The Infographic Design Report: Trends to Try in 2023 : вебсайт. URL: https://venngage.com/blog/infographic-design-trends/ (дата звернення: 11.05.2023).

2. 3 Infographic Trends to Try in Your Content Marketing : вебсайт, URL: https://www.columnfivemedia.com/3-predictions-future-infographics/ (дата звернення:11.05.2023).

3. Infographic design trends you can't ignore in 2023 : вебсайт, URL: https://clickable.agency/infographic-design-trends-you-cant-ignore-in-2023/ (дата звернення: 11.05.2023).

Скорик Ірина Геннадіївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНЕ ТІЛО: ВЛАСНА ДУМКА НА ВЛАСНУ ІДЕНТИЧНІСТЬ

Якщо модне тіло розглядати як об'єкт сучасного інвестування, то треба зауважити, що самовдосконалення для людини у XXI столітті – це не тільки сліпе дотримання сучасних суспільних вимог. Людина прагне визнання, а визнання не можливе без підсвідомого порівняння з ідеалами минулого, тобто з досконалістю успішних зразків та досвіду. Але в новому ракурсі з тими змінами та досягненнями, котрі найбільш відповідають суспільно визнаним ідеалам, людина не тільки приміряє модні тілесні зміни на себе, а й бажає трансформуватися в майбутнє. Модний одяг при цьому тривалий час виступає у своїх класичних іпостасях як зовнішня демонстрація становища на соціальних сходах та гендерна приналежність. Бо ми можемо «розглядати одяг як артефакт, він має незвичайний вигляд, оскільки дає нам змогу грати – час від часу або постійно – з ідентичністю та самосприйняттям. Він може затвердити положення в просторі, яке ми займаємо в повсякденному житті, залежно від того, як ми вдягнені, або … служить засобом, завдяки якому ми одягаємося в гендер або скидаємо його із себе» [6].

Те, що у XXI столітті внаслідок сучасних досягнень генетичних технологій у людства з'явилася можливість повної або часткової корекції тіла чи його окремих частин у бік сексуальності та молодості, дає змогу сучасній людині робити дизайн свого тіла, зокрема й гендерної приналежності, на власний розсуд. «… сьогодні ми прагнемо не стільки здоров'я,

що є станом органічної рівноваги, скільки до ефемерного гігієнічного рекламного ореолу тіла, що є значно більшою досконалістю, ніж просто ідеальний стан» [1].

Більш конкретним підтвердженням того, що fashion-зображення, які спрямовані на стирання гендерних ознак, – звичайний загальновизнаний рекламний прийом, є компанії останніх модних колекцій Haute couture. У тренді спрямованість на новий образ модного тіла, ідентичний Дельозівському «тілу без органів» [3]. Демонстрована на подіумі тілесність відверто сексуальна, але має руйнівний акцент щодо класичних ідеалів у бік агендерності. Безперечно, ця тенденція стала частиною культури суспільства у XXI столітті. Вулична мода сьогодення демонструє гендерно-уніфікований стиль унісекс, який поступово витісняє такі поняття, як жіночність чи мускулінність, маскуя гендерні ознаки. З урахуванням того, що при цьому сучасна мода настільки злилася з тілесністю, виникає питання: що є первісним у цьому впливі? Чи модний одяг, чи внутрішній стан слідкувати за бажаннями тіла?

Зв'язок моди й тілесності, демонстрований за допомогою fashion-фотографії, не був важливим об`єктом для досліджень до наших часів. Тому поняття «модна тілесність» не розглядали. Поряд із цим приналежність до квір-культури багато модних дизайнерів відкрито не афішували. Це применшувало роль впливовості творців моди, які були інфлюенсерами новаторських стилістичних прийомів fashion-індустрії та не дозволяло змінити ракурс погляду на моду очами дизайнерів – представників квір-культур.

Отже, independent view на модне тіло був відсутній. Вікові цінності, закладені релігійними та сімейними інститутами, гальмували об'єктивізацію тілесності, яка впливає на здорове ставлення особистості до власної самості із чіткими гендерними ознаками. Революційні модні зміни в останні десятиріччя XX століття шокували деякі верстви населення відвертим натяком на руйнування гендерних обмежень через знімки fashion-фотографів. Прикладом є світлини відомих метрів Хельмута Ньютона, Річарда Аведона, Брюса Вебера. Їх роботи підкреслюють недосяжну красу тіл моделей, що попри свою тендітність демонструють майже чоловічу агресію та внутрішню силу.

У XXI столітті, коли класичні прийоми почали втрачати вплив на споживача, а зв'язок моди з квір-культурами вийшов за межі богемності, у яких перебував тривалий час на вулиці відкрито демонстрований а-гендерний акцент, швидко поширився в мас-маркет. Припустимо, що завдяки цим змінам окресленість гендерної нейтральності за допомогою одягу є актуальним питанням для кожного індивіда, а суспільні обмеження слабшають саме завдяки масовості цього явища.

Ідея Лакана про ідентичність завдяки концепції стадії дзеркала «Цілісна форма тіла – міраж, у якому суб'єкт передбачає дозрівання власних можливостей, – дається йому лише як Gestalt'a, тобто із зовнішнього боку» [4] свідчить, що ідентичність є сукупністю внутрішніх психічних процесів, пов'язаних зі сприйняттям власного тіла, які підсвідомо проєктуються в зовнішній світ. Виникає питання: чому інтерес до питання послаблення гендерних заборон та переосмислення власної гендерності протягом тривалого часу залишався у вузьких богемних колах моди, але у XXI столітті ці установки зацікавили масову свідомість? Адже «мускулінність» жіночого костюма проглядалася ще з часів «Великої мадемуазель» Coco Chanel на початку XX століття?

Існує думка, що причина в інертності чоловічої моди. Чоловічі колекції після встановлення панування класичного костюма рідко потрапляли під революційні зміни. Незважаючи на експерименти Готьє, Тома Форда, Марка Джейкобса та інших дизайнерів, які ламали стереотипи крою та колірну гаму, Ів Сен Лорана, який закріпив панування чоловічого костюма в жіночому гардеробі, новаторські ідеї в чоловічому образі залишалися на рівні модного дефіле або епатажу рок-зірок. Але більш імовірно, що революційний стрибок у XXI столітті в бік агендерності актуалізувався передусім завдяки появі «генерації Z». На виставці, що пройшла у 2019 році в музеї сучасного мистецтва в Бостоні під назвою Gender-bending Fashion in the 21-st Century, було актуалізовано дискусію навколо гендерних питань в індустрії моди [8]. Всі респонденти, що брали участь в цій полеміці, дійшли висновку, що сучасні генерації молодих людей прагнуть переходу до гендерно-нейтральної моди та активно

підтримують руйнування стереотипів, що перестали відповідати «духові часу» толерантним ставленням до вікових цінностей. Поважати будь-яку думку на власну ідентичність – головний принцип сучасної генерації.

Щодо еволюції High cjuture наочно це продемонстрував фільм «Дім GUCCI», який вийшов у 2022 році. У ньому показана еволюція від класики Luxury рівня до сучасних агендерних колекцій, зручних для будь-яких верств та визнана роль бренду в прибиранні меж тілесної гендерності.

Але культовий тріумф модного дому відбувся пізніше завдяки новому креативному директорові Алехандро Мікеле, після виходу першої колекції якого у 2015 році відбулася революція у всьому fashion-просторі. Агендерність вперше була сприйнята суспільством як новий тренд. Цей феномен продовжують вивчати й донині, а його значення було оцінене, коли хвиля агендерності поширилася в мас-маркети. «Мода, очевидно, надає найкращі аргументи для такої пояснювальної моделі, як ефект просочування вниз, який робить свідоме прагнення до розрізнення рушійною силою» [7].

Колекцій GUCCI, що продемонстрували відхід моди від традиційної тілесної ідентичності до сексуальної амбівалентності, за Жаном Бодріяром, є продуктом такого масового визнання, як new body trend. Але «це є одним з аспектів загальної транссексуальності, яка, крім самого сексу, поширюється і на інші сфери тою мірою, у якій вони втрачають свій специфічний характер і залучаються до процесу змішування чи зараження – у той вірусний процес нерозрізненості, який відіграє первинну роль у всіх подіях наших днів [2]. Таким «вірусним процесом» є переосмислення гендерних меж. Він впливає на відчуття особистості, яка несвідомо веде внутрішню боротьбу та прагне виразити у власному тілі ті бажання, що ламають стереотипи та дозволяють піти ще далі – у недозволене. Виникає бажання «мімікрувати» як метелик у тіло без органів, що протистоїть нав'язаному суспільному правилу – «бути, як усі». Мода при цьому допомагає мімікруванню як завдяки одягу, так і модній тілесності з її новими вимогами до тіла.

Отже, агендерний образ можна розглядати як відхилення від соціальної суспільно прийнятої системи відношень на користь інших цінностей, продиктованих часом. І якщо, наприклад, тіло чоловіка-моделі, яке одягнене в жіночий костюм стає при цьому так само пластичним та схожим на жіноче, то виникає інша семіотика його сприйняття – «прийом подвійного кодування». Це суперечить регламентації поведінки людини суспільством, яку затвердив Марсель Мосс у «Техніках тіла». Тобто сучасне тіло можна розглядати крізь призму впливу модної тілесності: воно протистоїть прийнятим нормам – вільне від вікових традицій, чітких гендерних меж, суспільної думки та влади. Тим самим модне тіло пропонує власну думку на свою ідентичність.

Література

1. Boudrillard Jean The transparency fo evil London UK ; Verso, 1993.
2. Boudrillard Jean. Транссексуальность. URL: https://www.ji.lviv.ua/n33texts/baudrillard4.htm (дата звернення: 07.05.2023).
3. Deleuze G. Anti-Oedipus. URL: https://play.google.com/books/reader?id=Bl4pDQAAQBAJ&pg=GBS.PA28.w.0.0.210_77&hl (дата звернення: 07.05.2023).
4. Lacan J. Thee Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psycho-analytic Experience. In J. Lacan, Seminars. Book 2. P. 510.
5. Mauss M. Chapitre premier. Notion de technique du corps: Sociologie et antropologie, 2013. P. 363–372.
6. Suthrell Ch. Unzipping Gender: Sex, Cross-dressing and Culture (Dress, Body, Culture): Berg Publishers, 2004. P. 2–3.
7. Veblen Th. The Theory of Leisure. New York : Macmilan Company, 1922. 173 p.
8. Gender-Bending Fashion in the 21st Centuary. URL: https://academychronicle.com/5928/features/gender-bending-fashion-in-the-21st-century/ (дата звернення: 07.05.2023).

Сливка Ігор Віталійович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

ФАКТОР УДАВАННЯ В ГРІ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО

Найпершим аргументом, що спонукає звернутися до досвіду вдавання неправди за правду, є той факт, що, крім справжнього переживання в ролі, актор користується також удаванням. Це відомо всім акторам-практикам, але традиційна акторська школа цей фактор чомусь вперто замовчувала і замовчує досі. Тобто обман є складовою мистецтва актора, і тому над цим досвідом принаймні треба замислитись.

Коли актор у ролі переймає спосіб існування обманщика і перетворює обман на відкриту публічну гру, то, по-перше, це вже не «обман», бо він розголошений, а по-друге, цей спосіб напрочуд точно збігається з мистецтвом актора. Як в обманщика, так і в актора однаковий вміст внутрішнього життя. І обманщик, і актор ведуть подвійний спосіб існування. А в такому способі можна водночас і жити, і контролювати свій стан. Обманщик дуже чітко фіксує всі власні внутрішні зміни аж до серцебиття і намагається управляти ними, щоб його не спіймали на брехні. Таке управління, хоч й інтуїтивне, але вкрай природне, спрямоване на регулювання насамперед внутрішнього стану самопочуття під час обману. Якщо зовні щось можна вдати, то цей стан неможливо імітувати. Він регулюється іншим способом. Тому акторові треба бути і в образі персонажа, і в масці обманщика, щоб зрозуміти та відчути, як відбувається таке невидиме регулювання.

Але пересічний обманщик не здатний до такої міри перейнятися неправдою як актор. Адже за цією неправдою прихований не звичайний обманщик, а актор, котрий виконує дії від персонажа. І саме перейнята позиція від обманщика спонукає виконувати ці дії, як його власні. Як засвідчує практика, таке привласнення відбувається. Слово «обман» треба розуміти в лапках ще й тому, що цей акторський «обман» спрямований на власну психіку актора, її зміну, а не на інших. Інші – глядачі та колеги по ролі – служать тільки своєрідним «буфером» для здійснення цього обману. У ході гри, заснованої одночасно на творчій платформі та платформі обману, актор переймається долею виконуваного персонажа до глибоких переживань. І ці створені почуття інші, ніж у житті, не ті недосяжні, які ми, актори, намагаємося притягнути, оглядаючись на життя.

Про акторський самообман та обман. Незаперечним фактом є те, що стан переживання актора в ролі (мислення і почуття в ролі) є станом тимчасового самообману. Цей самообман не можна назвати самозабуттям. Ні, такому стану піддаються тільки мисленнєва частина свідомості актора та психоемоційна система. Актор легко виходить із цього стану за першої необхідності. Таке притаманне людині явище (феномен) можна спостерігати й у звичайному житті. Наприклад, коли ми захоплені переглядом фільму, вистави, читанням книги тощо, то теж перебуваємо в стані тимчасового самообману.

Самообман актора полягає в тому, щоб ввести в оману публічно власну свідомість, а це неабиякі зусилля. У техніці самообману (якщо апелювати до цього слова), якою користуються актори, упущено один суттєвий момент – публічність самообману. Зусилля актора, спрямовані в самого себе, щоб потрапити в стан самообману (переживання того, що він виконує), нехтуючи глядачем, є хибними: публічний самообман не можливий без «обману» тієї самої публіки для її ж блага.

Очевидним фактором «обману» публіки є фізичне відтворення і творення всіх рухів персонажа. Адже актор не народжує рух за потреби, як у житті, а свідомо, майстерно виконує і творить його. Актор удає для публіки, що рух народжується, виникає самостійно. Такі відтворення стосуються всіх зовнішніх реагувань персонажа, зокрема мімічних і мовленнєвих. Відтворення і творення рухів є особливим прийомом психотехніки, таким, що миттєво збуджує внутрішнє реагування – емоцію, переживання. Насамперед відтворюється та виконується рух, а після з'являються відповідний емоційний стан, думка, переживання. Тобто рух є тим запальником, який запускає механізм переживання актора за публічних умов творчості.

Як виконати і створити рух непомітно для публіки, як вимовити слово, як відтворити та створити мімічні реакції, оцінки тощо, щоб глядач не відрізнив це творче виконання від природної потреби актора, сприйняв їх наче щойно народжені – ось ті прийоми психотехніки, якими має володіти актор. Тільки тоді, коли глядач це не відрізнить, свідомість актора теж не відрізнить, прийме і сприйме ці творчі рухи як справжні, як ті, що природно народжуються, як дії. Власне природність цих удаваних рухів полягає не в тому, що вони народжуються, як у житті, а у вмінні актора природно або органічно їх втілювати, що спонукає свідомість сприймати їх як власні дії актора. Це і є техніка обману, внаслідок якої відбувається так званий самообман актора.

Чи можна уникнути слова «обман» у техніці актора? Ні. Обман публіки є обов'язковою умовою ще й через те, що в актора під час такої активної невидимої взаємодії з глядачем зміщується сприйняття в ролі на те, що Михайло Барнич називає «бачити себе збоку», тобто з позиції глядача [1, 70].

Література

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману» : навч. посіб. 2-е вид., перероб. та доп. Київ : Ліра-К, 2016. 304 с.

2. Зленко Н. М. Феномен медіальної культури в сучасному світі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 34–38.

Табуліна Ольга Борисівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФРАНЦУЗЬКІ СЕРЕНАТИ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ БАРОКОВОЇ ДОБИ

Антоніо Вівальді – один із найвідоміших, найпліднішних та найбільш часто виконуваних композиторів доби бароко. Проте й досі багато творів з його величезного доробку виконують, на жаль, дуже рідко. До таких композицій належать так звані «французькі» серенати: La Gloria e Himeneo («Слава та Гіменей») та La Sena festeggiante («Святкуюча Сена») [1].

Жанр серенати був трендовим серед аристократії за часів А. Вівальді, і мало хто з композиторів не звертався до творів «з нагоди» хоча б раз. Серената була здебільшого плодом замовлення когось з вищих ешелонів суспільства для виконання з нагоди урочистої події – народження, іменини, весілля, вдалі військові кампанії, укладання мирних договорів, дипломатичні угоди тощо. Відповідно до специфіки, твори «з нагоди», або серенати, зазвичай виконували одноразово, що зовсім не заважало композиторам використовувати музичний матеріал із цих композицій для своїх інших робіт у майбутньому.

У 1723 році, після чотирнадцятирічної перерви в дипломатичних відносинах, французька монархія направила до Венеції нового посла – Жака-Венсана Ланге, графа Жержі. Дипломат щороку 25 серпня пишно відзначав свято Святого Людовика, вшановуючи так не лише покровителя своєї країни, а і її чинного монарха Людовика XV. Урочисті вечірки вимагали яскравого музичного супроводу, мабуть, тому один з найкращих маестро Венеції А. Вівальді отримав офіційне місце композитора при французькому посольстві.

Першим замовленням А. Вівальді від французького дипломата, про яке існують певні відомості, стала весільна серената La Gloria e Himeneo (RV687) [2], написана на честь укладення шлюбу між Людовиком XV та польською принцесою Марією Лещинською. Серената була виконана ввечері 12 вересня 1725 року в саду Французького палацу. Про розкішне дійство детально повідомляли в рукописному звіті італійською мовою, адресованому для розповсюдження серед друзів посла (свідчення, що спираються на листування римського кардинала Філіппо Антоніо Гуалтеріо, зберігаються у Британській бібліотеці в Лондоні) та в Mercure de France за жовтень 1725 року, де зазначено: «Після балу відбулася серената, відповідні події тексти якої отримали високу оцінку, музика ж була написана синьйором

Вівальді, який є найкращим композитором у Венеції».

У партитурі серенати, яку Вівальді написав поспіхом, не вистачає вступної симфонії, при тому вона була необхідною складовою як для опери, так і для її «молодшої сестри» – серенати. Окрім того, що симфонії були приємним інструментальним вступом, вони також виконували важливу роль «вбивць шуму», сповіщаючи публіку про початок вистави. У наші часи при виконанні La Gloria e Himeneo прийнято використовувати будь-яку тричастинну симфонію А. Вівальді, враховуючи той факт, що маестро завжди уникав робити перший акорд вступного речитативу (у серенаті він у тональності Фа мажор) таким самим, як тонічний акорд попередньої симфонії.

Весільна серената La Gloria e Himeneo написана для двох сольних жіночих голосів (у манускрипті – сопрано та альт) у супроводі струнних і basso continuo. Дві дійові особи цієї серенати – Гіменей (бог шлюбу) та Слава (атрибут французького монарха). Насправді як такої дії в цьому творі, як і в інших подібних, немає: два персонажі просто змагаються один з одним у нагромадженнях і похвалах молодої вінценосної пари. Починає цей марафон з поздоровлень Слава, яка спустилася з небес на землю. У своїй помпезній арії Alle amene franche arene вона запрошує Людовика привітати наречену. Далі естафету приймає Гіменей, який у своїй арії Tenero fanciulletto запрошує принцесу розділити шлюбне ложе з Людовиком та нагадує їй про обов'язки доброї дружини. Отже, поздоровлення з весіллям по черзі тривають впродовж усього твору, доки дві вболівальниці не об'єднують свої зусилля у жвавому дуеті Vedrò sempre la pace. Далі йдуть ще дві арії, і, нарешті, лунає кульмінація у вигляді фінального речитативу. За традицією жанру серенати – це момент, у якому підсумовується радісна подія. Анонімний поет навіть встиг втиснути сюди данину поваги французькому дипломату за проведення свята: Слава запевняє, що завдяки графу ця подія назавжди залишиться в пам'яті людей. Серената завершується фінальним дуетом на адресу подружжя (In braccio de' contenti), музика якого запозичена А. Вівальді з його ж опери Giustino («Юстин»).

Іншим внеском А. Вівальді до жанру серенати та даниною добрим відносинам Франції з Венецією стала серената La Sena festeggiante (RV693) [3], прем'єра якої відбулася у 1726 році. На жаль, достовірно не відомо, з якої нагоди вона була написана. Однак, враховуючи прославлення Людовика вустами персонажів, не маємо сумнівів, що цей твір адресований французькому монарху. Дослідники припускають, що серената створена на честь сходження Людовика XV, дофіна Франції, на престол. Як і La Gloria e Himeneo, цей твір, скоріш за все, був замовлений у А. Вівальді та лібретиста Д. Лаллі французьким послом Жаком-Вінсентом де Ланге де Жержі. Є думка, що цю серенату, можливо, планували надіслати безпосередньо до Парижа. На це припущення вказує той факт, що А. Вівальді включив у цю свою роботу елементи французького стилю, а саме використав пунктирні ритми, більшу кількість ансамблів, дуетів та речитативів accompagniato, ніж у власних інших подібних композиціях. Цікавою є також участь блокфлейти та гобоя, які здебільшого грають colla parte зі струнними, як це було поширено у Франції.

Як і в La Gloria e Himeneo, лібрето La Sena Festeggiante не має розвиненої сюжетної дії. Щаслива подія, яка стала приводом для виконання такого твору, не потребувала надто драматичної історії з нещасливим коханням, ревнощами та помилковими ідентифікаціями. Тому типова для творів «з нагоди» історія має такий вигляд: двоє алегоричних персонажів L'Età dell'oro (Золота доба) і La Virtù (Чеснота) шукають справжнього щастя. Вони радіють, що дісталися до прекрасних земель вздовж Сени та знайшли тут спокій і безтурботність. Разом з богом, уособленням річки Сени (La Sena), всі троє прославляють шляхетність і доброчинності юного государя, що зійшов на престол.

Серената складається з двох частин: у першій 11 номерів, в іншій – 8. Кожна частина серенати – це послідовність речитативів, арій, тріо та дуетів, кожна частина відкривається традиційною тричастинною симфонією. Якщо слухати цей твір, виникає питання, чому він не виконується частіше, адже і музична, і поетична складові цієї серенати дуже високої якості.

Барокова доба залишила нам джерело невичерпного натхнення. Завдяки неймовірній продуктивності майстрів XVII–XVIII століть, у сучасних виконавців і дослідників є змога зануритися в невичерпну магію барокових шедеврів. Серенати – один з маловідомих жанрів, який ще належить воскресити з майже трьохсотлітнього забуття. Твори «з нагоди» були не просто популярною аристократичною розвагою барокової доби та сценічним подарунком адресату, а важливою і навіть невід'ємною ланкою в мистецтві дипломатії. Завдяки серенатам відкривається куліса монументального захопливого театру під назвою «історія» та проливається світло на доленосні політичні події, огорнуті в дипломатичний антураж і музично-поетичні декорації.

Література

1. Everett P., Talbot M. Antonio Vivaldi, Due Serenate. Milano: Ricordi, 1995. 332 p.
2. Vivaldi A. La Gloria e Himeneo [Manuscript n. d. (ca. 1725)]. URL: https://imslp.org/wiki/Gloria_e_Himeneo%2C_RV_687_(Vivaldi%2C_Antonio) (дата звернення: 05.05.2023).
3. Vivaldi A. La Sena festeggiante [Manuscript n. d. (ca. 1726)]. URL: https://imslp.org/wiki/La_Sena_festeggiante,_RV_693_(Vivaldi,_Antonio) (дата звернення: 06.05.2023).

Терещенко Марина Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗМІНА СТЕРЕОТИПІВ У ВІЗУАЛЬНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ БАТЬКІВСТВА У 1960–1970-Х РР. (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ)

З огляду на зростаючу зацікавленість науковців до репрезентації гендерних ролей як у сучасних українських медіа, так і в комунікаційному просторі минулих часів, можна говорити про позитивну динаміку гендерних досліджень при аналізі української візуальної культури. Проте в дослідженнях, як правило, переважає тематика конструювання жіночого та меншою мірою чоловічого простору. У зв'язку із цим доцільним є розгляд репрезентації гендерної ролі, пов'язаної з батьківством, що останні роки зазнала суттєвої трансформації.

Науковий інтерес до осмислення гендерних ролей зумовлений міжнародним контекстом та європейським спрямування державної політики в бік більш демократичного суспільства, запровадженням національних програм як на державному рівні (що, зокрема, охоплюють широке коло питань, пов'язаних з гендерно-зумовленим насильством чи питаннями толерантності та рівності), так і міжнародної підтримки таких організацій, як, наприклад, представництво «HeforShe, глобальний рух ООН». Організація забезпечує медійну підтримку та присутність зазначеної тематики в інформаційному просторі та активно підтримує залученість чоловіків до батьківства, висвітлюючи проблеми обох статей у розподілі гендерних ролей у суспільстві.

У зв'язку із наведеним вище, все частіше постає тема батьківства як одного з визначальних факторів, що зумовлює наявний розподіл у гендерних ролях чоловіків і жінок, зокрема період поступового відокремлення ідеологічного трактування образу матері / батька в офіційній пропаганді від неофіційної репрезентації на прикладі творчості художників 1950–1970-х рр.

Досліджуючи досвід нашої країни минулого століття за часів панування на офіційному рівні комуністичної ідеології, де конструюванню жіночого образу приділяли особливу увагу, показовим вважаємо факт появи поза офіційним спрямуванням, починаючи з 1960-х рр., більш широкого уявлення про ролі жінок та чоловіків щодо батьківства.

Такий аспект, як материнство, принаймні в неофіційному мистецтві, поступово виходить на перший план у творчості художників, при цьому батько не є відстороненим суб'єктом у відносинах з дитиною. На наш погляд, надмірне акцентування на офіційному рівні у 1950–1960-х рр., зокрема із застосуванням пропаганди засобами образотворчого мистецтва, важливості суспільної праці, висвітлення широких можливостей делегувати роль вихователя

державі (з розповсюдженням дитячих садочків) та нівелювання ролі батька призвело до необхідності артикулювати в суспільстві проблему рівноправного долучення до батьківства обох батьків. У 1965 році було проголошено широку програму із забезпечення населення садками і яслами, посиленої уваги до материнства, це сприяло закріпленню на державному рівні пріоритетності за жінкою материнських обов'язків. І лише, починаючи з 1980-х років, у пресі почали транслювати важливість залучення обох батьків до виховання.

Якщо ми поглянемо на повоєнні твори українських художників, пов'язані із зображенням дітей, то це переважно відсторонені зображення двох постатей (зокрема внаслідок об'єктивних чинників – наслідків війни) . Твори ж 1960–1970-х років демонструють нам більш широку палітру почуттів – близькість та ніжність з боку батька до своїх дітей, що в офіційному мистецтві, як правило, не віталось. Робота 1969 року на воєнну тематику В. Баринової – Кулеби [1] репрезентує образ батька, сповнений ліричного настрою в обіймах своїх малолітніх дітей.

Набір гендерних ролей за часів радянської ідеології змінювався залежно від бачення ідеологів комуністичного суспільства. Як у повоєнні часи, так і в період відлиги образ жінки експлуатували, як правило, висуваючи наперед то функцію трудівниці, то матері (у сенсі продовження роду), то поєднуючи обидві ролі. Так, плакати 1960-х років містять переважно репрезентації жінки як активної працівниці одночасно за повної відсутності «зображень приватного сімейного простору» [2].

Прикладом репрезентації матері поза офіційною ідеологією «радянської матері» є робота «Портрет майбутньої матері» 1973 року З. Лерман, у якій художниця уникає стереотипізації та фіксує психологічний, фізичний стан майбутньої матері. Але, як бачимо, вагітна жінка все ще самотня, якщо порівнювати загальноприйнятий тренд у сучасному образному творенні поширеного фотографічного фіксування стану вагітної, як переживання спільного досвіду – на зображенні вже будуть двоє – мати й батько. Палітру переживань матері, відмінних від «офіційно схвалених», художниця відображає в полотні «Тривога» (1969), а офорт «Материнство» (1963) демонструє втому, розпач жінки і розширює розуміння багатогранності такого досвіду [3]. Представниця шістдесятництва А. Горська репрезентує своє бачення матері у власному портреті із сином 1960 року, чий зосереджений, стурбований вигляд також не демонструє безтурботності й щастя, а фіксує більш глибокий зв'язок вже порівняно дорослого хлопчика, якого матір бере, ніби захищаючи, на руки. Як зазначає Ю. Тищенко, у тогочасній пресі «велика зайнятість батьків на виробництві не дозволяла їм належним чином слідкувати за своїми дітьми» і водночас «проголошувалась підтримка фізичного та емоційного аскетизму між дітьми та дорослими». [4, 180]. Із цього боку розглянуті роботи поза офіційною ідеологією виглядають щирими та нонконформістськими, із загальноприйнятою доктриною ролі матері.

Своєю камерністю привертають увагу зображення батька, що нагадують сучасні популярні репрезентації в соцмережі чоловіків, що залучені до піклування про дітей з народження. Так, глибоко духовна робота З. Лерман «Батьківство» (1965) вражає своєю щирістю та звернення до цієї тематики художника М. Вайнштейна у роботі 1972 року, де він міцно притискає сина, наголошує на «чоловічому» переживанні ролі батька, що не відрізняється за емоційним забарвленням. Зазначене свідчить, що в досліджуваний період ми спостерігаємо зростаючу зацікавленість мистців до світу людських почуттів, зокрема переживання досвіду батьківства.

Отже, дослідження трансформації стереотипів, пов'язаних з батьківством, показало, що, починаючи з 1960-х років, уявлення про гендерні ролі матері та чоловіка починають змінюватись, принаймні на мікрорівні, що знайшло своє відображення в неофіційній творчості художників. Ідеологічно заангажовані ролі матері та нівелювання значення батька, залишається прерогативою офіційного мистецтва, тоді як поза ідеологією ми знаходимо у творчості митців фіксацію зрушень розуміння батьківства як одну з необхідних основ духовного життя людини, незалежно від її статі.

Література

1. Історія українського мистецтва у 5 т. Т. 5: Мистецтво XX століття / НАН України ; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. 1048 с., кол., тон. іл.
2. Донець О. М. Гендерні аспекти візуалізації жінки в українському радянському плакаті 1940–1980 рр. (на основі зібрання українського друкованого плаката XX ст. відділу образотворчих мистецтв інституту книгознавства НБУВ). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2017. Вип. 21. С. 194–201.
3. Архів неофіційного мистецтва. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/lerman zoya/catalog/ estampi_lerman/picture/materinstvo_09L (дата звернення: 04.05.2023).
4. Тищенко Ю. А. Журнал радянська жінка як джерело до вивчення державної політики в сфері охорони дитинства в УСРС 1965-1985. *Молодий вчений*. 2016. № 36(9). С. 176–82.

Шарпило Марина Юріївна,
аспірантка Харківської державної академії культури

ФОРМУВАННЯ WEB-КОМЕМОРАЦІЇ ГОЛОКОСТУ ЗА ДОПОМОГОЮ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Важливим аспектом глобалізаційного суспільства в процесі творення та передачі культурної пам'яті є динамічний обмін інформацією між учасниками комеморативної комунікації. Тому популяризація нових медіа у візуальному просторі дає змогу адаптувати історичні наративи до сучасних запитів соціуму. Медіазнавець М. Маклуен наголошував на тому, що форми цифрової трансляції відомостей впливають на людство не змістом, а зображальною характеристикою [3, 115].

Голокост – подія, яка має статичну темпоральність, консолідуючи в собі концепт загальновпізнаваності. Однак у просторі медіа трагедія єврейського народу залишається елементом, який резонує та породжує дискурси. Особливо це стосується етичної та аксіологічної сторони пам'ятання. Поряд з традиційними ритуальними нормами, що покликані транслювати травматичний досвід, з'являється потреба в осучаснені минулого, а саме залучити індивідів до конструювання web-комеморації, яка формується безпосередньо соціальними мережами. На це звертає увагу історикиня М. Лундриган, яка стверджує, що цифровий простір створює альтернативний образ Голокосту через модернізацію його значення [2, 340].

Отже, віртуальність трагедії виходить за межі роботи з константною пам'яті. Соціальні мережі створюють зрозумілу мову Голокосту, позбавляючи його етнічної локальності. З урахуванням цього з'являється окремий дискурс, присвячений доцільності адаптації трагедії для «масового споживання». Дослідник медіа Н. Брюггер наголосив на тому, що вебконтент слід поставити вище в дослідницькому порядку. Він допомагає ґрунтовніше вивчати соціокультурні явища [1, 111]. Керуючись цією тезою, ми проаналізували популярні мережі TikTok, Instagram та YouTube як елементи формування web-комеморації.

1. TikTok – приклад фрагментарності Голокосту. Популярна платформа дозволяє створювати авторські відео, які часто завуальовано транслюють політичні та історичні наративи. Використовуючи розважальну форму зображення події, креатори докорінно змінюють комеморативний вектор, надаючи перевагу створенню мем-контенту заради потрапляння в тренди. Ця форма актуальна серед користувачів завдяки легкості в поширенні та пошуку через хештеги. TikTok нетривіально зображує Голокост та його свідків. Але поряд з намаганням авторів дотримуватися етичної нормативності зростає роль антисемітичних настроїв у соціальній мережі. Алгоритми TikTok створюють моменти популяризації міжетнічної ненависті, які цензурувати практично неможливо.

2. Instagram – ілюстрація зображальності Голокосту. Візуальна панель, за допомогою якої створюється двоетапний обмін інформацією – рефлексія на фото та фактор вербальності. Instagram позиціонує себе як симбіоз підприємницької діяльності інфлуенсерів і громадської реакції на інформацію. Однак поряд з популяризацією блогерства є профілі меморіальних

комплексів, дослідників, які вивчають питання Голокосту. Вони перетворюють простір соціальної мережі на дигітал-платформу комеморації, де трагедія єврейського народу стає на одну сходинку з фото мандрівок, побутових моментів. Голокост набуває рис близької дотичності для користувачів. У цьому випадку можемо підкреслити позитивну масовість у споживанні наративу трагедії. Це впливає на культуру толерантності віртуального суспільства.

3. YouTube – факт онлайн-дискурсу Голокосту. Відомий відеохостинг залишається простором для оптимального конструювання колективної пам'яті та створення вебархіву, що допоможе досліджувати трагедію євреїв медійно. Ця платформа дозволяє знімати відео із суб'єктивною думкою на подію, критично аналізувати погляди інших, шукати моменти для обговорення та обміну коментарями. Крім того, YouTube – майданчик для вивчення впливу Голокосту на сучасне суспільство та створення індивідуального комеморативного середовища. Варіативність форматів репрезентації спонукає глядачів до потенційного вивчення деталей та змістів події.

Популярність окреслених цифрових медіа з їх функціональними можливостями дають змогу користувачам створювати та щохвилинно взаємодіяти з вебпам'ятанням. Онлайн-платформи перетворюються на простори нагадування про Голокост та його контексти. Але не табуйований вплив демократизації на колективну пам'ять створює можливості для поширення антисемітської пропаганди, підбурювання до міжетнічних конфліктів. Тому виникає дисонанс у доречності використання нових медіа для адаптації Голокосту й трансформації комеморативних практик у візуальному просторі мереж спілкування.

Література

1. Brügger N. When the present web is later the past: Web historiography, digital history, and internet studies. 2012. 117 p.
2. Lundrigan M. Performing Holocaust Memory on Social Media. 2020. 346 p.
3. McLuhan M. Understanding Media: The Extensions of Man. 1994. 389 p.

Штирбул Валентин Юрійович,
аспірант Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПОГЛЯДИ НА МИСТЕЦТВО ЯК НА ПОРОДЖУВАЛЬНУ МОДЕЛЬ ДІЙСНОСТІ

Сьогодні в будь-якому виді діяльності спостерігаємо поширення різних інновацій, до яких, зокрема, відноситься моделювання, тобто створення особливої субстанції у вигляді нової реальності, подібної до первинної. Але цей метод побудови та вивчення будь-яких об'єктів на їхніх моделях не є новим, тому що його використання можна спостерігати ще з глибокої давнини. І лише у XX ст. стало зрозуміло, що це універсальний метод з єдиною системою концепцій, у центрі якої є модель, яка і являє собою основний елемент всієї побудови. Будучи моделлю певного суспільного устрою, мистецькі витвори здатні впливати на соціальні трансформації, тобто породжувати дійсність.

Автором першої в історії людської думки моделі відображення дійсності був Платон, який виклав у діалозі «Держава» свою концепцію у вигляді міфу про печеру, перебуваючи в якій люди «сприймали б за істину не що інше, як тільки тіні певних предметів..., які кидає вогонь на протилежну стіну печери» [1, 209–210]. Так античний мислитель описує людське сприйняття дійсності за принципом мімесису, тобто імітації реальності, що, на думку Платона, не відповідає істині.

Соціальна роль мистецтва проявляється за допомогою знакової системи символів, завдяки чому воно стає не просто естетичною категорією з властивою їй універсальною художньою мовою, а й учасником складних міжкультурних, політичних та міжособистісних стосунків. У зв'язку із цим К. Берк точно зазначає: «Символи – це стратегії для охоплення

ситуацій... Критичні та творчі роботи – це відповіді на питання, зумовлені ситуацією, у якій вони з'явилися» [3].

Із цієї особливості природним чином випливає наступна функція мистецтва як мови для життя, за допомогою якої здійснюється нерозривний зв'язок між дійсністю та мистецтвом. У дюркгеймівській соціальній реальності *sui generis* «творіння мистецтва, науки та релігії у своєму зв'язку визначають певні економічні умови» [4, 169].

Соціальні перетворення, що відбулися на межі XIX–XX ст., значною мірою вплинули на розгляд взаємовідносин між мистецтвом і соціумом. Ця обставина, відповідно, зумовиала необхідність пошуків нового підходу до дослідження цього явища. Сьогодні ж, коли, здавалося б, все може бути мистецтвом, жодна із загальноприйнятих класифікацій не дає можливості для точного опису сучасного стану художньої творчості. Визнання плюралізму інтерпретацій означає, що не може бути істинного чи хибного визначення мистецтва. Замість традиційних напрямів досліджень П. Осборн пропонує розглядати сучасне мистецтво як «радикально розподілену, тобто незводимо відносну, єдність окремого твору мистецтва в усій сукупності його множинних матеріальних втілень» за дотримання історичної податливості «кордонів цієї єдності» [10, 48].

У своїй концепції аутопоезису, тобто «саморепродуктування», Н. Луман стверджує, що його ідею можна застосовувати й до соціальної сфери. Положення Н. Лумана про існування того, «що зазвичай називають пам'яттю», безпосередньо стосується збереження культурної пам'яті в суспільстві за допомогою передачі її спадщини у вигляді творів мистецтва з минулого в теперішній час, у якому будуються проєкції в майбутнє [9, 102].

І. Гофман пропонує погляд на суспільство крізь призму театрального дійства. Він викладає теорію соціальної взаємодії як драматургічну модель соціального життя, тобто «будь-яку організацію людської діяльності можна розглядати як організацію певного сценічного майданчика з визначеною кількістю характерних ролей» [6, 61–62]. Розгляд життя в такому ракурсі передбачає породжувальну модель дійсності, створену засобами мистецтва, у нашому випадку театрального.

Визнаючи універсальну цінність конкретних витворів мистецтва, які виникли завдяки певним історичним процесам, П. Бурдьє припускає, що світ мистецтва та галузь культурного виробництва можна проаналізувати за допомогою створеної ним теорії поля – автономного універсуму. У художникові П. Бурдьє бачить людину, здатну здійснювати моделювання реальності, відтворюючи її модель у вигляді твору мистецтва. Отже, митець «глибоко трансформує бачення світу, тобто категорії його сприйняття та оцінювання» [2, 149].

Відповідно до того, що уявлення про сучасний світ мистецтва досить розпливчасте і неконкретне, М. Ірвін представляє бачення основної його функції «у постійному визначенні, підтвердженні та підтримці культурних цінностей і категорій мистецтва, а також в отриманні від усього суспільства повноважень для світу мистецтва на виконання цього» [7, 1]. Тож М. Ірвін вбудовує світ мистецтва в суспільну систему, наділяючи його не лише певним місцем в соціумі, а й роблячи частиною взаємозалежних мереж соціальних відносин, тобто повноправним учасником побудови дійсності.

Наявність у розглянутих дослідженнях такого роду еклектики у визначенні мистецтва, його ролі та місця в житті суспільства, у поєднанні з відходом не лише від стилю, напряму або конкретного жанру мистецтва, а й практично з повною індивідуалізацією майже кожного продукту художньої творчої діяльності, дає підстави для обговорення можливості тлумачення всієї сукупності процесів, що відбуваються в сучасному мистецтві, у контексті ідей акторно-мережевої теорії. Автор ANT Б. Латур, аналізуючи відомі соціологічні теорії, відзначає, що всі ці ідеї можуть мати успіх у разі практичного застосування, а не у випадку, коли залишаться теоретичними дослідженнями. На думку Б. Латура, «релігія, економіка, політика, спорт, мораль, мистецтво та все інше побудовані з того самого матеріалу; новим є лише слово "поле"» [8, 249]. У цьому ряду мистецтво – це вид творчої діяльності, чий продукт здатен змусити людину «відчувати речі» [6, 236]. Ця ідея співзвучна з визначенням художнього об'єкта, що належить А. Джеллу, який вважає, що «об'єкт, визнаний об'єктом мистецтва, стає таким і

може обговорюватися з погляду параметрів теорії мистецтва, яка передбачає для нього наявність права голосу», оскільки твори мистецтва еквівалентні особистостям, а саме мистецтво – це система дій [5, 12].

Розглядаючи мистецтво як вид суспільної діяльності, що створює модель, яка породжує дійсність, а не просто як виробництво якісно нового художнього продукту, можемо побачити в ньому об'єкт, що активно будує соціальні відносини, беручи участь у них. Визнання мистецтва повноправним учасником соціальних мереж виведе його з рамок діяльності, спрямованої на відображення реальності, і розширить роль художньої творчості встановленням зв'язків, які виходять за межі країн, народів, мов, вірувань та культур.

Література

1. Платон. Держава / пер. з давньогр. Д. Коваль. Київ : Основи, 2000. 355 с.
2. Bourdieu P. The Intellectual Field: a world apart. Bourdieu P. In Other Words: Essays Toward a Reflexive Sociology. Stanford University Press, California 1990. P. 140–149.
3. Burke K. The Philosophy of Literary Form. Berkeley: University of California Press, 1973. 496 p. URL: https://www.degruyter.com/document/doi/10.1525/9780520340978/html (дата звернення: 17.04.2023).
4. Durkheim E. The rules of sociological method. New York, NY: The Free Press, 1982.
5. Gell A. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford and New York: Clarendon Press, 1998. 271 p.
6. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, 1956. 162 p.
7. Irvine M. Institutional Theory of Art and the Artworld, 2008. URL: http://www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/visualarts/Institutional-theory-artworld.htm (дата звернення: 17.04.2023).
8. Latour B. Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory. Oxford, UK : Oxford University Press, 2005. 301 p.
9. Luhmann N. Einführung in die Systemtheorie. Dirk Baecker (Hrsg.) Carl-Auer-Systeme Verlag. Heidelberg 2002.
10. Osborne P. Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art, Verso, London and New York, 2013. 282 p.

Шумейко Людмила Михайлівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПУБЛІЧНА ПОЛІТИКА В ГАЛУЗІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Із початком повномасштабної російської агресії сфера освіти зазнала кардинальних змін. Значна частина учасників освітнього процесу була змушена переміститися в межах України та за кордон і поступово адаптуватися до нових умов. За інформацією міжнародного фонду ЮНІСЕФ, через напад росії на Україну станом на 24 березня 2022 року за кордоном перебувало 1,8 мільйона дітей. Станом на лютий 2023 року ці показники становлять, відповідно, 500 тисяч дітей та 12,5 тисяч вчителів [4]. На державному рівні важливим завданням постало збереження наявності та якості освітнього процесу.

Державна освітня політика, яка передусім полягає в здійсненні управління та відповідного впливу на сферу освіти на основі сукупності відповідних стратегічних цілей і завдань, наразі спрямована на розгортання численних «купольних» і подальших євроінтеграційних дій та прагнень України.

У контексті зазначеної проблематики поняття «державна політика» доречно розглядати передусім як «публічну політику» (англ. *public policy*), що являє собою «симбіоз політичної дії, аналітики, рефлексії і акту мас-медійної комунікації» та тісно пов'язане з активною, політично функціонуючою демократичною громадськістю [6, 90–91].

Міністерство освіти і науки України миттєво відреагувало на виклики сьогодення, детально охарактеризувавши план функціонування системи освіти в нових реаліях, визначило особливості організації та управління інноваційною та проєктною діяльністю в закладах освіти, які, зокрема, висвітлено в науково-методичному збірнику «Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність» (Київ, 2022) [2].

Значний інтерес являє собою видання Інституту освітньої аналітики, що побачило світ за сприяння Міністерства освіти і науки України – ідеться про інформаційно-аналітичний збірник «Освіта України в умовах воєнного стану» (Київ, 2022), у якому детально схарактеризовано стан та рівень функціонування кожного з освітніх рівнів, представлено чинні освітні проєкти, визначено перспективи подальшого розвитку організації освітнього процесу [3].

31 березня 2022 року Міністерство культури та інформаційної політики, враховуючи рекомендації Міністерства освіти і науки України, надало практичні рекомендації щодо організації навчання в умовах відсутнього або обмеженого доступу до початкової мистецької освіти, адаптації змісту навчальних програм, проведення контрольних заходів, трудових відносин у колективах, оплати за навчання, фінансування закладів тощо [7].

Державне агентство України з питань мистецтв та мистецької освіти (https://arts.gov.ua/) є центральним органом виконавчої влади, діяльність якого спрямовує Кабінет Міністрів України через міністра культури та інформаційної політики. 26 вересня 2022 року на засіданні Громадської ради при Держмистецтві було вирішено звернутися до Державного науково-методичного центру змісту культурно-мистецької освіти (https://www.dnmczkmo.org.ua/) щодо сприяння створення публічної підбірки (бази) доступних навчальних матеріалів, за наявності можливостей створити адаптовану (подібну до польської) версію електронної бази «Мистецька освіта в смартфоні», а також створити перелік допоміжних ресурсів, які б викладачі закладів мистецької освіти могли використовувати в роботі додатково до посібників і підручників. Ґрунтовно обговорено бенчмарки до обміну досвідом з європейськими колегами для популяризації класичного мистецтва; задля сприяння професійному розвитку та обміну досвідом вітчизняних колективів з малими колективами та закладами освіти, сприяти їх розвитку за рахунок окреслених шляхів творчої колаборації [1].

Як влучно зазначив науковець О. Цугорка: «Функціонування системи мистецької освіти в умовах воєнного стану характеризується інтенсивним пошуком нових підходів до навчання, інноваційних форм організації освітнього процесу та ефективних педагогічних та інформаційних технологій. Професійна мистецька підготовка у воєнний час буде ефективною, якщо в ній зберігатиметься зв’язок між теорією і практикою, міждисциплінарні зв’язки та поєднання різних методів іа форм навчання» [5, 166].

Підсумовуючи, зазначимо, в умовах воєнного стану на державному рівні у сфері освіти окреслено чіткі стратегічні орієнтири та пріоритети, запущено процеси швидкої адаптації до викликів сьогодення, а головне, враховано думку громадськості. Публічна політика у сфері мистецької освіти зумовлює активізацію відкритого двостороннього діалогу між державним апаратом та громадськістю. Тож мета всіх учасників освітнього процесу полягає не лише в усвідомленні важливості теоретичної складової державних постанов, а й насамперед у проактивній позиції в їх практичній реалізації задля перемоги на культурному й освітньому фронті.

Література

1. Відбулося чергове засідання Громадської ради при Держмистецтв. URL: https://medialeague.com.ua/vidbulos-chergove-zasidannya-gromadskoyi-rady-pry-derzhmystecztv/ (дата звернення: 21.04.2022).

2. Освіта України в умовах воєнного стану. Інноваційна та проєктна діяльність: науково-методичний збірник / за заг. ред. С. М. Шкарлета. Київ; Чернівці : Букрек. 2022. 140 с.

3. Освіта України в умовах воєнного стану. Інформаційно-аналітичний збірник. Київ, 2022. URL: https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/serpneva-konferencia/2022/Mizhn.serpn.

ped.nauk-prakt.konferentsiya/Nauk-metod.zbirnyk-Osv.Ukrayiny.v.umovakh.voyennoho.stanu-%20Innovatsiyna.ta.proyektna.diyalnist.pdf (дата звернення: 19.04.2023).

4. Освіта України в умовах воєнного стану. Освітній омбудсмен України : вебсайт. URL: https://eo.gov.ua/osvita-v-umovakh-voiennoho-stanu/2022/04/11/ (дата звернення: 18.04.2023).

5. Цугорка О. Мистецька академічна освіта в умовах воєнного стану. *Українська академія мистецтва* : зб. наук. пр. 2022. № 32. С. 161–167. DOI: 10.32782/2411-3034-2022-32-22.

6. Шпортько О. Поле публічної політики. *Політичний менеджмент*. 2010. № 5. С. 90–95.

7. Щодо освітнього процесу в мистецьких школах в умовах воєнного стану. *Міністерство культури та інформаційної політики України* : вебсайт. URL: https://mkip.gov.ua/news/7015.html (дата звернення: 17.04.2023).

Антонець Ірина Валеріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМ ПРИСУТНОСТІ ФОТОГРАФІЧНОГО МЕДІУМУ В СИСТЕМІ УКРАЇНСЬКОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Фотографія не достатньо досліджена вітчизняними науковцями, хоча в сучасних реаліях, з моменту початку війни в Україні й особливо після повномасштабного вторгнення, фотографи-репортери та митці, котрі використовують у своїх практиках фотографічний медіум, виконують дуже важливу місію. Саме світлина оперативно висвітлює події в країні і є активним учасником у процесах культурної міжнародної дипломатії.

Про вагомий внесок і визнання українських фотографів у світі можуть свідчити нещодавні результати найпрестижніших премій. Нагороду World Press Photo of the Year за свої світлини з розгромленого Маріуполя отримав Євген Малолєтка. Трохи згодом він та його колеги фотожурналісти Мстислив Чернов і Василіса Степаненко стали переможцями Пулітцерівської премії 2023 року у двох номінаціях «За служіння суспільству» і Breaking News Photography.

Отже, у дослідженнях фотографії варто звернути увагу на такі проблеми та напрями: аналіз системи світового й українського сучасного візуального мистецтва, ролі фотографічного медіуму в ній; визначення головних особливостей і параметрів артринку фотографії, а також унікальних рис його форм в Україні; оцінка факторів, що впливають на розвиток цього сегменту артринку; аналіз та опис викликів, які постають перед ключовими акторами (учасниками, індивідуальними особами й інституціями) системи мистецтва при роботі з фотографією: митцями, кураторами, колекціонерами, артдилерами, галеристами, менеджерами, критиками, музеями та галереями, артярмарками, фестивалями мистецтв, художніми преміями, аукціонами, закладами освіти тощо.

Від самої своєї появи фотографія постійно переживала подвійну боротьбу – за визнання як поважного виду мистецтва та за створення життєздатної і сильної позиції в межах історично закріплених параметрів ринку образотворчого мистецтва. Шляхи, що супроводжують ці подвійні виклики, нерозривно пов'язані, і їх однаково необхідно дослідити, розповідаючи історію шляху фотографії до глобального визнання та ринкового успіху.

Заснований у 1970-х роках міжнародний ринок артфотографії переживає експоненціальне зростання. І все ж багато потенційних покупців не наважуються вийти на ринок. На думку студентів, які навчаються на магістерській програмі з артбізнесу в Інституті мистецтв Sotheby's, це один з найскладніших секторів артринку.

Незважаючи на те, що сучасна фотографія продовжує стикатися з багатьма викликами, вона переживає цілком заслужене зростання своєї ролі у світі мистецтва. В аукціонному світі великих фотороботів все частіше пропонують як на спеціалізованих фотографічних аукціонах, так і на прибуткових аукціонах сучасного мистецтва. За останні десять років як на

глобальному рівні, так і в Україні було відкрито цілий кластер нових яскравих мистецьких ярмарків і фестивалів, присвячених фотографії. Великі комерційні галереї та дилери також усе частіше представляють художників, які працюють з фотографією, що значно посилює інтерес колекціонерів до цього виду мистецтва.

На додаток до цього комерційного прогресу вкажемо, що фотографія дедалі більше відіграє провідну роль як ключовий партнер у комерціалізації яскравих, але складних нових форм мистецтва, які стають основними «секторами» зростання на артринку, що розвивається. Забезпечуючи важливий комерційний зв'язок між складними для монетизації творами перформансу, інсталяції та творів медіаарту, фотографія набуватиме все більшого комерційного значення у мистецькому світі майбутнього.

Слід зазначити, що в той час як зацікавленість сучасною фотографією в суспільстві регулярно зростає, проблеми, пов’язані з присутністю цього виду мистецтва на артринку України, вітчизняні дослідники порушують доволі рідко. Кількість подібних досліджень відносно мала порівняно із широким спектром подій, які відбулись в країні від часів здобуття незалежності.

Введення в науковий обіг досі потребує безліч імен українських митців і явищ, у котрих вони взяли участь, як таких, котрі значно вплинули на розвиток артринку та гідно представляють вітчизняне мистецтво у світі. Як приклад можна навести діяльність школи MYPH (Mykolayiv Young Photographers) та її засновника Сергія Мельниченка; приватну колекцію Бориса і Тетяни Гриньових; передачу творів українських художників колекціонерами України до всесвітньовідомого Центру Помпіду та створення окремої експозиції українського мистецтва в ньому; діяльність фестивалю Odesa Photo Days та кураторки Катерини Радченко; відкриття нових незалежних галерей, які вагому роль приділяють репрезентації фотографії, таких як The Naked Room (Київ), Асортиментну кімнату (Івано-Франківськ); участь українських фотомитців на всесвітньовідомих артярмарках і бієнале.

Завдяки розгляду художньої фотографії у двох вимірах – мистецько-історичному та ринковому – дослідження може бути потенційно корисним не лише для науковців, але і як практичний путівник для колекціонерів цього виду мистецтва, що розкриватиме та пояснюватиме його різноманітні аспекти, спираючись на вітчизняний і світовий досвід.

Література

1. Українські журналісти стали лавреатами Пулітцера за репортажі з Маріуполя. URL: https://chytomo.com/ukrainski-zhurnalisty-staly-lavreatamy-pulittserivskoi-premii-za-reportazhi-z-mariupolia/ (дата звернення: 11.05.2023).

2. Школа концептуальної і артфотографії «MYPH». MYPH. URL: https://myphart.com (дата звернення: 11.05.2023).

3. Cotton C. Photograph As Contemporary Art. Thames & Hudson, Limited, 2020. 296 p.

4. Grynyov Art Collection. URL: http://grynyov.art/ (date of access: 11.05.2023).

5. Hacking J., Klein S. Photography and the Art Market. Lund Humphries Publishers, Limited, 2018. 192 p.

6. MYPH / Молода Миколаївська Фотографія / упоряд. С. Мельниченко, Київ : Лесів. RODOVID, 2022. 200 с.

7. Odesa Photo Days. URL: http://thephotodays.org (дата звернення: 11.05.2023).

Вербицька Олена Віталіївна,
здобувачка ПВНЗ «Київський університет культури»

ОСОБЛИВОСТІ РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ В ДИТЯЧОМУ ВОКАЛЬНОМУ ЕСТРАДНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Вокальне виховання дітей на базі естрадних ансамблів є дуже популярним сьогодні в нашій країні. Воно здійснюється на різних рівнях: у дитячих школах мистецтв, вокальних студіях, ДМШ. Для досягнення професійного рівня вокальної майстерності потрібна поетапна робота над музичною підготовкою: у співаків виховують сольні та ансамблеві навички. Все це можливо реалізувати в дитячому вокальному естрадному ансамблі, де є яскраві солісти. У процесі навчання співу дитина вчиться взаємодії та взаєморозумінню в колективі, розвиває свої музичні здібності. Але навіть перед досвідченими керівниками дитячих колективів постає репертуарна проблема. Більшість сучасних вітчизняних дослідників приділяють увагу методам вокальної педагогіки, аналізу творчих досягнень окремих дитячих вокальних ансамблів, а питання репертуарної політики дитячих колективів детально не розглянули.

У наш час естрадний спів – це вагома складова концертної діяльності. Роль естрадного вокалу в ансамблі полягає в залученні дітей до музикування на основі знайомої для них музики, сучасного популярного репертуару. Учні не тільки набувають вокальні навички, розширюють кругозір за рахунок якісного репертуару.

Найскладнішим елементом у вокальній діяльності є вибір репертуару, оскільки він має підкреслити всі професійні та індивідуальні якості вокалістів. Під час вибору репертуару керівник ансамблю має враховувати такі вимоги:

1) твір має бути повноцінним за своїм ідейним та художнім змістом;

2) під час вибору творів необхідно враховувати вікові особливості учасників ансамблю та їх музичний розвиток;

3) твір має розвивати вокальні та слухові навички дітей, що сприятиме подальшому професійному розвитку ансамблю і кожного вокаліста;

4) репертуар обирають у зв’язку з можливостями участі в концертній творчій діяльності;

5) репертуар має бути різноманітним за образністю і характером;

6) пісні до репертуару бажано включати такі, що належать до різних стильових напрямів неакадемічної музики. Особливо корисно додавати обробки народних пісень, твори сучасних українських авторів, хіти поп- та рок-музики. Також важливим фактором у наш час є додавання візуальних видів мистецтв до виконання вокального твору. «Естрадний вокальний номер відчуває великий вплив театральності, бо сучасною тенденцією є установка на візуалізацію, на створення шоу» [1, 8]. Для дитячого вокального ансамблю є важливим хореографічний компонент постановки репертуарного номеру. Він не тільки допоможе зробити пісню яскравою, а й розвиватиме в дітей почуття метро-ритму.

Проблематичним питанням дитячого репертуару є пошук нових творів, які відповідають потребам сучасних вокалістів. Вирішити цю проблему допоможе співпраця із сучасними композиторами-пісенниками, що спеціалізуються на дитячому репертуарі. Композитор, який створює пісні для дітей, має орієнтуватися на можливості конкретного колективу, враховувати його сильні та проблемні сторони.

За музичними ознаками до дитячого репертуару відносять пісні з невеликим діапазоном, з достатньою кількістю пауз, без стрибків на широкі інтервали, простою ритмікою, яскравими мелодіями, що добре запам’ятовуються. Важливо, щоб пісні з репертуару вокального ансамблю подобались дітям. У такому випадку навіть деякі технічні складності будуть долати із задоволенням. Спів у вокальному ансамблі передбачає колективне виконання художніх творів.

У дітей потрібно виховувати розуміння, що колективний ансамблевий спів є важливим фактором для подальшого творчого розвитку. Вибір репертуару для дитячого вокального

ансамблю є відповідальним питанням. Твори для дітей мають бути сучасними, різностильовими, повноцінними за ідейно-художнім змістом, розрахованими на їх виконавські можливості, розвивати їх вокальні та слухові навички, сприяти подальшому професійному розвитку.

Література

1. Чернікова С. Генеза естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації : автореф. … дис. канд. мист: 17.00.03. Харків, 2008. 21 с.

Вишнякова Наталія Валеріївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦТВА О. ЕКСТЕР

Творчість О. Екстер є дуже вагомою в контексті українського авангарду. Авангард, можна вважати, народився у новаторських мистецьких школах, об'єднаннях митців, під час проведення сміливих виставок у Києві, Одесі, Харкові та європейських столицях. Він став однією з основ модерністського відродження 1990-х, відлуння якого все ще можна побачити сьогодні.

На початку XX століття в межах українського авангарду надзвичайно активними були жінки, які зробили суттєвий внесок у його становлення. Олександра Екстер стала засновницею однієї з найвпливовіших мистецьких шкіл у Києві, яка дала поштовх до формування цілої плеяди авангардних митців. Дослідники її називають «амазонкою авангарду» та однією із засновниць кубофутуризму.

Великий вплив на О. Екстер мало українське народне мистецтво. Завдяки зв'язкам свого чоловіка Миколи Екстера Олександра познайомилася з Наталією Давидовою, яка мала маєток із майстернею у Вербівцях поблизу Черкас. Саме там художниця змогла відкрити для себе українське народне мистецтво. Дослідник творчості мисткині Георгій Коваленко зазначає, що Олександра Екстер проводила справжні наукові експедиції, вишукуючи старовинні автентичні селянські вишивки, літургійне шиття, предмети ткацтва.

Варто зазначити, що О. Екстер і Н. Давидова з іншими дослідниками шукали народні мотиви, переосмислювали їх, осучаснювали та разом із Казимиром Малевичем, Іваном Пуні, Ксенією Богуславською малювали супрематичні дизайни для вишивок на сумках, подушках, килимах, поясах. Згодом їм вдалося створили Київське кустарне товариство, а ще презентувати вишивки з Вербівки на виставках у Києві та містах Європи. Вироби майстрів з Вербівки одразу привернули увагу своєю вишуканістю, високим артистизмом. У 1917 році було більше 400 робіт експоновано до Москви, на жаль, назад вони не повернулися. Особливість вербівської артілі полягала в тому, що нею керували професійні художники, а тому все створене селянками аж ніяк не нагадувало потокову продукцію.

Крім Вербівки, О. Екстер працює в Скопцях, де майстернею керує Євгенія Прибильська, її подруга і товаришка по навчанню в Київському художньому училищі. Там за ескізами Екстер, які своєрідно трактували традиційні українські мотиви, витчуть кілька гобеленів. Там вона познайомиться із селянською художницею Ганною Собачко, чиє мистецтво потужно вплине на її живописні пошуки. Завдяки революційному духу у творчості О. Екстер запропонувала новий підхід до створення декорацій, вивела дизайн костюмів на новий рівень та справила величезне вплив на розвиток стилю арт-деко. Олександра Екстер експериментувала з текстурами та простором, приділяла багато уваги контрастам, динамізму та ритму.

Вона була особисто знайома з Пабло Пікассо та стала зіркою європейських, насамперед французьких, салонів та виставок. Стикнувшись з методами тиску на художників з боку радянської влади, Олександра Екстер у 1920-х роках емігрувала до Франції, проте її творча спадщина продовжувала надихати художників, а її учні та однодумці стали на чолі руху українського авангарду.

Література

1. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура XX століття : навч. посіб. Київ : Знання, КОО, 2002. С. 22-25.
2. Горбачов Д. Український авангард 1910-1930 років. Київ : Мистецтво, 1996.
3. Горбачов Д., Парнис А. Поезія кольору. Київ : Мистецтво, 1970. С. 52–53.
4. Кравич Д. П., Овсійчук В. А., Черешкова С. О. Українське мистецтво. Львів : Світ, 2003–2005.
5. Історія українського мистецтва : у 5 т. Т. 5: Мистецтво XX ст. / гол. ред. Г. Скрипник. Київ : НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2007.
6. Савицька Л. До історії авангардного руху в Харкові. 1910-і роки. Російський авангард 1910–1920-х років і проблеми експресіонізму. Харків, 2003. С. 303–325.
7. Коваленко Г. Олександра Екстер / переклад: Марія Панченко. Київ : Родовід, 2021. URL: https://chytomo.com/iak-narodne-mystetstvo-formuvalo-svitohliad-oleksandry-ekster/ (дата звернення: 11.05.2023).

Вологіна Катерина Сергіївна,
заслужена артистка України,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СЦЕНАРІЙ ЯК ОСНОВА УСПІХУ РЕЖИСЕРА

Режисери відіграють важливу роль у створенні та втіленні художнього бачення проєкту. Однак, щоб бути успішним у своїй галузі, режисерові необхідно володіти не тільки талантом і креативністю, а й умінням розробки сценарію. Відтак ми розглянемо питання формування сценарію як основи успіху для режисера усіх видів мистецтва, що й становить мету пропонованої публікації.

Розглянемо сценарій як основу втілення ідей. Сценарій реально є основою, на якій будується вся художня конструкція проєкту. Він являє собою документ, що описує сюжет, персонажів, діалоги та інші важливі аспекти твору. Для режисера сценарій стає своєрідним компасом, що визначає напрям його роботи і дає змогу втілити свої ідеї в життя.

Сценарій допомагає режисерові візуалізувати та уявити своє бачення проєкту. Він дає змогу детально продумати кожну сцену, образ, композицію і освітлення, що допомагає режисерові створити сильні візуальні образи, які запам'ятовуються. Завдяки сценарію режисер може продумати хронологію зйомок, визначити необхідні реквізити та місця зйомок, а також спланувати роботу з акторами та знімальною групою.

Добре розроблений сценарій забезпечує узгодженість і структуру в роботі режисера. Він допомагає підтримувати єдиний стиль і тональність проєкту, а також синхронізувати роботу всієї команди. Режисер може використовувати сценарій як керівництво, щоб утримувати увагу глядачів і досягти необхідної емоційної реакції.

Сценарій є основним інструментом комунікації між режисером, акторами та знімальною групою.

По-перше, сценарій надає режисерові основу для розроблення візуального та художнього стилю проєкту. Він описує сцени, локації та настрій, що допомагає режисерові уявити у своїй уяві, як він хоче побачити фільм, виставу чи інший витвір мистецтва. Сценарій слугує вихідним матеріалом, на основі якого режисер може розробляти концепцію зйомки або постановки, визначати візуальні ефекти, декорації, костюми та багато іншого.

По-друге, сценарій допомагає режисерові краще зрозуміти персонажів та їхню взаємодію. Він дає інформацію про характери, мотивації, цілі та конфлікти героїв, дає змогу режисерові глибше їх відобразити на екрані або на сцені. Сценарій стає посібником, який сприяє режисерові в проникненні всередину кожного персонажа, дослідженні їх емоційної сфери та створенні складніших і переконливіших персонажів.

По-третє, сценарій слугує основою для розробки структури та хронології твору. Режисер може використати його, щоб визначити порядок сцен, вибудувати напругу і драматичну дугу сюжету, дослідити можливості для поворотних моментів і розвитку історії. Сценарій дає змогу

режисерові контролювати ритм і темп проєкту, забезпечуючи гармонійне й ефективне поєднання сцен і подій.

Нарешті, сценарій є основою для координації та узгодження роботи всієї творчої команди. Він слугує спільною мовою, яка дає змогу режисерові та іншим учасникам проєкту зрозуміти й розділити своє бачення та мету. Сценарій забезпечує єдине розуміння очікувань і завдань кожного члена команди, включно з операторами, декораторами, композиторами, артистами та багатьма іншими. Завдяки цьому, сценарій допомагає синхронізувати зусилля всієї команди та створити гармонійний і якісний результат.

Загалом сценарій є невід'ємною частиною процесу творчого втілення проєкту для режисера. Він надає основу для розробки візуального стилю, розуміння персонажів та їхньої взаємодії, визначення структури та хронології твору, а також координації роботи команди. Як основа успіху режисера, сценарій допомагає перетворити ідеї на реальність і створити якісний і вражаючий витвір мистецтва: чи то фільм, чи то театральну виставу, чи то телевізійний серіал, чи то інший вид творчості.

Візуалізація через сценарій також дає змогу режисерові спланувати хронологію зйомок або постановки. Він може визначити послідовність сцен, логічно пов'язати їх і забезпечити плавний перехід між ними. Це важливо для підтримання безперервності та єдності твору, а також для оптимального використання ресурсів і часу.

Режисер може визначити особливості кожної сцени та їхній взаємозв'язок із загальним сюжетом. Сценарій надає режисерові інформацію про ключові моменти та поворотні точки, що допомагає йому розставити акценти та емоційні піки у творі. Режисер може виокремити особливості кожної сцени, визначити їхню мету і внесок у загальну історію, а також обрати відповідний режисерський стиль і техніки для їхнього втілення.

Сценарій також дає можливість режисерові аналізувати ритм і темп твору. Режисер може визначити швидкість і тривалість кожної сцени, а також їхню послідовність і взаємозв'язок. Це дає змогу контролювати темп і напругу твору, створювати гармонійний потік подій та емоцій. Режисер може використовувати різні техніки монтажу, кадрування та музичного супроводу, щоб підкреслити емоційний відтінок кожної сцени і забезпечити плавний перехід між ними.

Крім того, сценарій дає змогу режисерові передбачити потреби в ресурсах і бюджеті проєкту. Він може визначити необхідні локації, декорації, спецефекти, а також кількість акторів і дублерів. Це допомагає режисерові спланувати і розподілити ресурси, адаптувати сценарій до бюджету і можливостей виробництва. Режисер може запропонувати альтернативні варіанти зйомок або постановки, якщо обмеження коштів не дають змоги реалізувати початковий сценарій повною мірою.

Отже, сценарій відіграє ключову роль у визначенні особливостей кожної сцени, їхнього взаємозв'язку та ритму твору. Він дає змогу режисерові виокремити ключові моменти та емоційні піки, контролювати темп і напругу, а також адаптувати сценарій до бюджету та ресурсів проєкту. Режисер використовує сценарій як інструмент для створення унікального та органічного твору.

Режисер може використовувати сценарій для розвитку персонажів та акторської гри.

Крім того, сценарій дає змогу режисерові зрозуміти цілісність і логіку твору. Режисер може використовувати сценарій для аналізу мотивації персонажів, розуміння їхніх цілей і завдань, а також для визначення їхньої ролі в загальній історії. Це дає змогу режисерові виокремити ключові моменти, а також поліпшити драматургію і діалоги, щоб зробити їх більш правдоподібними та переконливими.

Сценарій також допомагає режисерові ідентифікуватися з аудиторією і зрозуміти, як твір може викликати резонанс і відгук у глядачів і глядачок. Режисер може використовувати сценарій для аналізу тематики, повідомлень і цінностей, які наявні у творі, та обрати відповідні режисерські прийоми й техніки, щоб переконливо передати ці ідеї аудиторії.

Отже, сценарій є реальною основою успіху режисера.

Гузієнко Ірина Дмитрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ В СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ

Драматургія має діагностичну і прогностичну функції, що особливо проявляється в часи світових потрясінь. 24 лютого 2022 року змінило весь світ загалом. Маски впали остаточно, найбільша війна із часів Другої світової, яку розпочала рф проти України, облудно назвавши її «спецоперацією», перетворилася на війну варварства проти цивілізації. Хоча вторгнення загарбницької армії передбачали, зокрема й у драматургії, сподівання його оминути не зникали до останнього. Драматурги сьогодні намагаються розповісти авторську хроніку мистецького спротиву проти хаосу, драматургічної «війни» з війною, яка вилилась у тексти та якісь дії з ними, які воювали змістами і волонтерили, гібридували і ширились [1, 1].

Сучасна українська драматургія – яскравий приклад, як можна працювати за фахом і водночас допомагати Україні оборонятися, адже, якщо навіть десь паралізований наш театральний простір, читання та вистави можна організовувати в інших країнах. Ідеться насамперед про актуальну драматургію, пов'язану тематично з теперішньою війною, але водночас беруть до уваги й давніші тексти, які резонують із сучасною ситуацією [1, 2].

Надважливі не лише зібрання і впорядкування вже написаних текстів, але і створення нових, які б осмислювали цей надзвичайно важкий період, усвідомлення цілеспрямованого геноциду проти нашого народу. Драматурги беруть участь у конференціях та онлайн-зустрічах, дискусіях, тематичних статтях та інтерв'ю, а згодом із читань виникають вистави та участь у фестивалях. Існує багато майданчиків для втілення мистецьких та благодійних задумів. Наприклад, «ДрамПост» – за аналогією з блокпостом і форпостом – це благодійний театрально-драматургічний проєкт драматургічного відділу Центру Курбаса, який сформувався як мистецький опір російському вторгненню. Він має потрійну мету – інформаційна війна мовою драми, освітньо-мистецьке волонтерство та збір коштів на захист і порятунок українців і України [1, 3].

Українська драматургія за тридцятиліття незалежності пройшла шлях складних змін у своєму розвитку. Тенденції новітньої української драматургії в сучасних трансформаційних процесах значною мірою були зумовлені початком російсько-української війни, вимушеною міграцією багатьох наших громадян, безкінечними сигналами тривоги та звуками вибухів, страху за життя і долю всієї країни. Однією з основних цілей сучасної української драматургії є показати істину, зафіксувати події, що відбуваються під час російсько-української війни, розказати світові про наші реалії. Особливо швидко ця мета реалізується під час тісної співпраці українських драматургів і режисерів, коли п'єси безпосередньо втілюються у вистави [2, 2].

Наприклад, проєкт «Антологія24» поєднав тексти сучасних драматургів, які отримують своє потрактування із цікавим режисерським рішенням на сцені. Серед них варто згадати тексти Ніни Захоженко «Я, війна і пластикова граната», Людмили Тимошенко «Моя мама чайник», Дена Гуменного «Повітряна тривога» та інших авторів, ідеї яких переростають у повноцінні вистави.

Театр став вогнищем, навколо якого знову почали сходитися люди, які зрозуміли його важливість. Однак тепер українському театру окреслювати свою діяльність лише однією функцією задоволення стало недостатньо. Парадигма сучасного театру інакша, він більше пов'язаний із життям та сьогоденням. Треба наважитися вийти із зони комфорту, втратити колишню та віднайти нову публіку, яка здатна на критичне мислення. А такою вона буде лише тоді, коли митці усвідомлять свою надважливість у розбудові відповідального суспільства [3].

Література

1. Неждана Н. Драматургічний фронт. Ескізна хроніка URL: https://kurbas.org.ua/projects/almanah17/19.pdf (дата звернення: 05.05.2023).
2. Мірошниченко Н. Л. Драматургія незалежної України: стилістичні тенденції у контексті соціокультурних перетворень. URL: https://kurbas.org.ua/projects/almanah17/10.pdf (дата звернення: 05.05.2023).
3. Яремак П. Сценічне дзеркало війни. URL: https://tyzhden.ua/stsenichne-dzerkalo-vijny/ (дата звернення: 05.05.2023).

Зінковська Ірина Олександрівна,
заслужена артистка України,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ РЕЖИСЕРА В ДІЯЛЬНОСТІ ВИКОНАВЦІВ КОНЦЕРТНО-МУЗИЧНОЇ СФЕРИ В ПЕРІОД ВІЙНИ

Повномасштабне вторгнення російських військ на територію України 24 лютого 2022 року спричинило значні зміни в концертно-музичній діяльності українських виконавців. Змінилися методи і характер проведення концертів та масових заходів, тенденції і тематика новостворених пісень, музичних композицій, кардинально трансформувалися стиль, настрій творчості та мистецькі вподобання аудиторії.

У період війни митці активно включилися в роботу національно-музичної оборони, і дуже часто кожен ставав сам режисером своїх виступів та концертів. Щоб підняти дух захисникам і постраждалим людям внаслідок бойових дій, сформувалися бригади так званої музичної оборони, які гастролюють як на передову, так і виступають для захисників, які перебувають на навчанні. Також проводять концерти для вимушено переселених осіб як елемент їхньої реабілітації після фізичних та емоційних травм.

Дехто з українських митців пішов у територіальну оборону або на фронт і зі зброєю в руках створював і створює нові мистецькі твори, які вже стали історією. Зокрема, сьогодні вже відзнято чимало відеокліпів та документальних фільмів у місцях бойових дій, на руїнах від бомб і ракет тощо. Всьому світові доносять правду про події в Україні, і музику як мистецтво, що є найголоснішим способом бути почутим людством, широко використовують режисери цих зйомок або безпосередньо виконавці.

Український актор і режисер Ахтем Сеітаблаєв уже наступного дня після повномасштабного вторгнення був у теробороні Києва. Його позивний у Збройних Силах «Саід» є абревіатурою початкових літер його прізвища та імені з додаванням «і друзі». Останнім часом його служба пов'язана зі зйомками історії всіх бригад ТРО. На рахунку режисера Ахтема Сеітаблаєва такі фільми, як «Мирний-21», «Кіборги», «Номери» та «Захар Беркут». «Мирний-21» став одним з останніх повнометражних проєктів для актора Паші Лі, який на початку березня 2022-го загинув в Ірпені від кулі російських окупантів. Стрічка «Мирний-21» була знята за подіями 2014 року на Сході країни. За сюжетом луганські прикордонники не зраджують Україні та до кінця борються проти рф та її «зелених чоловічків».

В основу кінокартини лягла реальна історія гідності та вірності військових на Луганщині, які протягом десятиріч перебували під сильним впливом російських ЗМІ, були на самому кордоні з країною-агресором та не зрадили присязі своєї України. Режисер завжди супроводжує свої фільми музичним контентом, який допомагає емоційно підняти чи, навпаки, зменшити напруження і так зрозумілих кадрів, знятих під час бойових дій чи після них.

Буквально в перші дні війни народилася знакова пісня, яку вже охрестили в народі неофіційним гімном України «Непереможна Україна», яка, за версією ТСН, увійшла до десятки кращих пісень війни 2022. Вона об'єднала 19 українських виконавців, які на той час переважно були розкидані Україною і світом через атаку на Київ. Було створене відео виконання – і проєкт отримав широкий резонанс у суспільстві. Автором ідеї, музики, аранжування, а також режисером проєкту став відомий український композитор Володимир

Будейчук. Вірші написала Лариса Архипенко, а виконавцями є Дмитро Яремчук, Михайло Грицкан, Віктор Павлик, Іво Бобул, Оксана Білозір, Ірина Білик, Ауріка Ротару, Ірина Зінковська, Катерина Бужинська, Павло Зібров, Назарій Яремчук молодший, Петро Чорний, Віталій Борисюк, Оксана Пекун, Тетяна Піскарьова, Ольга Сумська, Наталія Бучинська, Гарик Кричевський, Володимир Будейчук. Бас-гітара – Андрій Усков. Гітара – Михайло Баньковський. Відео змонтував Валерій Георгіян, який також вступив до лав ЗСУ. Саме на прикладі цього мистецького проєкту можна простежити велику роль режисера у створенні відеокліпу й донесенні сенсу пісні через різноманіття голосів відомих виконавців, добірку відповідних кадрів, неймовірне аранжування, динаміку тощо.

З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну я активно включилася до культурної діяльності, спрямованої на підняття духу захисникам і українському народові, хоча всі ми перебували в стані стресу і хвилювання. Всі ці почуття відображалися на творчості та концертах, особливо в першу фазу війни. Однак на живих виступах військове керівництво спрямовувало нас як виконавців та режисерів на побудову програми в оптимістичному дусі для збереження бойового настрою. Тож на концертах ми надаємо перевагу патріотичним композиціям та пісням про кохання, світло й надію. Гарно проходять такі заходи, якщо залучати також артистів розмовного жанру із гумористичними номерами.

У квітні 2022 року взяла до свого репертуару пісню «Наснись мені, сину», яка присвячена захисникам, що загинули за Україну, написану для мене композитором Володимиром Будейчуком на вірші Світлани Бояркевич. Режисером кліпу довелося виступити самій у співтворчості з відеооператором Андрієм Снімщиковим. Відео було відзнято в Національному заповіднику «Давній Галич», використані також кадри з реальних подій. Відео транслювали десятки телеканалів України.

Отже, творчість режисерів у діяльності виконавців концертно-музичної сфери періоду війни розповідає про довіру, звитягу, любов та зраду, надихає жити далі. Їхня режисура, спрямована на те, щоб у кожного була впевненість у тому, що Україна переможе, відграє свою неоціненну роль.

Література

1. Інтернет-газета Укрінформ. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-crimea/3672374-ahtem-seitablaev-aktor-reziser-vijskovosluzbovec.html (дата звернення: 10.05.2023).

2. Матушенко В. Б. Основні особливості естрадного мистецтва. *Культурно-мистецькі обрії* : зб. наук. праць. Київ : НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 25–28.

3. Садовенко С. М. Особливості вокально-виконавської діяльності здобувачів мистецьких закладів вищої освіти. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: розмаїття, взаємодія, єдність* : зб. наук. пр. / упор., наук. ред., відп. за вип. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2021. 336 с. С. 233–240.

4. Садовенко С. М. Режисура як соціокультурний феномен XXI століття. *Альманах науки. Мистецтвознавство.* 2021. № 6 (51). С. 21–24.

5. Youtube-канал Ірини Зінковської. URL: https://www.youtube.com/@Zinkovska/videos (дата звернення: 10.05.2023).

Каневський Максим Сергійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПЕРСПЕКТИВНІ НАПРЯМИ РОЗВИТКУ СМАРТТЕХНОЛОГІЙ В ОСВІТІ В УМОВАХ ЄВРОІНТЕГРАЦІЇ

Перспективними напрямами розвитку смарттехнологій в освіті в умовах євроінтеграції є збільшення числа мобільних користувачів та актуалізація цифрового навчання. Зростання споживачів інтернет-послуг безпосередньо пов’язане з динамічним розвитком мобільного

широкосмугового зв'язку з використанням смартфонів і планшетів. Також із розвитком соціальних мереж, хмарних технологій, Google-інструментів, YouTube, Twitter освіта стала максимально доступною для здобувачів. У глобальній мережі «Інтернет» існує велика кількість різноманітних онлайн-курсів, значна частина яких є безкоштовними.

Сучасний освітній процес здійснюється за допомогою технологічних методів навчання, що включають програми мобільних інструментів і замінюють стандартні методи навчання в аудиторії [1]. Мета такої освіти полягає в тому, щоб зробити процес навчання ефективним за рахунок його перенесення в електронне середовище.

Цифрові технології насамперед відкривають доступ до великої кількості різної інформації, а також дають змогу її швидко опрацьовувати. У зв'язку із цим ІТ-технології надають новий рівень якості навчання, але й при цьому породжують нові виклики.

Вища освіта, як і освіта загалом, не є винятком. В умовах швидкого розвитку сарттехнологій, які знайшли своє відображення в кожній галузі суспільства, закладам вищої освіти необхідно змінити два аспекти своєї діяльності щодо підготовки фахівців: переглянути зміст освіти і, відповідно, методи навчання [2].

Для покращення якості навчання в ЗВО запроваджено й активно використовують системи дистанційного навчання на основі ПС Moodle. Універсальність ПС Moodle полягає у великих можливостях. Водночас ПС Moodle – одна з найпростіших систем; інші складніші або не мають певних необхідних модулів.

Міжнародний досвід ефективного розвитку смарттехнологій передбачає впровадження таких технологій, як: розумні ноутбуки; електронні бібліотеки; електронне та мобільне навчання; створення віртуальних класів; навчання на основі співпраці; моделювання; ігри тощо.

У журналі FORBS сформульовані такі тенденції щодо останніх освітніх трендів світової практики навчання: 1) дистанційна освіта, що є лідером навчальних технологій за рахунок зростання кількості відеокурсів на Your Tube та iTunes, а також електронних навчальних матеріалів; 2) персоналізація навчання з акцентом на індивідуальні психологічні характеристики особистості, що сприяє підвищенню її мотивації до навчання, розвитку інтелекту, творчості та креативності; 3) гейміфікація освіти, котра сприяє впровадженню ігрових технологій в неігрові ситуації; 4) інтерактивні підручники; 5) навчання через відеоігри, які надають знання про реальний світ через інтерактивне занурення у віртуальний світ [3].

Отже, до перспективних напрямів розвитку смарттехнологій варто віднести впровадження нових інформаційно-комунікаційних, мобільних, сенсорних та інших технологій у роботу закладів вищої освіти, які зможуть навчати здобувачів через інтернет-мережу за допомогою YouTube, iTunes та інших сервісів. Активно розвиваються різні галузі розробки мобільних додатків, їх кількість щодня збільшується, а вже наявні програми піддають оновленню.

Література

1. Світовий рівень інтелектуальної освіти та навчання, розмір ринку, статистика, зростання, доходи, аналіз та тенденції. URL: https://www.reuters.com/brandfeatures/venture-capital/article?id=48460 (дата звернення: 12.05.2023).

2. Ткачук Т. Світові тенденції та перспективи розвитку Smart-освіти в Україні. Smart-освіта: ресурси та перспективи : матер. ІІІ Міжнар. наук.-метод. конф. (Київ, 07 грудня 2018 р.). Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2018. 252 с. С. 50–53.

3. Рязенцева В. Smart-освіта як освітня система нового типу. Smart-освіта: ресурси та перспективи : матер.ІІІ Міжнар. наук.-метод. конф. (Київ, 07 грудня 2018 р.). Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2018. 252 с. С. 44–46.

Климко Ярослава Сергіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ СТИЛІСТИЧНИХ ПРОЯВІВ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА НА РОЗВИТОК ІНДУСТРІЇ АНІМАЦІЇ В ЯПОНІЇ

Варто зазначити, зацікавлення мистецтвом Японії різними країнами відбувалося завдяки появі культурно-обмінним зв'язкам, що зумовили переосмислення старих власних варіантів та створення нових витоків у творчих галузях. Для Європи результатом стало створення і популяризація стилю шинуазрі у XVII–XVIII ст., звернення митцями до японізму в картинах XIX та XX ст. Японія зазнала впливу із Заходу і Європи також, незважаючи на закритість країни до всього іноземного. Як результат, японський живопис адаптувався до західних коміксів, й утворилася манга. Перші японські мультиплікаційні твори також тяжіли до західних зразків, переймаючи їх прийоми. Згодом, практикуючись у новому мистецтві, японські митці створили свій унікальний стиль анімації.

На додаток до зазначеного вище історико-культурного контексту, з початку XX ст. індустрія анімації в Японії створює унікальні мистецькі відеотвори, поступова популяризація яких призвела до всесвітньої відомості. У результаті, станом на 2023 р., існує колосальний попит на японську анімацію, до складу якої входять аніме, вокалоїди, ігри тощо. Впливу зазнали численні країни світу на території Європи, Заходу та Сходу. Україна не є винятком, де популярність, починаючи з 2019 р., активно зростає. Як результат, сьогодні кожна людина побічно чи безпосередньо залучена в цю культурну сферу.

Відповідно до означених факторів, існують численні європейські та західні видання, менше українські: книги, статті, монографії – на тематику розвитку анімаційної індустрії Японії. Окремо розглянемо праці, присвячені класичному японському мистецтву, різножанровій графіці та живопису. У нашій роботі здійснимо аналіз розвитку анімації, що виникла на базі класичних японських зразків, до сучасності.

Анімаційна індустрія Японії як широкоарсенальна сфера зазнає зовнішніх впливів, порушуючи класичність і «чистість» продукту. Окрім початкового зародження, під впливом західних тенденцій Японія запозичує з Європи її історію і міфи, що активно відображені в сюжетах сучасних анімаційних творах. Інший вагомий елемент – безпосередньо європейські стилі мистецтва, що охоплюють велику частину візуального ряду, включаючи загальні композиційні та колористичні ознаки, так і конкретні історичні культурні пам'ятки та місця.

Незважаючи на впливи, Японія створила власну анімаційну індустрію, одним із ключових продуктів яких стало аніме. Ці мультиплікаційні твори характеризуються певними канонами в малюванні, що привертає увагу і є одним із визначальних елементів. Іншою складовою є звернення до гіперболізованих емоцій. Обрані теми і сюжети, сцени які пропонує японська анімація, є неординарними і не класичними для європейських та західних глядачів. Як результат, нестандартні анімаційні продукти привертають увагу і формують довкола себе питання та реакції.

У зв'язку із популяризацією аніме Америка висуває свою альтернативу, пропонуючи власні анімаційні продукти в японській стилістиці, але із залученням своїх прийомів. У Netflix розробляють власні, оригінальні сюжети, так й адаптують японські видання.

Наразі феномен аніме є частиною цифрової творчості, до якої долучається все більше людей. Воно стає невід'ємною частиною культури й окремим видом мистецтва, яке проникає в життя людей. Зокрема, в Україні зацікавлення активно зростає також, не поступаючись іншим країнам. Але поки існує низка проблем, пов'язаних із вивченням творчості анімаційної індустрії Японії, які варто вирішувати. Японці мають власну філософію і світобачення, яким науковці мають надати об'єктивну оцінку.

Варто зазначити, що загалом українські науковці неактивно вивчають анімаційну індустрію Японії. Наша робота охопить такі аспекти: передумови японської анімації, її розвиток, основні продукти галузі, дослідження популярних жанрів на конкретних прикладах,

також розкриємо вплив Європи та її мистецтва на анімацію Японії, нові тенденції в сучасних реаліях.

Анімаційна індустрія Японії стає потужнішою з кожним роком і випускає продукти, які впливають на загальну ситуацію, зокрема все більше залучення європейських мотивів, що потребує додаткового вивчення. Америка вступає на арену японської стилістичної анімації, породжуючи нові процеси. Феномен аніме зазнає змін кожного року, і наразі ситуація досить не ординарна та потребує висвітлення конкретних питань.

Література

1. Всесвітній феномен аніме: минуле та майбутнє. URL: http://uanime.org.ua/article/anime.html (дата звернення: 12.05.2023).
2. Влияние Альфонса Мухи на японскую мангу, аниме и ранобэ. URL: https://zi.ua/news/vliyanie-alfonsa-mukhi-na-yaponskuyu-mangu-anime-i-ranobe_92338/ (дата звернення: 12.05.2023).
3. Clements J. The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since, 1917. 2006. 867 p.
4. Schodt. F. L. Manga! Manga!: The World of Japanese Comics, 1983. 260 p.
5. Drazen P. Anime Explosion! The What? Why? & Wow! Of Japanese Animation, 2014. 388 p.

Коваленко Марія Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ВИСТАВИ ЯК ДОМІНАНТНИЙ ВИРАЖАЛЬНИЙ ЗАСІБ РЕЖИСЕРА

Театр – це вид мистецтва, що образно відображає дійсність, художньо опановуючи світ у формах драматичної дії. Створення художнього образу вистави є одним з найважливіших завдань сучасної режисури.

Вперше в наукових дослідженнях теорія художнього образу виникла в німецькій класичній естетиці в працях Канта, Шеллінга, Гегеля і формувалась під впливом більш ранніх ідей в історії естетики. К. Станіславський порівнює процес створення і втілення сценічного образу з виношуванням і народженням дитини.

Художній образ – особлива форма естетичного освоєння світу, у результаті якої зберігається його предметно-чуттєвий характер, його цілісність, життєвість, конкретність, на відміну від наукового пізнання, що подається у формі абстрактних понять.

Сценічна образність стала предметом наукових досліджень українських та зарубіжних науковців і театральних митців, серед яких: Ю. Барбой, Ю. Борєв, А. Михайлова, О. Наконечна, В. Сахновський, Д. Чайковський та ін.

О. Наконечна розглядає художній образ у межах системного підходу як надскладну систему, що самоорганізується. На думку дослідниці, «система аналізу художнього образу в театральній культурі складається з двох шарів – об'єктивних та суб'єктивних детермінант. У кожному шарі виділяються два виміри: перший – характеризує погляд на сценічну реальність, а другий – характеризує параметри образності. Параметричний вимір об'єктивних детермінант складається з двох напрямків: акторських та сценічних детермінант. Акторські детермінанти поділяються на внутрішні (до них належать елементи ядра образу – тема, ідея, надзавдання – та сценічна дія) і зовнішні (аудіальні – мова, дихання та візуальні – спосіб існування актора на сцені, мізансцена тіла, пантоміміка (сценічний рух, жест, поза), міміка, грим та костюм). До сценічних детермінант належать зовнішня атмосфера, декорації, сценічні ефекти (світлові, музичні та технічні), бутафорія та мізансцена» [1].

Художня образність театрального виду мистецтва, на думку Д. Чайковського, формується в результаті «всебічної аналітичної роботи режисера над драматичним твором та застосуванням досконалого вивчення специфіки відображеного у п'єсі життя, створення так званого "роману життя"» [3]. Тож у результаті «попередньої пізнавальної та аналітичної роботи в уяві режисера виникає конкретне образне бачення вистави, тобто емоційне відчуття,

уявлення і розуміння її дійового, пластично-просторового та тонального вирішень» [3].

А. Паві вважає, що в «сучасній театральній практиці образ відіграє дедалі важливішу роль, оскільки він став вираженням і поняттям, що протистоять текстуальному образові й поняттю фабули» [2, 273].

Приступаючи до роботи над виставою, режисер повинен мати чітке уявлення про художні принципи побудови майбутньої вистави, він зобов'язаний створити режисерський задум вистави.

До основних стадій буття художнього образу відносять образ-задум і образ-сприйняття. Образ-задум – це первісна стадія буття образу у свідомості режисера. Ця стадія є процесом, що має певну протяжність у часі. Вона може бути поділена на дві фази, що йдуть одна за одною: передобраз – найперше уявлення про майбутній твір – та образ-задум як такий, що вже зазнав образної мисленнєвої розробки. Образ-сприйняття – це процес переходу об'єктивної реальності (твір) у суб'єктивний образ сприйняття.

Сценічна образність впливає на глядача на свідомому та підсвідомому рівнях. Завдяки цьому відбувається прорив через виражальні засоби до глибинного сенсу вистави. Творцем цих засобів та образної структури вистави є режисер, який через актора здійснює своєрідний діалог з глядачем.

Література

1. Наконечна О. В. Детермінанти художнього образу в контексті театральної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Харківська державна академія. Харків, 2008. 15 с.
2. Паві А. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
3. Чайковський Д. С. Режисерський задум вистави. Ужгород, 2002. 98 с.

Маринич Світлана Іванівна,
здобувачка Рівненського державного гуманітарного університету

ПОБУТУВАННЯ НОВАТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне образотворче мистецтво як культурний феномен в умовах тотальної невизначеності має доволі розмите значення понять «прогресивний» та «консервативний». Форми новаторського образотворчого мистецтва розвивалися та перебували в постійному потоці під впливом багатьох різноманітних мистецьких особистостей, обставин, соціальних контекстів. Сучасна ситуація в образотворчому мистецтві є результатом нелінійного, «прогресивного» розвитку в різних формах мистецтва, а традиційне мистецтво поступово втрачало свою більш-менш стабільну, консервативну форму. Прогрес, який часто супроводжують нововведення, є природною частиною майстерності сучасних художників, а велике мистецтво завжди є інноваційним.

Новаторське мистецтво часто відображає вільну, сучасну епоху, займаючи інший простір, ніж ті, які займає попередні мистецькі зразки, надійно замкнені лише в музеях, концертних залах, оперних театрах. При цьому важливо, що те, що сьогодні вважають «класичним» мистецтвом, навряд чи визначали таким у часи його зародження та побутування.

Усі модерністи вважали себе виразниками новизни та прогресивності. Задля цього вони прагнули відрізнятись від представників інших наявних напрямів у мистецтві, заперечували їхню манеру та здатність представляти сучасне мистецтво. З «п'єдесталу» скидали класичне мистецтво: майже всі модерністи, окрім сюрреалістів, заперечували реалістичну форму зображення як застарілу.

Потрясіння двох світових воєн, індустріалізація разом із фундаментальними культурними зрушеннями в суспільстві відіграють вирішальну роль у появі розколу у творчому й мистецькому мисленні, коріння якого можна сягає XIX століття.

Так зване «старе мистецтво» все ще має велике значення для нас, воно зберігає те, що зараз є сучасним мистецтвом. Це вже триває багато років: приміром, новий фігуративний

живопис переживає ренесанс, як і нова тональна музика, заснована на так званих «традиційних» цінностях.

Важливо, що ці форми мистецтва не є нудними, наслідувальними, похідними чи ностальгічними спогадами про часи, що давно минули. Навпаки, порівняно із сучасним мистецтвом і сучасною музикою, вони є ковтком свіжого повітря, оскільки досліджують техніки, цінності та естетику, які, як ми бачили, не обмежені часом і місцем, отже, є загальнозначущими та поновлюваними [1]. На нашу думку, новаторське мистецтво доволі добре поєднується зі «старими» колекціями, так само як сучасна музика, приміром, часто доволі гармонійно вписується у звичайну програму класичної музики в класичному концертному залі.

Митцям потрібен фундамент творів мистецтва попередників, для того щоб посилатися один на одного та на тлі яких може виділятися особиста оригінальність. Нове класичне мистецтво – це спроба відновити щось із рамки, яка існувала до появи модернізму, і яка зараз – у XXI столітті – дає найкращу надію на оновлення новаторського мистецтва. Нові митці не наслідують, а застосовують наслідувальні «мови» для вираження індивідуального досвіду, і цей досвід неминуче є сучасним. Однак варто вказати, що новаторське мистецтво часто намагається бути епатажним, скандальним, іноді й огидним. Створення картин із фекалій тварин, на нашу думку, – один із яскравих тому прикладів.

Сучасне мистецтво, що йде в ногу з часом, з одного боку, висуває художнику нові вимоги, а з іншого – надає йому широкий спектр можливостей і великий простір для діяльності. Сьогодні автори стоять перед вибором: іти консервативним шляхом, використовувати абстрактний підхід або шукати нові форми презентації своєї творчості. При цьому зауважимо, що образотворче мистецтво втрачає свою змістовність [2].

Отже, сучасне мистецтво – доволі розмите поняття, і ситуація в образотворчому мистецтві є результатом прогресивного розвитку. На це вплинуло багато історичних подій. Новаторське мистецтво відображає вільну, сучасну епоху. Проте «старе мистецтво» мало й має великий вплив на творчість сучасників. Вони відновлюють, наслідують та об’єднують минуле і сьогодення, створюючи щось абсолютно нове, додаючи ноти епатажу та скандалу, щоб привернути увагу.

Література

1. Естетика мистецтва : навч. посіб. / уклад.: Л. Б. Мартиненко, О. В. Гончарова. Умань : Візаві, 2019.

2. Крупеніна Л. Провокативність сучасного образотворчого мистецтва як стратегія його розвитку. *Аркадія :* мистецтвознавчий та культурологічний журнал. 2016. № 1 (46). С. 49–53. URL: http://dspace.opu.ua/jspui/bitstream/123456789/1172/1/11%20%281%29.pdf (дата звернення: 07.05.2023).

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

ВПЛИВ КІНЕМАТОГРАФУ НА СВІДОМІСТЬ ГЛЯДАЧА

Кінематограф є одним з видів засобів масової комунікації, що є невід’ємною частиною життя практично кожної людини, яка живе в сучасному суспільстві. Він здатний охоплювати майже всі сфери суспільної свідомості і порушувати будь-які соціальні проблеми. Кіно змушує людину осмислювати життя як щось більше, ніж те, що вона бачить щодня. Воно має певний психотерапевтичний ефект – звільняє глядача від напруження, почуття туги, страху, певною мірою допомагає особистості в процесі самопізнання.

Актуальність теми зумовлена тим, що кіно й телебачення є одними з найпоширеніших форм масової культури, які мають великий вплив на нашу свідомість, світогляд та сприйняття життя загалом.

Кінематограф безпосередньо впливає на формування наших моральних цінностей, поведінки в соціумі, стереотипів та уявлення про інші культури та народи. Кіно може створювати образи, ідеали та зображувати світ у певний спосіб, який може змінити наше сприйняття того, що є нібито правильним та прийнятним або ж що є неприйнятним.

З іншого боку, кіно може бути використане як засіб пропаганди певних ідеологій та політичних поглядів. Тобто воно стає своєрідним інструментом, за допомогою якого відбувається вплив на думки та переконання глядачів, що може мати серйозні наслідки для суспільства.

Як точно примітив Герберт Шиллер, соціолог, професор факультету засобів масової інформації університету в Каліфорнії, віцепрезидент Міжнародної асоціації з наукових досліджень ЗМІ: «Думати, що продукція кінопромисловості служить тільки для розваги і не несе ідеологічного навантаження – значить свідомо ігнорувати одну з найдієвіших форм культурного імперіалізму»[2].

Прикладом може слугувати фільм «7 років в Тибеті» – це американсько-британський фільм-драма режисера Жан-Жака Анно, який вийшов у 1997 році. Він заснований на реальній історії австрійського гірського підкорювача Генріха Гарера, який перебував у Тибеті під час Другої світової війни і був наставником, другом дитинства Далай-лами XIV. Саме в той час Китай розпочав воєнні дії із захоплення територій держави Тибет.

Цей факт (як і деякі дані про Гаррера та його друга Ауфшнайтера, що брали участь в організації збройної боротьби тибетців проти китайської агресії в Тибеті в 1950 р.) використовує сучасна китайська пропаганда як «доказ» зв'язку тибетського керівництва з нацистами [3]. Акторові Бреду Пітту, який зіграв роль головного героя Генріха Гаррера, китайська влада заборонила в'їзд на територію держави на 15 років.

Що ж до Далай-лами, то після придушення антикитайського повстання він був змушений покинути столицю Тибету Лхаса в ніч на 17 березня 1959 року, щоб знайти прихисток в Індії [1]. З того часу і до сьогодні Далай-лама проживає в Дхарамсале (штат Хімачал-Прадеш), де знаходиться Тибетський уряд у вигнанні [1].

Зробивши певний аналіз, можемо сказати, що фільм пропагує ідею свободи, духовності та культури тибетців, а також підкреслює історичну й культурну незалежність Тибету від Китаю. Китай же зображений як агресор, який втручається в політичні справи Тибету, має на меті знищення його ідентичність, що завдає неабияких страждань місцевому населенню.

Китайська влада використовує це кіно у власних цілях, щоб продемонструвати своєму народу зарубіжну пропаганду, яка намагається зневажити та підірвати китайський суверенітет і його інтереси. Крім того, вона застосовує цей фільм для поширення власної пропаганди, що заперечує правдивість історії та культури Тибету, а також засуджує будь-які спроби його незалежності або автономії.

Можна зробити висновок, що кіно – це невід'ємна частина дозвілля сучасної людини, і кожний переглянутий фільм залишає свій слід у свідомості глядача.

Беззаперечно, кіно – це інструмент впливу. За допомогою нього можна навіяти людині розуміння певних понять, як політичних, так і соціальних чи правових. Воно впливає на людину не залежно від рівня зацікавленості, до прикладу, в політиці чи в якійсь іншій сфері, адже не всі люди дивляться політичні телепередачі або читають політичну пресу. Кіно ж дивляться майже всі. І найбільша його сила в тому, що воно не виказує своєї політичної заангажованості, однак закладені у фільмі неявні політичні повідомлення, соціальні еталони та зразки поведінкових норм будуть мимоволі впливати на глядача.

Отже, вплив кінематографу є важливою темою, оскільки кіно відображає культурні та соціальні цінності суспільства, а також може формувати в людей певні стереотипи й переконання. Тому важливо вивчати цю тему та розуміти, як кінематограф впливає на наш світогляд і наше сприйняття життя.

Література

1. Далай-лама XIV. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Далай-лама_XIV (дата звернення: 07.05.2023).
2. Денисенко О. Що може кіно. URL: http://archivektm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1351 (дата звернення: 07.05.2023).
3. Генріх Гаррер. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Генріх_Гаррер (дата звернення: 07.05.2023).

Мунтянов Артем Ярославович,
здобувач ПВНЗ «Київський університет культури»

НАЦІОНАЛЬНА ІНДЕНТИЧНІСТЬ В ОСНОВІ ТВОРЧОСТІ ІВАНА МИКОЛАЙЧУКА

Актуальність теми. Спочатку потрібно взагалі розібратися, що таке національна ідентичність. Національна ідентичність – це персональна ідентичність або відчуття належності до певної держави чи нації. Це сенс «нації як цілісного цілого, представленої самобутніми традиціями, культурою та мовою. Національна ідентичність може означати суб'єктивне відчуття, яке людина поділяє з групою людей про націю, незалежно від законного статусу громадянства» [4].

Питання ідентичності завжди порушували на теренах України, адже протягом усієї історії нашого існування як народу ми зазнавали зазіхань з боку сусідів, що мріяли загарбати наші землі. Багато українців через тривалу пропаганду зі сторони загарбників, не ідентифікували себе як українців. Це було десятиліттями, так названа московія намагалася просувати ідею «одного народу», «спільних земель», «братерських народів». На теренах росії існувала пропаганда щодо того, що України не існує і вона просто частина московії. Цей наратив був у фільмах, які українці дивилися ще з дитинства, у музиці, яку слухали наші батьки, а потім і ми. Українців показували як недолугих, таких, що не мають нічого власного, а от росіяни – навпаки: сильні герої, які врятують всіх і все. На деяких українців це впливало – і вони не хотіли асоціюватися з такою нацією, як українці, вони вважали себе людьми СРСР, людьми радянськими, російськомовними, тобто росіянами.

З часу проголошення незалежності в нас тривають процеси самовизначення за багатьма параметрами й за національною приналежністю також. Цей процес відбувався дуже повільно до 2013 року, але революція і війна його прискорили. Пришвидшити процес прийняття себе як громадян України спонукала нас росія. Хоча й досі є люди, які вважають себе громадянами неіснуючого СРСР – нині таких в Україні 4%, а у 1992-му було 13% [1].

Питання ідентичності для нашого суспільства надзвичайно чутливе й просто ключове. Вважаємо цю тему надзвичайно актуальною в будь-який час для нашої країни, а Іван Миколайчук є чи не найкращим представником своєї нації. Він – приклад людини, яка чітко демонструвала свою національну ідентичність через свою творчість: фільми та пісні. Все, що створював Миколайчук, було для українців,

Творча діяльність Івана Миколайчука як актора. У 1957 р. закінчив Чернівецьке музичне училище, в 1961-му – театр-студію при Чернівецькому музично-драматичному театрі ім. О. Кобилянської. 1965 – Закінчив кіноакторський факультет Київського інституту театрального мистецтва ім. І. Карпенка-Карого (майстерня В. Івченка). У кіно дебютував ще студентом, у курсовій режисерській роботі Леоніда Осики «Двоє». Ролі молодого Тараса Шевченка у фільмі «Сон» та Івана Палійчука в «Тінях забутих предків» одразу принесли Миколайчукові загальне визнання. Особливо кінострічка «Тіні забутих предків», яка здобула близько десяти радянських та зарубіжних нагород і була визнана однією з двадцяти найкращих картин світу. Реальний і міфічний, ніжний і жорстокий, багатоликий і багатоманітний, в головній ролі чи в епізодичній, Миколайчук міг внести в кінострічку щось неповторне, своє, те, що не виходило в інших.

Про феномен Миколайчука свідчить бодай те, що кожен український фільм з його участю запам’ятовується. Іван Миколайчук відзначався допитливістю, прагненням до

акторських вирішень. Ці риси допомогли акторові стати самобутнім митцем. Так, у фільмі «Комісари» він зіграв комісара Громова із загостреною моральною сприйнятливістю і духовним максималізмом. Своєю індивідуальністю, дивовижною переконливістю, виправданням пропонованих обставин Миколайчук заражав глядачів, спонукав співпереживати і вірити. Картина ця стала помітним явищем у нашому кінематографі, вона ж довела, що Миколайчук схильний до тонкого психологізму, до несподіваних контрастів і навіть парадоксів характеру.

З фільму «Білий птах з чорною ознакою» (1971) починається нова сторінка у творчості Миколайчука-актора – він стає ще й сценаристом. У яскравому фільмі Бориса Івченка «Пропала грамота» Іван – не тільки виконавець колоритної ролі козака Василя, а й фактично співрежисер. Він працював над музичним оформленням фільму. Слід згадати, що Миколайчук зіграв не останню роль у створенні відомого на той час тріо «Золоті ключі» (Ніна Матвієнко, Марічка Миколайчук (дружина Івана Миколайчука), Валентина Ковалевська). І досі залишається загадкою, як у 1979-му Іванові Миколайчуку вдалося втілити давню мрію – зняти свій фільм. «Вавилон ХХ» прозвучав як вибух в українському кінематографі. Яскравий, наповнений фантастичними й водночас реальними образами фільм увібрав у себе все найкраще, що міг їй дати Миколайчук-сценарист, Миколайчук-режисер і нарешті Миколайчук-актор [2].

Висновок. Режисер і сценарист Іван Миколайчук, славетний буковинець з гуцульською душею, прагнув сповна занурити глядача у світ української народної культури, широко залучаючи фольклорні та етнографічні матеріали. Відповідно, його кіномистецькі шедеври головно базувалися на тривкій національній основі, що відповідало внутрішній природі митця. І неабияк актуальними досі залишаються слова Р. Корогодського: «Про Івана Васильовича багато писали, говорили, зробили фільм. І все-таки ми всі – його боржники. Так, ми всі його боржники. Дивовижна постать жила між нас. І творила. Час заносить піском забуття навіть видатні постаті. На жаль, ми приречені згадувати їх лише з нагоди круглих дат. Чомусь впевнений: коли буде справжня Україна – буде й нова хвиля любови до Івана Васильовича Миколайчука, видатного майстра, людини великої душі, українця» [3].

Це надзвичайно видатна людина для українського народу. Наше суспільство, наші нащадки повинні знати таких, як він, цінувати та вивчати. Ми маємо багату мистецьку спадщину. Тож про неї треба пам’ятати, щоб вона надихала нас на перемоги, на гордість за свій український народ.

Література

1. Луканська Анна. Національна ідентичність – це ключове питання для суспільства. *Голос України.* 19.08.2021. URL: http://www.golos.com.ua/article/350002 (дата звернення 17.02.2023).

1. Іван Миколайчук. Сьогодні. Завтра. Назавжди. URL: http://mykolajchuk.com.ua/about/ (дата звернення 17.02.2023).

2. Меленчук Ольга. Традиційна культура як основа творчого феномену Івана Миколайчука. *Буковинський центр культури і мистецтва*. 15.06.2021. URL: http://bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/inshe/5338-tradytsiina-kultura-iak-osnova-tvorchoho-fenomenu-ivana-mykolaichuka.html (дата звернення: 17.02.2023).

3. Національна ідентичність. *Вікіпедія*. URL: https://uk.m.wikipedia.org/wiki/Національна_ідентичність (дата звернення: 17.02.2023).

Павленко Вікторія Валентинівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У СФЕРІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В УМОВАХ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ

Після збройного нападу росії питання захисту культурної спадщини набуло великої актуальності в Україні. Проблема охорони культурної спадщини в період воєнних дій бере початок обговорення на світовому рівні ще у XIX ст. Вперше на міжнародній арені

в Брюссельській декларації запровадили відповідальність за спричинення шкоди культурним цінностям, також у документах з Гаазьких конференцій 1899 і 1907 рр. були тези про зобов'язання під час воєнних дій здійснювати заходи для захисту мистецьких та історичних пам'яток, а також про заборону використання пам'яток у бойових діях. Ці питання на теренах незалежної України регулює Закон України «Про охорону культурної спадщини», який ухвалила Верховна Рада України 8 червня 2000 року. Але з огляду на обставини, у яких перебуває Україна зараз, законодавчої бази не достатньо.

Визнано, що окуповані росією території у 2014 році та повномасштабний військовий конфлікт з 24 лютого 2022 року породили великий збиток та руйнацію історичних і мистецьких пам'яток культурної спадщини України. Через бойові дії на деяких територіях України українські та міжнародні експерти не мають змоги оцінити стан пошкоджених об'єктів. Відомості про знищення чи руйнування пам'яток культурної спадщини за час війни збирають до інформаційної бази, яку не використовували до 2022 року. Для прикладу, активно працює сайт «Зруйнована культурна спадщина України» [1], який фіксує пошкодження різних об'єктів культурної спадщини, з постійним додаванням актуальних новин.

Міністерство культури та інформаційної політики України теж трансформувало свою роботу в цифровий вимір: на сайті можна знайти інформацію щодо кількості зруйнованих або пошкоджених об'єктів культурної спадщини тощо.

«Міністерство культури та інформаційної політики представило проєкти цифрової трансформації у сфері культури та туризму на найближчі три роки. Як повідомив заступник міністра культури та інформаційної політики з питань цифрового розвитку, цифрових трансформацій та цифровізації Артем Льозін, до кінця 2023 року має бути реалізовано чотири масштабних цифрових проєкти – е-Спадщина, е-Мистецтво, е-Туризм та е-Книга. Ці проєкти, за словами заступника міністра, дозволять створити умови для осучаснення та прозорості ведення процесів у сферах охорони культурної спадщини, мистецтва, туризму та курортів, бібліотек та видавничої справи» [2].

Такі цифрові проєкти як допомагають осучаснити процес збереження відомостей про культурну спадщину, так і є першим кроком для збору інформації про неї методом оцифрування мистецьких пам'яток.

Прикладом цифрової спадщини буде чи електронна копія паперових документів, творів мистецтва тощо, чи оригінальні роботи, які існують тільки в цифровому вигляді. Наприклад, із початком повномасштабного вторгнення збільшилося зацікавлення таким явищем, як NFT. Українські майстри часто користуються їм як засобом збору грошей на потреби ЗСУ.

Збереження пам'яток було актуальним задовго до російсько-української агресії, оскільки повсякчас була загроза знищення чи ушкодження від пожежі, повені, землетрусу тощо. Крім того, постійне сусідство з країною-агресором спонукає думати завчасно про оцифрування і збереження культурного фонду країни.

Зараз, під час повномасштабної збройної агресії росії проти України, це питання стоїть особливо гостро, оскільки ракети, випущені на українську територію, можуть знищити безповоротно історичну будівлю, колекцію музею чи історичний архів.

Окрім оцифрування, Міністерство культури та інформаційної політики 12 липня 2022 року оголосило про створення платформи для керування національною культурною спадщиною в співробітництві з ЮНЕСКО. На платформі збирають, контролюють і зберігають інформацію про культурну спадщину, доступ до неї відкритий.

Отже, збереження культурної спадщини – це дія, яка ніколи не втратить актуальності, оскільки може змінитися первісний вигляд об'єкта культурної спадщини, його стан. Будь-яка інформація щодо зміни, знищення чи пошкодження об'єкта повинна бути зафіксована на цифрових носіях та електронних ресурсах.

Література

1. Зруйнована культурна спадщина України. *Міністерство культури та інформаційної політики*. URL: https://culturecrimes.mkip.gov.ua/ (дата звернення: 08.05.2023).

2. МКІП представило проєкти цифрової трансформації у сфері культури та туризму. URL: https://mkip.gov.ua/news/5040.html (дата звернення: 08.05.2023).

Сліпченко Анастасія Володимирівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КІНЕМАТОГРАФ ЯК ВПЛИВОВИЙ ВИД МИСТЕЦТВА

Кінематограф – це, безсумнівно, один із найбільш популярних та впливових видів мистецтва, що посідає важливе місце в культурному житті людства. Він являє собою унікальне поєднання різних видів мистецтва, таких як література,живопис, сценарій, музика, акторська гра та ін.

Завдяки кінематографу людина має можливість відчути себе частиною великого світу мистецтва, переживати глибокі почуття, які створюють своїми зусиллями режисери, оператори, актори й інші учасники кінопроцесу. Кінематограф здатен відобразити на екрані найрізноманітніші теми та проблеми, з якими стикаються люди, наділяти їх реалізмом, глибиною та надією.

Перші кроки кінематографу припадають на кінець XIX століття, коли була розроблена техніка знімання та відтворення кадрів на екрані. Спочатку кінофільми були німими та короткими, але із часом вони стали більш складними та довгими, досконалішими в сценаріях, ефектах та інших складниках. З кожним роком кінематограф ставав усе більш популярним, змінюючи смаки та вподобання глядачів, посилюючи вплив на суспільство.

Одне з головних значень кінематографу в сучасному світі полягає в тому, що він допомагає нам зрозуміти інші культури та світогляди, розширює світогляд та надає змогу дізнаватись нову інформацію через екранні стрічки.

Крім того, кінематограф віртуально переносить глядача в інші реалії, показує світ з різних ракурсів і дає змогу відчути емоції, які можуть бути недоступні в реальному житті. Фільми розповідають про життя людей, історії, що відбуваються в інших країнах та культурах, викликають у глядача відчуття симпатії та емпатії до героїв.

З іншого боку, кінематограф є важливим фактором впливу на суспільство, оскільки може змінювати погляди та думки глядачів. У фільмах порушують важливі соціальні, політичні та економічні проблеми суспільства, долають стереотипи та дискримінацію. Крім того, кінематограф може сприяти збереженню і популяризації національної культури та історії.

Отже, кінематограф є важливим видом мистецтва, який не тільки забезпечує розвагу та відпочинок для глядачів, але й має великий культурний, соціальний та політичний вплив на суспільство. Він дає змогу перенестися в інші реалії, відчути емоції, які можуть бути недоступні в реальному житті, а також показує світ з різних сторін. Крімтого, кінематограф сприяє висвітленню важливих соціальних проблем та впливає на формування поглядів і думок глядачів.

Література

1. Кіномистецтво. *Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/article-6942 (дата звернення: 12.05.2023).

2. Екранні мистецтва. Виникнення кінематографу. Художні засоби кінематографу. Види кіно: ігрове, анімаційне, документальне, науково-популярне. URL: https://disted.edu.vn.ua/courses/learn/8812 (дата звернення: 12.05.2023).

Ташкенбаєва Оксана Миколаївна,
здобувачка ПВНЗ «Київський університет культури»

ВИКОРИСТАННЯ КАНАТОХОДСТВА В СУЧАСНОМУ ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ: ТЕХНІЧНІ ТА ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ

Цирковий жанр – це один з найдавніших форм мистецтва, який відображає навички й таланти артистів. За століття він зазнав значних змін, у результаті чого з'явилися нові форми та види циркового виступу. Одним з найбільш вражаючих і небезпечних видів циркового мистецтва є канатоходство. Канатоходство – це вміння пересуватися, тримаючись на тонкому канаті, розтягнутому на певній висоті над поверхнею. Це одна з найбільш видовищних форм циркового мистецтва, яка вимагає від артистів високого рівня концентрації, балансу, фізичної сили та спритності. Використання канатоходства стає все популярнішим серед сучасних циркових вистав, оскільки воно дає змогу створювати вражаючі та незабутні ефекти, які всебічно захоплюють глядачів [2].

Використання канатоходства у XXI столітті можна розглядати як вищий рівень розвитку циркового мистецтва. І хоча техніка та безпека, завдяки сучасним технологіям, значно покращилися, навички артистів залишаються дуже високими [2].

Одним із найбільш відомих «виконавців на висоті» є американець Нік Валленда – член відомої родини Валлендів, яка спеціалізується на виконанні трюків на тонких канатах. У 2012 році Нік Валленда перетнув на канаті відстань у 426 м між двома великими будівлями в Чикаго. У 2020 році він став першим у світі, хто пройшов по канату на висоті 900 м над річкою Little Colorado River в Аризоні.

Канатоходство є однією з найбільш технічно складних форм циркового жанру, що вимагає від артистів високого рівня майстерності, фізичної підготовки, координації рухів та відчуття ритму [4, 87].

Найвагоміша проблема, з якою стикаються канатохідці, – це необхідність у підтриманні рівноваги на канаті. Цього досягають за допомогою різних технік, що включають балансування, розподіл ваги тіла, зміну швидкості руху, підтримку руками, нахил тіла, рухи головою і тілом [1, 9].

Сучасні технічні можливості канатоходців дають можливість виконувати трюки, які раніше були просто неможливими. Завдяки розвитку технологій і засобів безпеки, артисти можуть виконувати складні трюки на великій висоті, здійснювати оберти й стрибки, які вражають глядачів [4, 62].

Сучасні канати виготовляють з високоякісних матеріалів, таких як поліестер, нейлон та кевлар, що забезпечує високий рівень міцності та довговічності обладнання. Крім того, спеціальні системи безпеки, такі як страхувальні пристрої, дозволяють канатоходцям виконувати складні трюки на будь-якій висоті зі зниженим ризиком травм [2].

Ще одним важливим аспектом цього жанру є використання різного приладдя, яке допомагає канатохідцям виконувати різноманітні трюки на канаті [1, 55].

Однак канатоходство є дуже вимогливою формою мистецтва і може бути небезпечним для життя та здоров'я артиста. Тому перед початком виступу канатохідці проводять ретельний попередній аналіз місця виступу, канатів й іншого приладдя, а також виконують різні вправи для розминки та підготовки до номера [4, 48].

Під час виступів канатохідцям важливо дотримуватись всіх правил безпеки. Для цього використовують спеціальні пристрої, які забезпечують надійне кріплення канатів, а також захист від падіння. Крім того, канатохідці обов'язково повинні бути знати всі нюанси роботи з обладнанням на висоті [6, 45–48].

Для виконання трюків артисти використовують спеціальні канати, які розтягують на висоті від 10 до 30 м. Канати мають різні діаметри, що дає змогу виконувати різноманітні покази. Важливим аспектом техніки канатоходства є використання спеціальних канатних

мотузок, які зав'язують на канаті для кращого захоплення та рівноваги. Також застосовують спеціальне взуття з протисковзким покриттям, що дозволяє забезпечити кращу пригніченість та зберегти баланс [1, 23].

У сучасному цирковому мистецтві канатоходство посідає важливе місце, а виступи на канатах завжди вражають глядачів своєю майстерністю та красою. Від досвіду та навичок артистів залежить не тільки безпека виконання трюків, але й враження, яке вони залишають у серцях глядачів. Дисципліна, витривалість і надійність – ось що робить канатоходство одним з найбільш захопливих жанрів циркового мистецтва [3].

Канатоходство – це не тільки технічно складна форма мистецтва, а й естетично вражаюча. Крім технічних аспектів, воно має неабияке естетичне значення в цирковому мистецтві. Канатоходство може бути дуже ефектним, особливо коли виступ проходить на великій висоті. Це вимагає від канатоходця високого рівня виконавської майстерності та здатності передавати емоції через свій номер, а театралізація номера із застосуванням спеціальних світлових ефектів здатна створити неповторні художні образи, які здивують глядачів [2]. Наприклад, використання лазерів та LED-підсвічування може додати магії виставі. Крім того, театралізація номера, поєднуючись з іншими видами мистецтва, наприклад, такими як хореографія, музика, пантоміма, буфонада, акробатика, жонглювання, дає можливість створювати більш складні та вражаючі вистави, які залишаються в пам'яті глядачів надовго.

Жанр канатоходства може бути використаний для створення різноманітних образів та сюжетних ліній у цирковій виставі. Наприклад, канатоходець може виконувати трюки на канаті, які відображають історію, певний сюжет або розповідають про конкретного персонажа [5]. Воно дає змогу створювати різноманітні ефекти, такі як карколомні оберти на канаті, елементи паркуру та ін., що додають видовищності та динаміки виставі, яка завжди викликає вибух емоцій у глядачів, такі як заціпеніння, страх, захоплення, відчуття легкості та краси. Артисти створюють вражаючі образи, котрі допомагають передати задум вистави [2].

Отже, канатоходство – це складна та непересічна форма циркового мистецтва, яка вимагає від артистів високого рівня технічної майстерності та фізичної підготовки. Використання канатоходства в сучасному цирковому мистецтві дає змогу створювати незабутні вистави, що захоплюють глядачів та викликають естетичні емоції. Крім того, канатоходство може бути використане для театралізації циркової програми, створення унікальних художніх образів або поєднання з іншими формами мистецтва. Всі ці аспекти роблять цей жанр невід'ємною частиною сучасного естрадного мистецтва, яке продовжує безупинно розвивається.

Канатоходство може існувати як самостійний вид жанру циркового мистецтва, так і поєднуватися з іншими цирковими дисциплінами. Водночас канатоходство є небезпечним для життя і здоров'я виконавця, тому вимагає ретельної підготовки та обережності.

Література

1. Allen R. The high wire: Aerial techniques and choreography for the aerial performer. Human Kinetics, 2003.

2. Cirque du Soleil. (n.d.). The high wire. URL: https://www.cirquedusoleil.com/disciplines/high-wire (дата звернення: 08.05.2023).

3. Dancer's Resource. How high wire artists stay balanced. 2018. URL: https://www.dancersresource.net/high-wire-artists-balance/ (дата звернення: 08.05.2023).

4. Амосов О. Канатоходці: історія, техніка, мистецтво. Київ : Книжковий Арсенал,2019.

5. Вишневська О. Циркове мистецтво в Україні: від народного досвіду до сучасності. Київ : КМ-БУКС, 2018.

6. Петров І. Техніка канатоходства: від початку до сьогодення. Львів : Світ книг, 2019.

Старинський Станіслав Анатолійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ПАНАСА САКСАГАНСЬКОГО В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Київський академічний обласний музично-драматичний театр ім. Панаса Саксаганського знаходиться в місті Біла Церква. Складна творча історія в нього. Та, розмінявши дев'ятий десяток свого віку, театр вступив у пору зрілості, яка спирається на досвід і дарує впевненість у майбутньому.

Театр зробив свої перші кроки в далеких 30-х роках XX століття. До сьогодення він розвивався та зростав, міцнішав і спинався на ноги, інколи падав, але завжди підводився, завдяки підтримці митців, які служили йому, та відданій любові глядачів.

Цей заклад був вдалим та бажаним явищем тогочасного мистецького простору. Адже ще наприкінці XIX ст. тут з успіхом гастролювала трупа Свєтлова і Милославського, а початок XX ст. ознаменований діяльністю Леся Курбаса.

Доля театру – це десятки, сотні людських доль, які неперервно творять магію мистецтва. Хтось більшою, хтось меншою мірою, але кожен, хто доторкався до мистецтва створення вистави, кожен залишив свій слід у житті театру.

29 грудня 1933 року Наркомат освіти УРСР ухвалив рішення про утворення в місті Біла Церква 4-го Київського обласного робітничо-колгоспного театру. Це був один із восьми пересувних театрів на Київщині на той час і єдиний, який вистояв у непростих умовах постійного гастрольного життя. До його складу увійшли актори-випускники Київського інституту музики і драми ім. Миколи Лисенка та декілька акторів-курбасівців. Трупа тоді нараховувала 18 чоловік. У 1935 році відбулася прем'єра вистави «Мірандоліна» К. Гольдоні. Режисер театру – І. Ненюк.

Творча біографія театру збагачена творами класичної української драматургії: «Циганка Аза», «Ой, не ходи, Грицю», «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Дай серцю волю», «Зізі», «Перше кохання» М. Кропивницького, «Тарас Бульба», «Травнева ніч» за М. Гоголем, «Правда і кривда» за М. Стельмахом.

Велика кількість досягнень проступає на фоні безлічі труднощів, які доводилося долати колективу театру. Це й тяжкі сторінки історії, і брак фінансування, і складне мандрівне життя пересувного театру, і майже постійна відсутність власного приміщення.

З 2006 року прихід на посаду генерального директора-художнього керівника В'ячеслава Ускова зумовив значні позитивні перетворення в житті театру та стрімкий його підйом. Однією з важливих подій стає повернення йому статусу обласного. Колектив одразу бере участь у Міжнародному театральному фестивалі «Граюча людина». Надалі отримує відзнаки і нагороди на фестивалях різного рівня, підписує Угоду про співпрацю з Тарновським театром ім. Людовика Сольського (Польща). Згодом відбувається налагодження співпраці між Театром імені Саксаганського та країнами Скандинавії, де було підписано офіційну угоду про гастролі саксаганців із шоу-програмою.

Склад театру поповнюється молодими акторами й режисерами, які досить органічно влилися в колектив досвідчених саксаганців. Збільшується та урізноманітнюється репертуар. Тепер театр щосезону випускає близько десяти прем'єр.

Завдяки злагодженій праці колективу, прагненню до розвитку та мудрій політиці керівництва театр виходить на новий щабель розвитку. У листопаді 2009 року сталася визначна подія: йому надано статус академічного.

Театр Саксаганського зумів здобути прихильність публіки в Україні та за кордоном. Насамперед завдяки своїм виставам. Оскільки театр музично-драматичний, за останній час було докладено багато зусиль, щоб творчий склад повністю відповідав зазначеному статусу. Сьогодні молодий оркестр вражає своєю майстерністю і багатством репертуару. Його

неординарність у тому, що він працює в різних жанрах: виконує симфонічну, естрадно-симфонічну, народну музику та джаз. Така різноплановість дає змогу задовольняти найвибагливіші смаки, тож за кілька років музиканти подарували публіці більше десяти концертних програм.

Справжня окраса театру – професійний балет із випускників вишів Херсона, Дніпра, Донецька, Києва. Артисти-вокалісти, кожен з яких володіє неповторним голосом, не меншою мірою наділені драматичним талантом. Танець, пісня, жива музика у виконанні оркестру, вплетені в полотно вистав, додають їм нових барв, допомагають глибше, повніше розкрити режисерський задум.

Керівництво та колектив театру докладають максимум зусиль, щоб кожна зустріч із театральним мистецтвом для глядачів була бажаною, комфортною та доступною. Репертуар театру становлять більше 60 вистав, серед яких – постановки за творами українських і зарубіжних класиків, а також сучасних драматургів.

Театр імені Саксаганського веде активну гастрольну діяльність містами Київської області (Богуслав, Тараща, Васильків, Тетіїв, Бориспіль, Обухів тощо) і містами всієї України з різноманітними виставами та шоу-програмами.

Працівники Театру імені Саксаганського нагороджені найвищими державними званнями. Серед творчого колективу – заслужені діячі мистецтв України.

Працівників театру за самовіддану творчу працю і особистий внесок у розвиток культури нагороджено почесними орденами «Княгині Ольги», «За заслуги», Міжнародного академічного рейтингу популярності «Золота Фортуна»; медалями «Золота Фортуна», урядовими грамотами, грамотами Міністерства культури і туризму України, облдержадміністрації, обласної, районної та міської рад, літературно-мистецькими преміями ім. І. Нечуя-Левицького, М. Вінграновського, премією НСТДУ ім. П. Саксаганського.

Протягом останніх десяти років театр взяв участь у більш ніж 20 міжнародних та всеукраїнських фестивалях, на яких демонстрував мистецький рівень Київської області.

Театр імені Саксаганського неодноразово побував на майданчиках багатьох міст України: Житомира, Полтави, Вінниці, Черкас, Кривого Рогу, Одеси, Чернівців, Миколаєва, Чернігова, Дніпропетровська, Херсона, Коломиї тощо. У цих містах театр неодноразово показував високий рівень театрального мистецтва Київщини, тому і сьогодні там завжди раді бачити саксаганців.

Отже, у свої вісімдесят три театр Саксаганського дихає на повні груди, з юнацьким запалом вдивляється в перспективи і готовий мудро втілювати їх у життя. Колектив, який тут не працює, а, дійсно, служить – служить мистецтву, служить своєму високому покликанню – здатен дивувати, заворожувати, надихати. Адже кожен тут на своєму місці, кожен у свою справу вкладає душу, яка під театральною маскою – чиста і щира. Без гриму.

Література

1. Кретинський В. Про театр. Біла Церква : Основа, 2019. 136 с.

Шеляг Руслан Валерійович,
здобувач ПВНЗ «Київський університет культури»

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ

У вокальному мистецтві естради одним з важливих аспектів сьогодення є постановка голосу. В американській та європейській попмузиці існують десятки стильових напрямів. Українські вокалісти та гурти орієнтуються у своїй творчості на їх найкращі зразки. Поширення їх у вітчизняному музичному просторі вимагає від сучасного естрадного вокаліста вміння співати в різних манерах, орієнтуватись у сучасних напрямах попмузики, а також використовувати західні методики естрадного співу. Методичні засади постановки естрадного голосу пропонують такі західні фахівці, як Б. Меннінг, С. Ріггс та вітчизняні - Т. Кулага,

А. Попова й ін. Багато з них детально описують ситуацію, що склалась в кінці XX – на початку XXI ст., тоді як останні 20 років висвітлені частково. Існують декілька стилістичних елементів, які в наш час використовує багато попвиконавців. Розгляду їх основних принципів і наданню додаткової інформації з питань естрадної вокальної підготовки присвячена наша наукова розвідка.

Одним з перших завдань вокаліста є робота над своїм тембром. Співочий голос є продовженням розмовного. Більшість людей розмовляють грудним голосом, і в естрадному співі часто використовується грудний резонатор. Для того щоб розпочати роботу над своїм поптембром, потрібно використовувати вокальні вправи, які допоможуть знайти сильний, але розслаблений звук грудного голосу й поширити його на свій співочий голос. Вокаліст не повинен звучати кардинально по-різному, коли розмовляє і коли співає.

Другий елемент мовного тону, наявний у попмузиці, називається *вокал фрай*. Цей регістр нижчий за людський грудний голос. Він проникає в розмовний голос, коли людина відчуває втому або лінується, особливо це відчутно наприкінці слів чи фраз. Вокальні партії можуть пом'якшити початок слова чи фрази; фрай також використовують для того, щоб викликати щирі емоції в слухача. Так роблять багато співаків: Брітні Спірс, Енріке Іглесіас, Кеті Перрі, так співала відома джазова виконавиця Біллі Холідей. Тож «практичне ознайомлення зі стилістичними особливостями творів від «носіїв» кожного окремого стилю музики» [1, 124] можуть збагатити українську вокальну педагогіку.

Ще одним прикладом того, як естрадний спів відображає природний розмовний голос з його емоціями й виразністю, є спів з природними підйомами і спадами, що повторюють інтонації розмовних фраз. Необхідно звертати увагу на те, як попвиконавці інтонують кінець фрази або використовують коротке глісандо на початку або в її середині. Якщо вокаліст зверне увагу на ці деталі, то зможе помітити, що мелодії пісень співають не так, як написано в нотах.

Наступним прийомом є *ранс*, що використовують у стилі R&B. Для ознайомлення з ним слід слухати Аріану Гранде та Камілу Кабелло. Ранс не лише демонструє вокальні дані, його можна використовувати для додаткового акценту на певному слові, подовження фрази, вираження емоцій, допомоги в динамічній побудові та різноманітних мелодіях.

Для естрадного співу дуже важливими є виразні регістри: насичений грудний та легкий головний. У попмузиці існує дуже чітка різниця між звуком грудного голосу виконавця та його головним голосом. Це особливо стосується сучасної попмузики, що представлена такими співаками, як Біллі Айліш, Шон Мендес та Селена Гомес. Коли використовують грудний регістр, голос повний і сильний; під час застосування легкого та повітряного головного регістру можливий шепіт. Також є попвиконавці, які мають змішаний тембр голосу в усьому діапазоні. Щоб ознайомитися з прикладами використання змішаного голосу, потрібно послухати Аріану Гранде та Сема Сміта. Поряд із цим естрадні співаки іноді дозволяють своєму голосу переходити з одного регістру до іншого. Відмінним прикладом попмузики є приспів пісні Chandelier у виконанні Sia, де вона переходить від грудного регістру до високого, легкого головного.

Для того щоб знайти своє попзвучання, вокалістові потрібно: слухати спів найкращих вокалістів та імітувати їхню манеру (фразування, дихання, динаміку, осмислене інтонування розмовних фраз, регістри). Наступним кроком будуть експерименти та самовдосконалення і розробка власного стилю звучання. Пошук свого попзвучання – це поєднання роботи з природним тоном голосу та впливу музики, яку вокаліст слухає. Потрібно експериментувати з різними стилями та звертати при цьому увагу на своє звучання.

Література

1. Кулага Т. Інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу в контексті вирішення проблем вітчизняної вокальної педагогіки. *Гірська школа українських Карпат*. Івано-Франківськ, 2020. № 22. С. 121–125.

Ягич Вікторія Андріївна,
здобувачка ПВНЗ «Київський університет культури»

ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНІЙ НЕАКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

У сучасній музичній культурі можна віднайти чимало прикладів звернення до фольклору. Це притаманно для творчості різних колективів, що належать до рок- та попнапрямів. Доцільно розглянути, які форми прояву фольклорного начала найбільш поширені в мистецькій практиці.

Найбільш часто трапляється циркуляція окремих елементів, що генетично сходять до народних жанрів. Серед них можна згадати використання народних ладів, музичних інструментів, інтонацій, поспівок, типу голосоведіння, особливостей інтерваліки в багатоголосних побудовах, ритмічних формул, народних літературних текстів та народної манери співу тощо. При цьому музичний матеріал може бути повністю авторським, але виразно демонструвати зв'язок з фольклором. Подібні приклади унаочнюють намагання музикантів створити національний музичний продукт, який є таким, що поєднує їх власні творчі принципи й традиції українського народного музикування. Це може відбуватись як вимір свідомого раціонального прагнення формувати подібний музичний продукт і як результат дії підсвідомих чинників, коли вибір тих чи інших елементів здійснюється, спираючись на слуховий досвід композитора, та ін.

На українській сцені є багато етнорок-колективів, для яких подібні принципи є основою творчого методу. Ідеться, зокрема, про гурт «Тінь сонця», у якому одним з основним інструментів є бандура. «У творчості цього колективу бандура стала не просто доповненням чи прикрасою до саунду інших інструментів, а одним з провідних, який лунає від самого початку до кінця композиції, до того ж, часто виконуючи соло, особливо у вступних розділах» [1, 45]. У репертуарі колективу є і авторські композиції, і фольклорні твори, які обрамлені в рок-звучання (пісня «Кривий танець»). Велику увагу музиканти приділяють відтворенню образів козацтва («Козацька могила»).

Також можна згадати низку колективів, які використовують народні мотиви у таких напрямах, як фолктроніка. Це Khayat, Onuka, а також гурти «Гуляйгород GG», Go-A. Наприклад, у композиціях останнього колективу дослідники вбачають фольклорні прояви в такому: «У піснях колективу використовується фольклорний вербальний текст, народна манера співу, автентичні мелодії або такі, що наближені до них (мають малий амбітус та типові інтонації). Ще одним компонентом, що поєднує з фольклором, є використання типового народного інструментарію – сопілки, яка виконує контрапунктичну лінію, що також нагадує награвання» [4, 45]. Так само й у піснях виконавця Khayata можна прослідкувати риси фольклору, які, однак, втілюються завдяки впровадженню народної манери співу, особливостей голосоведіння тощо, як, наприклад, у композиції «Говорила». Нерідко можна прослідкувати перехід від однієї вокальної манери співу до іншої, причому найкраще компілюються народна та естрадна манери. Саме цим користуються деякі естрадні співаки, надаючи так власному голосові виразності та неповторності.

Окрім цього, дослідники відзначають про формування прикладів стилізації фольклору. Зокрема, це здійснюється, як вказує А. Ткач, через упровадження специфічного типу розвитку матеріалу. «Це передбачає залучення варіантно-змінного принципу розгортання інтонаційного стрижня, який буде поєднуватися з включенням імпровізації в музичну тканину. Усе це сприяє формуванню стилізованого фольклору в авторських творах» [3, 204]. Отже, як можна переконатись, у музичній культурі України широко представлені різні форми фольклору в авторських творах.

Загалом можна вказати на використання і бандури, й інших інструментів у творах сучасних поп- та рок-виконавців. «Позитивною тенденцією є звернення різних гуртів та окремих виконавців до бандури як інструмента, що може мати надзвичайно важливе символічне значення, котре краще підкреслюватиме ідеологічне підґрунтя їх творчості» [1, 46]. Народні інструменти використовували не тільки в композиціях гурту «Тінь сонця» чи інших етнорок-колективів, а й у виступах переможця конкурсу «Євробачення» у 2022 році Kalush Orchestra, де в пісні «Стефанія» звучала денцівка. Також саме під час конкурсу Євробачення, який проходив у Києві у 2017 році, співачка Onuka представила свій виступ разом з НАОНІ під час голосування. «Зокрема, виділялись соло сопілки, тромбіт, бандури, колісної ліри, бугая, флояри. Загальний саунд композиції відповідає

напряму електрофолк, що характерний для творчості співачки» [2, 124].

Отже, творчість багатьох українських виконавців свідчить про використання елементів народнопісенного спадку, яке можливе через включення ладових ознак, інтонаційності, ритміки, вокальної манери, народного тексту, інструментів. Це надає композиціям поп- та рок-виконавців своєрідності, неповторності та водночас є показником належності до української етнічної та національної культури. Такий напрям розвитку музичної практики вважаємо актуальним.

Література

1. Брояко Н. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Мистецтвознавство*. 2017. № 1. С. 43-47.
2. Денькович В. С. Народні інструменти в сучасній естрадній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 37. С. 122–126.
3. Ткач А. Сучасна стилізація українського пісенного фольклору. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2021. № 4 (2). С. 201–208. URL: https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.2.2021.245795 (дата звернення: 08.05.2023).
4. Тринько О. Українська фолктроніка: синтез фольклору та поп-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т.3. С. 43-46.

Жадейко Олексій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В ПЕДАГОГІЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА

Вагомою складовою успішної особистісної реалізації Валерія Гегамяна стала його педагогічна діяльність, хронологічні межі якої майже збігаються з одеським періодом життя митця, починаючи з 1963 року.

Після переїзду до Одеси В. Гегамян працював у живописному цеху Одеського обласного відділу Художнього фонду УРСР, однак за кілька місяців був звільнений через відсутність замовлень. Згодом його зачислили в Цех оформлювачів, але знову швидко звільнили з тієї самої причини. Після кількох невдалих спроб знайти роботу за фахом у 1964 році художник отримав посаду викладача рисунка в Одеському педагогічному інституті ім. К.Д. Ушинського (тепер – Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського).

Тут Валерій Гегамян реалізував себе не лише як талановитий викладач, а і як успішний організатор навчального процесу у вищій школі. Його науково-методичні розробки сприяли прогресивним змінам у системі художньої освіти та залишаються актуальними дотепер. Саме завдяки ініціативі та копіткій організаційній роботі Валерія Гегамяна при Одеському педагогічному інституті ім. К. Д. Ушинського розпочав свою роботу художньо-графічний факультет. Валерій Гегамян став його першим деканом та обіймав цю посаду із 1965 до 1968 року. Відкриттю факультету передувала масштабна підготовча робота, яка включала розробку й затвердження нормативних, методичних та навчальних матеріалів [3].

Усі методичні напрацювання В. Гегамяна передбачали поетапну розробку завдань, взаємоузгоджених із суміжними навчальними дисциплінами, такими як анатомія, кольорознавство, перспектива, історія та теорія українського й світового мистецтва, педагогічні дисципліни тощо. Навчальні плани окреслили графік, перелік та обсяг дисциплін, послідовність їх опанування, форми та обсяг проведення занять, засоби й форми контролю.

Як педагог В. Гегамян застосовував метод мотивації студентів власним прикладом, що було особливо ефективним з огляду на особистісні якості педагога. У викладацькій справі він залишався вірним своїм принципам – був цілеспрямованим, працьовитим, вимогливим до себе та інших, безкомпромісним. Мав високий рівень особистісної культури, самовіддано служив мистецтву. Це впливало не лише на студентів, але й на його колег, спонукало їх слідувати прикладу Гегамяна. В. Гегамян не вважав за потрібне зупинятися лише на запропонованих системою радянської освіти прийомах та методах. Він також генерував і втілював у життя свої

новації, власним практичним прикладом доводив їх актуальність.

Отже, у педагогічній системі В. Гегамяна першоосновою було навчання студентів рисунку. Саме рисунок поставав для нього фундаментальною засадою образотворчого мистецтва. Майстер розробив аналітичну систему рисунку, у якій значну увагу приділяв опануванню зображення людської постаті з натури. Окремий акцент він робив на вивченні основ анатомії, оскільки вважав, що напрям штриха повинен йти від структури м'язів, а це вимагало ґрунтовного знання анатомічно-пластичної складової людського тіла.

Гегамянівська система рисунка ґрунтувалася на перевазі раціональної складової над емоційною і характеризується збалансованістю. Майстер навчав своїх студентів при написанні тематичного живописного твору розставляти пріоритети так: спершу – рисунок та живопис (етап аналізу), після цього – композиція (етап синтезу). «Система Гегамяна – це вища математика пластики, це метрологія колірної плями, це синтаксис анатомії, це передбачення алгоритмів комп'ютерного 3D-моделювання, нарешті, це релігійна доктрина», – так визначив суть метода Гегамяна його учень Олександр Ройтбурд [1].

Цей самий факт описує Василь Рябченко, ще один його блискучий учень, який вважає, що такому рисувальникові, як Валерій Гегамян, сьогодні немає рівних. «Пам'ятаю, він прийшов, склеїв зі шпалер полосу – метра зо три висотою, півтора завширшки. І рисував. І це було просто геніально» [2].

Гегамян вважав, що практика переважає над теорією, допомагає розкрити й посилити творчий потенціал студентів. Отже, він на власному прикладі переконливо демонстрував молодому поколінню художників важливість щоденної роботи з удосконалення своїх вмінь.

Тож резюмуємо, що педагогічна система Гегамяна – академічна, яка вище за все ставить технічну майстерність та передбачає обов'язковий акцент на рисунок з натури, колосальні витрати часу й винятково перфекціоністський підхід.

Література

1. Міжнародний культурний проект «Україна – Китай: мистецтво єднає» : виставка творів В. Гегамяна, А. Сороки, В. Козюка, Чен Вана та ін. в галереї «Центр сучасного мистецтва М 17» / Мін-во культури України, Торгово-промислова палата України, Т-во «Шовковий шлях України», Громадська спілка «Товариство укр.-кит. дружби». Київ, 2017. 18 с.

2. Рябченко В. Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик I / матер. подг. А. Литман. *Худкомбинат.* URL: http://hudcombinat.com/2016/07/01/memory-by-%D0%B2%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%B9-%D1%80%D1%8F%D0%B1%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE/ (дата звернення: квітень 2023).

3. Художньо-графічний факультет Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. URL: https://pdpu.edu.ua/pro-khudozhno-grafichnij-fakultet.html (дата звернення: квітень 2023).

КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ В ЗБЕРЕЖЕННІ ТА ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Овчарук Ольга Володимирівна,
доктор культурології, професор,
професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НОВІТНІ ПРАКТИКИ МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ У ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ІНСТИТУЦІЙ УКРАЇНИ

Повномасштабна російська збройна агресія проти України з особливою гостротою засвідчила, що культура була й залишається простором збереження національної ідентичності, культурної пам'яті, самосвідомості українства. Через витвори матеріальної та нематеріальної культурної спадщини, через глибинні символічні коди та знакові системи вона транслює духовні цінності українського народу, передає через покоління його світоглядні уявлення про найважливіші засади буття. Відтак збереження матеріальних і духовних надбань української культури постає як одне з найважливіших завдань сьогодення, яке вирішується на всіх рівнях – від приватної ініціативи до державного та міжнародного рівнів. Шляхом до розв'язання цієї значущої проблеми є пошук нових форм і практик, які демонструють сучасні культурно-мистецькі інституції: музеї, артгалереї, центри сучасного мистецтва тощо. Аналіз їх діяльності дає змогу розширити уявлення про можливості застосування сучасних технологій, з одного боку, для збереження творів українського та світового мистецтва, з іншого – продемонструвати новітні форми комунікації між мистецькими інституціями та їх аудиторією – глядачами, відвідувачами, поціновувачами мистецтва.

Мистецький арсенал – провідна інституція у сфері культури України, яка об'єднує різні види мистецтва – від сучасного мистецтва, нової музики та театру до літератури та розвитку музейної справи. Місія Мистецького арсеналу полягає в сприянні модернізації українського суспільства та інтеграції України до світового контексту, спираючись на ціннісний потенціал культури [2]. Мистецький арсенал – одна з багатьох культурних інституцій, яка продовжує працювати в нинішніх складних умовах війни, взаємодіяти зі світовою культурною спільнотою через новітні форми комунікації. Так, набутий досвід команда фахівців представила у великому онлайн-курсі «Як працювати у кризові часи. Курс для практиків культури»; створено колекцію електронних видань виставок, що дає змогу поглибити розуміння кожної окремої виставки, «продовжити життя» виставковим проєктам, а також стати основою для подальших досліджень. Наразі дванадцять видань до виставок доступні для вільного онлайн-перегляду, зокрема каталог до виставки «Відбиток. Український естамп XX–XXI століть», створений виключно в дигітальному форматі [1]. Творчий колектив Мистецького арсеналу зосередив свої зусилля на вдосконаленні цифрової спроможності інституції, що втілилося в цифровій стратегії сталого розвитку цього напряму.

Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» – це культурно-мистецький, освітній, науковий та рекреаційний простір. Він сприяє поширенню знань і досвіду в галузі традиційної народної культури. У сучасному суспільстві музей функціонує як зберігач минулого та провідник нових візій та ідей. Музей створений на основі етнографічної колекції Івана Гончара та натхненний його громадською і культурною діяльністю. «Будувати суспільство, яке цінує, зберігає та підтримує українську культурну спадщину та сучасні форми традиційної народної культури в майбутньому», є місією закладу [3]. Музейна колекція представлена експонатами живопису, фотографії, кераміки, іконопису, скульптури та ін. Сайт музею дає можливість ознайомитися з колекцією, яка представлена в цифровому форматі, зокрема із живописом самого Івана Гончара.

PinchukArtCentre – один з найбільших і найдинамічніших приватних центрів сучасного мистецтва, що представляє українське мистецтво на світовій арені [4]. Виставкова діяльність є провідною для PinchukArtCenter. Ключовою темою виставок є тема війни в Україні очима сучасних митців: художників, фотомитців, скульпторів, дизайнерів. Важливе місце в роботі центру посідає освітній напрям, який є основою діяльності PinchukArtCentre. Тут реалізують широкий спектр онлайн-програм: онлайн-

виступи письменників, музикантів, художників, лекції про світове та українське сучасне мистецтво, відео про українських художників, онлайн-дискусії, стрими в інстаграмі тощо. «Дослідницька платформа» – відкритий майданчик для мислення, досліджень і діалогу, доступний для всіх. Ця платформа являє собою спільний простір для проведення досліджень, виставок та освітніх заходів.

Відтак сучасні українські культурно-мистецькі інституції є невід'ємною складовою «культурного фронту» України. Їх діяльність спрямована на збереження художніх колекцій і творів мистецтва за допомогою новітніх технологій. Для цього здійснюють: оцифрування колекцій; створення електронних видань виставок, каталогів, альбомів, наукових праць; впровадження онлайнових форм спілкування з аудиторією: виставок, лекцій, дискусій, виступів митців; розробки новітніх цифрових носіїв для збереження інформації.

Література

1. Каталог виставки «Відбиток. Українська друкована графіка XX–XXI століть». URL: https://artarsenal.in.ua/vystavky/vydannijy/vidbytok-ukrayinska-drukovana-grafika-hh-hhi-stolit (дата звернення: 07.05.2023).

2. Місія інституції. *Мистецький арсенал*. URL: https://artarsenal.in.ua/pro-nas/misiya (дата звернення: 07.05.2023).

3. Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». URL: https://honchar.org.ua/mission (дата звернення: 07.05.2023).

4. PinchukArtCentre. URL: https://new.pinchukartcentre.org/ (дата звернення: 07.05.2023).

Горенко Лариса Іванівна,
кандидат мистецтвознавства, доктор філософії,
заступник завідувача навчально-методичного відділу МЗВО «Київська академія мистецтв»,
старший науковий співробітник, відмінник освіти України,
член правління Національної спілки композиторів України

ЛУБЕНЩИНА В ІСТОРИЧНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ПАМ'ЯТКАХ XX–XXI СТОЛІТЬ (до 100-річчя від дня народження культурно-громадського діяча Горенка Івана Івановича)

Історична та культурна спадщина Лубенщини від найдавніших часів до початку XXI ст. посідає одне з поважних місць у системі наукових досліджень емпіричного та теоретичного характеру. Важливою складовою цього історико-культурного процесу є українознавчі та концептуально-методологічні засади, які формувалися в контексті розвитку музейної справи і об'єктивно ґрунтувалися на засадах державної політики УРСР та Української держави новітньої доби в галузі національної української культури, освіти, науки і мистецтва, тому є надзвичайно пріоритетними, стратегічними та перспективними. Важливим завданням державної культурної політики України було збереження, поповнення та дослідження пам'яток прадавньої і героїчної історії українського народу, скарбів української національної культури. Музейна справа в Україні цього періоду мала чітко виявлений науковий культурологічний, краєзнавчий та українознавчий характер, а її зміст був наповнений гордістю щодо культурно-історичної спадщини української нації.

У розбудову музейної справи Лубенщини та Полтавщини упродовж 40-х – початку 90-х років XX століття важливий внесок здійснив Горенко Іван Іванович (1924–1982) – видатний український історик, археолог, біолог, природознавець, краєзнавець, педагог, митець і культурно-громадський діяч. Працював І. Горенко та здійснював наукові дослідження в Лубенському краєзнавчому музеї безперервно від 1946 по 1982 рр. (у 1976–1982 рр. – на посаді директора музею), а також вперше заснував в Україні Галерею образотворчого мистецтва Лубенського краєзнавчого музею, яку також очолив з 1976 р. (тепер Лубенського краєзнавчого музею імені Гната Стеллецького) [6, 165–166].

Так, одним з українознавчих осередків наукового музеєзнавства Полтавщини є Лубенський краєзнавчий музей (засн. 1891 р.), історія заснування якого пов'язана з діяльністю Катерини Миколаївни Скаржинської (уродж. фон Райзер, англ. Kateryna Nikolaevna von Reiser; нар. 19 лютого

1852 р., Постав-Мука, Лохвицького повіту Полтавської губернії – пом. 1932 р., хут. Круглик Лубенського району Полтавської області) – української поміщиці, мецената, археолога, культуролога, колекціонера старожитностей, культурно-громадського діяча, фундаторки першого загальнодоступного приватного краєзнавчого музею Лівобережної України. Освіту К. Скаржинська здобула екстерном у жіночій гімназії в Лубнах, а також навчалася на Бестужевських вищих курсах у Петербурзі. Приятелювала з відомим критиком В. В. Стасовим, за порадою якого познайомилась з колекціями Ермітажу та Академії мистецтв. На її кошти на Лубенщині проводились археологічні розкопки. Також у Круглику було засновано народну школу, бібліотеку, аматорський український театр [2, 237–238; 5, 165]. У 1880 році започаткувала перший в Україні приватний музей, першим попечителем якого був Ф. І. Камінський, а також музей мав численне коло співробітників і громадських помічників, серед них: Г. С. Кир'яков, С. К. Кульжинський, хранитель музею О. А. Лавренко (1866–1933), професори Київського університету К. М. Феофілактов та П. Я. Армашевський, колекціонер С. М. Остроградський (1836 – після 1912), службовець С. М. Ізмайлов. Збирачами археологічних колекцій були вихованці Ф. І. Камінського: викладач К. П. Бочкарьов, сини Г. С. Кир'якова – офіцери П. Г. та С. Г. Кир'якови, краєзнавець з Катеринославщини В. В. Золотницький, а неодноразовими дарителями – професор М. П. Авенаріус, граф О. О. Бобринський, дослідник Роменщини В. Ф. Безпальчев, археологи П. П. Єфименко, І. А. Зарецький, В. Г. Ляскоронський. На спрямування діяльності музею великий вплив мали київський нумізмат та археолог К. В. Болсуновський та мистецтвознавець і публіцист В. П. Горленко, який постійно консультував співробітників музею і був першим популяризатором його колекції. Крім того, Катерина Скаржинська заклала у своєму маєтку дендрарій, а в 1883 р. познайомилася з відомими українськими колекціонерами В. В. Тарновським (1838–1899), С. А. Мазаракі (бл. 1855–1912) та їх колекціями. К. М. Скаржинська була обрана членом кількох наукових товариств: Всеросійського товариства любителів природознавства, антропології та етнографії, Всеросійського нумізматичного, почесним членом Полтавської вченої архівної комісії. Після смерті свого чоловіка передала колекцію в кількості 20 тис. експонатів і 4 тис. книг у дар Природничо-історичному музею Полтавського губернського земства. Крім того, К. Скаржинська вперше в Україні створила колекцію автентичних великодніх яєць у 1888–1905 рр. Переважна більшість писанок була розписана народними майстринями, і колекція нараховувала 2 123 одиниці (1898 р.), зібраних з 18 регіонів (губерній). Окрім писанок, К. Скаржинська збирала і їх зображення [1, 55; 2, 237–238; 3, 158; 5, 123–124]. На прохання К. Скаржинської допомогти зібрати писанки відгукнулися представники інтелігенції К. Болсуновський, С. Венгрженовський, М. Грейм, М. Грекк, М. Кульчицький, о. Ігнатій Лотоцький, професор М. Сумцов, М. Янчук, В. Ястрєбов та ін. З 1905 р. К. Скаржинська виїхала до Італії, згодом до Швейцарії, де оселилася в Лозанні. Займалася доброчинністю, матеріально підтримувала політемігрантів. У Давосі видавала літературно-науковий журнал «За рубежом» [16, 15–17; 17, 67–72].

Про лубенську колекцію старожитностей К. М. Скаржинської писали: К. П. Бочкарьов, В. П. Горленко, В. С. Іконников, Т. Н. Дяченко, І. А. Зарецький, Ф. І. Камінський, В. М. Коротенко, С. К. Кульжинський, О. М. Лазаревський, В. Г. Ляскоронський, Д. І. Яворницький, а також українські дослідники XX – початку XXI ст.: М. М. Будзар, Б. С. Ванцак, І. І. Горенко, Л. І. Горенко, В. М. Коротенко, С. К. Кульжинський, Е. М. Піскова, Т. П. Пустовіт, В. І. Семенюта, О. Б. Супруненко та ін. [3–8; 10–12; 14–17]. Зібрання старожитностей К. М. Скаржинської належить до числа перших великих музейних колекцій на Полтавщині, яке згуртувало навколо цього своєрідний науково-дослідний осередок, де працювали провідні фахівці [5, 165; 8, 34–45; 9, 155]. Музей К. М. Скаржинської налічував 20 тис. експонатів. Структурно збірки поділялися на такі галузі: археологія – 1 438 одиниць збереження (понад 3 000 предметів), етнографія – 9 533 од. зб., історія – 5 178 од. зб., природознавство – 3 836 од. зб. До складу зібрання також належали музейні пам'ятки народів інших країн, збірка стародруків та наукова бібліотека – понад 4 тис. томів. Щодо історії заснування Лубенського краєзнавчого музею варто зазначити, що у 1873 р. учитель, краєзнавець та археолог-аматор Федір Іванович Камінський (1854–1891), першовідкривач Гінцівської палеолітичної стоянки, відкрив музейну кімнату в Лубенській чоловічій гімназії, що й стало початком музейної справи в місті.

У Статуті Лубенського музею чітко визначено його навчально-педагогічні, культурологічні та наукові завдання, а саме: «збирати й зберігати як науковий матеріал різні пам'ятки старовини,

переважно місцевого значення; сприяти засвоєнню цього матеріалу кожним охочим учитись і розвиватись» [6, 165–166; 10, 43; 11, 481–482; 12, 595]. У музеї вели облік відвідувачів й екскурсійних груп, а вхід до нього був безкоштовним. Так, за три роки (1898–1901) кількість відвідувачів зросла від 62 осіб до 771, склавши 1 228. Згодом число відвідувачів збільшилося до 300. Серед них були відомі історики й археологи В. Б. Антонович, І. А. Зарецький, В. І. Ляскоронський, Е. Р. Штерн, Д. І. Яворницький та ін. Історико-культурну традицію гідно успадкували й продовжили наступники Катерини Миколаївни Скаржинської, передусім директори Лубенського краєзнавчого музею: Іван Іванович Горенко (1924–1982) та Василь Іванович Семенюта (1926–1998). За період роботи І. І. Горенка на посаді наукового співробітника (1946–1972), старшого наукового співробітника (1972–1976), а потім директора музею (1976–1982) було оновлено нове приміщення та здійснено важливі будівельні роботи, проведено впорядкування музейних фондів та відповідного каталогу архівних матеріалів, створено новий тип експозицій та їх презентацій. І. І. Горенко став автором перших путівників історії Лубенського краєзнавчого музею, наукових статей, присвячених актуальним питанням розвитку музейної справи на Полтавщині та в Україні впродовж XVIII–XX ст. [13, 595–596; 14, 47–49; 15, 113]. Йому вперше належать розробки тематично-експозиційних планів щодо побудови тематичних виставкових експозицій Лубенського краєзнавчого музею та в громадських музеях Лубенщини, Полтавщини й в інших регіонах України. Постійно брав активну участь у роботі всеукраїнських науково-практичних конференцій, семінарів, лекторій тощо. Також вперше І. І. Горенко розробив тематичний курс лекцій і методичні рекомендації для професійної підготовки лекторів-краєзнавців Полтавщини і Лубенщини, а також існують численні записи радіопередач з авторськими виступами, де висвітлено прадавню та сучасну історію міста. Всі ці матеріали та рекомендації і донині виконують функцію своєрідних навчально-методичних посібників для працівників музейної справи в Україні.

Отже, упродовж XX – початку XXI ст. Лубенський краєзнавчий музей набув значення науково-дослідного центру, де формуються нові теоретичні й практичні методи-підходи у вивченні історії та культурної спадщини України на засадах модерної наукової парадигми.

Література

1. Банкова Л. А., Дяченко Т. М., Мошнікова Т. С. Лубенський краєзнавчий музей : путівник. Харків, 1991. 67 с.

2. Білоусько О. А., Мирошниченко В. І. Нова історія Полтавщини. Кінець XVIII – початок XX століття. Полтава, 1996. С. 237–238.

3. Будзар М. М. З історії садибної культури України XIX сторіччя: маєток Скаржинських у Круглику під Лубнами як культурне явище. *Література та культура Полісся*. Вип. 30: Культура Полісся та України в історичному, філологічно-мистецькому контексті / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. Ніжин : Вид-во НДУ імені М. Гоголя, 2005. С. 157–165.

4. Г. [Горленко В.П.] Лубенський музей Е. Н. Скаржинской. *Киевская старина*. 1890. Т. 31. № 10. С. 123–134.

5. Горленко Василь Петрович. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2004. Т. 2: Г–Д. 518 с. С. 165.

6. Горенко Л. І. Українознавча діяльність І. І. Горенка – музеєзнавця, педагога та культурно-громадського діяча. *Державна історична бібліотека України: історія, сучасність, майбутнє* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф., приур. до 70-річчя заснув. Держаної історичної бібліотеки України. Київ : Арістей, 2009. С. 165–166.

7. Горенко Л. І. Культурологічні трансцендентні цінності в розвитку духовного потенціалу особистості. За твором Г. С. Сковороди «De libertate» («Про свободу»). *Морально-світоглядне природовідповідне й культуровідповідне вчення Г. С. Сковороди в сьогоденні :* матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 16 листопада 2021 р.) / ред.-упор. О. А. Шокало. Київ : Ін-т генези життя та Всесвіту, 2021. С. 46–49.

8. Дяченко Т. Віхи становлення музейництва на Лубенщині. *Полтавський краєзнавчий музей* : зб. наук. ст. 2001–2003 рр. Полтава, 2004. 189 с.

9. Кульжинский С. К. Описание коллекции народных писанок: на основе собрания Лубенского музея Е. Н. Скаржинской. Репринт. издание. Харків : САГА, 2011. 178 с.: іл., табл.

10. Лубенський краєзнавчий музей : путівник / упор.: І. І. Горенко та В. І. Семенюта. Полтава : Полтавське обласне книжково-газетне вид-во, 1961. 62 с.

11. Лубенський краєзнавчий музей. *Полтавщина* : енцикл. довідник (за ред. А. В. Кудрицького). Київ : Українська Енциклопедія, 1992. С. 481–482.

12. Піскова Е. М. Скаржинська Катерина Миколаївна. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2012. Т. 9: Прил – С. С. 595. 944 с.: іл.

13. Пустовіт Т. П., Супруненко О. Б. Скаржинсьеої колекція. *Полтавіка – Полтавська енциклопедія*. Т. 12: Релігія і Церква. Полтава : Полтавський літератор, 2009. С. 595–596.

14. Сергієнко Д. В. Меценатське подвижництво Катерини Скаржинської (1852–1932). *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. Запоріжжя : ЗНУ, 2015. Вип. 43. С. 45–49.

15. Супруненко О. Б. Археологія в діяльності першого приватного музею України (Лубенський музей К. М. Скаржинської) : монографія. Київ; Полтава : Археологія, 2000. 392 с.: іл.

16. Супруненко О. Б. Археологічні дослідження та зібрання Лубенського музею К. М. Скаржинської : автореферат дис. … канд. істор. наук. Київ : Інститут археології НАНУ, 1997. 24 с.

17. Gorenko L. I. Innovative technologies of modern media education in the conditions of European integration: theory, methodology, practice. *VII Международная научно-практическая конференция «Dynamics of the development of world science»* (18–20.03.2021, Ванкувер, Канада). Dynamics of the development of world science. Abstracts of the 7th International scientific and practical conference. Perfect Publishing. Vancouver, Canada. 2021. Pp. 67–75.

Демідко Ольга Олександрівна,
кандидат історичних наук, доцент кафедри культурології
Маріупольського державного університету

ТЕАТР АВТОРСЬКОЇ П'ЄСИ CONCEPTION ЯК ГОЛОВНИЙ ОСЕРЕДОК ЗБЕРЕЖЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАРІУПОЛЯ

До повномасштабного вторгнення рф у Маріуполі працювали 16 театральних колективів, які мали різний досвід, жанрово-стилістичні особливості та спрямованість. Більшість із цих колективів не змогли відновити свою роботу через перебування їхніх співробітників в окупації, у різних містах України та Європи. Єдиний театральний колектив, який зумів все ж відновити свою роботу майже в повному складі в Україні, – це Маріупольський театр авторської п'єси Conception. Тепер його вистави можна побачити в Києві. Незалежний театр авторської п'єси Conception, репертуар якого складається із сучасної авангардної режисури і авторської драматургії, був заснований 1 лютого 2019 року за ініціативою творчого тандему поетеси Марії Грецької та режисера Олексія Гнатюка [3]. В об'єднання театру входять актори з багаторічним стажем, організатори культурно-дозвіллєвої діяльності, телеведучі, бізнесмени, поети та студенти. Важливо, що Незалежний театр авторської п'єси Conception не має вікових обмежень, найважливішим критерієм є талант і бажання працювати. Актори наголошують, що театральне мистецтво посідає в їхньому житті найголовніше місце.

До 27 березня чимало акторів перебувало в будівлі драматичного театру Маріуполя, який став прихистком для багатьох містян. Численні обстріли та бомбардування змусили їх полишити рідне місто. Пішки вирушили на Мелекіне, звідти дісталися до Бердянська, Запоріжжя і, нарешті, Києва. Коли Театр авторської п'єси Conception розпочав свою роботу в Києві, до нього приєдналися актори з інших театрів Маріуполя. Зокрема, у театрі почав працювати Євген Сосновський, який у Маріуполі виступав у колективі Театральної артілі «ДрамКом» [5].

28 липня 2022 року в театрі на Подолі відбулася важлива прем'єра Театру авторської п'єси Conception, присвячена Маріуполю та маріупольцям. Завдяки виставі «Обличчя кольору війна», кожен з акторів зміг розповісти свою історію. Як на початку війни намагалися жити і займатися звичними справами. Однак «прильотів» ставало все більше, на п'ятий день вимкнули світло. Були змушені під обстрілами готувати їжу. Як ховалися в підвалах і втрачали знайомих. Глядачі не могли стримати сліз, пригадуючи власні переживання. Глядацька зала була переповнена. Автор сценарію та постановник – режисер і художній керівник Conception Олексій Гнатюк майстерно висвітлив тему війни, виживання і людяності [2]. Ця вистава вразила і міського голову Києва Віталія Кличка. «Дуже емоційна вистава. Дівчата та хлопці не грали. Вони розказували, що пережили», – наголосив він [6]. Глядачів заворожувала і самобутність оформлення сцени, і влучний світловий та музичний супровід. Проте особливу увагу привертала майстерність акторської гри кожного учасника. Від пронизливих монологів героїв у глядачів завмирало серце, адже актори проживали кожне слово, кожну емоцію, а

разом з ними ці емоції передавалися і глядачам. Всі актори розповідали власні історії. Кожну репетицію і в день прем'єрного показу артисти проживали свою роль знову і знову. Актор Дмитро Гриценко та актриса Катерина Калмикова вважають, що завдяки виставі вдалося передати все те, що відчували й відчувають маріупольці зараз [2].

У спектаклі було показано світлини Євгена Сосновського, які йому вдалося вивезти з Маріуполя. Актори продемонстрували не лише акторську майстерність, високий рівень художнього слова, а й вокальні та хореографічні вміння. Доречно використані й сучасні технічні можливості. Автором візуальної частини став куратор багатьох театральних програм Андрій Палатний. Відеоряд, який транслювався на екрані (фото Євгена Сосновського, малюнки Даниїла Немировського) та створені наживо ілюстрації (Маріанна Кондратенко) дуже органічно взаємодіяли з грою акторів.

З виставою «Обличчя кольору війна» Театр авторської п'єси Conception виступив з гастролями як в українських містах, так і за кордоном. У кожному місті вистава проходила при переповнених залах та бурхливих оваціях захоплених і вдячних глядачів. «Найбільше нас вразила реакція глядачів у Вінниці. Глядачі аплодували 15 хвилин стоячи. Це нас дуже надихнуло на нові звершення», – розповів Олексій Гнатюк [4].

17 жовтня 2022 року Маріупольський театр авторської п'єси Conception представив нову музично-поетичну виставу «Тримаємось разом». Актори зачитали вірші Ліни Костенко, Сергія Жадана, Петра Маги, а також твори власного авторського написання. «Поєднані однією історією, одним болем, ми тримаємось усі разом, хто постраждав від рук війни», – наголосили актори театру. Репетиції колективу проходять у приміщенні Київнаукфільму. Колектив театру відновив трагікомедію «Рентген усміхнених сердець» та відновлює виставу «Другий шанс». «Головним нашим завданням зараз є інтегруватися в київську культуру і знайти спонсорів, адже ще не вистачає реквізиту та потрібного обладнання», – підкреслив режисер театру Олексій Гнатюк [4]. Водночас театр продовжує готувати нові вистави, присвячені переселенцям та рідному Маріуполю. Так колектив 3 березня 2023 року представив нову прем'єру «Життя переселенське». У спектаклі було висвітлено декілька розповідей, які об'єднує важкий шлях з Бердянська до евакуаційного автобусу. Це історії про труднощі, небезпеку та непередбачені ситуації по дорозі до вільної від агресорів території, як наприклад, досить жорстокі сцени на блокпостах. Спектакль поставлений за п'єсою режисера Олексія Гнатюка, який розповідає про власний життєвий досвід [1]. Цю виставу театр представив і на сцені Тернопільського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. 25 квітня 2023 року в Києві в Національному музеї літератури відбулася чергова прем'єра – поетична імпреза авторів міста Марії «Лінії життя». Актори Театру авторської п'єси Conception чутливо, щиро і правдиво читали вірші маріупольських авторів, які акумулювали свій біль і горе від війни в римовані рядки. Поетична імпреза «Лінії життя» змогла розкрити всю глибину трагедії окупованого міста.

Отже, Незалежний театр авторської п'єси Conception, який відновив свою роботу в Києві, є єдиним театральним колективом, який продовжує підтримувати й популяризувати театральну культуру Маріуполя та відіграє важливу роль для збереження і трансляції культурної пам'яті міста-героя.

Література

1. Демідко О. «Життя переселенське» — маріупольський театр підготував нову прем'єру. Донбас24. 2023. URL: https://donbas24.news/news/zittya-pereselenske-mariupolskii-teatr-pidgotuvav-novu-premjeru (дата звернення: 05.05.2023).

2. Демідко О. Маріупольці вразили своєю прем'єрою киян. *Донбас24*. 2022. URL: https://donbas24.news/news/mariupolci-vrazili-svojeyu-premjeroyu-kiyan (дата звернення: 01.05.2022).

3. Демідко О. Театральні колективи-переселенці з Маріуполя – хто відновив роботу в Києві. *Донбас24*. 2022. URL: https://donbas24.news/news/teatralni-kolektivi-pereselenci-z-mariupolya-xto-vidnoviv-robotu-v-kijevi-foto (дата звернення: 01.05.2023).

4. Демідко О. «Тримаємось разом» – маріупольський театр «Conception» представить нову виставу. *Донбас24*. 2022. URL: https://donbas24.news/news/trimajemos-razom-mariupolskii-teatr-conception-predstavit-novu-vistavu-foto (дата звернення: 01.05.2023).

5. Демідко О. У Києві покажуть виставу про Маріуполь. *Донбас24.* 2022. URL: https://donbas24.news/news/u-kijevi-pokazut-vistavu-pro-mariupol (дата звернення: 02.05.2023).

6. Катаєва М. Подих війни на сцені: у столиці презентують виставу маріупольського театру. *Вечірній Київ*. 2022. URL: https://vechirniy.kyiv.ua/news/69482/ (дата звернення: 03.05.2023).

Дубровіна Ірина Володимирівна,
кандидат педагогічних наук, доцент, науковий співробітник
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ О. ОЛЕСЯ ДЛЯ ДІТЕЙ: НАУКОВІ ПОШУКИ У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ УКРАЇНИ ІМЕНІ В. І. ВЕРНАДСЬКОГО

У 2023 році минуло 145 років від дня народження видатного поета Олександра Івановича Кандиби, відомого під псевдонімом Олександр Олесь (5.12.1878 – 22.07.1944) – громадського діяча, поета, драматурга, публіциста та перекладача. На початку ХХ століття Олександр Олесь стає символом українського слова, мистецтва, вражає своєю лірикою, загальнолюдськими цінностями та любов'ю до України.

З бібліографічних джерел відомо, що в дитинстві поет часто ходив по садку й тихенько наспівував, коли ж його питали, яку пісню він співає, хлопець відповідав, що тієї пісні ще ніхто не знає, бо це пісня його. Із юних літ Олександр Олесь любив природу й подорожі. У чотирирічному віці навчився читати, адже саме для цього дядько Василь і давав йому книги Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша та Марка Вовчка. Із дитячих років він знав напам'ять майже весь «Кобзар». Початкову освіту хлопчик здобув у сільській школі, писати ще в дитинстві, коли йому було приблизно дев'ять років.

Значний вплив на формування майбутнього поета мали народні пісні, які він чув від рідних – дідуся та бабусі. Також поет любив награвати собі на музичних інструментах, коли створював свої вірші. Відомо, що Олександр грав на арфі, лірі, кобзі. Найкращі роки дитинства поет провів у с. Верхосулка, нині Білопільського р-ну, куди щоліта приїздив до маєтку батьків матері – Василя і Марфи Грищенків. Дідусь співав багато пісень та розповідав цікавих оповідок малій дитині. Ці враження згодом відображатимуться в поетичному світі віршів Олеся.

Літературознавці відзначали силу поетичного таланту митця. Так, Іван Франко, пишучи рецензію на збірку Олеся «З журбою радість обнялася» (1907), висловлюється: «Весною дише від цих віршів. Виступає молода сила, в якій уже тепер можна привітати майстра віршової форми і легких, граціозних пісень. Майже кожен віршик так і проситься під ноти, має в собі мелодію» [5, 224]. Дійсно, музика може передати почуття душі найкраще, тому його вірші дуже легкі та мелодійні, образи природи з'єднані з настроями серця.

Ф. Стешенко вважав Олександра Олеся в українській поезії найбільш музичним поетом після Т. Шевченка: «Поезія Олександра Олеся, сповнена загадкових ритмів, мелодій, тонів і справді моцартівської легкості, стала невичерпним джерелом для композиторів» [2, 15].

Можемо припустити, що музика була для поета не об'єктом наукового пізнання і дослідження, а джерелом його творчого натхнення. Світ музики, що виразно проступає з художніх творів, свідчить про розвинений естетичний смак автора. Творчість Олеся поділяється на два періоди: в Україні (1907–1918) та в еміграції (1919–1944).

За кордоном Олександр Олесь багато пише для дітей: вірші, казки, оповідання, п'єси. Саме народження сина дало йому натхнення створити безліч творів для дітей: У Відні вийшла друком низка казок та поетичних творів для дітей. Його поезії публікували (під псевдонімом О. Семмо) у періодичних виданнях «Наша зоря» (Ланцут, Каліш), «Промінь» (Ланцут, Стшалков), що виходили в таборах інтернованих вояків Армії УНР в Польщі. Протягом 1917–1930 рр. з'явилося 25 окремих видань Олександра Олеся, серед них і три книжки російською мовою. Крім того, Державне видавництво України двічі – у 1925 і 1929 рр. – друкувало його збірки поезій для дітей молодшого віку, адже саме для них Олесь написав дуже багато: «Ялинка», «Поєдинок», «Рак-рибалка», «Вовченя», «Іменини», поеми «Грицеві курчата», «Водяничок»; драми-казки, інсценізації за українськими народними казками.

«Читаючи його вірші, почуваються нові тони, акорди, бачаться нові краски і нові малюнки», – писав Богдан Лепкий про поезію Олександра Олеся. У літературознавчих дослідженнях доволі часто йдеться про мелодійність, музичність Олесевого вірша. Цей феномен

пояснюється вдалим використанням асонансів і алітерацій, майстерною стилізацією під пісенну народно-поетичну творчість, тому деякі його поетичні твори вважали народними ще за життя поета.

У трагічні десятиліття сталінщини в народі не забувалася його творчість, хоча 27 років – з 1930 по 1957 – вірші Олеся були заборонені на його Батьківщині. Це було пов'язано з еміграцією поета за кордон. Сталінізм намагався покарати поета, відлучаючи його творчість від історії української літератури, вилучаючи з масових бібліотек його книги і забороняючи їхнє оприлюднення.

Лише у 1958 р. виходить збірка «Вибране» з передмовою М. Рильського. У 1959 р. світ нарешті побачив цикл віршів «Від льоду до льоду», також деякі його дитячі поезії було опубліковано у видавництві «Веселка» (1967).

На думку Р. Радишевського, дослідника творчості О. Олеся, дитяча поезія виникла передусім для його власного сина Олега, але зрозуміло, що з часом поет починає все активніше працювати для маленького читача [3].

На поетичні рядки поета, які відрізняються мелодійністю і ліризмом, високопоетичними образами, українські композитори створили численні солоспіви, хори, вокальні ансамблі та ін. За спостереженням бібліографа Р. Радишевського, «понад 80 відомих композиторів, а серед них і російські, і білоруські, і французькі, і чеські, … клали Олесеві рядки на музику, створивши більше двох сотень музичних творів різних жанрів» [3, 15].

Звернувся до творчості О. Олеся в піснях «Ялинка», «Щиглик»» і засновник відділу музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, митець, доброчинець, громадський діяч, композитор, зберігач національних мистецьких традицій О. Дзбанівський. Згодом музику на слова вірша «Ялинка» написали такі композитори, як М. Радзієвський, С. Козак. Мелодичні та надзвичайно співочі пісні на слова Олеся «Завтра, завтра підем в поле», «Два хлопчики», «Снігарі» створив композитор І. Кобозів. Поезія О. Олеся «Дві хмароньки пливли кудись» зі збірки «З журбою радість обнялась…» (1905) привабила тонким художньо-образним змістом Я. Степового, який створив на її слова мішаний хор. У репертуарі сучасних шкіл часто виконують пісні С. Козака на слова О. Олеся «Рідна мова в рідній школі», «Україна», «Літній вечір», а також «Весні радійте» В. Лепешка, «Країно див» В. Безкоровайного. Ліричні твори Олеся, музикальні, часто «романсові» за формою, віддавна привертали увагу композиторів, які створювали поряд з дорослим і дитячий репертуар.

Відома українська композиторка Богдана Фільц звернулася до циклу «Хорові акварелі» на слова О. Олеся, прагнучи засобами хорової музичної палітри відтворити красу рідної землі. Хори «Сніги», «Веснянка», «Тихо у полі», «В небі жайворонки в'ються» – музика «повертає слухача в атмосферу витонченої авторської звукозображальності і колористики» [6, 4]. У відділі музичних фондів зберігається автограф композиторки.

У 1999 році було опубліковано цикл солоспівів Б. Фільц «Срібні струни» на вірші О. Олеся, присвячений професорові С. Людкевичу. Її збірки пісень на слова поета «Від льоду до льоду» (1965), «Від зими до зими» (1983), що вийшли у видавництві «Музична Україна», розширюють педагогічний репертуар для розвитку вокальних здібностей дітей. Солоспів композиторки «В небі жайворонки в'ються» вважають шедевром пейзажної лірики. Музику на слова цього твору також написали П. Батюк, П. Гавриленко, В. Таловиря, В. Марченко, М. Колодочка.

Солоспіви Богдани Фільц «Веснянка», «Роси, роси, дощику, ярину», «Колискова» стали народними піснями, адже вони створені на кращих літературно-пісенних традиціях, що є близькими до фольклорних витоків. На слова цих віршів писали музику також М. Колодочка, М. Радзієвський, Н. Шевченко, В. Ізотов, П. Козицький, С. Воробкевич, Я. Яциневич, А. Олейнікова.

Отже, вокальні п'єси для дітей на слова О. Олеся є досить актуальними та пронизані як лірико-споглядальними, чарівними мотивами, так і національно-патріотичним духом. Вони потребують поширення в репертуарних збірниках для дітей та мають бути включені в педагогічний збірник кращих зразків вокально-музичних творів, адже відрізняються мистецькою довершеністю. Вокальні твори на слова Олександра Олеся збагачують внутрішній світ дитини, розвивають фантазію та уяву, вчать любити природу, сприяють гармонізації дитячої свідомості.

Література

1. Івченко Л., Федоренко В. Чарівне слово О. Олеся в музиці. Література. Діти. Час. : зб. літ.-критич. ст. про дит. літ. / ред. кол.: М.К. Наєнко та ін. Київ : Веселка, 1976. С. 158–162.
2. Неврлий М. Олександр Олесь: життя і творчість / Асоціація україністів Словаччини. Київ : Дніпро, 1994. 173 с.
3. Радишевський Р. П. Журба і радість Олександра Олеся: передмова. *Олесь О. Твори* : у двох томах. Т. 1: Поетичні твори. О. Олесь / упорядник, автор передмови та приміток Р. П. Радишевський. Київ : Дніпро, 1991. С. 5–47.
4. Чернова І. Від первісного до синтезованого синкретизму: синтез мистецтв у творчості Олександра Олеся. *Вісник Запорізького державного університету*. Запоріжжя. 2001. Вип. 1. С. 1–6.
5. Франко І. О. Олесь « З журбою радість обнялась» : зібрання творів у 50 т. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 37.
6. Шевчук О. Фільц Богдана. Світе тихий. Твори для дитячого хору. Тернопіль : АСТОН, 2000. С. 3–4.

Зеленська Лариса Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент,
завідувачка відділу аспірантури та докторантури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНІ ГАЛЕРЕЇ ТА ЇХ РОЛЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Важливим суб'єктом культурно-мистецького життя сучасного суспільства є художні галереї. Разом з іншими культурними інституціями, як-от: музеї, бібліотеки, архіви, виставкові центри тощо, галереї працюють системно й комплексно відповідно до правових та етичних норм і механізмів, що дає змогу трансформувати культурні цінності й орієнтири в суспільні та художні практики. З-поміж інших галереї виконують важливі функції класифікації, наукового вивчення і збереження художніх артефактів, мистецьких надбань та творчого досвіду багатьох поколінь художників і митецьких шкіл, їх широкого представлення суспільному загалу.

Особливої актуальності ці завдання набувають у сьогоднішніх умовах війни росії проти нашої країни. Лише спільні зусилля та узгоджені дії установ культури і мистецтва, державних інституцій і фахових асоціацій, представників медіа та громадянського суспільства зможуть врятувати, зберегти й популяризувати великий пласт нашого мистецтва як самобутнього соціокультурного явища.

Ця думка стала лейтмотивом низки міжнародних заходів, що відбулися впродовж останнього року в Україні та об'єднали спільноту для вирішення зазначених проблем. Серед них – Діалогова платформа «У процесі. Present continuous: Роль культурних інституцій в умовах війни» (липень 2022 р., Київ, Український дім), Міжнародний форум з безпеки культурної спадщини «Війна в Україні: битва за культуру» (8–9 лютого 2023 р.) та ін. Серед учасників – представники музейних, архівних та бібліотечних установ, галузевого міністерства, Збройних сил України, допомогових ініціатив у сфері культури, міжнародних організацій, громадських та урядових ініціатив з допомоги українській культурі [2; 3].

Науковці та практики відмічають важливу роль галерей у збереженні та популяризації українського мистецтва. Серед визначальних характеристик художніх галерей як культурних інституцій є:

- суб'єктність у сучасному культурно-мистецькому процесі, розуміння власної візії та сформоване бачення шляхів реалізації стратегічних завдань, зокрема в царині збереження культурної спадщини;
- розуміння трансформаційних процесів у сучасному артсередовищі, представлення інтересів культурної сфери в умовах сьогодення;
- стимулювання широких суспільних верств до осягнення творчих надбань та досвіду вітчизняних митців, задоволення їх актуальних потреб та очікувань;
- формування простору галерей як майданчика для творчих експериментів, самовираження митців, а також засобу формування художнього смаку й естетичного виховання публіки;

- реалізація культурних проєктів та програм задля збереження та представлення українського мистецтва в Україні та поза її межами.

Також варто наголосити, що за останні десятиліття мережа сучасних галерей значно розширилася географічно, а засобами виставкової, просвітницької, видавничої та науково-експертної діяльності вони забезпечують міжгалузеві фахові комунікації, представляють українську культуру й мистецтво на міжнародній арені, активізують інтеграційні процеси в галузі, посідаючи належне місце в культурному просторі країни.

Діяльність зі збереження та репрезентації частини національного мистецького надбання визначає галерею як певний культурний та інформаційно-комунікаційний осередок. Наразі це потужний ресурс форматування колективної пам'яті та консолідації соціуму задля колективної ідентичності [1, 241].

В умовах ринку як державні, так і приватні галереї провадять, зокрема, і комерційну діяльність, що визначає їх творчу спеціалізацію, ранжування та конкурентоспроможність, створює певні умови для існування. Актуалізувалися завдання більш широкого представлення, просування та продажу творів мистецтва у віртуальному форматі. Однак для переважної більшості галерей їх успіх і престиж базуються не лише на кількості продажів творів мистецтва, а й на художньо-культурному резонансі, авторитеті та суспільній довірі, які вони формують в артсередовищі через реалізацію мистецьких проєктів: виставок, аукціонів, культурно-освітніх ініціатив та благодійних заходів.

Наразі провідні вітчизняні культурні інституції та галереї, як-от: Мистецький арсенал, Центр сучасного мистецтва M17, PinchukArtCentre, Аукціонний Дім / Галерея «Дукат», Галерея мистецтв «Лавра» (Київ), що функціонують як освітньо-дослідницькі платформи та експозиційні майданчики сучасного мистецтва України; столичні галереї сучасного мистецтва Dymchuk Gallery та «АВС-Арт» (Київ); львівські галереї сучасного мистецтва «Дзиґа», «Артгалерея Вишинської», Zefirina, сучасного сакрального мистецтва Iconart (Львів); Центр сучасного мистецтва, галерея-рамарня «ЦМОК» та «Арт на Мур» (Івано-Франківськ); художні галереї «ХудПромо», NT Art gallery, «Квартира №10» (Одеса); картинні галереї Telega і «Артсвіт» (Дніпро), Art L` (Запоріжжя) та ін., попри надскладні умови сьогодення, орієнтуються на баланс між комерційною вигодою і культурологічною складовою справи, є активними учасниками знакових мистецьких подій, соціальних, некомерційних, благодійних проєктів, діють як культурні платформи просування та популяризації багатожанрового національного мистецтва, розвитку креативного ресурсу сучасних українських митців, здійснюють підтримку творчості знаних і молодих авторів. Така діяльність художніх галерей впливає на світоглядні трансформації в суспільному середовищі, є маркером демократичних змін у державі.

Література

1. Киридон А. Музеї як інституції пам'яті. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/6993/1/Kyrydon.pdf (дата звернення: 08.05.2023).

2. Міжнародний форум з безпеки культурної спадщини «Війна в Україні: битва за культуру». *Міністерство культури та інформаційної політики України*. URL: https://mkip.gov.ua/news/8557.html (дата звернення: 08.05.2023).

3. У процесі: Present continuous. Роль культурних інституцій в умовах війни. *Діалогова платформа Українського дому*. URL: https://youtu.be/Lj19SALO3Ts (дата звернення: 08.05.2023).

Рева Тетяна Сергіївна,
кандидат політичних наук, доцент,
доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ГІБРИДНИХ ЗАГРОЗ

Після початку повномасштабного російського вторгнення питання гібридних загроз отримало нову хвилю розвитку та досліджень. Гібридні загрози – це комплексна проблема демократичних суспільств, яка охоплює різні сфери функціонування людини. Фінський Центр

протидії гібридним загрозам Європи визначає їх як «скоординовані та синхронізовані дії, які навмисно спрямовані на системні вразливості демократичних держав та інститутів за використанням широкого кола засобів» [1, 16].

Згідно з концептуальною моделлю гібридних загроз, до доменів атак належить культура, що втілює в собі два виміри – теоретичних знань та практичного їх втілення. Перші – стосуються аксіологічних принципів та культурних наративів, які впливають на формування національної ідентичності, натомість другий розкривається в культурних практиках та мистецькій діяльності [2, 18]. Одним з основних інструментів гібридних загроз у цій сфері виступають культурні цінності (cultural property).

Відповідно до статті 1 Конвенції про заходи, спрямовані на заборону і попередження незаконного ввозу, вивозу та передачі права власності на культурні цінності, культурні цінності – це «цінності релігійного або світського характеру, що розглядаються кожною державою як такі, що мають значення для археології, доісторичного періоду, історії, літератури, мистецтва та науки, а також такі, що належать до перерахованих категорій», серед яких архітектура, колекції, художні твори, речі та творчий спадок відомих національних діячів і митців та ін.

На початку XX століття НАТО відносить питання культурних цінностей до питань безпеки, альянс визначає їх компонентом безпекового ландшафту, що містить у собі стратегічне, оперативне та тактичне значення, тобто розкриває їх як інструмент когнітивного впливу на суспільство з метою досягнення певних політичних цілей [3].

Одними з найвідоміших прикладів такого застосування виступають демонстративні акти знищення зразків світової культурної спадщини. Резолюція ООН з безпеки 2347 2017 року наголошує, що незаконне знищення культурної спадщини може загострити конфлікт, завадити процесу постконфліктного примирення, тобто вливає на безпеку, стабільність, урядування, соціальний, економічний і культурний розвиток [4]. Такі випадки є ефективним інструментом інформаційної війни, що може здійснювати позитивний або негативний вплив.

Прикладом позитивного впливу є пожежа в Соборі Паризької Богоматері у 2019 році. Трагічна подія об'єднала навколо цього зразка світової архітектури людей, які збирали кошти на його відновлення, що активізувало таку їх якість, як солідарність. Другим позитивним прикладом може слугувати доля української авіаційної гордості «Мрії» – літака, який був знищений під час ворожого наступу, однак він надав ще більшого символізму боротьбі та відновлення України. Було розроблено гасло «Можна знищити літак, але ніколи не знищити нашу мрію», також Укрпошта презентувала колекційну марку «Мрія». У результаті інформаційної кампанії літак «Мрія» перетворився на втілення незламності, свободи та відбудови нашої держави.

Негативним прикладом слугують знищення терористичною організацією Ісламська держава таких зразків цивілізації Межиріччя, як Пальміра, бібліотека та музей Мосула, цитадель Таль-Афар та ін. Це відбувалося демонстративно, щоб залякати опонентів та показати заперечення будь-якого культурно-цивілізаційного простору, окрім простору Ісламської держави.

Отже, культурні цінності завдяки своїй значущості відіграють дві ролі: практичну, представляючи матеріальні зразки мистецтва, науки чи інших видів діяльності, та аксіологічну – у формі символізму.

Література

1. Глосарій з гібридних загроз / упоряд. С. В. Гришко та ін. ; за заг. ред. С. В. Гришко. 2021. 113 с.
2. Giannopoulos G., Smith H., Theocharidou M. (Eds.). The Landscape of Hybrid Threats: A Conceptual Model Public Version. 2020. URL: https://euhybnet.eu/wp-content/uploads/2021/06/Conceptual-Framework-Hybrid-Threats-HCoE-JRC.pdf (дата звернення: 05.05.2023).
3. Rosén F. NATO and Cultural Property: Hybrid Threat Perspective. Report of The Nordic Center for Cultural Heritage and Armed Conflict. 2022. URL: https://www.heritageconflict.org/blog/2022/3/2/nato-and-cpp-a-hybrid-threat-perspective (дата звернення: 05.05.2023).
4. United Nations Security Resolution 2347. 2017. URL: https://www.un.org/securitycouncil/s/res/2347-%282017%29 (дата звернення: 05.05.2023).

Шмаглій Олена Борисівна,
кандидат економічних наук, старший науковий співробітник
Державної науково-технічної бібліотеки України
Москаленко Олександра Олександрівна,
заступник директора з бібліотечної справи
Державної науково-технічної бібліотеки України
Струнгар Артур Валерійович,
кандидат наук із соціальних комунікацій,
заступник директора з наукової роботи
Державної науково-технічної бібліотеки України

ДЕРЖАВНА НАУКОВО-ТЕХНІЧНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ: ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ТЕХНОЛОГІЗАЦІЇ ТА ІНФОРМАТИЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Бібліотечна діяльність XXI століття – це особливий феномен суспільного розвитку, який синтезує новітні глобальні науково-технічні та технологічні тренди і створення на їх основі відповідного культурного вектору розвитку фактично всіх сфер життя людства. У цьому контексті Державна науково-технічна бібліотека (ДНТБ) України – яскравий приклад науково-інформаційної інституції, яка, постійно вдосконалюючи і трансформуючи свій інноваційний розвиток, створює доступ до нових технологій та забезпечує процес ефективної комунікації користувачів з авторитетними інформаційними науковими й науково-технічними джерелами. Використовуючи ці технології, установа своєю діяльністю каталізує суттєві зміни в людях, сприяє формуванню нових навичок та нових видів наукової, науково-технічної та освітньої культури.

Наразі стрімкий розвиток вебтехнологій та розширення можливостей їх використання у бібліотечній галузі свідчить про те, що в найближчому майбутньому трансформація бібліотек перебуватиме в тісному взаємозв'язку із цим процесом. Тому в центрі дослідницької роботи ДНТБ України наявний досвід мережевого бібліотечного сервісу для узагальнення успішних практик використання вебплатформ, розроблення стратегій розвитку перспективних сервісних моделей, новітніх інтернет-технологій [1; 2]. Все це формує новий унікальний культурний простір технологізації та інформатизації системних і багатоаспектних відносин у бібліотечному закладі. Основу його формування творитимуть читач, технології штучного інтелекту (ТШІ) та бібліотекар. При цьому використання технологій штучного інтелекту кардинально змінить модель задоволення інформаційних потреб користувача (2; 3), у якій бібліотечним працівникам важливо знайти своє нове місце. Водночас практика розгортання бібліотечних сервісів, побудованих на основі семантичних вебтехнологій, вже відбувається з першочерговим урахуванням потреб і побажань користувачів.

Література

1. Добровольська В. В., Чередник Л. А. Інноваційна діяльність бібліотек в умовах цифрового суспільства. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2023. № 1. С. 5–10.

2. Назаровець С., Кулик Є. Бібліотека 4.0: технології та сервіси майбутнього. *Бібліотечний вісник*. 2017. № 5. С. 3–14.

3. Belk R. You are what you can access: sharing and collaborative consumption online. *Journal of Business Research*. 2014. Vol. 67, № 8. P. 1595–1600.

Долеско Світлана Валеріївна,
магістерка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Брей Наталія Олександрівна,
магістерка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИСТАВКОВИЙ КОМПОНЕНТ УКРАЇНСЬКОГО ПИСАНКАРСТВА: ДОСВІД ЦЕНТРУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Писанкарство належить до найдавніших та найпопулярніших серед сучасних українців видів декоративно-прикладного мистецтва. Побутуючи на тлі складних соціально-політичних процесів попередніх століть, мистецтво писанкарства зазнало трансформацій. Проте завдяки зусиллям майстрів писанкарства цей вид народного мистецтва зберіг своє функціональне призначення, мистецькі форми, символіку (в основі якої культ землеробства), колірну гаму, техніку й самобутні регіональні відмінності.

У 2022 році традицію і мистецтво української писанки було включено до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України (далі – НКСУ), згідно з Наказом №228 Міністерства культури та інформаційної політики України від 06.07.2022 [4]. В обліковій картці цього елемента НКСУ зроблено акцент на тому, що традиція писанкарства притаманна кожному регіону України. На нашу думку, це є підтвердженням того, що такий вид декоративно-прикладного мистецтва на теперішній час, у період російсько-української війни, є одним з інструментів консолідації української нації.

Відома писанкарка В. Манько у своїй праці «Українська народна писанка» дає їй таке визначення: «…це сирі яйця, з нанесеним на них символічним рисунком і зафарбовані у три-чотири кольори». Також зазначає, що писанка нерозривно пов'язана з українським народним календарем, що з дохристиянських часів базувався на сонячному циклі [3, 7].

Нині писанка відіграє важливу роль у релігійному та мистецькому житті українського народу, виконуючи не лише сакрально-оберегову функцію як елемент великодньої обрядовості та інших весняних свят, а й естетичну функцію. Вона полягає в тому, що писанка на теперішній час є твором мистецтва – предметом колекціонування та експонування.

Одним із найбільш знакових виставкових проєктів у нашому контексті є «Сонячний Великдень» – багаторічна всеукраїнська виставка великодньої атрибутики, започаткована в 2012 році в Центрі Української Культури та Мистецтва (м. Київ) з метою підтримки родинних традицій святкування Великодня в Україні та народного мистецтва [1].

Із 2012 по 2019 роки було проведено сім таких проєктів за участі майстрів, художників, фотографів і колекціонерів з експонування творів декоративно-прикладного, образотворчого та фотомистецтва. У межах «Сонячного Великодня» відбувались цикли майстер-класів (рис. 1) з писанкарства й тематичних екскурсій, лекції, концерти й творчі зустрічі з митцями-носіями писанкарської традиції.

Рис. 1. Фрагмент майстер-класу з писанкарства в межах відкриття «Сонячного Великодня 2018»

Протягом зазначеного вище періоду свої вироби експонували понад 300 митців. Серед них – майстри писанкарства О. Білоус, З. Сташук, О. Опарій, І. Михалевич, О. Токарська (рис. 2), Т. Коновал, А. Котліна, Л. Колесник, Ю. Шкурлатович, О. Євдокимова, М. Шевченко, Б. Федорова, Н. Білоус, Н. Дребот, В. Філь, Л. Ктіторова, В. Мельник, О. Харченко, С. Мешкова-Давиденко та ін.

Рис 2. Писанки з традиційною українською орнаментикою. Автор – О. Токарська, 2018 р.

Задля досягнення високого рівня художньої виразності експозиції застосовано комбінування писанок у декоративні композиції. Наприклад, так увазі відвідувачів було запропоновано мініекспозицію писанок Л. Тріфонової (рис. 3).

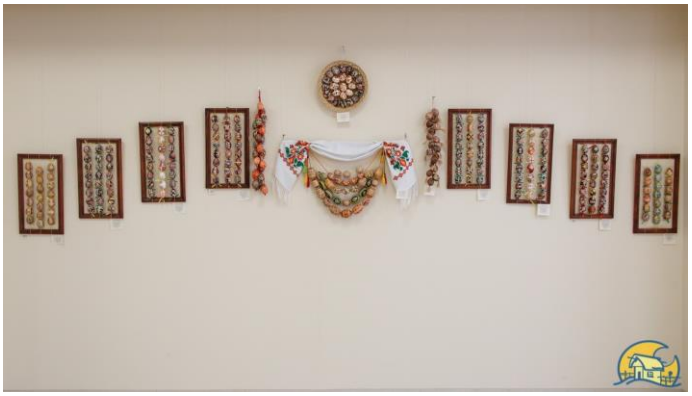

Рис 3. Мініекспозиція писанкових композицій. Автор експозиції та писанок – Л. Тріфонова, 2019 р.

Окрім традиційних писанок, у яких яскраво виражена архаїчна семантика кольорів та знаків, одним із вагомих акцентів експозиції стали й писанки, на яких із застосуванням традиційної техніки писанням восковим писачком зображено сучасні символи ідентифікації українського народу у світовому глобалізованому просторі.

Так, писанкарка з Луганщини Т. Коновал із початком збройної агресії Росії проти України створила серію писанок з патріотичними мотивами. На одній із них наявне зображення дівчини-українки в традиційному вбранні, із серцем у кольорі українського прапора і герб України – тризуб (рис. 4).

Рис. 4. Авторські писанки Т. Коновал, 2018 р.

Організатори «Сонячного Великодня» приділяють велику увагу підтримці спадкоємності традицій, виконуючи роль популяризації традицій народного мистецтва серед дітей та молоді. Тому в кожному проєкті репрезентують твори писанкарства від дітей-вихованців творчих гуртків та студій з різних регіонів України. Так, у 2016 можна було побачити писанкові композиції від вихованців студії «Артбокс» (м. Київ, керівник – М. Шевченко) [2]. Окрім цього, саме діти є пріоритетною аудиторією майстер-класів з основ писанкарства, адже саме вони в майбутньому стануть носіями традицій створення такого елемента нематеріальної спадщини українського народу, як писанка.

Отже, на прикладі уваги суспільства до щорічного виставкового проєкту «Сонячний Великдень» можна стверджувати, що мистецтво писанкарства на початку XXI століття є затребуваним серед різних поколінь українців. А писанки, окрім сакральної функції, виконують і мистецьку, посідаючи ключове місце серед експонатів цього проєкту.

Література

1. Сонячний Великдень / Центр Української Культури та Мистецтва. URL: https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=0148 (дата звернення: 08.05.2023).

2. Сонячний Великдень-2016 / Центр Української Культури та Мистецтва. URL: https://www.dolesko. com/spip.php?page=article&id_article=01165 (дата звернення: 08.05.2023).

3. Манько В. Українська народна писанка. Львів : Монастир Монахів Студитського Уставу. Свічадо, 2001. 48 с.

4. Про внесення змін до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України : Наказ від 08.06.2022. URL: https://mkip.gov.ua/documents/273.html (дата звернення: 08.05.2023).

Долеско Світлана Валеріївна,
магістерка мистецтвознавства,
старша викладачка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв;
Геращенко Ольга Олександрівна,
магістерка мистецтвознавства,
заступниця директора Центру Української Культури та Мистецтва

ТРАДИЦІЇ І НОВАЦІЇ ВИРОБІВ З БІСЕРУ В ПРОЄКТАХ ЦЕНТРУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА

Пріоритетним напрямом діяльності Центру Української Культури та Мистецтва, що розпочав роботу у 2005 році, є підтримка матеріальних та духовних традицій народного мистецтва. Вона здійснюється кількома шляхами: організацією тематичних виставкових проєктів; проведенням майстер-класів, лекцій, екскурсій, семінарів, круглих столів, концертів та вистав, презентацій книжкових видань; популяризацією традицій декоративного мистецтва в ЗМІ та соціальних мережах; експедиційною діяльністю; науково-фондовою роботою.

Так, у фондах Центру Української Культури та Мистецтва зберігається понад 20 старовинних та сучасних вишитих бісером сорочок із Чернівецької, Львівської та Івано-Франківської областей. Така колекція репрезентує зразки бісерного вишиття кінця XIX – початку XXI століття та була укомплектована у 2012–2014 роках під час етнографічних експедицій колективу інституції зазначеними вище областями. Частина експонатів була представлена в межах Всеукраїнської виставки «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра» та викликала інтерес теоретиків і практиків вітчизняної мистецтвознавчої науки (рис. 1).

Рис. 1. Сорочка жіноча додільна (полотно, нитки, бісер, ручне шиття та вишивка хрестиком). Початок XX століття. Із фондів Центру Української Культури та Мистецтва

Цей виставковий проєкт започаткувала у 2012 році (рис. 2) Світлана Долеско задля репрезентації бісерних виробів в історико-мистецькому контексті, підвищення рівня їхнього престижу, посилення значення виробів із бісеру в повсякденних і святкових сторонах життя українців, у мистецтвознавчій науці, освітньому середовищі. «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра» став першим в історії незалежної України виставковим проєктом, який у всеукраїнському масштабі представив на загал широкий спектр бісерних виробів від майстрів майже з кожної

області держави [1]. У період із 2012 по 2020 роки було проведено вісім таких виставок, загальна кількість учасників (майстрів та колекціонерів) сягнула понад 400 осіб.

Рис. 2. Афіша І Всеукраїнської виставки «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра», 2012 р.

До пріоритетних завдань проєкту належала презентація старовинних технік роботи з бісером та видів виробів, які були поширені в українському декоративно-прикладного мистецтві протягом останніх століть – у форматі експонування колекцій старовинного вишитого бісером одягу, прикрас та аксесуарів з фондів інституції та приватних збірок. Так, у 2012 році старовинні вишиті бісером сорочки, які належали кільком родинним поколінням, представила Н. Вондроушова (м. Київ). Збірку автентичних вишитих бісером сорочок та бісерних прикрас Карпатського краю XIX–XX століття надав Б. Петричук (с. Бабин Івано-Франківської обл.). Увазі відвідувачів також було запропоновано сучасні вишиті сорочки Буковинського краю від всесвітньовідомих майстринь Я. Щербань та П. Кондратюк із Чернівецької області. Отже, презентовано спадкоємність традицій вишивки бісером в Україні та її затребуваність у XXI столітті.

Іншим не менш важливим завданням цього виставкового проєкту було вивчення та представлення увазі відвідувачів сучасних тенденцій роботи з бісером українських майстрів народного мистецтва, незалежних дизайнерів та будинків моди. Щороку в межах виставки експонувались картини, вітражі, елементи хатнього декору, іграшки, прикраси та аксесуари, одяг і взуття [5]. Про вагому роль бісеру як матеріалу для декорування вечірніх та весільних суконь засвідчила колекція ексклюзивного вбрання від Будинку моди Stella Shakhovskaya (м. Київ). Беззаперечним підтвердженням актуальності бісерних технік і виробів стали капелюхи та сережки від Л. Сумер, нашийні прикраси та сумки від L. Sand, різні види прикрас та аксесуарів від Н. Маріаш (рис. 3), експоновані у 2018 році [4]. О. Федорчук про це явище в українському бісерному мистецтві зазначає: «У царині вишивки бісером зміни виразилися в появі нових, сучасних кроїв одягу, нетрадиційних композиційних схем, несподіваних кольорових поєднань» [2, 701].

Рис. 3. Кольє (метал, бісер, кристали Svarovski, бісероплетіння).
Автор – Н. Маріаш, 2018 р.

Окрему увагу організатори проєкту приділили приверненню уваги до поєднання традиційних кольорів, орнаментів та символів із сучасними формами виробів і матеріалами. Зокрема, це мистецьке явище представлене в експозиції нашийних, нагрудних та вушних прикрас від бренду Emoi, прикрас-джгутів від Н. Мигалик та Н. Гричун [3]. Водночас велику роль відведено участі у виставці майстрів, чия творчість являє собою сучасне трактування старовинних прикрас: криз, герданів, силянок, котильонів тощо, де дотримано традиційної колірної гами орнаментики й техніки виконання. Це творчість Н. Артюхової (рис. 4), М. Янчук, Д. Стасюк, Д. Новак, Л. Ровинської та інших митців [5].

Рис. 4. Кризи (нагрудні прикраси; бісер та бісероплетіння).
Автор – Н. Артюхова, 2019 р.

З урахуванням принципу спадкоємності традицій української нематеріальної і матеріальної традицій (й у мистецтві роботи з бісером також) значну частину експонатів у межах проєкту створили діти й підлітки, зокрема вихованці майстринь і педагогів Л. Ровинської, Г. Ігнатуші, Т. Мальцевої. Із цією самою метою під час кожної виставки проводиться цикл майстер-класів з основ роботи з бісером для дітей і дорослих.

Отже, підсумуємо: проведення Всеукраїнської виставки «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра» є значним внеском у практичну підтримку різних напрямів мистецтва роботи з бісером в Україні та передусім сприяє запровадженню традицій цього виду декоративного-прикладного мистецтва в сучасне життя.

Література

1. Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра. Центр Української Культури та Мистецтва. URL: https://www.dolesko.com/Biiser-Vchora-S-ogodnii-Zavtra-188.html (дата звернення: 08.05.2023).
2. Федорчук О. Художні вироби з бісеру в українському народному мистецтві: походження та розвиток традиції. *Народознавчі зошити*. 2011. № 4. С. 691–703. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaZo_2011_4_19. (дата звернення: 08.05.2023).
3. V Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». Центр Української Культури та Мистецтва. URL: https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=01502 (дата звернення: 08.05.2023).
4. VI Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». Центр Української Культури та Мистецтва. URL: https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=02052 (дата звернення 09.05.2023).
5. VII Всеукраїнська виставка «Бісер: Вчора. Сьогодні. Завтра». Центр Української Культури та Мистецтва. URL: https://www.dolesko.com/spip.php?page=article&id_article=02142 (дата звернення 09.05.2023).

Шкребтій Вікторія Сергіївна,
викладачка кафедри дизайну
Черкаського державного технологічного університету

СТАНОВЛЕННЯ ФОТОМИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

Протягом двохсот років фотографія увійшла у наше повсякденне життя. Фотографія допомогла у здійсненні важливих відкриттів, що збагатило науку в різних галузях знань людини. Першою фотографією є зображення, яке зробив у 1822 р. французький винахідник Жозеф Ньєпс. Наступним кроком став 1835 рік, коли англійський учений Вільям Генрі Фокс Телбот запровадив новий спосіб створення негативного фотознімку (калотипія). Першим зображенням, отриманим цим методом, стала світлина решітчастого вікна будинку Телбота. 1840–1880 рр. – період становлення фотомистецтва в Україні, коли почали використовувати портативні фотоапарати, з'явилися джерела штучного освітлення тощо.

Один з найпопулярніших фотографів в Україні був Альфред Федецький, який народився в Житомирі – фотограф польського походження, перший оператор документальних фільмів, випускник Фотографічного інституту Віденської академії мистецтв. А. Федецький відкрив фотомайстерню в Харкові, фотографував коронованих осіб, військових, діячів мистецтва та ін. За час роботи в Києві А. Федецький зробив серії чудових фотографій, набув досвіду для самостійної роботи. Також він удосконалив знімальний апарат, яким з 1896 р. вперше в Україні почав знімати фільми, а вже 2 грудня 1896 р. в приміщенні Харківського оперного театру А. Федецький провів перший в Україні кіносеанс [1].

Значне місце посіла в Україні фотопродукція листівок, наприклад, у 1895 р. друкарня С. Кульженка випустила краєвиди Києва, а згодом і листівки з краєвидами Одеси й інших міст («Українські краєвиди», «Види українських сіл та хуторів»). Найбільший внесок у їх створення зробили фотографи О. Завадський, Д. Марков, Й. Хмелевський та ін. Поява літератури сприяла розвитку освіти в цьому напрямі – й у 1895–1897 рр. було відкрито курси фотографії в Києві, Львові та Одесі, а у 1903 р. відкрили Художньо-ремісничу майстерню друкарської справи в Києві, де викладали фотографію. Важливу роль у розвитку освіти цього напряму відіграв ІІ з'їзд діячів з фотографічної справи (Київ, 1908), а з 1887 р. по 1911 р. було організовано 12 фотооб'єднань. Спочатку це були відділи, а згодом фотографічні товариства в Одесі (1891, 1906, 1911), Сімферополі (1896), Києві (1901), Львові (1903), Кам'янець-Подільському (1908), Житомирі (1910) та Полтаві (1911), де вели активну роботу в галузі мистецтва фотографії. Розвиток світової фотографії у 1880 р. зумовив розквіт фотоаматорства (М. Петров, М. Бобир, Х. Миколяш) [2].

Українська фотографія кінця XIX – початку XX ст. стала золотим віком розвитку фотомистецтва. Це був час створення широкої мережі професійних установ, об'єднань з фотографії, першої фотожурналістики, розгортання системи фотоосвіти, перших досліджень у галузі наукової фотографії. Це був час визнання світом наших блискучих фотохудожників, світлина сформувала самобутність, яка наявна у фотомистецтві України й намітила перспективи розвитку цієї галузі.

Можна стверджувати, що мистецтво фотографії зазнало значних змін з часів його виникнення і становлення. Розвиток фотографічних технік демонструє яскраві творчі рішення. Сучасні митці продовжують пошуки нових перспективних засобів і методів для збагачення мистецтва фотографії.

Література

1. Золотий вік української фотографії. URL: http: //primetour.ua/uk/company/articles/1.html (дата звернення: 06.05.2023).

2. Міщенко М. М. Сучасне фотомистецтво України: соціальний досвід та нові художні рішення. Вісник НТУ «ХПІ». 2014. № 37. С. 27–33. URL: https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/75c5d93c-ddcd-4954-ba16-3dac32eebf44/content (дата звернення: 06.05.2023).

Варчук Мар'яна Вікторівна,
провідний зберігач фондів, куратор колекції портретної мініатюри
Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ЕКСПОНУВАННЯ ПОРТРЕТНОЇ МІНІАТЮРИ В МУЗЕЇ ХАНЕНКІВ: ДО ВІЙНИ І ПІСЛЯ ПЕРЕМОГИ

У фонді живопису та рисунку Музею Ханенків зберігається окремий розділ – мініатюрні портрети. Це 74 твори європейських майстрів XVI–XIX століть (за інвентарними даними). Колекція сформована із зібрання Ханенків та київських приватних зібрань, що долучили до музею у 1960–1990-х роках. Це портрети невеликого формату, написані в особливій живописній манері та техніці, з увагою до найдрібніших деталей. Розмір предметів у середньому складає 3 – 8 см. Мініатюрні портрети за основу мають мідь, слонову кістку та папір. Твори виконані олією, акварельними фарбами, гуашшю та у техніці емалі. Крихітні портрети мали функцію презентації особи у Європі від XVI і до появи фотографії на початку XIX століття.

Мініатюрні портрети посідають невизначене місце в мистецтвознавстві. Насамперед, через особливу чутливість творів до температурно-вологісного і світлового режиму. У музейних експозиціях вони представлені у скляних вітринах, іноді покритих тканиною для захисту від денного світла, і відвідувачі часто проходять повз них. Твори розглядаються як галузь портрета, але другорядна; розміри дозволяють покласти їх у кишеню, однак мініатюри досить маленькі для презентації за обіднім столом. Крихкий вразливий матеріал, на якому виконані портрети, відсуває цей жанр до приватного, і водночас – мініатюрні портрети асоціюються із проникливо психологічними спогадами.

Наразі колекцію музею демонтовано та убезпечено. Завданням нашої роботи є аналіз умов збереження та експонування портретної мініатюри у музеї у контексті періоду до лютого 2022 року та повної реекспозиції даного розділу після повернення колекцій до особняка Ханенків. Актуальність теми полягає у плануванні оновленої презентації творів у майбутній експозиції Музею Ханенків.

До повномасштабного вторгнення російської федерації 57 мініатюр зберігалося у фондосховищі музею із відносним дотриманням температурно-вологісного режиму. Кожен

предмет розміщувався у індивідуальному паперовому боксі разом із додатковим папером (міколентом). Оскільки твори особливо чутливі до зміни відносної вологості, папір слугує буфером проти різких змін у навколишньому середовищі. Портрети часто мають автентичне обрамлення або обрамлення зі склом. Такі предмети потребують уваги до контролю мікроклімату медальйону (портрета змонтований із обрамленням під склом). Мініатюри оглядав реставратор разом із куратором за допомогою мікроскопа або лупи раз на кілька місяців для виявлення/запобігання ознак погіршення стану.

До демонтажу у експозиції було представлено 17 мініатюр. Вони розміщувалися у залі мистецтва Франції у автентичній вітрині XIX століття, розміщеній у затемненому кутку. Вітрина оснащена освітленням по периметру, лампи до 50 LUX. Мініатюри, як і живопис вцілому, схильні до вицвітання. Для крихітних творів цей процес є критичним, оскільки шар фарби на пергаменті, слоновій кістці або міді [основі] дуже тонкий. Вицвітання є незворотнім, мініатюри категорично заборонено презентувати у місці, куди потрапляє природне світло.

Відновлення експозиції Музею Ханенків відбудеться не раніше закінчення воєнного стану і нашої перемоги. Однак для розумного планування майбутнього проєкту варто починати вже зараз підбір вдалих рішень для презентації творів, а головне – для правильного збереження розділу портретної мініатюри. Довоєнний простір фондосховищ та експозиції Музею Ханенків у будинку за адресою вул. Терещенківська, 15 було облаштовано під час останнього ремонту-реставрації 1987–1997 років. Азійська експозиція була представлена публіці у 2004 році після передачі будівлі за адресою вул. Терещенківська, 17 музею та подальшого переобладнання і ремонту залів. Сьогодні Музей Ханенків, навіть з порожніми стінами, проводить активну діяльність із відвідувачами навколо історії фундаторів, колекції та свого найзначнішого твору – ханенківського особняка, зведеного наприкінці XIX століття.

У недалекі переможні часи підходи до збереження, експонування та організації простору музею мають невідворотно удосконалитися. За зразком європейських музеїв, потрібно звернути особливу увагу на клімат-контроль у фондосховищах для усіх розділів зібрання, а особливо для портретної мініатюри, шафи з легким доступом, робоче місця для реставратора і науковця, а також залучити спеціалістів для втілення даних задач. Знайомство з методами представлення крихітних творів, надзвичайно вразливих до змін зовнішнього середовища, є влучним напрямом у планування експозиції. Такі музеї, як Музей Вікторії та Альберта (Лондон), Музей мистецтва Метрополітан (Нью-Йорк), Фундація Тенслі (Целле), мають сучасно облаштовані вітрини та зали. Так, у Музеї Вікторії і Альберта розроблену систему інфрачервоного освітлення, що автоматично вмикається при наближенні відвідувачів, і вимикається через чотири хвилини.

Збереження та експонування мініатюрних портретів – це вкрай специфічна сфера. Перспективою цього напряму є навчання, обмін досвідом і експертизою спеціалістів щодо розпізнавання проблеми збереження, перед тим, як це стане надто серйозними та вимагатиме втручання – дієвий спосіб впровадити важливі зміни.

Література

1. Архів обліку та збереження Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. Оп. 7. Спр. 1. (І) Інвентарна книга живопису основного фонду. Арк. 179–182.

2. Pointon M. The Portrait Miniature as an Intimate Object. European Portrait Miniatures. Artists, Functions and Collections / ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten, G. Walczak. Petersberg : Michael Imhof, 2014. P. 16–26.

3. Portrait miniatures : artists, functions and collections / ed. B. Pappe, J. Schmieglitz-Otten. The Tansey Miniatures Foundation. Petersberg : Michael Imhof Verlag GmbH &Co. KG, 2018. 256 p.

4. Portarait Miniatures at the V&A. URL: https://www.vam.ac.uk/articles/portrait-miniatures-at-the-va (дата звернення: 12.04.2023).

Добровольська Сніжана Ігорівна,
аспірантка Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕРЕЛІК ЕЛЕМЕНТІВ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ: ПОРЯДОК ВЕДЕННЯ

Дослідження нематеріальної культурної спадщини України є актуальним в сучасних умовах і вимагає всебічної уваги науковців через те, що національні традиції, обряди, кухня, мистецтво несуть не менше інформації про країну, ніж її політичний курс чи географічне розташування, а культурне надбання має універсальну цінність, як вираження культурного різноманіття. Очевидно, що в теперішніх умовах загроз та викликів для держави це набуває надзвичайної важливості.

З огляду на зростаючу небезпеку втрати цінної інформації, яка визначає світову спадщину знань, ідентичності, історії та цінностей людства, ЮНЕСКО прагне посилити увагу урядів, відповідних інституцій та широкої громадськості до важливості збереження інформації для сьогодення і для майбутнього покоління.

Цілями цієї Конвенції є – охорона нематеріальної культурної спадщини; забезпечення поваги до надбань культури відповідних спільнот, груп та окремих осіб; підвищення рівня знань на місцевому, національному та міжнародному рівнях про важливість нематеріальної культурної спадщини і його взаємного визнання; міжнародне співробітництво та допомога [1].

Нематеріальна культурна спадщина (НКС) тлумачиться як звичаї, форми показу та вираження, знань і навичок, − а також пов'язаних з ними інструментом, предметами, артефактами і культурних просторів, − визнані спільнотами, групами і, у деяких випадках, окремими особами як частина їхньої культурної спадщини. Ця нематеріальна культурна спадщина, що передається від покоління до покоління, постійно відтворюється громадами та групами під впливом середовища та їхнього оточення, взаємодії з природою та історією й формує в них відчуття самобутності та наступності, сприяючи тим самим повазі до культурного різноманіття та творчості людини [2].

Приєднавшись у 2008 році до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (Закон України від 06.03.2008 № 132 "Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини"), Україна має виконувати всі зобов'язання, що випливають з її положень. Конвенція проголошує важливість нематеріальної культурної спадщини як основного джерела культурного різноманіття, про що також підкреслюється у Рекомендаціях ООН про збереження традиційної культури і фольклору [2]. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України ведеться на виконання ст.12 Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини.

У 2012 році Наказом Міністерства культури України від 14.12.2012 р. № 1521 "Про затвердження примірного зразка форми облікової картки об'єкта (елемента) нематеріальної культурної спадщини України та визначення об'єктів нематеріальної культурної спадщини" було започатковано ведення переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. Проте офіційно Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України було створено Наказом Міністерства культури України від 12.02.2018 р. № 105 "Про затвердження Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України", додатком до якого і є, власне, Національний перелік.

Документом, який визначає вимоги до оформлення облікових карток на елементи НКС України та процедуру включення елементів НКС України до Національного переліку, є Порядок ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України, затверджений наказом Міністерства культури України 11.12.2017 р. № 1319, зареєстрований у Міністерстві юстиції України 09.01.2018 р. за № 20/31472.

Український центр культурних досліджень було визначено як інституцію для імплементації положень Конвенції та сформовано Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини.

Включення елементів до Національного переліку здійснюється згідно з Порядком ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України, а також на підставі рішення Експертної ради Міністерства культури України, до складу якої входять відомі фольклористи та етнографи [3].

Порядок визначає механізм створення та ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України – державної інформаційної системи, що забезпечує збирання, накопичення, обробку, захист, облік та доступ до інформації про наявні на території України елементи нематеріальної культурної спадщини з метою їхньої охорони. Національний перелік формується на підставі інформації, що міститься в обліковій картці елемента НКС, допоміжних матеріалах, які фіксують і демонструють елемент НКС (аудіо-, фото-, відеоматеріали, що зберігаються на окремих електронних носіях інформації (оптичний диск, карта пам'яті, флешпам'ять, твердий диск) [4].

Елемент НКС, що входить до Національного переліку, має відповідати таким критеріям:

- представляти принаймні одну галузь НКС, визначену Конвенцією;
- відтворювати традиційну українську культуру або традиційні культури національних меншин, що проживають на території України;
- визнаватися спільнотами або групою осіб як їхня НКС;
- пройти процес передання від покоління до покоління на дату подання клопотання про його включення до Національного переліку;
- застосовуватися на практиці (функціонувати) на дату подання клопотання про його включення до Національного переліку.

Станом на 10.05.2023 р. до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України включено 63 елементи НКС [5].

На сучасному етапі розвитку нашої держави незворотнім є приєднання до євроінтеграційних процесів і прагнення до гідної репрезентації української культури у світовому інформаційному просторі. Створення ресурсу історичної та культурної спадщини українського народу стало одним із напрямів діяльності бібліотек, архівів, музеїв та інших інституцій, пов'язаних з національною пам'яттю, невід'ємною частиною національної бібліографії, археографії й архівознавства, музеєзнавства України в її широкому розумінні як ресурс національної документальної пам'яті.

Література

1. Convention on the Protection of Intangible Cultural Heritage of 10.17.2003. URL: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_d69/page (дата звернення: 10.05.2023).

2. Віртуальний музей нематеріальної культурної спадщини. URL: http://virtmuseum.uccs.org.ua/ua/site/introdaction (дата звернення: 10.05.2023).

3. Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: https://mkip.gov.ua/content/nematerialna-kulturna-spadshchina.html (дата звернення: 10.05.2023).

4. Порядок ведення Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0020-18#Text (дата звернення: 10.05.2023).

5. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL: https://uccs.org.ua/natsionalnyj-reiestr-obiektiv/ (дата звернення: 10.05.2023).

Зернецький Федір Аркадійович,
генеральний директор Аукціонного дому «Епоха»,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГРАФІКА ТА АКВАРЕЛІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ДОЛЯ МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ

У сучасних умовах розбудови української державності, інтеграції у світове соціокультурне середовище, а також збереження та популяризації національних мистецьких надбань актуального значення набуває всебічне дослідження та введення до наукового обігу мистецької спадщини Т. Г. Шевченка, яка є основним джерелом формування світоглядних позицій українського народу.

За більш ніж 20 років вивчення та пошуку невідомих та втрачених творів Тараса Шевченка ми опрацювали багато наукових, архівних матеріалів та знайшли багато цікавих і несподіваних фактів.

По-перше, зіткнулися з високопрофесійною підробкою невідомої роботи Шевченка. Важливо, що невідомість твору, з якого було зроблено підробку, додало завзяття та мотивації глибше і старанно вивчати цю тему.

У процесі пошуку та вивчення цієї теми ми співпрацювали з музейними працівниками й фахівцями з шевченкознавства та почали знаходити оригінальні етюди й невеликі малюнки, які Тарас Шевченко робив для своїх друзів і знайомих. Це дало необхідний досвід для висновків та впевненості в актуальності роботи в цьому напрямі. Опрацьований матеріал, поглиблений аналіз показали, що наші надії та сподівання були виправдані.

Ми знайшли та придбали еталонний і високохудожній витвір мистецтва, який належить пензлю Тараса Шевченка. Цю знахідку підтвердили майже всі відомі фахівці в галузі шевченкознавства в Україні та за кордоном. Актуальність цієї знахідки та її ретельне дослідження відкривають нову сторінку в оприлюдненні та баченні творчості Шевченка як талановитого колориста, кресляра, етнографа й архітектора. Навчання та освіта в Петербурзькій академії мистецтв дали змогу Шевченкові набути досвід у багатьох сферах знань, які стикалися з образотворчим мистецтвом.

Ми дійшли висновку, що майже всі твори, які Тарас Шевченко написав у техніці акварелі, не передають та не відображають справжній фах Шевченка. Ідеться про найвідоміший та, як помилково вважали фахівці, досконало й ретельно вивчений період творчості Тараса Шевченка – працю в археологічній експедиції в Києві в 1844–1846 рр. Наші ж пошуки із цієї теми, сподіваємось, доводять інше. По-перше, ніхто не знає, скільки насправді творів написав Тарас Шевченко, як фіксує українські старожитності.

По-друге, ніхто не відрізняв його остаточні малюнки-фіксації, проби та попередні нариси. Навіть твори, які писав біля нього його друг та помічник М. Сажин, сьогодні насилу відрізняють від творів Тараса Шевченка. Сперечання існують і досі з різних об'єктивних та суб'єктивних причин.

По-третє, достовірно відомо, що після арешту Тараса Шевченка у 1847 р. всі його роботи були вилучені, а згодом, за участі київського генерал-губернатора Бібікова, були вивезені до Петербурга. Ідеться про не один десяток завершених та еталонних робіт майстра. Декілька десятків акварелей також були втрачені під час Другої світової війни. Ті роботи, які на сьогодні зберігаються у відомих нам місцях у Москві та Петербурзі, ніколи та ніде не були оприлюднені та опубліковані.

По-четверте, мало хто знає, що у 1967 р. всі акварельні роботи Тараса Шевченка, що на той час зберігались у музейних фондах України, були відправлені на реставрацію до Ленінграда, і, за чинними на той час протоколами реставрації, ці акварелі були вимиті хлорним розчином та втратили свою первозданну яскравість і колорит. У Національному музеї Тараса Шевченка зберігались документи про цей кричущий факт.

Вся викладена інформація доводить, що є велика біла пляма у вивченні творчості Тараса Шевченка. На прикладі наданої нами еталонної роботи Шевченка «Вид на

Михайлівський собор у Києві» підтверджено актуальність нашої праці щодо відкриття суспільству реального уявлення про велич та геній Тараса Шевченка – не тільки як поета і письменника, а й видатного майстра та фахівця живопису й графіки.

Матіос Віталій Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІЖНАРОДНІ ОРГАНІЗАЦІЇ У СФЕРІ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Бурхливий розвиток інформаційних технологій та формування цифрового суспільства призвели до того, що все більше і більше інформаційних ресурсів культури та освіти виробляються, розповсюджуються і надаються користувачу в цифровому форматі. Швидке поширення інформаційних технологій сприяє актуалізації на світовому рівні питання збереження цифрової культурної спадщини [1].

Важливі досягнення у царині збереження цифрових ресурсів мають країни Євросоюзу. У 2011 р. Єврокомісія прийняла Рекомендації з оцифрування та цифрового збереження. Рекомендації стосуються країн ЄС, закликають сконцентрувати ресурси та посилити діяльність з оцифрування культурних матеріалів з метою представлення їх у європейській цифровій бібліотеці Європіана (Europeana) і також вдосконалити національні стратегії довготривалого збереження цифрових ресурсів, постійно оновлювати плани їх реалізації, здійснювати взаємний обмін інформацією [2]. Майже у всіх країнах Європейського Союзу почали функціонувати національні агрегатори – портали, які пропонують доступ до національних цифрових інформаційних ресурсів культурної спадщини, яка об'єднує інформаційні джерела бібліотек, музеїв, архівів.

Для розробки стратегій у галузі цифрової інформації та дослідження положень цифрового збереження у 2008 р. IFLA та CDNL (Conference of Directors of National Libraries) – Конференція директорів національних бібліотек створили Альянс цифрових стратегій (IFLA-CDNL Alliance for Digital Strategies, ICADS). Альянс збирає інформацію щодо цифрових стратегій, що розробляються національними бібліотеками [1].

Багато країн світу сьогодні розробляють і реалізують національні програми збирання та довготривалого збереження цифрових ресурсів. Крім країн Євросоюзу, серед лідерів можна назвати США, Канаду, Австралію, Нову Зеландію, Китай, Японію. Створено цілу низку міжнародних організацій, спрямованих на наукові дослідження, технологічні розробки, а також на спільну діяльність зі збирання і тривалого збереження цифрової інформації Найвідомішими з міжнародних організацій у сфері збереження цифрової культурної спадщини є:

Міжнародна рада архівів (ICA) – це впливова організація, яка працює в галузі архівної справи та збереження культурної спадщини. ICA має своїх членів у понад 200 країнах і має на меті підтримувати розвиток та покращення професійної практики в архівній галузі, зокрема, у питаннях збереження та доступу до цифрової культурної спадщини. Одним із ключових завдань ICA є підтримка та розвиток міжнародних стандартів та норм, що стосуються збереження та доступу до архівів, включаючи цифрові. ICA є провідною міжнародною організацією, яка займається розвитком та збереженням архівних матеріалів, включаючи цифрові ресурси. ICA активно сприяє впровадженню стандартів та найкращих практик у галузі збереження цифрової спадщини, розробляє рекомендації та допомагає організаціям розробити стратегії збереження цифрових архівів.

Міжнародна федерація бібліотечних асоціацій та установ (IFLA) – це глобальна організація, яка об'єднує бібліотекарів та інші фахівців з галузі інформаційних наук. Метою IFLA є забезпечення доступу до інформації для всіх, а також підтримка збереження та розвитку культурної спадщини. IFLA розробляє рекомендації та стандарти з питань збереження та доступу до культурної спадщини. IFLA також займається питаннями збереження цифрової

культурної спадщини. Вона веде дослідження, розробляє рекомендації та надає підтримку бібліотекам у сфері збереження та доступу до цифрових ресурсів. IFLA працює над створенням стандартів і практичних рекомендацій щодо збереження електронних документів, електронних книг, баз даних та інших цифрових об'єктів.

Міжнародна рада музеїв (ICOM) – це некомерційна організація, яка об'єднує професіоналів з галузі музеєзнавства з усього світу. Метою ICOM є підтримка збереження, дослідження та популяризація культурної спадщини, яка представлена в музеях. Організація активно працює у галузі збереження цифрової культурної спадщини, розробляючи стандарти та рекомендації щодо збереження цифрових архівів та метаданих, забезпечує навчальні та консультативні послуги у галузі збереження архівних установ. ICOM також грає важливу роль у збереженні цифрової культурної спадщини. Вона підтримує музеї у створенні цифрових колекцій, розробці цифрових стратегій та забезпеченні доступу до цифрових ресурсів. ICOM співпрацює з іншими організаціями та фахівцями з метою обміну досвідом та розробки сучасних підходів до збереження цифрової спадщини.

У 2016 р. UNESCO опублікувала рекомендації з відбору цифрової спадщини для довготривалого збереження. У цих рекомендаціях підкреслюється роль міжнародних та національних установ і мереж соціальної пам'яті у питаннях відбору та збереження цифрової спадщини. Національним установам та мережам рекомендується розробляти національні стратегії відбору цифрових культурних об'єктів. Національні установи мають спільно визначити стандарти та процеси збору, організації та збереження цифрової інформації. Політика, механізми та критерії відбору обов'язково мають бути нейтрально збалансованими з точки зору галузей знань, форми художнього вираження та історичних епох [3].

Отже, міжнародні організації, зокрема, Міжнародна рада архівів, Міжнародна федерація бібліотечних асоціацій та установ, Міжнародна рада музеїв, відіграють важливу роль у сфері збереження цифрової культурної спадщини, долучаючись до розробки міжнародних стандартів та норм, надаючи рекомендації щодо збереження цифрових архівів та метаданих, забезпечують навчальні та консультативні послуги у галузі збереження архівних установ, підтримують музеї у створенні цифрових колекцій, розробці цифрових стратегій та забезпеченні доступу до архівів, включаючи цифрові. Вони активно співпрацюють з іншими організаціями та фахівцями з метою обміну досвідом та розробки сучасних підходів до збереження цифрової культурної спадщини.

Література

1. Добровольська В. В. Інформаційно-документаційне забезпечення розвитку соціокомунікаційного простору культури в Україні : монографія / М-во культури та інформаційної політики України, Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККіМ, 2020. 352 с.

2. Recommendation the digitisation and online accessibility of cultural material and digital preservation. European Commission. Official journal of the European Union. 2011. URL: https://eur-lex.europa. eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=OJ:L:2011:283:0039:0045:EN:PDF/ (дата звернення: 07.05.2023).

3. The UNESCO/PERSIST Guidelines for the selection of digital heritagefor long-term preservation. UNESCO. 2016. URL: https://unescopersist.files.wordpress.com/2017/02/persist-content-guidelines_en.pdf (дата звернення: 07.05.2023).

Хоптинець Євгенія Андріївна,
аспірантка Київського національного університету
театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого

ОРГАНІЗАЦІЙНО-ТВОРЧІ ФОРМИ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ ФРАНЦІЇ

В історії французького театру можна виділити багато етапів та подій, які відмічені, як події світового значення. Одним з таких етапів став період децентралізації театру.

По завершенні Другої світової війни повоєнну реконструкцію Франції супроводжувала

прогресивна розбудова театральної політики країни. Від 1946 року розпочався рух децентралізації театрів, який продовжився після заснування Міністерства у справах культури у 1959 році.

Новостворене Міністерство культури очолив письменник та культуролог Андре Мальро, який був на посаді Міністра впродовж 10 років. Того ж року він заснував Театр Франції (театр Одеон), доручивши керівництво ним театральному режисеру, актору театру і кіно, теоретику театру Жану-Луї Барро. В рамках децентралізації театрів, він заохочував створення нових Національних драматичних центрів у регіонах, сприяв заснуванню труп, які отримували бюджетне фінансування, а також підтримував приватний театр (у 1964 році було створено Фонд підтримки приватного театру).

Відповідно до інформації, що представлена Міністерством культури [1], розглянемо мережу театрів. Нині у Франції діють:

1. Шість національних театрів: Комеді Франсез, Національний театр Ля Коллін, Національний театр Одеон, Національний театр Страсбурга, Національний театр Шайо та Національний театр Опера Комік. Вони отримують фінансування з державного бюджету та знаходяться під опікою Міністерства культури. Керівника національного театру призначає своїм декретом президент Франції за поданням Міністерства культури строком на п'ять років із можливістю подовження контракту.

2. 38 національних і регіональних драматичних центрів, які центральна і місцева влада спільно фінансують із державного і місцевих бюджетів. Очолює драматичний центр художній керівник, контракт із яким укладають на чотири роки. Місія драматичних центрів полягає у розвитку театрального мистецтва на певній території та забезпеченні зв'язку із ним місцевої публіки. Драматичні центри відіграють провідну роль у створенні, поширенні та популяризації драматичного мистецтва.

3. 50 приватних театрів, які об'єднані в Асоціацію підтримки приватних театрів [2]. Вони не отримують прямого бюджетного фінансування, але підтримку їх проєктам надає спеціальний фонд, який фінансують за рахунок держави і міста Парижа.

4. 13 національних центрів мистецтва вуличного театру, які спільно фінансують держава і місцеві органи влади.

5. 13 національних центрів циркового мистецтва, що отримали свій статус у 2010 році. Зазначимо, що до асоціації «Територія Цирку» окрім 12 членів-засновників національних центрів циркового мистецтва входить ще два десятки організацій, які приділяють особливу увагу підготовці циркових номерів та поширенню мистецтва цирку.

6. Театральні фестивалі по всій території Франції. Найбільш визначними і відомими із них є Авіньйонський фестиваль, «Весняні актори» у Монпельє, Mimos у Периго, Всесвітній фестиваль театрів ляльок у Шарлевіль-Мезьєрі, фестиваль, присвячений вуличному мистецтву, у Шалон-сюр-Соні, Фестиваль осені в Парижі та інші.

7. 77 національних сцен. Вони працюють як прокатні сценічні майданчики та приймають майже 40% театральних вистав і циркових програм. Зазвичай, в своїй діяльності національні сцени реалізують такі основні завдання, визначені в їх статутах: вони мають бути місцем художньої творчості національного рівня в галузях сучасного мистецтва; організовувати прокат різноманітних, передовсім сучасних творчих проєктів; брати участь в діяльності з культурного розвитку регіону, підтримки та поширення художньої творчості, зокрема із соціальною метою. Існує база для укладання угод з керівниками національних сцен. В таких угодах визначають принципи художньої діяльності та відносини з публікою, роль національної сцени в житті регіону, фінансово-економічні та організаційні аспекти роботи. Угода укладається на чотири сезони. При цьому протягом четвертого сезону проводиться аналіз виконання програми та підготовка нової угоди. Угоди забезпечують: відкритий і конструктивний діалог між органами влади, які фінансують національну сцену, та її керівництвом, необхідний для посилення їх партнерства; спонукають керівників національних сцен розглядати свої творчі плани в ширшій мистецькій, культурній, професійній перспективі;

ефективно забезпечують відносну однорідність мережі національних сцен і національної культурної політики в регіонах.

8. Близько 40 сцен, присвячені драматичному театру, цирку, театру ляльок, сучасній драматургії, які отримують від держави фінансування за контрактами.

9. Муніципальні театри по всій Франції.

Крім того, слід зазначити, що у Франції існують незалежні театральні трупи. Їх більше 200. Вони опановують новий простір для театральної творчості й нерідко працюють у так званих «нових територіях мистецтва» (наприклад, Театр дю Солей).

Понад 600 труп, які мають ліцензію на театральну діяльність, працюють без стаціонарного приміщення (зокрема, близько 80 театрів ляльок). Вони також можуть отримувати державну підтримку за різними програмами. Існує майже 800 творчих проєктів, присвячених мистецтву вуличного театру, з них близько 100 отримують державне фінансування.

Одним із найвагоміших напрямів державної політики у сфері підтримки і розвитку театрального мистецтва є підтримка навчальних закладів. Професійна підготовка митців є вимогою часу, адже кількість театральних колективів і обсяг їх діяльності у Франції зростають. Розвиток освітньої сфери і якомога кращу її організацію, а також розвиток мистецьких навчальних закладів, покликаних покращити процес театральної освіти і умови доступу до навчання, у 2004 році були передбачені законодавчо.

В цьому контексті увагу привертають спеціалізовані мистецькі заклади, в яких навчання театрального мистецтва – невід'ємна складова програми навчання. Їх діяльність є якісним показником впровадження культурної політики держави.

Підтримка та розвиток театрального мистецтва здійснюється за участі приватних установ та організацій, що проводять навчання, а також впливають на розвиток театрального мистецтва через функціонування пересувних театрів.

Вдосконалення системи театрального навчання пов'язано із залученням артистів і професіоналів театру до викладацької діяльності, а головне у впровадженні Міністерством культури державних стандартів театральної освіти. Мистецькі вищі навчальні заклади повинні бути правоздатними видавати документи про освіту, дипломи. Міністерство культури спільно з регіональними радами та ініціативними драматичними центрами створили можливість акторам-молодим спеціалістам по закінченні навчання отримати перший досвід роботи за професією.

Література

1. Ministère de la Culture. URL: https://www.culture.gouv.fr/fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/Theatres-nationaux (дата звернення: 08.05.2023).

2. Le Syndicat National du Théâtre Privé. URL: http://www.theatresprives.com (дата звернення: 08.05.2023).

Борисенко Агата Ростиславівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЗВИТОК СКУЛЬПТУРНОЇ ШКОЛИ: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ФАХОВИХ ІНСТИТУЦІЙ УКРАЇНИ ТА ЧЕХІЇ

Україна багата на відомих скульпторів, як у минулому: Олександр Порфирович Архипенко, Василь Захарович Бородай, Теодозія Марківна Бриж, Оксана Леонтіївна Жникруп, Іван Петрович Кавалерідзе та ін., творчий вплив на мистецтво котрих поширився далеко за межі нашої країни; так і сучасних, серед яких: Назар Миколайович Білик, Брати Микита та Єгор Зігури, Василь Іванович Корчовий та ін.

Робота скульптора вимагає великої кількості знань та навичок – від пластичної анатомії, до технології матеріалів, а також постійної практики та експериментів. Важливим фактором

у формуванні майбутніх митців є освіта. У цій роботі проведемо порівняльну характеристику двох провідних профільних шкіл в Україні та Чехії: Київського державного художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка й Середньої художньо-промислової скульптурної та каменярської школи з метою перейняти досвід і покращити в майбутньому підготовчі освітні процеси, посилити скульптурну школу України.

Київський державний художній ліцей імені Т. Г. Шевченка було засновано на початку XX століття. Перші випускники отримали свої атестати 29 червня 1940 року. 12 серпня 1937 року «Вісті Центрального Виконавчого Комітету» опублікували статтю про школу, під назвою «Майбутні художники», де описували процес складання вступних іспитів і згадували про будівництво нової будівлі для школи по вулиці Володимирській 2, архітектор – Й. Ю. Каракіс. Але в подальшому цю споруду передали історичному музею (Національний музей історії України), а школу розташували біля Сирецького парку.

Щодо структурних підрозділів школа має такі фахові відділення: живопис, скульптура, архітектура та декоративно-ужиткове мистецтво (кераміка). Школа приймає талановитих дітей віком від 10 до 15 років після проходження конкурсних іспитів. Перші роки навчання є загальними, із сьомого класу поділяють за спеціалізацією.

Основними робочими матеріалами студентів, які навчаються на скульптурному відділенні, є глина та пластилін, лише дипломні роботи відливаються в гіпсі. Методичне керівництво процесом здобуття майстерності здійснює Академія образотворчого мистецтва та архітектури України. Протягом навчання учні копіюють відомі античні скульптури, створюють композиції на задані теми, вивчають такі фахові предмети: пластичну анатомію, малюнок, декоративно-ужиткове мистецтво, архітектуру, історію мистецтв, комп'ютерну графіку, композицію та скульптуру. Основний акцент підготовки – на формуванні академічної освіти. Після здобуття базової художньої освіти переважна більшість випускників продовжує своє навчання в Академії образотворчого мистецтва та архітектури, а також інших художніх інституціях в Україні та за кордоном.

Середня художньо-промислова скульптурна та каменярська школа була створена 1883 року в місті Горжіце та є однією з найстаріших спеціалізованих скульптурних шкіл Європи. 3 березня 1884 року до школи було прийнято перших 14 студентів. Спочатку навчання вели в тимчасово найманих приміщеннях жіночої міщанської школи по вулиці Коменського, у 1891 року школа переїхала в нову будівлю, спроєктовану архітектором Вілемом з Додереру, у 1908 році було зроблено надбудову додаткового поверху до будівлі архітектором Вацлавом Вайнцеттлем, котрий на той момент був її директором. Саме за його сприяння у 1907 році скульптура була визнана окремим мистецьким ремеслом.

Із структурних підрозділів школа має такі фахові відділення: скульптура, реставрація, геотехніка, живопис, архітектура та будівництво. Приймає талановитих дітей віком від 15 до 20 років після проходження фахових іспитів. Студентів школи одразу розподіляють на кафедри за спеціалізаціями.

Палітра робочих матеріалів студентів, які навчаються на скульптурному відділенні, дуже широка: студенти мають можливість працювати як з гіпсом, пластиліном та глиною, так і з піщаником, мармуром, воском, металом, різноманітними полімерами тощо. Протягом навчання учні копіюють різноманітні скульптури в різних матеріалах, створюють композиції на задані теми, експериментують з матеріалами та технологіями, вивчають такі фахові предмети: технологію матеріалів, архітектуру, історію мистецтв, реставрацію, скульптуру, малюнок, комп'ютерну графіку. Основний акцент підготовки – на креативності, напрацюванню практичного досвіду роботи з різними матеріалами та розуміння їх особливостей і технології. Після здобуття спеціальної художньої освіти певна частина випускників продовжує своє навчання в Академії образотворчих мистецтв в Празі та інших художніх інституціях.

Висновки. Безумовним плюсом Київського державного художнього ліцею імені Т. Г. Шевченка в підготовці скульпторів є вивчення окремо виділених предметів: пластичної анатомії та композиції, що є необхідною основою формування професійних скульпторів.

Також як і акцент на академічну освіту – це спонукає до високого рівня підготовки. Однак у перспективі важливо покращити начальний процес: такі дисципліни, як технологія матеріалів та реставрація є вкрай потрібними, як і можливість учнів працювати з більшою палітрою матеріалів у процесі виконання скульптур. Одним з можливих рішень цього питання може бути налагодження міжінституціональної співпраці з метою обміну досвідом та розширення можливостей для навчання.

Література

1. Історична довідка. URL: http://dergartschool.kiev.ua/istorichna-dovidka/ (дата звернення: 11.05.2023).
2. Historie. URL: https://www.spsks.cz/skola/historie/ (дата звернення: 11.05.2023).

Іллюша Вероніка Геннадіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИГІТАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА: РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ В УМОВАХ WEB3

Дигіталізація – це справжній виклик сьогодення, що постає перед музейними закладами. Тільки за останній рік світ зробив технологічний стрибок, відкривши нові можливості штучного інтелекту. Статистика показує, що дедалі більше молодих митців і дизайнерів бажають вкладати свої талант і кошти в цифрове мистецтво і моду. Зароджується необхідність переходу сфери науки, культури, освіти в новий формат в дусі часу.

Наявність віртуальних інфлюенсерів, артпросторів у метавсесвіті, аватарів, створення віртуальних колекцій одягу відомими будинками моди, залежність соціуму та бізнесу від мережі, пандемії, війни – глобальні соціальні події, що зумовлюють бажання альтернативного спілкування, зв'язку між людьми за допомогою мережі «Інтернет». Перспективним напрямом є просування та популяризація творів мистецтва засобами інтернет технологій.

Ця тема стала предметом наукових розвідок українських науковців: В. Волинець, А. Фененко [2; 3]. Серед зарубіжних досліджень можна виділити наукові праці професора Дж. П. Боуена, Т. Джанніні, С. Кін [4; 5].

Тож дигіталізація всіх сфер діяльності людини – це частина процесу еволюції та глобалізації. Особливо складні завдання постали перед працівниками музеїв, галерей, бібліотек і архівів, що зорієнтовані на налагодженні зв'язку між минулим і майбутнім та опікуються збереженням культурної спадщини. Через перенасичення людства враженнями та інформацією знижується зацікавленість музеями. Саме тому час диктує переосмислення підходу до експозиції та подачі інформації.

Організація музею або галереї може бути розглянута як окремий витвір мистецтва. Наразі, усе потребує маркетингового підходу. Закритість фондів музеїв прямо пропорційно втраченому до них інтересу. За допомогою цифрових технологій культурна спадщина стає більш доступною суспільству.

Процес створення доступних фондів допоможе музеям і надалі успішно виконувати свої функції: накопичення музеалій, їх атрибуцію, збереження, дослідження та подальшого їх експонування. На цьому наголошує вітчизняний дослідник Д. Акімов [1, 8]. Збереження в реаліях сьогодення фондів та унікальних пам'яток української культури, кожен з яких творить нашу національну спадщину, потребує введення в широкий мистецький та культурологічний обіг.

Перехід у віртуальний простір вирішує одночасно декілька завдань – популяризація та вільний доступ до мистецтва і науки більш широкого кола зацікавлених осіб з усього світу, а також збереження інформації про об'єкт та можливість більш детального візуального дослідження та представлення.

Процес оцифрування культурної спадщини надзвичайно відповідальне і важливе завдання, що стоїть перед кожним музейним закладом. Для того, аби такі проєкти музей втілював власними силами, необхідні кваліфіковані кадри нового рівня підготовки, які весь час мають підвищувати свій фах та знання. Це чи не найголовніше питання, хто ж буде виконувати безпосередню роботу з оцифрування. На цю проблему можна поглянути з іншого боку – знайти в ній нові можливості. І таким рішенням на даному етапі могло б бути залучення до оцифрування волонтерів, меценатів та ентузіастів, які зацікавлені в допомозі музеям.

Другий важливий аспект – підготовка спеціальних лабораторій та їх сучасне технічне оснащення, застосування методик та технологій оцифровки, що забезпечать належну якість та бажаний результат. Необхідне обладнання для організації приміщень для оцифровки – нагальне завдання для практиків галузі.

Проаналізувавши досвід дигіталізації та впровадження цифрових технологій в діяльність провідних українських музеїв, можна класифікувати різноманітні аспекти цього процесу і розробити понятійний апарат. Статистика відвідувань показує, що навіть онлайн-продукти не були популярними в періоди карантинних обмежень. Проте показники статистики комп'ютерних ігор і зацікавленості молоді інноваційними технологіями значно вищі. Саме це слід брати до уваги при розробці нового музейного продукту, який буде привертати увагу раніше не зацікавлених груп населення. Акцентуємо увагу, що такий продукт сам може розглядатись не тільки через маркетингову парадигму, а й як об'єкт сучасного мистецтва.

Література

1. Акімов Д. І. Основні функції музеїв у контексті маркетингу мистецтва. *Питання культурології, історії та теорії культури*. Київ : НАКККіМ, 2019.

2. Волинець В. О. Віртуалізація культури в добу інтернет-технологій : дисертація. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2019.

3. Фененко А. О. Віртуальна музеалізація як засіб збереження культурної пам'яті. Харків : Харківська державна академія культури, 2021.

4. Bowen J. P., Giannini T. Museums and Digital Culture: New Perspectives and Research. *Springer Series on Cultural Computing*. Springer Cham, 2019.

5. C. Paul Digital Art. London: Thames & Hudson, 2023.

Кукуровська Тетяна Олегівна,
здобувачка ПВНЗ «Київський університет культури»
Бірілло Інна Валеріївна,
кандидат технічних наук, доцент кафедри мистецтв
ПВНЗ «Київський університет культури»

КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ВИШИВКИ РІЗНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ В КОРСЕТНИХ ВИРОБАХ

Сьогодні ми є свідками підвищеного інтересу всього світу до української культури, історичного минулого та сьогодення України. Зокрема, об'єктом уваги стає український національний костюм, через це тема реконструкції автентичних елементів вишитого костюма в корсетних виробах є актуальною серед українських та зарубіжних дизайнерів. Сучасні корсети стали легким одягом, який ми носимо у повсякденному житті, тому питання його декорування є актуальним. Сьогодні українці по всьому світу обирають українські орнаменти як спосіб вираження коду нації.

Мета публікації – розкрити композиційні особливості використання елементів вишивки різних регіонів України у корсетних виробах.

Вишивка дозволяє відтворювати навколишній світ специфічними засобами, в опосередкованій умовній формі, зумовленій традиціями народної творчості. Сама палітра кольорів може передавати різні почуття: радість і смуток, надію і сподівання. Повторення

елементів і творче використання їх у певній композиції, вдалий підбір колориту малюнка створюють своєрідний ритм в орнаменті, допомагають художнику досягти кінцевої мети — передати загальне враження, відтворити настрій. У кожну свою роботу митець намагається внести щось нове, оригінальне, специфічне для своєї творчості.

Характерною рисою орнаменту вишивки є стилізоване трактування. Для українських вишиванок характерні як геометричні, так і рослинні форми орнаменту. Геометричний орнамент складається з різноманітних найпростіших елементів, які є засобом не тільки декоративної, естетичної, а й символічної мови. Геометричним візерункам властиві витонченість і чіткість. Вишиваючи геометричний орнамент, необхідно дотримуватись його симетрії.

На деталях переду та спинки корсета елементи орнаментальної смуги треба починати вишивати від середини рапорту та середини розміщення малюнка так, щоб орнамент на тканині розташовувався симетрично [2].

Рослинні орнаменти зачаровують надзвичайним розмаїттям візерунків і плавними лініями. Улюбленим мотивом рослинного орнаменту українських вишиванок у більшості регіонів України є хвиляста гілка, навколо якої розміщуються стилізовані зображення качок, павичів, півнів, голубів та інших птахів.

Походження вишивки можна визначити за композиційним розташуванням малюнків і характером орнаменту, технікою виконання, кольоровою гамою.

Вирішальний вплив на характер орнаментальних мотивів мають різноманітні шви (техніки) вишивання, яких в Україні відомо близько сотні [1]. Окремі шви вишивання характерні лише для окремих етнографічних регіонів України. Народна художня вишивка України, незважаючи на єдину стилістичну основу, дуже різноманітна. У кожному регіоні він має свої відмінності.

Колір вишивки може бути однотонним або різнокольоровим. В багатоколірних українських вишиванках завжди переважає один-два кольори, які визначають загальний колорит і стають основними. Інші кольори лише доповнюють колірну гаму, пожвавлюють, підкреслюють і виділяють основний тон. Різнокольорові вишиванки вражають цілою симфонією барвистих поєднань, пронизаних радісним сприйняттям життя.

У вишивці існує певний зв'язок між технікою вишивання та кольором. Певні кольори були закріплені за певними швами. Мережка, вирізування й виколювання переважно білі; Подільська вишивка завжди поліхромна; рушниковий шов майже завжди виконується червоним кольором. Вишивка червоними нитками приваблює чіткістю та гармонійним ритмічним поєднанням білого тла з червоними нитками орнаменту. При вишивці білими нитками можна досягти великого ефекту, широко використовуючи гру світла і тіні на поверхні орнаменту, яка утворюється завдяки різному напрямку швів [3]. Переходи від одного кольору до іншого іноді контрастні, а іноді дуже ніжні, коли межа між ними пом'якшується тим, що нитки одного кольору входять між нитками іншого кольору.

У результаті проведеного дослідження виявлено композиційні особливості використання елементів вишивки різних регіонів України у корсетних виробах. До основних відносяться: колористика елементів вишивки, техніка виконання, ритм в орнаменті, композиційне розміщення малюнку, пропорції і масштаб орнаменту, симетрія і асиметрія орнаменту.

Література

1. Манучарова Н. Д. Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки. Київ : Музвидав, 1960. 173 с.

2. Матейко К. І., Сидорович С. Й. Використання в сучасному одязі елементів традиційного вбрання. *Народна творчість та етнографія*. 1963. № 2. С. 14–20.

3. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. Київ : Мистецтво, 1978. Кн. 1. 240 с.

Любченко Тетяна Михайлівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕТЯНА ВЕРБА ТА ЇЇ ТЕКСТИЛЬ: ВІД СУКОНЬ ДО АМУНІЦІЇ

У період із кінця XX – на початку XXI століття художній текстиль в Україні набув неймовірних обертів, відбулась поява нових технологій і методів друку принтів на тканинах. Це підвищує мистецьку цінність авторської продукції. У цей же час на дизайнерську роботу починають впливати світові тенденції сфери моди: українські митці масово розробляють свої принти. Отже, відбувається розкриття творчого потенціалу та хисту.

У споживачів у цей же час з'являється значний інтерес до того, аби підкреслити свою індивідуальність саме через одяг, взуття та аксесуари. У зв'язку з цим в Україні з'являється все більше українських дизайнерів, продукція яких доволі швидко починає користуватися попитом навіть за кордоном. Багатьох із них все частіше запрошують на покази мод, серед них – Ukrainian Fashion Week.

Яскравим прикладом такої діяльності в сфері сучасного українського текстилю є Тетяна Верба, засновниця будинку моди VERBA (м. Ніжин Чернігівської обл.), яка розробила свій авторський принт на тканині: зображення кошенят, хаотично розташованих на вербовій гілці. Це рішення сприйнялось поціновувачами моди як цікаве та естетично приємне, завдяки вдалому поєднанню світло-бежевого тла, рожево-сірих фігур тваринок та коричневої гілки, виконаних в обрисах плавних ліній (*рис. 1, 2*).

Рис. 1.

Рис. 2.

Дизайнерські рішення Тетяни Верби демонструють поєднання сучасних тенденцій із традиційними технологіями шиття. Її колекціям притаманні неповторний стиль та висока якість виконання. Основними рисами її творчості є новаторство, неординарність та вдумливість – вона намагається перетворити моду на щось більше ніж просто одяг. Дизайнерка застосовує при цьому різні техніки декорування – зокрема, вишивку, принт та аплікації. Вона прагне створювати унікальний авторський одяг, який буде актуальний поза будь-якими модними тенденціями.

Тетяна Верба використовує не тільки тканини зі своїм принтом – також у її творчому доробку присутні однотонні шовкові, бавовняні тканини, фатин та органза, хутро й шкіра. Завдяки цьому вона вдало поєднує різні фактури (*рис. 3, 4*), експериментує з фасонами вбрання. Але центром її колекцій все-таки є авторські принти.

За свою кар'єру Тетяна Верба створила багато колекцій одягу, а також, шила сценічне вбрання на замовлення для українських діячів шоу-бізнесу. Зокрема, в одязі її авторства виступали учасники талант-шоу «Х-фактор» та представники від України на багатьох міжнародних вокальних і танцювальних конкурсах. Також одяг від бренду «VERBA» популярний серед багатьох жінок м. Києва й інших міст – його полюбляють діячки сфери бізнесу й політики.

Серед видового різноманіття виробів дизайнерки виділяється серія суконь, які можна носити як на свято, так і в повсякденному житті. Їхня особливість полягає в тому, що кожна сукня складається з двох суконь, поєднаних в одну. Виконане таке вбрання шляхом поєднання двох видів тканин (наприклад, шовку й фатину). На верхній сукні, яка виготовлена з більш легкої тканини, присутня вишивка з різнокольоровими квітами та метеликами. А друга сукня вирізняється лаконічністю.

Зараз, у 2023 році, під час повномасштабної агресії Росії проти України, Тетяна Верба змістила акцент своєї діяльності з пошиття дизайнерських суконь на виробництво одягу та амуніції для військових ЗСУ, які захищають Україну на фронті. Спочатку вона шила сама, а потім зрозуміла, що не встигає, оскільки почало надходити дуже багато замовлень. Тож, дизайнерка записала відеозвернення у Фейсбуці з закликом про допомогу в крої й пошитті речей для військових. Тетяна Верба була приємно здивована, оскільки відгукнулося багато дівчат, жінок, які допомогли їй в цьому. Водночас із початком війни запрацював ще один родинний проєкт – «Кузня Верби», у межах якого брат і син дизайнерки створюють протитанкові «їжаки», пічки-буржуйки, плити для бронежилетів, згідно з потребами військових і територіальної оборони.

Отже, творча діяльність Тетяни Верби в сфері дизайну вбрання є досконалим прикладом того, як багаторічним практичним досвідом і творчими підходами можна зробити світ кращим, адже українці – це працелюбна й мирна нація, з багатовіковими традиціями народного мистецтва.

Рис. 3.

Рис. 4.

Література

1. Ukrinform. Мода і війна. Українські дизайнери вчаться шити берці й плести маскувальні сітки. *Укрінформ*. 03.04.2022. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3445556-moda-i-vijna-ukrainski-dizajneri-vcatsa-siti-berci-j-plesti-maskuvalni-sitki.html (дата звернення: 08.05.2023).

2. Дизайнерка з Ніжина замість стильних суконь шиє захисні маски. Біла хата. URL: https://bilahata.net/karantyn-z-korystiu-nizhynky-shyiut-masky/ (дата звернення: 10.05.2023).

3. У дизайнера з Ніжина замовляють одяг зірки сцени й політики. *ЧЕline.* 16.03.2017. URL: https://cheline.com.ua/news/culture/u-dizajnera-z-nizhina-zamovlyayut-odyag-zirki-stseni-j-politiki-foto-64441 (дата звернення: 10.05.2023).

Романів Ірина Іванівна,
здобувачка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ПРОЄКТИ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА В ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ФОНДУ

Український культурний фонд (УКФ) – державна установа, створена у 2017 році, на підставі відповідного Закону України, «з метою сприяння розвитку національної культури та мистецтва в державі, забезпечення сприятливих умов для розвитку інтелектуального та духовного потенціалу особистості й суспільства, широкого доступу громадян до національного культурного надбання, підтримки культурного розмаїття та інтеграції української культури у світовий культурний простір» [6]. За час його діяльності було подано багато заявок, окремі з яких були присвячені бандурному мистецтву України та діаспори, проте лише найдостойніші отримали державне фінансування. Їх аналіз і становить мету пропонованого дослідження.

Бандура – український народний струнно-щипковий музичний інструмент, що має автентичне походження. Кобза-бандура – це не лише інструмент традиційного кобзарства, але її сучасний професійний віртуозний образ у академічних, фольклорних та естрадно-джазових програмах модерного мистецтва. З 2018 року й до сьогодні на конкурси Українського культурного фонду було подано декілька масштабних проєктів, кожен з яких по-своєму актуалізував бандурне мистецтво. Вони охопили сектори аудіального мистецтва, культурної спадщини та культурно-креативних індустрій. Коротко охарактеризуємо найбільш значимі.

У вересні-листопаді 2018 року пройшов Всеукраїнський ювілейний тур Національної заслуженої капели бандуристів України, у рамках кого відбулися близько 30 концертів в обласних та великих районних центрах України. Національна капела бандуристів має свій неповторний репертуар, потужний хоровий та інструментальний склад. Святковий концертний тур було присвячено 100-річному ювілею від дня заснування Капели.

Проєкт-переможець міжнародної співпраці «Міжнародний форум бандуристів з нагоди 100-річчя Київської капели бандуристів» (2018) мав на меті ефективну платформу обміну досвідом між фахівцями з бандурного та хорового мистецтва України та США, що охоплювала освітню, науково-дослідницьку та мистецьку площини. У програмі форуму відбулася науково-теоретична конференція, панельні дискусії, презентації мистецьких розвідок та видань, майстер-класів та воркшопів від провідних світових виконавців (з України, США та Канади, Аргентини, Австралії) та майстрів з виготовлення інструментів, спільних виступів українських та американських бандуристів. На спільному концерті Капели бандуристів імені Тараса Шевченка зі США (керівник О. Махлай) та Національної заслуженої капели бандуристів імені Георгія Майбороди (керівник н. а. України Ю. Курач) під назвою *«Історичний концерт. До 100-річчя Капели бандуристів»* (22 жовтня 2018 р.) вперше виступили представники бандурного мистецтва різних континентів, спадкоємці Київської капели 1918 року, заснованої Василем Ємцем [4].

25–27 жовтня 2018 року в Києві стартував фестиваль Bandura Music Days. Його організація відбулася в межах Проєкту за підтримки УКФ «Модерна бандура: створення бренду та шляхи розвитку». У програмі були представлені музичні експерименти з народними інструментами різних історичних періодів, інтерактивна експозиція рідкісних бандур, презентація електробандури. Організатори створили можливості для відвідувачів виготовлення бандури власноруч, а також провели акцію обрання народного інструмента України на унікальній виборчій дільниці. У концертній програмі фестивалю взяли участь фіналісти телевізійних талант-шоу Marina Krut, гурт «Шпилясті кобзарі», а також джазовий бандурист Georgiy Matviyiv, народний артист України Роман Гриньків, бандурист-винахідник Іван Ткаленко, гурти «Тінь Сонця», KoloYolo, Troye Zillia, B&B Project та ін. Також у межах Проєкту відбулася відкрита дискусія та лекторій фахівців у сфері бандурного мистецтва для широкої аудиторії [4].

8–11 листопада 2018 року у Львові пройшов міжнародний фестиваль Lviv Bandur Fest. Проєкт ставив за мету розвиток бренду сучасної бандури в Україні, всебічну підтримку молодих митців, культурний діалог між регіонами, розвиток освітніх ініціатив у галузі бандури, а також сприяння у залученні сучасних цифрових технологій. Відбулися численні майстер-класи гри на бандурі, презентації авторських нотних збірок та різностильові (етно, рок, класика, джаз, естрада) концерти виконавців на сучасних та старосвітських бандурах та кобзах. Новаціями стали бандурно-барабанне шоу, вечірка Bandura MIX [4].

У 2019 році за підтримки УКФ був реалізований проєкт зі створення мобільного додатка Bandura App – для гри на бандурі. Його презентація відбулася 6 листопада 2019 року в межах заходів фестивалю сучасної бандури *Lviv Bandur Fes*t. У ньому представлені різні види бандур (старосвітська, чернігівська, харківська), кобза, торбан, бубен. Для кожного з інструментів будо підготовлене інформаційно-історична розповідь відомих музикантів та виконавські приклади [1].

Також 2019 року за підтримки Українського культурного фонду був створений документально-музичний фільм телефільм «Україна. Майдан. Перезавантаження», авторства учасника Євромайдану та Революції гідності Р. Ганущака Його прем'єра відбулася 24 жовтня 2019 року в Івано-Франківську. Координаторкою проєкту була доктор мистецтвознавства, професор Віолетта Дутчак. Особливістю створеного телефільму за участі ТРК «РАІ» (Івано-Франківський обласний телеканал) стало висвітлення відомих трагічних подій, проте без журналістів у кадрі та закадрового голосу, а лише за допомогою відеоряду та музичного супроводу квартету бандуристок «Ґердан» Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, які виконали авторські твори українських композиторів та обробки народних пісень [2, 32].

Вже в 2021 році квартет бандуристок «Ґердан» взяв участь в новому мистецькому проєкті за підтримки УКФ під назвою «Український передзвін. Карильйон і бандура». У ньому звучання бандур поєднується з унікальним ударним музичним інструментом з набором дзвонів і механічним керуванням – карильйоном. Втілення задуму було здійснено Івано-Франківською ТРК «РАІ». Завдяки їм шанувальники інновацій мали змогу послухати у виконанні професійного мистецького тандему кращі зразки української народної музики, а також твори сучасних композиторів, які сьогодні представлені в аудіо- та відеоформатах в мережі Інтернет. Концерти відбулися упродовж серпня – жовтня 2021 р. в десяти містах України – Гошеві, Коломиї, Києві, Львові, Запоріжжі, Кам'янці-Подільському, Чернігові, Івано-Франківську та ін. [3].

Загалом бандурне мистецтво досить широко представлене у програмах, підтриманих Українським культурним фондом, оскільки є вагомим символом України й достойно репрезентує національну спадщину в світі.

Література

1. Бандура і бубен у смартфоні. URL: https://gwaramedia.com/bandura-j-buben-u-smartfoni-tvorczi-zastosunku-bandura-app-rozpovidayut-pro-svij-proiekt/ (дата звернення: 08.05.2023).

2. Бобечко О. Традиції і новаторство у творчо-виконавській діяльності прикарпатського квартету бандуристок «Ґердан». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Музичне мистецтво*. 2022. № 5(1). С. 24–38. URL: https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258137 (дата звернення: 08.05.2023).

3. Дутчак В. «Український передзвін» карильйону і бандур: результати всеукраїнського мистецького проекту. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. Вип. 38. Рівне : РДГУ, 2021. С. 16–22. URL: https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.462 (дата звернення: 08.05.2023).

4. Огляд проєктів УКФ: бандура. 2018. URL: https://ucf.in.ua/news/projects_bandura (дата звернення: 08.05.2023).

5. Український культурний фонд : вебсайт. URL: https://ucf.in.ua/ (дата звернення: 08.05.2023).

6. Український культурний фонд. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/ (дата звернення: 08.05.2023).

Цуріка Денис Володимирович,
здобувач Національнаї академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАУКОВА СПАДЩИНА ФЕДОРА ЕРНСТА НА ТЛІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА 1917–1933 РОКІВ

Довговічна боротьба українського народу за свою державність відбувається і сьогодні, це в тому числі боротьба за збереження, продовження та розвиток своєї культури – однієї з основ об'єднання людей у етнос.

З початком Української революції 1917–1921 рр., в буремні роки визвольних змагань та появою Української Держави низка вчених і митців акцентували свою діяльність на збереженні культурної спадщини. Закладаються ідеї та бачення політики в питанні збереження, охорони та популяризації предметів культури, колекцій, архітектурних пам'яток, створення суспільних музеїв, повернення в Україну мистецьких зібрань. Починається створення українського музеєзнавства, наукового підходу до культурної спадщини та формування фондів.

Важливу роль у цьому процесі відіграють українські вчені – історики, філософи, мистецтвознавці та громадські діячі, зусиллями яких були закладені підвалини наукового опрацювання та введення в широкий культурологічний обіг багатої мистецької спадщини українського народу.

Цю тему досліджували вітчизняні науковців С. Білокінь, О. Бонь, О. Нестюля, однак, вона потребує більш детального вивчення та сучасної оцінки цього багатогранного процесу [1–4].

Історик-мистецтвознавець Федір Ернст дієво долучився до дослідження, опису і систематизації предметів мистецтва і колекцій, створення нових музеїв і фондів. «Працював я з величезної енергією, згадував пізніше Ф. Л. Ернст, – перевозив у Всеукраїнський історичний музей, в музей Академії мистецтв величезну кількість предметів мистецтва, покинутих в палацах і особняках буржуазії, брав на облік архітектурні пам'ятники і цінні колекції, рятував від пограбування цінні бібліотеки, вважав, що це потрібно зробити для народу «взагалі», для збагачення музеїв, для існування садмих речей» [3, 104]. Активною була робота Ернста у складі Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і старовини [3, с. 104].

Також Ф. Ернст пише мистецтвознавчі книги, в яких систематизує артефакти української культури для подальшого їхнього збереження та популяризації: «Київські архитекти XVIII віку» (1918), «Контракти та Контрактовий будинок у Києві, 1798–1923» (1997), «Художественные сокровища Киева, пострадавшие в 1918 году» (1918), «Справа охорони пам'яток мистецтва й старовини у Києві» (1921), путівник «Київ» (1930), «Українське мистецтво XVII–XVIII віків» (1919), «Український портрет, виставка українського портрета XVII–XX ст.» (1925), «Георгій Нарбут та нова українська книга» (1926), «Каталог оригінальних творів Г. І. Нарбута » (1926), «Виставка рисунка і гравюри» (1926), «Матеріали про вилучення церковних цінностей, цінностей художніх та історичних в 1919–1922 рр.», «Матеріали про порушення норм вилучення церковних цінностей з Києво-Печерської лаври, Софійського собору і Михайлівського монастиря, які мають велике художнє та історичне значення» (1922).

Вивчаючи ці матеріали, можна побачити основи та початок українського музеєзнавства, експертні підходи до опису та формування колекцій і створення музейних фондів. Окреме важливе питання, яке прослідковується при вивченні матеріалів 1917–1933 рр. є процес вилучення, закупівлі та передачі культурних цінностей у межах ГОХРАН СРСР.

Підсумовуючи, зазначимо, що повернення історичної пам'яті про постаті які стояли біля витоків формування вітчизняного музеєзнавства та мистецтвознавства є актуальним сьогодні з огляду на потребу осягнення національної мистецької спадщини та збереження культурних цінностей.

Література

1. Білокінь С. В обороні української спадщини: історик мистецтва Федір Ернст. Київ : Інститут історії України НАН України, 2006. 286 с.

2. Бонь О. Федір Ернст та його діяльність у мистецтвознавчих наукових осередках у 1920–1939 роках. Київ, 2012. С. 161–168.

3. Нестюля О. О. Україна стала його долею (Ф. Ернст). *Репресоване краєзнавство*. Київ, 1991. С. 101–113.

4. Нестуля О. О. Верезомська С. Ж. Федір Людвігович Ернст і його щоденник «Художній відділ» 1925–1933 рр. Полтава, 2008.

СУЧАСНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В РОЗБУДОВІ КРЕАТИВНОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ

Погребняк Галина Петрівна,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури
та акторської майстерності імені народної артистки Лариси Хоролець
Національнаї академії керівних кадрів культури і мистецтв,
член Національної спілки театральних діячів України

ЦИРКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ У РОКИ ВІЙНИ: ЕКРАННА ВЕРСІЯ РЕЖИСЕРА

Циркове й екранне мистецтво зрідка та наразі переважно окремо потрапляють у царину наукових інтересів вчених, щоправда, є поодинокі випадки дослідження синтезу вказаних видів мистецтва. Зближення циркового й кіномистецтва із часу появи останнього відповідали художнім пошукам митців XX століття. На розвиток кінематографу й цирку вплинули соціокультурні та політичні процеси, котрі певним чином змінили циркові традицій, сформували образну специфіку кіно. Ми здійснимо спробу розширити межі циркознавства, розглядаючи взаємодію циркового та екранного мистецтв й частково застосовуючи в наших наукових розвідках дослідницький інструментарій кінознавства, оскільки як в презентації, так і у висвітленні проблем циркової творчості аудіовізуальне мистецтво відіграє значну роль. Предметом нашого аналізу ми обрали фільм «Київ. Площа перемоги, 2» французького режисера Ромена Гупіля, що в часи воєнного лихоліття в Україні демонструє своєрідний авторський погляд на діяльність Київського національного цирку.

Через певні обставини в березні 2022 року режисер, прямуючи на Схід України задля фіксації та осмислення бойових дій, підтримки національного спротиву випадково опинився в Київському цирку, що став притулком для людей та тварин під час воєнних подій у нашій країні, докорінно змінивши вектор авторського погляду на події та перебіг протиборства нашої країни збройній агресії. То ж хто би міг передбачити, що національний цирк, попри його затребуваність у глядача й, сказати б, доволі «прохолодне» чи то упереджене ставлення наукової спільноти до циркознавчих студій, той цирк мистецтва дива, що дарує людям радість і захоплення в часи повномасштабного вторгнення в Україну стане місцем особливої сили, національної єдності, мужності, витривалості тих його самовідданих представників, котрі, впевнені у своєму покликанні, в історичній її невідкладності були і залишаються здатними на беззаперечний героїзм. Саме такий погляд захопленого й глибоко схвильованого режисера-автора на діяльність національного цирку в Києві буде представлено Р. Гупілем у картині «Київ. Площа Перемоги 2», де митець оперує засобами екранної техніки, максимально реалізовує можливість фотографічно відтворити фізично рухоме й наповнене звуками зображення, основою кінематографічної природи якого виступає динаміка кадру.

Примітно, що у вказаній стрічці режисер-автор, занурюючись у гнітючу атмосферу воєнного часу й ретельно вивчаючи предмет кінематографічного відображення – Київський національний цирк (як своєрідний форпост національного спротиву у персоналіях: керівників, акторів-виконавців, дресирувальників, асистентів атракціонів, циркових тварин-артистів і їх оглядальників, охоронців тощо), де не відбувається вистава, але артисти цирку продовжують тренуватись, демонструє оригінальне вміння репрезентувати через фільмовий матеріал та екранні образи неординарність власної особистості. Створюючи експериментальний в оповідному плані фільм (полишений сюжетної лінійності), Ромен Гупіль крізь призму суб'єктивної і водночас всюдисущої камери (що виражає безпосереднє ставлення режисера до відображуваного, закарбовує лише ту концентровану умовну дійсність, що заздалегідь піддана селекції творчою уявою митця та організована складним виробничим процесом), висвітлює тяжкі березнево-квітневі будні Київського національного цирку 2022 року. Фільмуючи події війни в Україні на матеріалі реалій циркової діяльності, режисер-автор завдяки власній волі й

прагненню моделює та створює певний екранний вимір, здатний увиразнювати, змінювати відображувану реальність, вносячи ту чи іншу міру умовності й презентує свою авторську версію життєвого спротиву збройній агресії.

Примушуючи глядача співпереживати, жити разом з персонажами, режисер майстерно оперує кінематографічною візуальністю, де всі рухи камери не тільки відрізняються неймовірною точністю на знімальному майданчику, але й володіють власною абстрактною цінністю руху в просторі. Вправно демонструючи розмаїття ракурсів режисерського бачення і заздалегідь передбачаючи широкий спектр сприйняттєвих ракурсів воєнної реальності передусім у Києві (коли згуртованим і патріотично налаштованим колективом однодумців-сміливців відпрацьовувались графіки чергувань в будівлі й готелі видовищного закладу, коли артисти, інспектори манежів, без перебільшення ризикуючи власним життям, забезпечували виживання багаточисельних, наляканих гуркотом вибухів тварин-артистів, самовіддано оберігаючи й рятуючи їх передовсім від психоемоційного шоку), майстер тим самим увиразнює значимість кінематографічного процесу – фільмування – як такого техногенного досягнення сучасного суспільства, яке потужно проявляє внутрішній світ людини, виокремлює її первісну гуманістичну сутність. А крім того, Р. Гупіль, фільмуючи реалії циркового життя часів воєнного лихоліття, усвідомлює, що в кінематографі засобом художньої інформації виступає багатогранна аудіовізуальна система дослідження світу й людини в композиційних елементах виразних, наповнених глибоким змістом кадрів.

Відмітимо, що постановник, використовуючи авторський метод неупередженого й ніби неквапливого спостереження за дійсністю і її героями, демонструє, як кінематографічний образ світу поступово матеріалізується у синтетичній природі звукозорового образу (тривожні звуки сирен на тлі як безлюдних міських вулиць, так і жахливих руйнувань – становлять підґрунтя екранного образу війни), виростаючи з монтажної організації монтажного ряду, композиції його складових частин і тим самим набуваючи глибинного виміру. При цьому не лише демонструє свободу авторського самовиявлення, а і як автор-індивід творить оригінальний мистецький образ (у кінематографічному його різновиді), що містить у собі неповторний відбиток його особистісної природи сприйняття і відчуття сучасної картини світу.

Підбиваючи підсумки, вкажемо, що, проаналізувавши фільм Р. Гупіля «Київ. Площа перемоги, 2», що висвітлює циркову діяльність, її проблеми й здобутки, ми спробували розширити циркознавчі студії, застосовуючи кінознавчий інструментарій, виявили особливості та показали можливості й значимість презентації циркового мистецтва екранними засобами на тлі культурних процесів, що відбуваються в соціально-політичному житті України й за її межами.

Бражнік Олена Владиславівна,
доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва
Київського університету імені Бориса Грінченка, заслужений художник України

ЗБЕРЕЖЕННЯ І РОЗВИТОК ВІТЧИЗНЯНИХ ТРАДИЦІЙ ПЛЕНЕРУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ ЯК СКЛАДОВОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК

Важливою складовою вітчизняної художньо-мистецької освіти є практичні заняття з пленерного живопису. Теоретичні знання і технічні прийоми, що були отримані в аудиторних заняттях, після проходження практики на пленері розкривають нові живописні можливості, завдяки яким учні опановують навички відтворення повітряної перспективи, в них вдосконалюється сприйняття пропорцій зображуваних предметів та композиційні рішення.

Пленерний живопис в художній мистецькій освіті має свою історію та особливості розвитку, що зумовлено культурним узвичаєнням та своєрідністю буття різних народів. Ми навіт, можемо узагальнювати здобутки минулого та говорити про національні художньо-

мистецькі та педагогічні традиції. Використання історичного творчо-педагогічного досвіду є важливим фактором розвитку творчих особистостей. У плеяді талановитих майстрів живопису і, водночас, відповідальних, дбайливих педагогів, справжніх наставників молоді і провідників української школи живопису (Ф. Г. Кричевський, С. О. Григорьєв, О. М. Лопухов, В. І. Зарецький, Т. Н. Яблонська та ін.) помітне місце посідає видатний майстер архітектурного пейзажу, заслужений діяч мистецтв України, професор Юрій Іванович Химич (1928–2003).

Багато років поспіль (1964–1985) Юрій Іванович Химич разом зі студентами Київського інженерно-будівельного інституту виїжджав в різні міста України на пленерну навчально-творчу практику. Своїми настановами та власним прикладом митець доводив, що живописний пленер, який передбачає закріплення навичок з фахових академічних дисциплін, надає необхідні вміння задля створення справжнього художнього твору, розширює кругозір та дає змогу ознайомитись з витворами мистецтва і архітектури різних епох та стилів тих міст та регіонів де саме відбувається практика.

Методичні рекомендації Ю. І. Химича і досі допомагають початківцям поєднати набуті теоретичні знання з практичним умінням. Дуже повчальними є його збірки з власними замальовками архітектурних пам'яток, що наочно втілюють педагогічні напрацювання художника [1;2]. Ці ілюстровані методичні вказівки з проведення живописної практики задумані як своєрідні путівники по місцях на які варто звернути увагу під час пленеру. Дбайливий педагог, завжди наголошував на необхідності роботи з багатьма варіантами натурних ескізів в пошуках оптимальної композиції, цікавого ракурсу, виразного тонового та кольорового рішення. Завжди міг переконати, що саме виконання начерків та швидких рисунків, зазвичай, сприяє вірному відчуттю пропорцій об'єктів, розвиває окомір і тренує руку.

Роки навчання та пленерна практика з досвідченим наставником, що зумів прищепити своїм учням любов до мистецтва, становлять основу подальшого розвитку творчої особистості. Отже, можна стверджувати про вагоме місце живописного пленеру в мистецтві і педагогіці та його вплив на опанування професійних навичок в живопису.

Національна спілка художників України традиційно надає своїм членам можливість виїжджати на живописний пленер в колі однодумців. Ще в далекі 60-ті роки Юрій Химич привіз з такої творчої поїздки до Фінляндії серію гуашей, а в 70-ті – з Узбекистану захоплюючу серію акварелей. Надалі, в складі творчих груп, з студентами або за власним планом, побував в усіх регіонах України та багато де за кордоном. Перегортаючи сторінки альбомів Юрія Химича [3; 4] розумієш: ось це справжній путівник, що спонукає як професійного художника та його учня, так і аматора, навіть пересічного глядача вивчати культурну спадщину рідного краю. Своєю творчістю Юрій Химич звертається до нащадків – треба любити свою країну і пишатися нею.

Тенденції розвитку сучасного живописного пленеру як складової культурно-мистецьких практик свідчать про те, що залучення широкого кола учасників до поїздок по країні сприяють популяризації культурних традицій та стають засобом культурного діалогу між країнами та регіонами.

Література

1. Иллюстрированные методические указания по проведению ознакомительно-рисовальной практики в г. Львове для студентов 2-го курса архитектурного факультета / сост. Ю. И. Химич. Київ : КІСІ, 1981. 94 с.

2. Методические указания к выполненю работ по рисунку и живописи в период учебной практики в Полтаве для студентов II курса архитектурного факультета / сост. Ю. И. Химич. Київ : КІСІ, 1985. 84 с.

3. Пам'ятки архітектури Києва у творчості Юрія Химича : альбом. Київ : Головархітектура, 2003. 294 с. : іл., англ. і укр. мовами.

4. Пам'ятки архітектури України у творчості Юрія Химича : альбом / передм. Вільяма Гріна Міллера. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 1999. 208 с. : 100 кольор. репрод., англ. і укр. мовами.

Жукова Олена Вікторівна,
кандидат історичних наук, доцентка кафедри історії, музеєзнавства і пам'яткознавства Харківської державної академії культури, музейний сектор Національного наукового центру «Харківський фізико-технічний інститут» НАН України

ТЕХНОЛОГІЇ «МУЗЕЙНОГО ПЕРСОНАЖА» В РОЗБУДОВІ КРЕАТИВНОГО ПРОСТОРУ

У розбудові креативного простору музеїв і об'єктів спадщини, посилення культурних і економічних впливів спадщини і музеїв загалом застосовують технологію «музейного персонажу». Це сукупність знань і прийомів, які впорядковано застосовуються при інтерпретації спадщини задля посилення її культурних впливів та підвищення показників сталого розвитку через концептуальне застосування прийому експозиційної розповіді від постаті обраного персонажу.

Технології музейного персонажа були досліджені в застосуванні Gotland Museum, Medeltidsmuseet та Vasamuseet в Стокгольмі, Ekenäs slott (Швеція), Місце давньоримського табору Brána do Římské říše (Чехія), Неолітичні копальні кременю в Кшемьонках (Польща).

Проведене дослідження свідчить, що «музейний персонаж» може бути покладений в основу первісного концепту інтерпретації спадщини (як це зроблено в Brána do Římské říše та Неолітичні копальні в Кшемьонках), може бути використаний у моделі «музей одного персонажа» (прикладом є Medeltidsmuseet (Музей середньовічного міста) та Vasamuseet (Музей корабля Ваза) в Стокгольмі), так і можна вводити музейного персонажа в уже існуючий простір спадщини, коли потрібно «оживити» експозицію, посилити її культурні впливи, посилити показники сталого розвитку (як це зроблено в замку Екенас (Ekenäs slott, Швеція) та краєзнавчому музеї Готланда (Gotland Museum, Швеція).

Одне з найскладніших застосувань технології – концептуальна розбудова інтерпретації об'єкта нерухомої спадщини.

Невізуалізована на поверхні археологічна спадщина – Місце давньоримського табору на території сучасного селища Пасоглавки в Чехії, – інтерпретується через призму обраного персонаж, солдата X Римського легіону Гая Брутуса, який на початку нашої ери загубив в цьому місці застібку легіонерського плаща, віднайдену археологами під час досліджень.

Персонажем, навколо якого закручується складна експозиційна розповідь багатофункціонального комплексу на основі неолітичних копалень у Кшемьонках (Польща), став неоліт. Навколо цієї епохи в історії розвитку людства закручується цілісна експозиційна подорож, що об'єднує в собі музеєфікацію in situ та археодром, інтерпретовані експозиції з демонстрацією оригіналів, прийоми «зріз часу», мультимедійні та інтерактивні технології, технології експозиційної подорожі із субмерсивними методами.

Музейна модель, в основі якої лежить лише один об'єкт показу, розбудовується виключно крізь призму одного персонажа.

У Vasamuseet у Стокгольмі таким персонажем став військовий корабель Ваза, збудований 1628 р., який затонув відразу після спуску на воду. У 1961 р. корабель був піднятий з моря й після реставраційних робіт став головним експонатом спеціально створеного музею [1].

Корабль постає перед відвідувачами музею практично у своїй колишній величі, адже збереглося 95% корабля. Практично, в класичній музейній моделі музей обмежується демонстрацією оригіналу з периметральною стендовою експозицією. Але у Vasamuseet розгорнулася цілісна інтерпретативна експозиційна розповідь, закручена навколо головного персонажа.

Персонажем Medeltidsmuseet стало саме середньовічне місто. Вхід до музею стилізований під «часовий тонель», який переносить відвідувачів в середовище, де ми можемо зануритися в життя середньовічного Стокгольму. В експозиції практично відсутні мультимедійні засоби, а розкриття інформації відбувається за допомогою ретельно опрацьованої системи взаємодії зі спадщиною.

Бувають випадки, коли музей чи експозиція об'єкта спадщини вже існують й ґрунтовна реекспозиція не можлива внаслідок певних причин. Тоді задля «оживлення» експозиції, посилення її культурних впливів, посилення показників сталого розвитку вводять в простір «музейного персонажа».

Яскравим прикладом такого переосмислення існуючої музейної експозиції краєзнавчого музею став Gotland Museum (Швеція). Для посилення взаємодії відвідувачів з експозицією, акцентуванні уваги на обраних моментах в експозицію введені персонажі – люди різних соціальних верств з історичного минулого, які через пряму мову звертаються до відвідувачів.

Введення музейного персонажа – кастелянши замку Екенас, – дозволило переосмислити Ekenäs slott сценарій показу об'єкту через призму сприйняття давньої берегині замку та створити унікальну пропозицію місця.

Отже, сукупність знань і прийомів концептуального застосування експозиційної розповіді через призму обраного персонажу здатна затримати відвідувача в просторі, вплинути на його емоційно-естетичні переживання та враження; сформувати унікальний продукт, здатний генерувати попит місця, що впливає на розвиток стійкого туризму.

Як свідчить практика, технології «музейного персонажа» доступні будь-якому простору спадщини – як давно існуючому, так і тому простору, розбудова якого лише планується.

Література

1. Vasamuseet (2023). URL: https://www.vasamuseet.se/uk (дата звернення: 05.05.2023).

Науменко Оксана Анатоліївна,
кандидат психологічних наук, доцент, проректор з науково-педагогічної та виховної роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КРЕАТИВНІСТЬ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В РОЗБУДОВІ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Творча людина – це особистість, яка повсякчас перебуває під впливом улюбленої діяльності, активна й цілеспрямована, неординарна й суперечлива. Креативна особистість – це особистість, схильна до нестандартних способів вирішення завдань, здатна до продукування оригінальних ідей, відкриття нового, створення унікальних продуктів.

Якою має бути творча особистість в сучасному світі? Які креативні методи застосування при формуванні компетентної особистості в творчій діяльності? Якою може бути мотивація творчої людини? Висвітлювали проблематику творчості, креативного мислення, мотивації у менеджменті, творчої продуктивності, самореалізації в програмі «Колесо любові» на Емігрантському радіо. Подаємо фрагмент інтерв'ю, у якому засновниця та лідер мистецької ініціативи «UA Maze» ділиться своїм досвідом, механізмами творчої діяльності, креативністю, способами, методами, прийомами та засобами в досягненні цілей.

Гість програми – Засновниця та лідер мистецької ініціативи UA Maze Ірина Чиркова. «UA Maze» займається благодійними соціальними проєктами; організовує майстер-класи та школи з Петриківського та Самчиківського розпису; поширює знання про символіку декоративного мистецтва; організовує артподорожі по Україні; поширює якісну сувенірну продукцію.

– *Пані Ірино, познайомились ми з вами більш як 15 років тому, коли Ви працювали маркетинг-директором в великій корпорації просуваючи бренди. Що трапилося у Вашому житті, яка подія змусила Вас піти з великого бізнесу, і почати займатися соціальними проєктами, зокрема відродженням Самчиківського розпису?*

– Так, це дуже дивна історія. Я все життя працювала маркетологом, але мені стало не цікаво, тоді я вирішила займатися соціальними проєктами, які мене надихають, і надають сенс життю. Я пішла з великого бізнесу, і стала присвячувати себе соціальним проєктам започаткувавши мистецьку ініціативу UA Maze. Саме тоді народився проєкт по відродженню

Самчиківського розпису. Це відгук на мої звернення до Всесвіту. Якби ми не популяризували Самчиківський розпис, то він би зник. Про нього ніхто не знав і не чув, навіть міністр культури дізнався про розпис від нас. На той час в Україні, селі Самчики Хмельницької області, було всього четверо майстрів, і ті в поважному віці, тому я як людина з стратегічним мисленням розуміла, якщо не зробити популяризацію розпису, то він піде разом з майстрами. Спочатку ми випустили календарі всередині з листівками-розмальовками, де можна було ознайомитися з розписом та самим розписати листівки, тим самим долучившись до збереження розпису. А сьогодні, ми демонструємо розпис на продукції як в Україні, так і далеко за її межами. Якісний український сувенір, який дає роботу майстрам разом з тим, презентуючи достойно Україну в цілому світі. Також ми багато займаємося благодійністю розписуючи дитячі будинки, будинки для людей похилого віку, купуючи ескізи у майстрів, так мотивуючи їх продовжувати справу.

У 2018 році завдяки підтримці українського культурного фонду отримали грант на проєкт «Нове життя самчиківського розпису», який дав можливість перетворити село Самчиків в артсело, де будь-який турист за розписом будинків, парканів та зупинок може дізнатися, що це батьківщина Самчиківського розпису.

– *Пані Ірино, а де можна навчитися Самчиківському розпису?*

– Ми всіляко заохочуємо вивчати Самчиківський та Петриківський розпис. Наша школа надає можливість навчатися, в кінці якого ви отримаєте сертифікат. Навчитися розпису може будь-хто. Тому ми радо заохочуємо усіх, хто зацікавлений у навчанні. Ми отримуємо багато замовлень, до виконання яких залучаємо випускників наших курсів. Співпрацюємо з великими корпораціями і дуже вдячні за їхній вибір і підтримку, наприклад, у нас замовляють цілі набори до Великодня, календарі, і це є дійсно найкращий автентичний подарунок. Наші учні розробляють свої речі, оздоблення, сувеніри. Навіть в магазинах duty free можна купувати речі з Самчиківським розписом: магніти, тарелі, листівки, хустки, календарі, блокноти, чохли для телефонів.

– *Скільки на сьогодні існує майстрів Самчиківського розпису?*

– Завдяки нашій діяльності, у майстрів, за чотири роки з'явилося 70 послідовників. Деякі з них стали членами спілки художників України, деякі з них викладають. Наша мета – чотири майстра перетворити на двадцять чотири, потім на сто двадцять чотири і т.д. Важливо розповідати про цей вид діяльності суспільству, щоб він розповсюджувався. А також надзвичайно наше велике надбання те, що Самчиківський розпис віднесли до нематеріальної культурної спадщини України. Тобто, чотири роки тому про самчиківку ніхто не чув, а сьогодні ми відомі на весь світ. І це все завдяки команді однодумців.

– *Яка кількість людей у команді на сьогодні?*

– Взагалі нас семеро. В команді тільки жінки. І хоча наша команда не велика, але ми робимо великі справи. Я завжди кажу, навіть якщо щось трапиться, і ми зупинимось, то справа наша вже не зупиниться, вона буде жити. Не зупиняться послідовники, які віддані нашій справі, люблять її. Все що ми робимо, має свою родзинку, наприклад, блокноти ми робимо з Самчиківською вишивкою. Показуючи, що українське може бути дуже сучасним та стильним. Також маємо багато планів для популяризації культурної спадщини.

– *В свій час, Ви розпочали справу з «чистого паперу», долаючи всі перешкоди та людський осуд. Сьогодні я прошу Вас дати мотиваційні поради нашим слухачам та глядачам.*

– Так, Ви праві. Мені казали: «Іра ти займалась розкруткою серйозних брендів, там великі гроші, що ти робиш, кому це цікаво?» Та саме ці слова були для мене тригером, я не могла чути коли казали що українське: не сучасне, шароварне, архаїчне. Мені хотілося сказати, що ні, це не так. Маючи мотивацію та ідею можна показати що це досить сучасно.

Якщо все буде крутитися навколо грошей, то нічого не вийде. Коли в тебе є ідея, місія і ти хочеш щось зробити для людей - гроші знайдуться. Коли ти долаєш перешкоди, вмотивований, а також вмотивована твоя команда, то завжди все вийде.

– *Яка Ваша найбільша мрія?*

Зробити так, щоб про культурну спадщину дізнавалися ще більше в українських школах, це проєкт над яким ми працюємо зараз. На жаль, цьому не навчають, і це прогалина, яку ми

хочемо ліквідувати. Мрію, про сучасну виставку яка зможе мовою підлітків, сучасних технологій розповісти про культуру України, її спадщину. Показати, що це може бути стильно та сучасно. Це проєкт корпоративної соціальної відповідальності, тому ми заохочуємо великий бізнес ставати спонсорами. Це можливість бізнесу увійти в історію, підтримавши розвиток рідної культури.

Література

1. #Колесо любові з Оксаною Науменко. URL: https://youtube.com/watch?v=4-QW3owuirE& feature=share (дата звернення: 12.05.2023).

Плецан Христина Василівна,
кандидат наук з державного управління, доцент, доцент Навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

КРЕАТИВНИЙ ВИМІР РЕГІОНАЛЬНИХ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

Синергія культури – мистецтва – креативу – історії репрезентує взаємозв'язок між культурною традицією та сучасними культурно-мистецькими практиками через динаміку розвитку культурної ідентичності українського суспільства, що є важливим інструментом збереження і розвитком української культури загалом.

Досліджуючи проблематику культурно-мистецьких практик як платформи, що охоплює різноманітні прояви культури, мистецтва, творчості і креативності доцільно виокремити розуміння у культурологічному аспекті самої дефініції «культурно-мистецьких практик». Відповідно до узагальненого поняття, культурно-мистецькі практики розуміємо «як громадянсько значущу, гостро експериментальну естетичну діяльність людини/людей, пов'язану зі створенням творів мистецтва, їх освоєнням у громадських просторах, збереженням, перманентним застосуванням чи демонстрацією, а також якісну зміну станів або явищ мистецьких форм, систем, об'єктів, взаємодій, що відбуваються у ході розвитку загальної чи конкретної культури суспільства, вважаються сучасними на момент їх виникнення та породжують гострий соціальний резонанс» [1, 69–70]. Водночас культурні практики виокремлюємо як «предметно-практичну діяльність людини/людей, пов'язану зі створенням, поширенням або споживанням культурних продуктів» [4, 52]. Резюмуючи наукові дослідження, культурно-мистецькі практики креативних індустрій розумітимемо як інструмент розвитку культури, мистецтва, соціальної інтеграції, збереження культурної спадщини, туризму, економіки і суспільства загалом через предметно-практичну діяльність людей/людини щодо створення культурно-креативного продукту.

Теоретичні осмислення в історичній ретроспективі дають можливість стверджувати, що розвиток культурно-мистецьких практик формувався протягом століть, взаємодіючих з різними історичними подіями, політичними, культурними, економічними та соціальними процесами. Водночас асиміляції і репресії української культури біля чотирьохсот років мали значний вплив, проте навіть за цих умов український культурний код, українська національна культура продовжувала розвиватись, зберігаючи свої унікальні риси, автентичність, унікальність та ідентичність. Відповідно від часів Київської Русі до сьогодення культура і мистецтво в Україні постійно розвивались, адаптуючись до змін. Адже, культуротворчі процеси в українській державі навіть в умовах політичної кризи демонструють достатньо різновекторну картину культурно-мистецьких та наукових уподобань, що знаходить свій вияв у широкій панорамі виставкової діяльності, проведенні численних фестивальних заходів (від фольклорного спрямування до найрадикальніших зразків молодіжної альтернативної музики), наукових презентацій тощо, свідченням чого є, зокрема й різноманітні науково-практичні конференції, де культурологічна проблематика залишається однією із важливих складових [2,

3]. Відповідно сучасний період розвитку культурно-мистецьких практик характеризується широким спектром використанням новітніх технологій, дигітал-технологій, особистісним вираженням творця, відображенням актуальних проблем суспільства, новими напрямами та формами творчості і мистецтва, креативною діяльність культурних установ.

У культурологічні думці креативний вимір культурно-мистецьких практик вимагає відповідних уточнень. Зокрема реалізацію через різноманітні прояви, такі як: фестивалі, конкурси мистецтв, івенти різних форматів, візуальне мистецтво, перформанси, сучасний танець, нові формати театральних вистав, креативні проєкти, відео- та артінсталяції, нові формати літератури тощо.

Акценти цього дослідження стосуються регіонального контексту, крізь призму аналізу діяльності українських міст, що приєднались до Мережі креативних міст ЮНЕСКО. Зокрема, місто Львів (2015) і Одеса (2019) в категорії «Література» та Харків (2021) в категорії «Музика». Відповідно місто Львів як культурна столиця України славиться своєю культурною спадщиною, мистецькими традиціями і креативними інноваціями, де важливим драйвером є розвиток культурно-мистецьких практик. У Львові, активно здійснюється культурно-митецька діяльність в театрах, галереях, музеях, концертних залах завжди є можливість відвідати різноманітні фестивалі (до прикладу Lviv Fashion Week, LvivMozArt, Leopolis Jazz Fest тощо); функціонують вищі навчальні заклади, що формують конкурентоздатних фахівців креативних індустрій; активно й інноваційно здійснюють діяльність музеї, що присвячені історії міста, культурній спадщині, мистецьким традиціям, креативним ініціативам; розвивається чимало креативних просторів, де відбуваються воркшопи, майстер-класи, творчі зустрічі, виставки та інші культурно-креативні заходи тощо. Загалом культурно-мистецькі практики у Львові допомагають зберегти й прославити національну культуру і мистецтво, сприяють кроскультурній взаємодії, діалогу та формуванню творчого середовища, забезпечують розширення кругозору про культуру, історію і мистецтво міста. Водночас культурно-мистецькі практики Львова розширюють межі міста й забезпечують можливість популяризації культури й мистецтва в Україні і світі.

Цікавим є результат дослідження щодо міста Одеси, міста з давньою історією, що багате культурно-мистецькою спадщиною. Загалом, культурно-мистецькі практики Одеси охоплюють усі сектори креативних індустрій. Зокрема, креативна культурно-мистецька діяльність Одеського національного академічного театру опери та балету, музичної сцени Одеси, кінематографу (знаменитого своїми фільмами й фестивалями), розмаїття літератури, різнобарв'я живопису та скульптур, яскравість фестивалів, виставок і креативних просторів, унікальність музейних і галерейних ресурсів формують культурну ідентичність міста, залучають нові інвестиції, розвивають творчий потенціал і креативні ініціативи. Підкреслимо, що культурно-мистецькі практики Одеси відображають багатошарову природу міста його культурну колоритність, забезпечують розвиток культурного туризму й культурної дипломатії, сприяють соціальній й культурній інтеграції міста, забезпечують збереження і розвиток культурної цінності українського народу.

Культурні трансформації міста Харків як платформи розкриття талантів і розвитку культури і мистецтва у різних креативних проявах надихає. У місті діє велика кількість театрів, музеїв, галерей та креативних просторів. Харківські театри відомі своїми високоякісними постановками та інноваційними підходами до театрального мистецтва; мистецькі фестивалі залучають талановитих виконавців та художників з усієї країни та світу; музична сцена пропонує широкий спектр жанрів (від класичної музики до сучасних, експериментальних напрямів); мистецькі проєкти та ініціативи сприяють взаємодії та обміну досвідом між художниками та культурними працівниками, креаторами; народна культура та фольклор сприяють збереженню традицій та національної ідентичності; кіноіндустрії, що відображаються у значній кількості кінотеатрів, кінофестивалів і конкурсів забезпечують формування культурної ідентичності; літературні заходи та форуми сприяють розвитку літературної сцени й обміну культурними цінностями, креативні простори стимулюють

розвиток секторів креативних індустрій, підтримує творчість молодих талановитих особистостей. Отже, культурно-мистецькі практики, що реалізовуються в Харкові сприяють творчому розвитку потенціалу молоді, розширенню туристичного потенціалу, формують культурно-креативну взаємодію та співпрацю, розширення культурних зв'язків, відображають культурні та історичні традиції міста.

Як попередні висновки дослідження зауважимо, що у креативному вимірі культурно-мистецьких практик розвивається інноваційний підхід до творчого процесу, креативних ідей, нестандартних рішень, креативного і критичного мислення для створення неординарних ідей та привернення уваги аудиторії до культурно-креативних подій і заходів. Відповідно культурно-мистецькі практики в регіонах України є важливим ресурсом для розвитку креативних індустрій, зберігаючи та популяризуючи історичне і культурне розмаїття нашої країни, розвиваючи креативний потенціал місцевих митців, талантів і креаторів. При цьому потрібно закцентувати увагу на тому, що культурно-мистецькі практики кожного регіону особливі, унікальні, важливі адже формують основи культури та національної ідентичності.

Гранично вагомим для українського культурно-креативного простору є підтримка світу, і через культурно-митецькі практики зокрема. І світ активно підтримує Україну, особливо в час війни популяризуючи українську культуру. До прикладу з останніх ініціатив, проєкт The World Stands with Ukraine; Катрін Денев (французька кіноакторка) на відкритті Канського кінофестивалю зачитала вірш Лесі Українки «Надія»; під час Євробачення у Ліверпулі скрізь і усе було насичено українськими традиціями, культурою, історією, культурно-мистецькими практиками. Особливою родзинкою став проєкт «співучого птаха Соловейка», де 12 Соловейків з різних регіонів України представляли міста, традиції, звичаї, фольклор, пісні та історію, унікальну красу України; роботи українських журналістів здобули перемогу Пулітцерівської премії в номінації «Служіння суспільству»; Франк Вільде (німецький стиліст і дизайнер) популяризує одяг з українською символікою та синьо-жовтими кольорами (до прикладу, футболки із розписом художниці з Ірпеня Дарії Тарасенко), чисельні проєкт на сприяння у проведенні театральних постановок, концертів, книжкових («Українська книжкова поличка», #КнижкиБезКордонів) і музейних виставок, освітніх ініціатив, збереження культурної спадщини тощо.

У час війни, культурно-мистецькі практики як важливий інструмент збереження і відновлення з огляду на їхню гостру соціальну значущість в діяльності креативних індустрій і культури загалом мають стратегічний потенціал, збільшують умови інвестиційної привабливості та самоідентифікації. Відповідно до викликів часу представники креативних індустрій створюють оригінальні ідеї, які перетворюють на креативні проєкти і продукти. Цим самим, створюють простір для можливості творчо працювати, реалізовувати креативний продукт. Зокрема, відбувається трансформація мистецького освітнього простору в онлайн для можливості функціонувати і формувати креативний клас українців. Цікавим прикладом є започаткування проєкту «Мистецька школа в смартфоні» як відповідь на виклики сьогодення на окупованих територіях, а також нестандартні формати діяльності культурних установ на більш безпечній території. Це культурно-креативні платформи, що забезпечують можливість дозвіллєвих заходів, освітніх проєктів, соціально-психологічних проєктів, воркшопів, форум-театрів, коворкінгів, артінсталяцій, бібліоміксів, дискусійних платформ тощо.

Пріоритетну роль у підтримці митців, культурних ініціатив і креаторів секторів креативних індустрій у воєнний час відіграють платформа «Культурний простір», грантові можливості програми мобільності Culture Moves Europe від Програми ЄС «Креативна Європа», програма захисту в Україні PEN America`s Artists at Risk Connection, діяльність за підтримки House of Europe ГО Центр культурного розвитку «Тотем», Європейський культурний фонд, Словацька програма «Мистецтво в екзилі», Культурний фонд Allianz, Culture of Solidarity Fund, гранти від Литовської ради з питань культури, гранти Artists at Risk Connection (США), Wild Bits: мистецькі резиденції в Естонії, мистецькі резиденції країн-партнерів України, Литовський центр CulturEUkraine та інші. Важливим є й те, що

Європейська комісія створила грантову програму (окрім діючих) для українських митців, культурних організацій та інституцій, що є частиною програми «Креативна Європа» тощо. Всі вищеперераховані ініціативи забезпечують можливість продовжувати і відновлювати культурно-мистецькі практики, створюють платформу збереження, відновлення та охорони культурної спадщини, продовжувати творчу діяльність, реалізовувати культурно-креативні ініціативи.

Що далі? Україна має великий потенціал культурно-мистецьких практик. І після Перемоги, доречно реалізувати відповідні перспективи, зокрема: розвиток дигітал-технологій та інновацій в креативних індустріях, збільшення інвестиційної спроможності в культуру, розвиток мистецьких закладів освіти та програм підтримки, забезпечення ефективної кроссекторальної взаємодії, реалізація ефективної комунікації митець – культурні інституції – державні інституції – міжнародні організації, створення умов для розвитку креативних ідей і проєктів, розвиток культурного туризму, інтернаціонального культурного обміну та співпраці, підвищення рівня професіоналізму в середовищі креативних індустрій, підвищення культурної свідомості в суспільстві, залучення молоді, розвиток культурної інфраструктури та ефективна державна підтримка.

Разом до Перемоги! Все буде Україна!

Література

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. № (36). С. 69–78. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221047 (дата звернення: 12.04.2023).

2. Виткалов В. Г. Культурно-мистецька практика України у науковому вимірі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2009. № 15 (1). С. 3–5.

3. За результатами ІІ Всеукраїнської конференції «Культурні практики установ культури під час військових дій». *Український центр культурних досліджень.* 28.10.2022. URL: https://uccs.org.ua/novyny/za-rezultatamy-druhoi-vseukrainskoi-konferentsii-kulturni-praktyky-ustanov-kultury-pid-chas-vijskovykh-dij-3-chastyna/ (дата звернення: 12.04.2023)

4. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі CULTURAL STUDIES. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 49–53.

Савчин Лілія Михайлівна,
кандидат історичних наук, доцент, заслужений діяч мистецтв,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАДИЦІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРІ

Плюралізм думок щодо традицій танцювального мистецтва в культурологічному просторі (побутове, наукове, публіцистичне, художнє тлумачення досліджуваного поняття) окреслює множинність зв’язку із цивілізаційним, інформаційним, соціальним, віртуальним, освітнім, мистецьким, культурним «простором». Так ми закцентуємо на зв’язку особистісної спрямованості та культурними чинниками які мають здатність бути підґрунтям традицій. Поняття «культурологічний простір» не є популярним в існуючих тлумачниках. Проте є цілий ряд термінів які опосередковано взаємонаближені і є формотворчою підосновою культурологічного простору – «простір» у зв’язку із галузевими термінами (культурологія, соціологія, історія, релігія, мистецтвознавство та ін.) детально розтлумачений. Наукові студії про простір поглиблюються і розвиваються, потому – знання про світ постійно удосконалюються під впливом усезростаючих вимог духовної практики.

Досліджуваний термін словосполучення «культурологічний простір» не є синтетично надуманим, потому сучасні наукові розвідки окреслюють необхідність інноваційних поглядів

на традиції. Основа будь-якої культури має власну сутнісно-змістову основу (світоглядну систему та універсалії). Відтак, мозаїка оригінальних культур з традиційною підосновою складає єдність змістової характеристики єдиного простору культурології, в якому саме традиції відіграють роль чи не провідної контенти. Оскільки традиції є суб'єктом культурного творення і динаміки їх збереження, то саме вони спрямовують зусилля на трансляцію національної самобутності української культури крізь тисячолітні модуси. Відтак сучасний стан та перспективи розвитку етнографічних, культурологічних, мистецтвознавчих досліджень, як і багатьох інших суспільних наук, є виразником та важливим чинником актуалізації культурологічного простору. Розмаїття наукових концепції «простору» представлено в дослідженнях М. Фуко, Е. Соджа, Ж. Бодріяра, А. Лефевра, В. Кувалдіна, Т. Злобіної, В. Лелеко та ін.

Культурологічний простір – один із понять філософського аналізу, мистецтва та філологічного обґрунтування. Нещодавно естетика Нового часу надто віддалено тлумачила простір культурології як пересічне відтворення фізичного обширу. Переворот в мистецтві наприкінці XIX століття (імпресіонізм) висунув на передній план проблематику культурного простору спершу в художньому мистецтві, затим в філософії мистецтв.

З огляду на це, традиції танцювального мистецтва – невід'ємна складова культури, що в концентрованій формі функціонують упритул з національною філософією, етикою й естетикою, створюючи фундамент для автентичного, неповторного національного образу (картини) світу.

Традиції в культурології прийнято розглядати як механізм відтворення культурної діяльності і відображення культурної практики, при якому мистецька діяльність повторює минулі зразки і визнається нормативним засобом давнього факту і взірця. Митці минулої культурно-історичної епохи прагнули зрозуміти і по - новому проаналізувати хореографічні традиції з метою вирішення побутових питань та організації рекреації у святах і обрядах.

Контент «традиції» має дещо суперечливу культурно-історичну й філософську інтерпретацію, однак проаналізувати їх роль й дати їм теоретичне обґрунтування в системі культури намагалися чимало науковців минулої й нинішньої епохи. Проте, попри розмаїтість зібраного теоретичного матеріалу, їм не вдалося цілісно проаналізувати спільні з традиціями чинники культуротворення. У кращому випадку розглядалися лише мотиви людської діяльності (традиційні), проте без зв'язку із специфічними функціями культурних, ціннісних пріоритетів. Тільки присутність адекватної методологічної бази філософії культури пояснює категоріальні відмінності між «традиційним» дискурсом (обряди, звичаї, ритуали), а також дозволяє вийти на цілісне уявлення про танцювальні традиції в культурологічному просторі.

Традиції в цьому контексті відіграють соціально практичну роль, тому, зокрема, динамічно актуалізується танцювальний компонент, в якому розкривається етнокультурний досвід та студії, що спрямовані на осмислення культурної пам'яті.

Традиційна культура (за М. Гайдеггером) унормовує надзвичайно могутній і незнищенний потяг людини до рідного в просторі власного існування. Оскільки традиції є суб'єктом культурного творення, то саме вони спрямовують зусилля на збереження національної самобутності української культури і урівноважено сприймають глобалізаційні перспективи. Відтак сучасний стан та перспективи розвитку етнографічних, мистецтвознавчих досліджень, як і багатьох інших суспільних наук, є виразником та важливим чинником актуалізації культурологічного простору. Основа будь-якої культури має власну сутнісно-змістову основу (світоглядну систему «рідного» та універсалії культури). Відтак, мозаїка оригінальних культур складає єдність змістової характеристики єдиного культурного простору.

Саме «рідна філософія», з погляду Г. Лозко, реалізує філософську та культурно-історичну самосвідомість власного народу. Без автохтонної етнічної філософії ментальність народу ризикує стати «безкореневою» або завжди залишатиметься збитковою, «надломленою», неповноцінною. Для українців великою історичною прикрістю є те, що думки

своїх мислителів, які були важливими в контексті тієї чи іншої доби, часто-густо так і не були почуті їхніми сучасниками, отже, не були своєчасно реалізованими. Вивчення їх в добу сучасного відродження української нації є надзвичайно важливим [3; 4].

Особливості традиційної культури та її регіональні типи і різновиди проаналізувала Н. Сподарьова. Вона акцентувала на тому, що культура є ритмом традицій, історично визначеного способу життя [5, 74].

Зокрема, важливість збереження етнофольклорних традицій є прерогативою в дослідженнях українського культуролога В. Шейка. Він акцентує на етнонаціональних звичаях і традиціях як презентативних особливостях народу. Через традиції кожний етнос оцінює дійсність, у традиціях відбивається його історія. Вони, забезпечуючи «зустріч поколінь», відтворюють, зберігають і омолоджують культуру. Відмова від традицій призводить до замикання культури в собі, втрати минулого й можливостей її відновлення [6, 290].

Новий напрям культурологічного знання в просторі розкрита в монографії В. Личковаха і Г. Файзулліної через аналіз репрезентації традицій українського народу в художній образності його естетосфери. У зв'язку з цим досліджено особливості традиційного українського «святовідношення». Мистецька етнокультурографія розглядається як один із засобів інкультурації, формування національно-культурної ідентичності [1; 2].

У цьому ж культурологічному контексті професор В. Личковах, розглядаючи проблеми взаємозв'язку філософії з «етно», актуалізував складові сучасного культурологічного дискурсу, що спирається на усвідомлення історичної долі та специфічності природних умов у збереженні етнокультурного коріння. Зокрема, для культурологічного простору є важливим міжпоколінний зв'язок успадкованих традицій, які у своєрідній формі етнотрансляції родових цінностей, зокрема фольклору, зберігаються в культурній пам'яті українського народу.

Мистецтво хореографії, як надбання народної культури, виникло і розвивалося шляхом становлення історичних, соціальних, регіональних особливостей на основі традицій, звичаїв, обрядів, вірувань та світосприйняття народу, етносу чи субетносу. Саме регіональна народна хореографія ілюструє дивовижне розмаїття українського народного танцю та демонструє його місце і роль в духовній культурі соборної України. Регіональна спорідненість та відмінності (Волині, Закарпаття, Слобожанщини, Сіверщини, Бойківщини, Поділля, Полісся, Гуцулії та ін.) доводять, що в кожному селі донині збереглося мистецтво хореографії з успадкованими традиціями, які характеризують пластичне мистецтво народу. Традиції танцювального мистецтва, у проекції на сучасну історико-культурну площину, мають здатність реконструювати фрагменти найдавніших форм народного танцю. Народний танець з його особливим світобаченням, світовідчуттям формує естетичний ідеал і є вираженням душі і характеру українського народу в його танцювальних традиціях.

Література

1. Личковах В. А., Файзулліна Г. С. Етнокультурографія: репрезентації етнокультури в мистецтві та художній літературі (XX – поч. XXI ст.) : монографія / НАКККіМ. Київ, 2018. 255 с.
2. Личковах В. Філософія етнокультури: теоретико-методологічні та естетичні аспекти історії української культури. Київ : Парапан, 2011. 196 с.
3. Лозко Г. С. Етнологія України: філософсько-теоретичні та етнорелігієзнавчі аспекти. Київ : Артер, 2001. 304 с.
4. Лозко Г. С. Українське народознавство. Київ : АртЕк, 2006. 472 с.
5. Сподарева Н. И. Традиционная культура: виды, пути развития. Київ : Магістр-S, 1997. 143 с.
6. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX–поч. XXI ст.). Т. 2. Харків : Основа, 2001. 398 с.

Тюска Валентина Борисівна,
кандидат педагогічних. наук, доцент, доцент кафедри івент-індустрій, культурології та музеєзнавства Рівненського державного гуманітарного університету
Бей Анастасія Андріївна,
здобувачка Рівненського державного гуманітарного університету

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ЗАХОДИ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ВИХОВАНЦІВ У ТВО «ЗАКЛАД ДОШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ РІО М. ЛЬВОВА»

На сучасному етапі в системі соціокультурної практики все частіше звертаються до проблеми формування культури людини в діяльності та через діяльність. Слід пам’ятати, що будь-які зміни особистості – це насамперед зміни в змісті та структурі її культури. Тому, сьогодні соціокультурна сфера потребує професійного менеджера, який професійно організує культурний простір, забезпечить потреби дітей в дозвіллі, святах, івентах.

Позитивним прикладом організації соціокультурних заходів для дітей є діяльність ТВО «Заклад дошкільної освіти РІО» м. Львова [2]. «РІО» заклад дошкільної освіти, який пропонує комплексну підготовку дітей до школи та формування особистісних якостей, культури вихованців. Діяльність цього садочка базується на сучасних соціокультурних технологіях та інноваційних методиках виховання. У дитячому садку «РІО» в дітей формують турботу, культуру поведінки, повагу до кожної дитини та її особистісних особливостей. Педагоги працюють індивідуально з кожною дитиною, враховуючи її потреби та інтереси. Важливим напрямом роботи закладу є розвиток соціокультурних компетенцій у дітей, формування вміння співпрацювати, вислуховувати та поважати інших.

Окрім того, у закладі використовують сучасні соціокультурні технології, які допомагають розвивати креативність та творчість у дітей.

Усі працівники дитячого садка «РІО» дотримуються високих стандартів якості надання послуг, забезпечують безпеку та здоров'я дітей, а також створюють невимушену та дружню атмосферу, що допомагає вихованцям всебічно розвиватися. Звертаємо увагу на менеджера соціокультурної діяльності в дитячому садку, який є одним з ключових працівників та від якого залежить організація культурно-масових заходів для дітей. Погоджуємося з думкою І. Автоненка, що організація соціокультурних заходів, івентів залежить від різних факторів, зокрема, потрібно проаналізувати «процес споживання такого продукту для сучасної культури суспільством” [1, с. 66-67]. Тому організація тематичних заходів в дитячому садку є важливим елементом роботи менеджера соціокультурної діяльності. Оскільки, ці заходи не тільки розважають дітей, але й виховують у них певні цінності, підвищують рівень культурної грамотності та сприяють їх розвитку.

Організація соціокультурних заходів у дитячому садку має на меті виконання різних завдань. По-перше, заходи допомагають збільшити мотивацію дітей до навчання, викликають бажання взяти участь у події, висловити свої думки та почуття. По-друге, вони сприяють формуванню у дітей соціокультурної компетентності, зокрема, розвитку комунікативних навичок, вміння співпрацювати та ділитися інформацією, формують культурний простір вихованців. По-третє, тематичні заходи допомагають зберігати традиції та культурну спадщину країни, залучають увагу до певних історичних подій та пам’яток.

Серед популярних соціокультурних заходів закладу є тематичні дні, які присвячені різним темам, наприклад, «День весни», «День матері», «День дитинства», «День Єднання України» та інші. Під час їх проведення діти беруть участь у конкурсах, іграх, майстер-класах та інших розважальних програмах. Також дитячий садок «РІО» організовує свята та концерти з нагоди різних свят, наприклад, Нового року, Різдва, Масляної та інших. На таких заходах діти виступають з танцями, співами та віршами, що допомагає розвивати їх творчі та артистичні здібності, формується культура вихованців.

Окрім цього, дитячий садок «РІО» проводить тематичні виховні години та заняття.

Наприклад, «Екологічний день», «День безпеки», «День здоров'я» та ін., під час яких вихованці пізнають важливість дотримання правил безпеки та здорового способу життя, а також навчаються дбайливо ставитись до навколишнього середовища та природи.

Отже, організація тематичних заходів є важливою складовою роботи менеджера соціокультурної діяльності в дитячому садку. Його професійний підхід дозволяє дітям отримувати нові знання та враження, розвивати творчі здібності, пам'ять та уяву. Соціокультурні заходи допомагають вихованцям «РІО» розвиватись та засвоювати нові знання , вміння у цікавій та захоплюючій формі. Вони стимулюють інтерес до навчання та сприяють розвитку творчого мислення та соціокультурних навичок дітей, формують їхній культурний простір, позитивне ставлення до оточуючого світу.

Література

1. Антоненко І. А. Особливості розвитку та застосування івент-менеджменту в Україні. 2020. 541 с.
2. Сайт садочка «РІО». URL: https://kids-rio.com.ua/ (дата звернення: 07.05.2023).

Балагура Тетяна Іванівна,
Герой України, учитель української мови та літератури
Наукового ліцею № 3 м. Полтави, керівник літературної студії «Перевесло»,
член Національної спілки журналістів України

ЗОРОВА ПОЕЗІЯ УЧНІВ ЯК МИСТЕЦТВО ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ОБРАЗІВ

«Нова доба нового прагне слова!» – цитую нашого класика Максима Рильського. А познайомившись із Міжнародною програмою СЕЕН (соціально-емоційного та етичного навчання), інструментом розвитку м'яких навичок, іще раз переконуюся: пошуки форм роботи, методів і прийомів стимулюють до творчого розмаїття уроків, занять факультативу чи літературної студії.

Працюючи вчителем української мови та літератури, керуючи літературно-мистецькою студією «Перевесло» (*pereveslo.pl.ua*), спробувала зацікавити слухачів поезомалярством (або ще подибуємо терміни: поезографія, зорова, візуальна, експериментальна поезія [3, 141; 3, 145]) минулих епох.

Зорова поезія (візуальна, графічна) — це мистецькі твори, які синтезують літературний текст та елементи зорових видів мистецтва. Набула поширення вона в українській літературі дуже давно завдяки Івану Величковському [5, 11; 6, 64–65]. Хоча термін «зорова поезія» з'явився десь на початку XIX століття, нині цей вид мистецтва доволі популярний і має та розмаїте гроно майстрів слова та графіки [7].

Учням цікаво, що поезомалярство поєднує графіку, живопис, декоративно-прикладне мистецтво, архітектуру, навіть математичні знаки [2, 38], формули, піктограми, емотикони тощо. «Зорова форма поетичного тексту не лише фіксує усну (звукову) форму, а й творить з нею естетичну єдність, а також може мати самодостатній зміст, що надає твору додаткової поетичної енергії» [7]. Згодом почали виникати (й виникають досі) її різновиди, збагачені особливостями літератури певної епохи. Але принцип Симоніда, що «малюнок є німа поезія, а поезія – промовистий малюнок» [1, 90] був актуальним завжди. 1998 року вийшло єдине число літературно-мистецького часопису зорової поезії «Зрима рима» (засновник В. Чупринін), присвячене паліндромам [9, 154], а Т. Назаренко упорядкувала антологію «Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою» (2005) [4].

У сучасній літературі зорова поезія має своє продовження [5, 5]. Мені пощастило познайомитися з Миколою Сорокою, одним із представників цього виду красного слова [8], але водночас дослідника зорової поезії, кандидата наук, доктора філософії (нині – незалежний дослідник Провінційного уряду Альберти). Він першим в Україні захистив дисертаційну роботу із цієї проблематики («Зорова поезія в українській літературі кінця XVI – початку

XVIII століття»), а згодом видав й однойменну монографію [6]. Поетична творчість Миколи Сороки зацікавила й моїх учнів. Тож ми познайомилися з його книгами. І самі спробували створити зорову поезію. Вона наповнена малюнками, формами, кольором, шрифтами, має глибинну суть і проникливі образи.

Звичайно, спочатку ми познайомилися з особливостями та видами цього мистецтва, де форма, звук та образ творять естетичну єдність, яка надає твору додаткової поетичної енергії [2, 33].

У своїй монографії Микола Сорока подає таблицю системи жанрів зорової поезії [6, 155]. Познайомившись із нею, учні захопилися ідеєю й почали експериментувати, створюючи власні нові жанри, поєднуючи їх чи поглиблюючи їх.

Мабуть, починалася наша зорова поезія прозаїчно – як ілюстрація до власних творів. Урбаністичний вірш «Акорд» Вероніка Флора проілюструвала чорно-білою ілюстрацією, де[1]:

Кожен день, як один, і не схожий на інші.
Відчуваєш цей ритм серця міста.

Анастасія Золотайко втілила ідею міста на власній кольоровій ілюстрації, елементи поезії підкріпивши сюжетними етюдами блюзового міста:

З сигналів машин придумаю біт,
Покладу зверху пару акордів.
Хворіє гітара— запущений грип,
Хворіють серця пішоходів.
Струни холодні, а руки горять.
Ріже пальці блискуче залізо.
Люди байдуже навкруги майорять,
Та тікати зі сцени запізно.

Зорова поезія фігурна починалася з найпростіших римувань, занотованих у форму. Ось, наприклад, Владислав Міщенко, захоплений пригодницькими романами й фільмами, пише про ковбоя, створюючи форму обличчя в капелюсі:

Ось такий собі герой.
Жив на Заході ковбой.

У чашці запашного чаю колами тулить образи Петрук Дарія: «*Кожному свій комфорт: комусь камін чи чай, пухнаста кофта, теплий душ чи голосне багаття… А який ваш комфорт? Пишіть у цей рядок…*»

У формі циферблата бачить час Анна Дмитренко: «*Не чекай! Час не зупинити! Він ніколи не буде ідеальним для кожного. Тому дій!*»

У дві форми рамкує зміст поезії Олександр Дельва: осиковий лист і зоря.

А він, як птах, тремтить в руках,
в осінніх мріях і думках,
червоно-жовтий колораж.
Осінній створює пейзаж
оцей осики лист.
Я ж в небо дивлюсь,
пошепки мрію,
а вголос про щастя молюсь,
зорі рахую і далі крокую.
Зоряний шлях.
Десь там далеко
дивні планети,
може, хтось мріє
так само, як я.

У роботі Єгора Губенка використано форму сонця з жовтогарячим кругом й усі слова на літеру С: «*Сонце сходить спозаранку. Соловейко співає світанком. Спить сова. Скрекоче сорока. Стрибає синичка*».

Артем Веденкін, який цікавиться індійською культурою, вирішив зашифрувати верлібр у символі: «*Інь і янь – це сили, що символізують гармонію і добробут. І ми, як інь і янь, разом ідемо до мети!*»

Софія Ващенко привернула нашу увагу на буденному листочку, піднятому вітром в осінньому пориві: «*Пливучи в золотому морі, мільйони листочків повільно падають на осінній килим… Нам подобається збирати осінні букети й дивуватися красі, але тільки деякі знаходять неповторність у деталях… Листя завжди дотримується напрямку вітру, та хтось все-таки полюбляє його слухати*». Емблематично на аркуші зображено два листочки й траєкторія польоту, прописана думками верлібру.

Коханню не заважає дощ. Особливо тоді, коли рятує жовта парасолька. Володимир Бурмус ховає під нею враження від побаченої сімейної пари: «*Жовта парасолька. Жовтий місяць. Два голуби воркочуть про кохання*». Так просто й так глибоко, особливо тоді, коли пишеш про власних батьків.

Форму квіточки використала Ольга Процай, яка переконана, що люди дуже схожі на квіти, люблять порівнювати себе з найвишуканішими. А варто звернути увагу на просту ромашку. Така краса в жовтоокій ромашці буденній!

Мабуть, найпоширеніші форми зорової поезії – чашка й сердечко. Тож щоб зробити твір цікавим, треба вкласти цікавий зміст. Про сім'ю – в Сергія Якіна, про подругу – в Миколи Шорнікова.

Мелодійність і гітара стали основою зорової поезії Михайла Книша, де «*легке арпеджіо надасть фріссону*», де звуки вулиці (цок-цок) ляжуть фоном до улюблених пісень, цитати з яких теж заміксовано у верлібрі юного гітариста.

Використання емодзі доволі поширене серед дітей ф підлітків. Адже дрібні малюнки-емоції допомагають додати шарму і яскравіше втілити думку Анни Заїки.

Кохання ніби Грааль.
Його всі бачать наче мрію.
Один знайде його не раз,
А інший взагалі не вірить…

Інга Багдасарян додає до поезії інтернет-заготовки, щоб яскраво розповісти про відпочинок мрії, де «*приємна втома емоцій*» сьогодні зміниться новими відкриттями завтра – екстримом, дайвінгом, акулами.

У такий спосіб вибудовує вірш про дорогу додому Софійка Кваша. Юнка вдало прописує звуки вулиці, емоції, ділить слова на частини, створюючи неймовірний ефект епізодичних вражень, які виявляються тільки… сном. Проте неймовірно колоритно-футуристичним. У цьому самому напрямі й робота Вікторії Веденкіної. Як його читати, «підказують» вказівники й світлофор.

У швидкому ритмі життя поезія Олександра Ромашка, який асоціює себе з людиною-блискавкою. А Сергій Якін під глибоким враженням від перемоги у волейбольному турнірі вкладає миті щастя в рядки такої поезії: «*Іду крізь сутінки додому, бринить медаль на шиї ДЗИНЬ*».

Елементи різнорівневих рядків, обірваних чи розірваних слів у поєднанні з мінімалюнками й кольором допомагають Володимиру Бурмусу описати день, що увімкнув емоції, почуття, образи.

Вибір кольору й навіть паперу теж указує на пріоритети смаку та дизайну. Як у роботі Євгенії Семенової та Гаврилко Дар'ї. Валентина Любицька ж підсумовує: «*Чим важчий шлях, тим краще пізнавати те, що ніхто не владен розпізнати*».

Тільки емоційно наснажена людина, щаслива й світла, зможе зашифрувати словами порядок кольорів веселки. Ви лишень послухайте, як звучать рядки: «*Чарівна осінь жовтокрила золотом блакитним себе фарбувала*» (Анна Павленко). «*Чудово протягом життя завжди горить світло фантазій*» (Майя Пєлєвіна).

Безсумнівно, варто заглянути в очі зоровій поезії, зняти табу метафор-метонімій, знайти вираження емоціям і враженням, як це зробили наші талановиті діти.

Щастя – вбачати в тобі
Прекрасне, ніжне та раниме:
Чути весняні голоси,
Шуми лісів та шелест поля
Там, де приходить щастя і моя душа…
(Донос Софія)

Як бачимо, поринути у творче середовище зорової поезії – це не тільки цікавий мистецький експеримент. Це насамперед вияв фантазії в зовсім несподіваних ракурсах, уміння побачити зовнішній і внутрішній світ у звуках, кольорах і формах. І, що дуже важливо, – це ефективний психологічний відпочинок і чудова «зарядка» для розуму.

Примітки

1 Тут і далі наочно-ілюстративний матеріал учасників літ.-мист. студії «Перевесло» взято з презентації її керівника Тетяни Балагури «Зорова поезія як мистецтво візуалізації образів» (Науковий ліцей № 3 Полтавської міськради, 2023). URL: http://surl.li/gsmky.

Література

1. Ганченко А. Зорові форми поезії. *Одеська болгаристика* : наук. щорічник. Одеса : ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2016. № 13–14. С. 90–95.

2. Луговик М. Зорова поезія: від футуризму Михайля Семенка до паліндромних братчиків літературного гурту «Геракліт». *Слово і Час*. 2014. № 2. С. 33–44.

3. Лучук І. Українська експериментальна поезія (деякі аспекти). *Українське літературознавство*. 2017. Вип. 82. С. 139–149.

4. Назаренко Т. Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою. Київ : Родовід, 2005. 204 с.

5. Починок Ю. Українська експериментальна поезія кінця XX – початку XXI століття: текст, контекст, інтертекст : монографія. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2015. 216 с.

6. Сорока М. Зорова поезія в українській літературі кінця XVI–XVIII ст. : монографія. Київ : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України, 1997. 208 с.

7. Сорока М. Зорова поезія. *ЕСУ: Енциклопедія сучасної України*. URL: https://esu.com.ua/article-17118 (дата звернення: 04.05.2023).

8. Сорока М. Зорові поезії. Едмонтон : [б. в.], 1997. 92 с.

9. Харамурза Д. В. Літературно-художні часописи України 1990–2020 рр. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). № 2. Ч. 4. С. 150–157.

Бугайов Микола Вікторович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БЛОГОСФЕРА ЯК МЕХАНІЗМ ПОШИРЕННЯ КУЛЬТУРИ ЧИТАННЯ ЛІТЕРАТУРИ

Нині триває епоха, коли цифрові технології поступово витісняють звичні способи праці, відпочинку, саморозвитку. Здавалося, читання художньої літератури має поступово відійти в минуле, поступившись місцем кліковому сприйняттю інформації – поверхневому фрагментарному прочитанню новин без глибокого й критичного їх осмислення. Цифрове покоління, дійсно, мислить інакше, ніж, наприклад, покоління XX століття: воно інакше отримує інформацію (переважно з інтернет-мережі) та утримує її в пам'яті (запам'ятовує не самі факти, а місце, де про них можна дізнатися).

При цьому споживання художньої літератури на теперішній час не втратило своєї актуальності. Як і раніше, це дає змогу відірватися від буденності, пофантазувати, краще пізнати світ і себе через аналогії, художні образи. Проте змінився формат поширення знань про такі видання, а інтернет сприяв появі нового виду блогерів – книжкових, або букблогерів. У своїх відеощоденниках вони демонструють паперові книжки, розпаковуючи їх на камеру,

оцінюють якість їх друку, естетичне оформлення, діляться враженнями від прочитання цих творів. Така форма представлення літератури приваблює молоде покоління, активно впливає на його зацікавлення книжками та повертає моду на читання художньої літератури.

Популярні соцмережі стали певними центрами поширення інформації про книжкові новинки, що сформувало спільноту користувачів, які активно споживають такий контент. Так, на теренах фейсбуку є канали, де розмірковують про роль книги в житті людини, діляться відгуками про різні видання. Прикладом можуть бути такі онлайн-сервіси: Книжковий блог Ксенії Близнець – книгоблог про літературні новинки; Booktube українською – підбірка відео книжкових ютуб-влогерів та ін. У тиктоці привертають увагу до певних творів букблоги: ruslana.bookslover, де поєднано гарну візуалізацію, якісну українську музику та аналітичні книжкові огляди; katrinka_ilchuk – канал з відгуками про книги та відео про письменників; book_fairy_eli – розпаковки книжок, коментарі про українські видавництва. Книжкові блоги є і в ютубі. Вони теж популярні, загалом схожі на букток (блоги в тиктоці), проте триваліші за форматом. Наприклад: Нотатки варварки – канал літературознавиці Тетяни про цікаві факти щодо письменників та ін.; Marie`s Bookshelves – блог вчительки зарубіжної літератури, яка популяризує культуру читання книжок, проводить екскурсію іноземними книгарнями; Kseniia Kellerman – канал влогерки з рецензіями на книжки, читацькими марафонами; Anthony Uly – блог з корисною інформацією про твори; Eslava Sabio Books, де блогерка Оля популяризує українські видання в соцмережі, викриває українських блогерів, які не відмовились від російських видавництв і книжкових продуктів [3].

Книжкові видавництва й магазини активно ведуть соцмережі, проводять конкурси фотографій, відгуків, діляться фото підписників, взаємодіють з книжковими блогерами для просування контенту. Наприклад, інтернет-магазин книжок Booxters веде у фейсбуці свій блог, де репрезентує книгу як найкращий подарунок на свято. Крім того, знайомить з новинками, зокрема й технологічними, у виготовленні літератури. Наприклад, згадує винахід El libro que no puede esperar («Книга, яка не може чекати») аргентинського видавництва Eterna Cadencia. Це книги, чорнила в яких зникають за пару місяців після їх відкриття з геометричної упаковки, тож читач має обмежений час, аби встигнути дізнатися про її зміст. Така технологія покликана привернути увагу до проблеми зникнення книг із нашої пам'яті [4].

Часто книжкові блогери влаштовують книгообміни, де читачі обмінюються з іншими підписниками книжками або книжковими боксами, до складу яких, крім творів, входять стикери, маркери, закладки, листівки з улюбленими персонажами.

Читання якісної літератури допомагає розвивати мислення, логіку, емоційний інтелект. Щоб у сучасних умовах цифрової епохи, коли люди сприймають інформацію здебільшого фрагментарно, гортаючи новинні сайти в інтернеті, книги знайшли свого споживача, видавництва й блогери вдаються до нових форм популяризації такого контенту. Це активізує увагу до певних творів, спонукає до ознайомлення з їх змістом, а отже, формує культуру читання літератури.

Література

1. Нестелєєв М. Букток як новий формат взаємодії читачів із книжкою. *Український тиждень*. 05.05.2023. URL: https://tyzhden.ua/buktok-iak-novyj-format-vzaiemodii-chytachiv-iz-knyzhkoiu/ (дата звернення: 12.05.2023).

2. Споляк І. Букток або царювання книжок у соцмережах. *Я – журналіст*. 12.05.2022. URL: https://ij.ogo.ua/suzh/buktok-abo-tsaryuvannya-knizhok-u-sotsmerezhah/ (дата звернення: 12.05.2023).

3. Українські книжкові блоги – до Дня блогерів 2022. *Booxters*. 31.08.2022. URL: https://booxters.com/blog/ukrainski-knizhkovi-blogy-do-dnia-blogeriv-2022 (дата звернення: 12.05.2023).

4. Що якби ваша книга, яку ви купили сьогодні, зникла через 2 місяці? Booxters. 17.12.2022. URL: https://www.facebook.com/Booxters (дата звернення: 12.05.2023).

Водяхін Єгор Владиславович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕМОЦІЯ, ПЕРЕЖИВАННЯ І ВІРУВАННЯ ЯК СФЕРА ФІЛОСОФІЇ ПСИХОЛОГІЇ ТА ПОТЕНЦІЙНЕ ПОЛЕ ВИХОВАННЯ АКТОРА

Терміни «емоція», «переживання» і «вірування» давно були складними для визначення у психології – не в останню чергу через їх використання в непрофесійній мові, а також у наукових працях. У непрофесійній мові емоції, переживання й вірування використовують у контекстах від когнітивного розуміння того, що хтось відчуває та переживає, до співчуття до болю іншого. Для цих явищ є різноманітні визначення, включаючи переживання емоцій іншої людини та регулювання власних емоцій, щоби мати відповідну емоційну реакцію. Це змусило деяких теоретиків і дослідників закликати до відмови від емоцій, переживань і вірувань як терміну в науковій мові. Навпаки, ці явища слід розділити на основні компоненти, а науковці мають вивчати й обговорювати ці складові. Зазначені компоненти можуть включати: розуміння психічного й емоційного стану інших; одночасне відчуття емоцій іншої людини; «уловлення» емоцій іншої людини шляхом «зараження» емоціями, а також почуття симпатії або співчуття до стану іншої людини [1, 2].

Цей досвід емоцій тісно пов'язаний із фізичною формою персонажа, з тим, що вона називає емпатійним утіленням (тобто фактичним відчуттям фізичного стану та емоцій персонажа), а не заглибленням в емоції іншої людини. Це спосіб співпереживати іншому, хоча психологія схильна зосереджуватися на менталізованому стані іншого, а не починати з фізичної обробки переживань іншого та переходити до його соматичного розуміння. Водночас це може бути пов'язано із методами, які зазвичай використовуються для вимірювання емпатії.

Будь-яке з визначень емоцій призводить до додаткових запитань: актору просто потрібно розуміти емоції, чи йому/їй потрібно зрозуміти, а потім уявити, як відчувати ці емоції? У якому моменті розуміння може бути суто спекулятивним, а в якому моменті емоції повинні передаватись назад до пережитого актором? Чи можуть емоції існувати без контексту? Ці питання вже давно обговорюються теоретиками акторської майстерності, хоча й не часто у зв'язку з психологічними дослідженнями та відкриттями [4].

Співпереживання тут розглядається як «засіб, за допомогою якого актори тісно ототожнюють себе з персонажами, з якими вони стикаються та зображують на сцені [4]. Однак питання «ідентифікувати себе» також є складним. Це може означати розуміння того, через що проходить персонаж; розуміння, а потім знаходження подібності до власного життя; або переформатування власного «я» та досвіду актора, щоби реагувати на різні події, через які проходить персонаж. Будь-який або усі з них можуть бути способами виявити, наскільки виконавець схожий на їх персонажа, і, отже, відчути емоції його або її героя.

Теоретики акторської майстерності запропонували різноманітні аргументи щодо того, як найкраще подолати відстань між персонажем і виконавцем. Відповідно до школи Станіславського, актори мають використовувати власні емоції, здобуті від власного попереднього досвіду, і знову переживати ці емоції на сцені. Це контрастує із підходом Стелли Адлер, котра вважала, що актори мають уявити, якби вони відреагували у разі, якщо події трапилися б із ними, і зобразити ці уявні емоції [1], і Сенфорд Мейснер, який вважав, що актори повинні просто відповідати правдою як особистість, звертаючи пильну увагу на ситуацію, яка відбувається у п'єсі, а не «витягуючи» емоції звідкись або з уяви [3]. Більшість сучасних акторських тренінгів є поєднанням цих прийомів разом із власне фізичними методами тренування тіла, щоби воно виглядало так, ніби перебуває у різних станах, щоб аудиторія могла «прочитати», що відчуває персонаж [2].

Теорія емпатії до виховання актора має будуватися на теорії емпатії до акторської гри із необхідними аргументами щодо необхідності внесення особистих емоцій і того, як має впливати на емоційне тіло виконавця. Подібно до того, як існує безліч теорій і прийомів, що використовують теоретики акторської майстерності для виявлення найкращого способу для

виконавця зрозуміти й відобразити емоційне життя, фізичний і психічний стан персонажа, актори також повинні думати про найкращий спосіб досягнення певних технічних показників виконання, лишаючись вірними власним емоціям, переживанням і віруванням.

Питання, яке часто обговорюється, полягає в тому, чи краще грати й дозволяти емоціям персонажа виникати через акт їх фізичного оформлення та відтворення («ззовні»), чи краще спочатку продумати емоції та використовувати думки як спосіб потрапити на виставу («зсередини»). Це є невирішеним питанням у теорії акторської майстерності, оскільки різні вчителі та актори по-різному підходять до порядку емоційних подій, а психологи до цього моменту здебільшого ігнорували це питання. Отже, хоча вхід в емоційний стан може бути різним (цілеспрямоване відчуття емоції), кінцевий результат гри актора може бути однаковим.

Закономірним є питання – чи повинен виконавець відчувати такий самий рівень емоційної залученості, як і персонаж, чи це фактично обмежить ефективність виставу? Імовірно, що найкраща гра досягається тоді, коли актор особисто зацікавлений в емоційній презентації, яку він пропонує на сцені.

Емоції, переживання й вірування обов'язково мають складові особистого страждання, оскільки вони включають у себе відчуття емоцій, які можуть бути незалежними від контексту. Саме регулювання цього особистого страждання дозволяє співпереживати персонажу, а не бути настільки засмученим, що стає неможливим продовжувати зображувати персонажа. Це ще одна причина розглядати та вимірювати різні компоненти емпатії ретельно й окремо [1-3].

Відчуття емоцій, переживань і вірувань персонажа може бути плідним способом поглянути на мистецтво, особливо коли актор має зобразити визначеного героя. Проте як вчені, так і практики повинні бути обережними, щоби визначити, що вони мають на увазі під емпатією. Окремо слід розглянути процес розуміння емоцій персонажа, відчуття цих емоцій і контроль власних емоцій у відповідь. Крім того, найкращий і найефективніший спосіб відчути емоції персонажа лишається відкритим для обговорення та вивчення. Виконавцям у мистецтві будь-якої сфери також було б добре звернутись до літератури з акторської майстерності, щоб отримати вказівки стосовно того, як створити й втілити персонажа повним, правдивим і вправним способом для аудиторії.

Література

1. Adler S. The art of acting. New York: Hal Leonard Corporation, 2000.
2. Hodge A. Twentieth-centuy actor training. Psychology Press, 2000.
3. Meisner S., Longwell D. Sanford Meisner on acting. New York: Vintage, 1987.
4. Беркова-Житомирська Л. Г. Емоційний слух та його значення для майбутнього актора. *Вісник Запорізького національного університету*. 2010. № 1. С. 57–61.

Дерепаска Богдан Володимирович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ЗАПИСУ МУЗИКИ, МОВИ, ШУМІВ, ЕФЕКТІВ У КІНЕМАТОГРАФІ

Здійснимо огляд авторського практичного підходу до особливостей звукозапису під час процесу кіновиробництва.

Звукорежисерська група з'являється ще на етапі зйомки фільму: записують розмовні діалоги, різноманітні атмосферні чи технічні шуми тощо. Однак основна робота чекає звукорежисера саме в монтажно-тонувальному періоді: зведення звуку, перезапис деяких реплік і шумів, зведення музики і безліч різних експериментів і прийомів, що роблять картину більш виразною.

Сам процес обробки звуку має досить традиційний вигляд. У відповідній комп'ютерній програмі для монтажу, де представлено звукові доріжки під кожен тип (звук, мова, музика, ефект) виокремлено свої доріжки. Усі, хто так чи інакше працювали із монтажем, наприклад,

не загубляться в інтерфейсі програм для обробки та зведення звуку – вони зовні схожі. Відрізняються лише принципи та техніки самого процесу.

Якщо ж говорити про перезапис на стадії постпродакшну, нас цікавить так званий ADR або Automated dialogue replacement – процес перезапису мови акторів, який окрім суто технічної необхідності, часто здійснюють для того, наприклад, щоб пожвавити гру акторів, які свого часу недостатньо увійшли в роль.

Мову та діалоги краще записувати на мікрофони «петлички» і «вудку». Так можна не витрачати час на подальший перезапис і переозвучування фільму, та мінімізувати ризики неякісного запису звуку. У сучасному серіальному виробництві – таке поняття як перезапис мови зустрічається дедалі рідше. Та й потрапляти в артикуляцію легше – не потрібний точний збіг темпу мовлення та темпу зображення.

Переважно ж переозвучування відбувається через те, що чорновий звук не підходить – йому просто не вистачає якості, а звукорежисер не зміг провести звуковий дубль для вирішення цієї проблеми.

Шуми та звукові ефекти іноді пишуться прямо на майданчику оскільки не завжди потім можна відділити де звучить ефект, а де мова. Звуки та шуми краще записувати окремо та залишати їх на окремій доріжці. Якщо не має варіанту запису, існує безліч вже записаних звуків в електронних бібліотеках. Мабуть, зараз складно знайти зразок, який би до цього вже не був записаний і викладений в мережі: від простого звуку відкриття дверей, до складних звуків роботів, що трансформуються.

Музику для фільму можна створити й самостійно – у нашому сучасному світі комп'ютерів існують, наприклад програми FruityLoops, MixCraft, Acid Music Studio, що з семплів можуть створити необхідний музичний фон. Іноді, звук може бути набагато сильнішим за «картинку», і, в даному випадку, головне знайти баланс, адже музичне оформлення може погіршити аудіовізуальний баланс фільму.

До запису шумів звукорежисер приступає ще в період зйомок. Синхронні зйомки – це не лише звукозапис сцен із репліками. Від уваги звукорежисера не повинен вислизнути жоден звуковий штрих.

Дуже важливо «на натурі» виконати звукозапис масових сцен, в яких іноді беруть участь сотні і навіть тисячі людей, оскільки в умовах тональності з двома трьома десятками статистів неможливо буде повторити ефект голосу великої маси людей.

Для монтажу шумових фонограм спочатку необхідно «прокласти» звукову атмосферу на весь проєкт. При цьому треба враховувати, що атмосфера між сценами не повинна повторюватися.

Якщо дія відбувається літнім днем у дворі, то в наступній сцені, де дія відбувається через невеликий тимчасовий проміжок, але за тієї ж погоди, наприклад, в іншому дворі, де атмосфера, на перший погляд, така сама, то шуми обов'язково повинні відрізнятися. Нехай це теж буде спів птахів та вітер, проїзд машин та сміх дітей на майданчику, однак у глядача обов'язково має з’явитися відчуття іншої ситуації.

А от в епізоді, де головні герої опинилися у, так званому «проклятому» лісі, для створення атмосфери страху необхідно використовувати інші звукові ефекти, наприклад завивання вітру, каркання воронів, самотнє постукування дятла по дереву, віддалену зозулю, а вночі, природно, крик сови тощо. Все це при накладенні на відповідну музику створює звукову атмосферу, самотності та страху, що насувається.

У «порожніх» сценах, тобто таких, де дії майже не відбувається і герої, наприклад, сидять у кімнаті або на кухні і просто розмовляють, необхідно заповнити звукову картину не тільки атмосферою кімнати, а й підкласти «місто за вікном». Якщо це день – то звучатимуть співи птахів, сміх дітей на майданчику, іноді можна додати віддалений звук сирени швидкої допомоги, машин поліції або пожежників. А от ранок можна зобразити дати звуками прибирання двірника у дворі, людського гомону і т.ін.

При зображенні домашнього побуту використовуються інші звуки. Наприклад, у сцені на кухні можна додати цокання годинника (а якщо він з’являється в кадрі – то обов'язково),

звук працюючого холодильника, і бажано, щоб він, трохи попрацювавши, перестав на якийсь час гудіти, а потім знову включився. Все це якось пожвавить сцену без активної дії. В атмосферу кімнати ж доречно додати звук працюючого комп'ютера або знову ж таки годинник. Причому, якщо вони з'являються в кадрі, необхідно звернути увагу, якого вони типу: прості, із зозулею або, наприклад, електронні, оскільки їх звук повинен відповідати тим годинам, що в кадрі. Це створить атмосферу звичних нам звуків у кімнаті.

Атмосфера ж у публічних місцях, наприклад кафе, ресторан, вимагає іншого озвучення: це не тільки дзвін келихів, брязкання виделок по тарілках, але й їх гучність, яка залежить від відеоряду.

У шумотеках вже є записи з атмосферами кафе, ресторанів, спортивних залів, дитячих майданчиків, підземних стоянок, які містять у собі всі особливості цієї обстановки. А в бібліотеці Digiffects такі шуми є ще й різними мовами.

Після того, як атмосфера прокладена, починається робота з синхронними шумами – тими, що видно в кадрі та супроводжують дії героїв.

Великих складнощів на цьому етапі не виникає, тому що робота йде у відповідних плагінах. До прикладу, у бібліотеці Sound Ideas є зручна пошукова система, де в рядок search вводиться назва шуму.

Трек підставляється синхронно під відео. Якщо він більший чи менший, це можна виправити, використовуючи функцію time stretch (зміна хронометражу треку, «тимчасова розтяжка»). Або, якщо трек довший за епізод, можна «відрізати» його ж «хвіст» і вставити в тому місці, де він закінчується по відео. Найчастіше це звучить реалістичніше, ніж після використання плагіна.

Отже, процес озвучування аудіовізуального твору залежить від професійних навичок звукорежисера, його знань щодо умов творчого підходу до монтажу звуку та зображення.

Заїка Галина Олександрівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МЕТОДОЛОГІЯ ОЦІНКИ ТВОРІВ ЖИВОПИСУ

Особливістю артринку творів живопису є асиметричність інформації, де один учасник (творець чи представник творця), будучи представником світу мистецтва, усвідомлений про продукт продажу набагато більше ніж покупець, який є споживачем продукту чи колекціонером. Для того щоб зменшити асиметричність інформації про предмет живопису на артринку працюють професійні групи критиків, мистецтвознавців, експертів, оцінювачів. У кожної з такої груп свої завдання, предметом дослідження є різні об’єкти, але у всіх них одна мета – надати максимум інформації про предмет. Розглянемо більш детально тільки роль вартісної оцінки на артринку творів живопису.

Важливою складовою досліджень артринку є питання цін та витрат на предмети мистецтв [2; 4]. Якщо ціноутворення на більшість товарів базується на витратах, то для предметів мистецтва це зовсім не так. Ціна на твір живопису сильно залежить від автора та посередника (галериста, артдилера), а також від престижу виставок ярмарок, аукціонів, де виставлявся цей твір мистецтва.

На ціну твору мистецтва впливає і частота згадувань про твір та про художника у відомих артвиданнях, а також інформація про наявність робіт художника у складі відомих колекцій. Оскільки вартісна оцінка твору живопису є своєрідне ноу-хау кожної галереї чи аукціону і водночас вартість твору є певною інформативною складовою про твір, то роль оцінки творів живопису дуже значна на артринку і є його невід’ємною складовою.

Загальний простір артринку умовно можна поділити на два сегменти – загальний ринок та ринок колекційних творів. Основний обіг творів живопису здійснюється на загальному ринку, де продаються та купуються твори порівняно невеликої вартості – від декількох десятків до декількох тисяч доларів США. Основними покупцями таких творів є представники

так званого середнього класу. На ринку колекційних творів ціни значно вищі – від декількох тисяч до десятків тисяч, а навіть і до сотень мільйонів доларів США. Покупцями колекційних творів є великі власники: музеї, галереї, банки та компанії, а також приватні колекціонери.

Серед основних факторів, які впливають на формування ціни на твір живопису, слід виділити такі [1; 3]:

1. Автор картини та її час створення.
2. Загальноприйнятий статус художника.
3. Належність художника до певної школи, напряму, епохи.
4. Особиста історія художника, самобутність, рівень новаторства.
5. Наявність робіт художника в колекціях, галереях, музеях.
6. Оцінки критиків творчості художника.
7. Участь творів художника у виставкових проєктах, ярмарках.
8. Провенанс твору.
9. Якість роботи, застосована техніка.
10. Сюжет картини.
11. Розмір картини.
12. Попит (мода) на картини цього автора.
13. Попит (мода) на картини цього мистецького напряму.
14. Бажання на володіння саме цим твором живопису.

Відповідно до особливостей кожного твору живопису й артринку загалом можна сформувати принципи оцінки таких творів, які мають місце й при оцінці всіх культурних цінностей [3]. Такі принципи умовно поділяють на три групи:

1) принципи, пов’язані з ринковим середовищем;
2) принципи, що базуються на уявленнях користувача;
3) принципи, пов’язані із самим об’єктом.

Якщо для інших об’єктів оцінки, наприклад для нерухомості, особливе місце посідає принцип найкращого та найбільш ефективного використання об’єкта, то для об’єктів культурних цінностей цей принцип практично не розглядають, оскільки в культурних цінностей функція не максимізувати дохід чи прибуток їх власнику через певне їх використання, а приносити задоволення через володіння саме цим об’єктом.

Вигода від володіння об’єктом культурних цінностей не завжди вимірюється грішми, а частіше статусом власника, його відомістю та належністю до певної групи людей, чиї імена стають впізнаваними для широких мас населення. Придбання твору живопису за десять мільйонів доларів стає відомим через медіаресурси сотням мільйонів людей, тоді як купівля яхти чи приватної оселі за десять і більше мільйонів доларів може залишитись поза увагою медіаресурсів.

З принципів, які пов’язані з ринковим середовищем, слід виділити:

1) принцип відповідності, який означає, що вартість об’єкта створюється і зберігається тоді, коли його характеристики відповідають запитам ринку (для творів живопису, наприклад, важливе значення має мода на художників, стиль, сюжет тощо);

2) принцип попиту та пропозиції. Слід зауважити, що ринок творів живопису і не завжди реагує на цей принцип, наприклад, під час війн, депресивних явищ в економіці вартість та ціни унікальних творів живопису не знижувались при повній відсутності попиту на них;

3) принцип впливу (зовнішніх факторів), який означає, що економічні явища (криза, підйом, стагнація) впливають на ціни на артринку;

4) принцип зміни: зі зміною зовнішніх (економічних) умов змінюються і ціни на культурні цінності.

З принципів, що базуються на уявленні користувача, слід виділити:

1. Принцип корисності, який відображає здатність об’єкта культурних цінностей задовольняти певні запити користувача; найбільше проявляється при оцінці культурних цінностей як об’єкта інвестицій.

2. Принцип очікування, який означає, що вартість об'єкта культурних цінностей визначається тими вигодами, що будуть отримані в майбутньому від володіння, користування, розпорядження цим об'єктом.

3. Принцип заміщення, суть якого полягає в тому, що покупець не заплатить за об'єкт більше ніж найменшу ціну, за яку він може придбати такий самий об'єкт. На ринку творів живопису цей принцип діє дуже обмежено, адже кожний твір живопису є по-своєму унікальний. Здебільшого це визначає автор твору живопису, а будь-яке копіювання цього твору кваліфікується або як підробка, або як копія, ціна за яку набагато менша за оригінал.

Принципи оцінки, що пов'язані із самим об'єктом творів мистецтва, є матеріальними параметрами, які впливають на вартість цих творів. До таких параметрів відносяться:

1. Матеріал картини. Цей параметр опосередковано впливає на збереженість твору. У визначення матеріалу входить як сама основа твору, так і використанні фарби.

2. Параметр збереженості, який по своїй сумі є характеристикою зносу матеріалу картини. Цей параметр включає також і вплив реставрації, якщо така була, на ідентичність твору.

3. Розмір картини. Вартість картин не визначається прямо пропорційно залежно від розміру картини, а є деякою нелінійною функцією розміру картини. Переважно під розміром розуміють площу картини.

4. Параметр оформлення картини, який в оцінці носить загальну назву – принцип вкладу. Рама та інші зовнішні прикраси до твору живопису також впливають на вартість. Сюди відносяться також витрати на збереження та реставрацію твору, якщо така проводилась. Зрозуміло, що вклад може бути як таким, що збільшує вартість, так і таким, що зменшує вартість (так звані надлишкові поліпшення) твору.

Наскільки різноманітні культурні цінності, настільки й численні фактори, що впливають на їх вартість та ціну. Мистецтвознавчі, наукові працівники, експерти та оцінювачі виділяють різні критерії вартості, які часто мають близький зміст, однак називатись можуть по-різному. При оцінці музейних предметів враховують такі фактори:

- меморіальність (наявність клейма, знаку, підпису майстрів, позначення місця та часу створення, роль предмета в колекції);
- збереженість (наявність змін оригінального предмету, проведення реставрації, стан предмета);
- мобільність предмета для колекційного зібрання (можливість його обігу в різних напрямах);
- культурно-історичне значення;
- причинно-наслідкові мотиви наповнення колекційного зібрання;
- тематична та етнічна приналежність;
- включення до каталогу музейного фонду.

На думку авторів, одною з найбільш вдалих систем кваліфікаційних факторів, що впливають на вартість культурних цінностей, є така:

- техніка виконання;
- якість роботи;
- збереженість;
- розмір;
- провенанс;
- вік твору;
- загальновизнаний рейтинг автора;
- рідкість;
- наявність аукціонних продажів;
- оцінки критиків;
- персональні виставки автора;
- наявність робіт автора в музеях, галереях, у відомих приватних колекціях;
- співвідношення попиту та пропозиції на ринку культурних цінностей, особливо на автора.

Якщо загальновизнаний клас автора, його історія (самобутність, новаторство) можуть давати вклад до ціни оцінюваного твору (у загальну вартість твору) до 60–70%, то помітно впливають і такі суб'єктивні фактори, як особиста пристрасть потенційного покупця (до автора, до твору), який платить так звану «премію за пристрасть» до цього твору. Зокрема, цим частково пояснюється і різниця між естимейтом та молотковою ціною аукціону.

Якщо ціноутворення на більшість економічних благ, вироблених шляхом серійного виробництва, виходить з витратного методу, то предмети образотворчого мистецтва є винятком з правила. Пропозиції не еластичні, відхилення сплаченої покупцем ціни на предмет образотворчого мистецтва від понесених на його створення автором витрат значні і постійно реєструються під час продажу. Крім усього іншого, ціна на твори мистецтва залежить від ємності ринку та концентрації на ньому капіталу.

Й автор, і покупець сильно залежать від посередника. Можна сказати, що ціна картини однаковою мірою визначається зусиллями галериста й художника. Ціна твору мистецтва залежить від імені автора, яке забезпечує престижність міжнародних виставок. Але й статус художника значно залежить від престижу виставок, у яких він брав участь. На ціну впливають також частота згадок про художника в солідних артвиданнях, наявність його робіт у знавців і великих колекціонерів.

На ринку успішними можуть виявитися творці далеко не кращої продукції, яка, однак, припала до смаку загалу колекціонерів. Для цього й існує бренд. Завдання брендів – управляти споживчим вибором. Бренд стає символом як довіри аудиторії до якості, так і привабливості пропозиції, а заодно й гарантією справжності предмета мистецтва. У підсумку на артринку великі колекціонери стають клієнтами брендових дилерів, роблять покупки в брендових аукціонних будинках, відвідують брендові художні ярмарки та шукають роботи брендових художників.

У сучасному мистецтві максимальну цінову надбавку дає участь у продажу найбільших аукціонних будинків Sotheby`s та Christie`s: ці бренди поєднують статус, якість, а так само знаменитих і вельми заможних споживачів. Дилерські компанії, що спеціалізуються на сучасному мистецтві, на зразок компанії Гагосяна чи галереї Джея Джопліна «Білий куб» в Лондоні, – це так само шановані бренди. Крім того, статусом визнаних і шанованих брендів володіють деякі колекціонери (на кшталт Чальз Саатчі) і деякі художники (Енді Уорхол). Брендовий дилер оцінює картину тільки у власній галереї і тільки при порівнянні з іншими роботами може призначити їй правильну ціну. Сенс у тому, що ціну потрібно представляти клієнтові як правильну в порівнянні із цінами на твори, що знаходяться поряд, що є на тій самій стіні в галереї.

Література

1. Архіпов В. В. Методика визначення вартості рухомих речей, що становлять культурну цінність / АФО. Київ, 2005. 33 с.
2. Індутний В. В. Оцінка пам'яток культури, Київ, 2009. 537 с.
3. Максимов С. Й. Регулювання оцінки культурних цінностей. *Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей* : матер. наук.-практ. конф. Київ : НАКККіМ, Асоціація мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів, 2019. С. 89–92.
4. Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності. Київ, 2013. 226 с.

Іщенко Костянтин Юрійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

NFT ЯК СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Динамічний розвиток у галузях комп'ютерних технологій та штучного інтелекту, беззаперечно, змінює життя кожної людини. У наш час гостро стоїть проблема розвитку культурно-мистецького простору України як молодої держави, що тільки почала свій шлях до запровадження у своїй концептуальній парадигмі змін щодо виготовлення, поширення, збереження та охорони культурних цінностей і витворів мистецтва. Саме NFT як принципово нова для українського простору концепція може стати в пригоді як на загальнодержавному рівні збереження архівів пам'яті витворів мистецтва, так і для кожного пересічного автора чи митця створювати й поширювати зі збереженням відповідних інтелектуальних прав свої твори в загальносвітовому культурному просторі.

Для початку необхідно зрозуміти, що таке NFT?

NFT (англ. *non-fungible token,* у перекладі з англ. – невзаємозамінний токен) – це вид криптографічних токенів, кожен з екземплярів яких є унікальним і не може бути замінений або заміщений іншим аналогічним токеном. Це одиниця виміру, за допомогою якої створюється цифровий зліпок для будь-якого унікального об'єкта. До прикладу, серед таких об'єктів можуть бути: картини, фотографії, відео, музика, графічні анімації – тобто будь-який об'єкт, що претендує на унікальність.

Зберігаються ці об'єкти в блокчейні – розподіленій базі даних, що зберігає впорядкований ланцюжок даних (блоків), який постійно довшає в міру створення і поширення як нових, так і наявних даних.

Токен є записом в одному з блоків, і, як правило, таких однотипних записів може бути безліч. Наприклад, кожен окремий біткоїн є точною копією іншого такого самого біткоїна, що дає можливість зіставляти їх з валютою.

Наша ж увага в цій історії прикута до тих видів токенів, що є унікальними за своєю суттю і не можуть бути замінені копією аналогічного токену, оскільки створення такого токену є фактично неможливим. Прикладом є унікальна оцифрована версія Лувру, що містить у собі виставку таких само унікальних витворів мистецтва, зображених у вигляді NFT.

NFT-токен – це спосіб перенести унікальні об'єкти з реального світу в блокчейн. Кожен із цих токенів неповторний, неподільний та існує в єдиному екземплярі. Окрім того, у блокчейні надійно зберігається вся інформація про такий об'єкт.

Визначивши, що являє собою NFT, можемо розглядати різні концепції запровадження і популяризації цього виду блокчейн-технології саме в культурному просторі України. З огляду на позитивні фактори, що можуть слугувати поштовхом до розвитку й піднесення культурного фонду загалом, можемо виокремити створення регулятивних платформ для торгівлі NFT – маркетплейси. Ці платформи для торгівлі цифровими активами можуть стати вторинним ринком для невзаємозамінних токенів в Україні. Нові торгові платформи можуть бути зосереджені на національній стратегії оцифровування культурних цінностей при використанні блокчейну та NFT як основи для технічного забезпечення інноваційного розвитку індустрії культури та збереження культурної спадщини. Ці позитивні якості для запровадження NFT на загальнодержавному рівні не є вичерпними, оскільки можуть бути розширені функціоналом обігу й колекціонування цифрових об'єктів. До цього списку можна додати торгівлю авторськими правами, пов'язаними з цифровими активами.

На нашу думку, такі платформи, створювані та поширювані на державному рівні, можуть слугувати своєрідними культурно-мистецькими майданчиками, що об'єднають нинішніх митців та діячів культури і нададуть їм можливості увіковічнити й популяризувати їхні унікальні об'єкти мистецтва в цифровому вимірі. Оскільки технологія блокчейну гарантує нам дотримання унікальності такого цифрового об'єкта, також можемо розраховувати на захист прав автора й покупця об'єкта щодо запобігання поширення підробок.

Важливою складовою культурно-мистецьких та економічних показників у світі в наш час є впровадження у Метавсесвіті його складових частин, таких як НФТ. Абсолютна свобода від ретроспективних традицій функціонування, які є в подібних культурно-економічних галузях, заснована на базі побудови віртуального всесвіту й осмислення його як нового етапу розвитку людства. Ця тема дедалі жвавіше виходить на перші позиції обговорення в суспільстві. Необхідність теоретичного осмислення практичних процесів функціонування мистецьких ринків з подальшим їх упровадженням у простір НФТ-маркетплейсів та побудова віртуальної аукціонної діяльності на базі них як специфічний вияв їх існування є особливо актуальною темою для України, де ринок обігу культурних цінностей має неабиякі можливості, але характеризується низкою об'єктивних обставин, які унеможливлюють повноцінне впровадження світової практики роботи з об'єктами Метавсесвіту у вітчизняній реальності. НФТ – насамперед можливість для кожного заохоченого бути учасником і розпорядником нової культурно-мистецької діяльності в недалекому майбутньому, яка характеризується глобальними тенденціями та локальними особливостями вироблення, розвитку, популяризації та обігу культурними цінностями. Так, НФТ-маркетплейси відіграють важливу роль в обігу цифрових культурних активів та мають виняткове значення у формуванні та функціонуванні культурно-мистецького простору в Україні.

НФТ як нова складова економічного обігу культурно-мистецького світового простору наразі не регульована жодними нормативно-правовим актами, що актуалізує питання розробки законодавчого процесу регулювання обігу НФТ і роботи саме українських НФТ-маркетплейсів у вітчизняному просторі. Отже, чому це важливо? Регулювання нового сучасного культурно-мистецького простору України, можливість увіковічення пам'яті національних традицій, витворів мистецтва, крилатих виразів авторів і музичних творів з унікальною впровадженою системою ідентифікації за допомогою токенізації – це неодмінна складова нової української реальності. Розробка нормативно-правових актів регулювання таких процесів є також невід'ємною складовою впровадження їх у вітчизняну практику, оскільки без нормативної бази ми не зможемо визначити предмет регулювання процесів обігу їх у національній економічній площині та повноцінного функціонування на державному й регіональному рівнях.

Важливість теми дослідження також зумовлена відсутністю наукової розробки загальних проблем правового регулювання НФТ-маркетплейсів. У правовій доктрині відсутній єдиний погляд на правову природу НФТ, роль і місце його в загальній картині обігу культурних цінностей. Немає спеціальних монографічних робіт із цієї тематики. Отже, можемо стверджувати, що проблема обігу НФТ актуальна, оскільки посідає значне місце в економічному, культурно-мистецькому житті та розвитку України.

Література

1. Панасюк В., Смерека С., Шухманн В. Фінансовий інструментарій технології блокчейн: перспективи обліку та оподаткування. Scientific Collection «Interconf». 2021. № 52. С. 116–125. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/FINANSOVIJ_INSTRUMENTARIJ_TEHNOLOGII_BLOKCEJN_PERS.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

2. Редько Т. Український NFT-art: як він працює під час війни та хто його створює. Українська правда. 07.06.2022. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/7/248993/ (дата звернення: 10.05.2023).

3. Смірнов І. Правове регулювання NFT в Україні. *Liga Zakon*. 08.05.2023. URL: https://biz.ligazakon.net/analitycs/219394_pravove-regulyuvannya-nft-v-ukran (дата звернення: 10.05.2023).

4. NFT в Україні: технологія та правове регулювання. *ACC.* 20.01.2023. URL: https://chamber.ua/ua/news/nft-v-ukraini-tekhnolohiia-ta-pravove-rehuliuvannia/ (дата звернення: 10.05.2023).

5. NFT-мистецтво під час війни в Україні: 4 найцікавіші проєкти. Суспільне. 24.03.2023. URL: https://suspilne.media/amp/424095-nft-mistectvo-pid-cas-vijni-v-ukraini-4-najcikavisi-proekti/ (дата звернення: 10.05.2023).

Крикуненко Сергій Віталійович,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

СПЕЦИФІКА КОМІКСУ У ФОРМУВАННІ СУЧАСНИХ ВИДОВИЩНИХ ПРАКТИК

Враховуючи масову популярність коміксів, попит на них у світі й стрімке збільшення інтересу до них в Україні, а також недостатню кількість наукових досліджень, присвячених цій темі, проаналізуємо розвиток цього феномену та розглянути специфіку мальописів. Варто розібрати види коміксів, їх структуру, а також вплив мальопису на формування видовищних практик.

З традиційною літературою комікси ріднить присутність у сюжеті персонажів: протагоністів, їх супутників, антагоністів, другорядних персонажів тощо, котрі створюють сюжет і динаміку оповіді. Іноді через зовнішність та характер персонажів автори намагаються передати певне сюжетне навантаження, часто так розставляються читацькі акценти на тих чи інших персонажах. Тому можна помітити, що в багатьох коміксах головні герої прописані дуже детально, з усіма їх думками, уподобаннями, слабкостями тощо, тоді як другорядні персонажі являють собою звичайне уособлення певних якостей в загальних рисах.

У США наразі комікси еволюціонували до культового явища, у Франції та Японії, їх вважають окремим повноправним жанром мистецтва. В той же час в багатьох країнах комікс є одним з не до кінця визнаних жанрів, проте, це не заважає цьому новому виду масової культури користуватись популярністю серед цільової аудиторії й все частіше звертати на себе увагу фахівців різних сфер наукової діяльності.

Європейські комікси розраховані на спеціалізовану й більш дорослу аудиторію, вони виглядають солідніше, називаються графічними романами, видаються у вигляді товстих книг в твердих палітурках й мають завершений сюжет. На відміну від американських, європейські комікси з огляду на культурні особливості не перейняли образи й конфлікти супергероя й суперлиходія, їм залишився властивий переважно розважальний аспект. Загальний пафос поведінки персонажів на контрасті з американськими аналогами теж помітно знижений, нерідко застосовується карикатурне зображення певних персонажів для вираження комічності моментів.

Вербальний компонент коміксу включає в себе буквений текст, який є або мовою персонажів, або мовою автора (включаючи титри, заголовки, авторське резюме, коментарі до тексту). Мова або думки персонажів знаходяться в «словесній бульбашці», котру ще називають бабл (англ. bubble) або філактерія (фр. phylactère). Висока інформативність коміксів забезпечується наявністю та функціонуванням трьох інформаційних рядів: графіки, параграфіки та буквенного тексту. Графіка (що розглядається в першій частині цього розділу й частково в останній) зображує всі невербальні складові мовної ситуації, покликана імітувати дійсність за допомогою використання кольорової палітри, перспективи, зміни планів і кутів зору. Це дає змогу управляти глядацьким сприйняттям і викликати у читача значний інтерес до подій коміксу. Параграфіка є не менш важливим для сприйняття повідомлення інформаційним рядом. Це певний набір ідеограм, за допомогою яких вона не тільки оформлює вербо-іконічні повідомлення, але і передає самостійну інформацію, часто замінюючи буквений текст. Параграфіка включає в себе графічно і фонетично мотивовані знаки. Останні відповідають за кількісну і якісну характеристику звуку, що дає можливість «озвучити» німий текст. Такого ефекту досягають за допомогою використання ономатопу – звуконаслідувальних слів (класичні «бум» чи «бабах» в супергеройських коміксах). Так категорія звуку стає унікальною текстовою категорією, здатною функціонувати тільки в рамках коміксу. Графічно мотивовані знаки є чи не найважливішим елементом коміксу і, на відміну від фонетично мотивованих знаків, є універсальними, а деякі з них навіть вийшли за межі тексту коміксу і функціонують окремо, зокрема в рекламі.

У сучасному світі постійного пошуку нових форм компоненти коміксу почали все частіше використовуватись в реальному просторі формування видовищних практик.

Розглядаючи модні покази, можна стверджувати що дизайнери люблять стиль мальованих історій. Представимо приклади найкращих згадок, у тому числі броню Мюглера в стилі Залізної людини, маски Бетмена МакКвіна та камеї Чорної Пантери, а також Жінку-Кішку та Диво-Жінку з усіх сторін, оскільки ми починаємо бачити більш потужний підхід до сучасних костюмів.

Особливе відображення комікс знаходить в мистецтві кіновиробництва. Яскравим прикладом є фільм Девіда Ейера «Загін самогубців», який не тільки створений за мотивами коміксу видавництва DC, але й у власній рекламній кампанії використовує стилістичні елементи композиційної побудови коміксу, серед яких багаточисельні бульбашки, лінії та ідеограм. Фільм режисера Едгара Райта «Скотт Пілігрім проти всіх», який також створений за мотивами мальописів Браяна Лі О'Мелла у своїй монтажній композиції використовує стилістичну структуру коміксу. Під час діалогів біля персонажів фільму з'являються фігурні хмаринки з певною інформативною частиною.

Розглядаючи видовищні форми кіновиробництва зазначимо, що за останні роки комікс став неабияки тісно пов'язаним з цією формою творчого виробництва. Багаточисельні кінофільми та серіали будуються саме на сюжетах відомих мальописів, створюючи при цьому незалежні кіностудії, такі як MARVEL Studios та DC Dtudios. «Капітан Америка», «Залізна людина», «Бетмен», «Супермен» – усі ці кінофільми в реаліях сьогодення відомі кожному, успіх яких ми не маємо права применшувати.

Своє відображення мальопис знаходить і в режисурі сценічного простору. Наприклад, бродвейський мюзикл Spider-Man: Turn off the Dark, створений за мотивами коміксів видавництва MARVEL, став справжньою сенсацією свого часу. Окрім загального сюжету мюзиклу, художньо-декоративна складова повністю виконана у стилістиці ілюстрацій мальованих історій. Проекційне зображення, яке виконує роль основної декорації, також ставить за мету понурити глядача у максимальний всесвіт мальопису про відомого супергероя, тому час від часу на екрані з'являються ідеограми, коміксні лінії та поділ сцени на окремі графічні панелі.

У сучасному світі, де панує швидкість та моментальність, комікс став тим самим медіа, яке спроможне відчувати себе досить впевнено та бути на часі. Швидкість засвоєння інформації та моментальність сприйняття реципієнтом робить його помітним і бажаним, а історично сформована композиційна побудова – досить привабливим для митців візуального направлення. Це дає можливість коміксу знаходити своє відображення у багатьох формах видовищних практик, серед яких кіновиробництво, модний показ, анімаційний фільм та сценічне мистецтво.

Література

1. Бєлов Д. Комікс як продукт інформаційної культури. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2018. Вип. 49. С. 83–103.

2. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККІМ. 2016.

3. Троян Т. Г. Формування комікс-культури: переваги, функції, значення. *Інтернаука*. 2018. № 7(1). С. 22–26.

Вислюк Марія Василівна,
здобувачка Прикарпатського національного університету імені. Василя Стефаника

ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ М. ЛИСЕНКА В СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Сучасне бандурне мистецтво поєднує в собі як вокальні вміння, так і інструментальну техніку, тому важливим є підбір репертуару, який би синтезував ці складові відповідно до особливостей народного музичного інструмента. Попри велику кількість оригінальних творів, написаних саме для бандурного виконання, вагомий пласт репертуару належить перекладам

чи обробкам. Такі транскрипції музичних творів охоплюють широку жанрово-стильову палітру. Вагоме місце серед них займає творчість видатного українського композитора й фольклориста, справжнього знавця української пісні й кобзарських традицій Миколи Лисенка (1942–1912). Разом із інструментальними композиціями для бандури перекладами його солоспіви – романси, обробки народних пісень для голосу в супроводі бандури викликають неабияку зацікавленість серед виконавців-бандуристів. Вони стали вагомою частиною репертуару кількох поколінь бандуристів. Активне звернення виконавців до творчості М. Лисенка на сучасному етапі постає вагомим джерелом не лише розширення їх репертуару, але музичним засобом національної ідентифікації. Відомо, що інтонаційна мова творів М. Лисенка є своєрідним українським національним музичним кодом, подібно як і поетика Т. Шевченка [5]. Метою пропонованої розвідки постає аналіз формування сучасного репертуару бандуриста шляхом залучення до нього перекладів творів М. Лисенка.

Загалом традиції аранжування для бандури досить давні. Серед бандуристів-виконавців, викладачів закладів вищої освіти, що активно перекладали твори для бандури – С. Баштан, В. Герасименко, О. Герасименко, В. Петренко, Л. Манзюк, С. Овчарова, Л. Посікіра та ін. Серед перекладів – інструментальні та вокально-інструментальні композиції для соліста, ансамблів бандуристів.

Чимало камерно-вокальних творів Миколи Лисенка є популярними в сучасному бандурному виконавстві як навчальний і концертний репертуар. У перекладі Віолетти Дутчак – романси на слова Т. Шевченка «Ой одна я, одна» (1868), «Садок вишневий коло хати» (1868), «Ой стрічечка до стрічечки», «Ой маю я оченята» та на тексти інших авторів «Не дивися на місяць весною» (слова Лесі Українки), «Айстри» (слова О. Олеся, 1907) – вміщені у збірці «Ой три шляхи широкії» [4]. Переклади Оксани Герасименко зі збірки «Пісне моя» – зразки народних пісень «Ой, ненько, зацвіло серденько», «Дощик», «Ой пущу я кониченька в саду», «Ой, не світи місяченьку», романс «Коли настав чудовий май» (сл. Г. Гейне, переклад Лесі Українки) [6]. Також органічно увійшли до бандурного репертуару аранжування творів М. Лисенка «Гетьмани, гетьмани» (1872), «Якби мені черевики» (1872), «По діброві вітер виє» (1872) – на вірші Т. Шевченка, «Смутної провесни» (слова Лесі Українки, 1909) та ін. Незмінною популярністю у співаків-бандуристів користуються концертні номери із опер М. Лисенка – наприклад, пісні Наталки з опери «Наталка Полтавка» («Чого вода каламутна», «Ой я дівчина полтавка», «Віють вітри», «Видно шляхи», «Ой мати, мати») та ін.

Одним із найпопулярніших перекладів для ансамблю бандуристів є обробка М. Лисенком народної пісні «Пливе човен» (у інструментальному та вокально-інструментальному варіантах). Серед інструментальних композицій незмінним є залучення до репертуару п'єс «Елегія», «Сумний спів», «Хвилина розпачу» (пер. В. Герасименка), «Без тебе, Олесю» (пер. С. Баштана), «Ескіз в дорійському ладі» (пер. М. Гвоздя). Розвиток технічної та виразової майстерності бандуристів дозволив сьогодні звернути увагу і на складні фортепіанні твори композитора – наприклад, Рапсодія №2 «Думка-шумка».

Загалом, звернення до творчості М. Лисенка бандуристами активізувало проведення конкурсів і фестивалів його імені – Відкритого конкурсу бандуристів ім. М. Лисенка, що періодично проводиться у Києві з 2000-х років, Всеукраїнського фестивалю ім. М. Лисенка «Дзвени, бандуро», який щорічно проводився у Ялті в АР Крим до його анексії Російською федерацією в 2014 р. Бандуристами активно переосмислюється його інструментальна та вокальна творчість (авторські твори та обробки народних пісень).

Злиття стилів, коректне переінтонування, відповідність нового контексту оригіналу є характерними особливостями музичного перекладу. У процесі перекладення суттєво збільшується роль інтерпретації оригіналу перекладачем. Мета – нове втілення, переосмислення інструментального оригіналу, а вокальна мелодика залишається незмінною. Міра оновлення різна: від адаптації до нового тембрового середовища, аж до глибинної фактурної трансформації твору.

Про особливості процесу перекладення для бандури зауважують у своїх дослідженнях В. Дутчак [3], І. Дмитрук [1], І. Дружга [2] та Т. Яницький [7]. Максимальне наближення

до оригіналу відбувається за строгого перекладення, а також з акцентом на виражальні засоби. Для перекладення важливими постають інтерпретаторські первні, автор перекладу повинен глибинно переосмислити кожен твір, який створює. Щодо вільного перекладу творів для бандури, то потрібні «точне відтворення та осмислення художнього змісту даного твору і уваги до виражальних засобів інструмента, для якого було створено оригінальну версію» [2, 59]. «При виборі твору та інструменту, з якого відбувається перекладення, потрібно пам'ятати про специфічність звуковидобування та звукоутворення бандури і враховувати її артикуляційні характеристики» [2, 59].

Звернення бандуристів до творчості М. Лисенка завжди було обґрунтованим: композитор вдало переінтоновував, переосмислював народні мотиви, творячи нову українську професійну музичну мову. Сьогодні межі аранжування його творів значно розширилися: до них входять і складні фортепіанні твори, які перекладають для бандури; і кобзарська спадщина, які записав композитор (зокрема твори з репертуару кобзаря О. Вересая); і численні пісні та романси. Завдяки аранжуванню його творів для бандури розширюється число шанувальників творчості композитора, а виконавці збагачують своє мислення й емоційний досвід.

Література

1. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
2. Дружга І. С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т ім. І. Котляревського. Харків, 2021. 215 с.
3. Дутчак В. Аранжування для бандури : навч.-метод. посіб. для студ. спец. «Музичне виховання» та «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ : Плай, 2001. 90 с.
4. Дутчак В. «Ой три шляхи широкії». Пісні-романси українських композиторів-класиків для голосу у супроводі бандури. Київ : Музична Україна. 1993. 56 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський. Львів : НТШ, 2000. 284 с.
6. Пісне моя. Українські народні пісні для голосу у супроводі бандури / упор., передмова О. Гавриш, перекладення, аплікатурна ред. О. Герасименко. Львів : ТеРус, 2011. 40 с.
7. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. … канд. мистецтвозн.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, 2021. 245 с.

Голєва Анастасія Максимівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОПОРА У ВОКАЛІ

Чи траплялося таке: коли ви слухали улюблений трек і хотіли підспівати виконавцеві, здавалося, що ви легко візьмете верхню ноту разом з ним? Але натомість у вас виходив сиплий чи слабкий звук, а горло перехоплювало спазмом? Багато хто після такого починає думати, що в них немає слуху та голосу. Насправді це не так. Співати можуть навчитися всі. Просто потрібно знати механізми, як контролювати голос, щоб ним керувати. Одним із таких важливих механізмів є опора дихання.

Співаки-професіонали стверджують, що співати треба, спираючи звук у центр діафрагми, інші, що треба відчувати безперервний стовп дихання, контролювати тиск під зв'язками. Федір Шаляпін взагалі заявляв, що співає п'ятами, відчуваючи, як у них резонує звук, і це була його опора.

Опора у вокалі – це процес, при якому співак використовує м'язи дихальної системи, щоб створити стабільний тиск повітря в легенях і підтримувати його протягом фрази, яка вимовляється. Це допомагає контролювати висоту та силу звуку, а також зменшує

навантаження на голосові зв'язки.

Опора включає правильне дихання, техніку дихання, управління видихом та м'язовий контроль. При правильній опорі повітря має йти через нижні дихальні шляхи, а не через верхні, і співак повинен відчувати, як його діафрагма, м'яз, що розділяє грудну та черевну порожнини, рухається вниз при вдиху та вгору при видиху.

Щоб розвинути опору, необхідно проводити регулярні вправи на дихання та контроль дихання. Також важливо стежити за правильним положенням тіла та не розмовляти з напругою в горлі та грудях. Якщо виникають проблеми з опорою у вокалі, то варто звернутися до досвідченого вокального педагога, який допоможе розібратися в техніці та покращити вокал.

Важливо, щоб співак правильно поставив своє тіло, щоб досягти кращого звуку та уникнути пошкодження свого голосу. Для цього виконавець повинен спочатку стояти прямо, з розправленими плечима та розслабленими м'язами. Потім він має звернути увагу на дихання, щоб дихати глибоко та контролювати видих.

Під час співу протягом усієї фрази легені не повинні скорочуватися, а навіть навпаки, розширюватися. Для цього діафрагму треба не «втягувати» в себе, а «видавлювати» із себе, для того щоб повітря повільно, без зусиль виходило через голосову щілину (рис. 1). У результаті звук буде легким, не напруженим, гнучким і здатним на будь-які ноти. На початку навчання, після перших спроб, це може здатися складним і навіть неможливим, але саме цим методом користувалися і користуються великі майстри оперного вокалу.

Рис. 1. Вправа для отримання легкого, гнучкого звуку

Тож перед звукодобуванням набираєте повітря в «живіт» і в «боки», у «нижні ребра» до відмови; не піднімаючи груди й плечі, утримуєте повітря в собі. Починаєте співати, щосили видавлюючи підчерев'я вперед, впираючись у нього з внутрішньої сторони. І тільки після закінчення фрази можете знизити тиск, щоб уникнути перевтоми та запаморочення.

При постановці тіла у вокалі співак повинен також контролювати м'язи гортані, щоб досягти кращої модуляції звуку й уникнути непотрібної напруги. Крім того, виконавець повинен контролювати м'язи живота й діафрагми, щоб допомогти керувати потоком повітря та створити більш повний звук. Виконання вказаних вище вказівок дасть змогу досягти високих результатів у вокалі.

Література

1. Співоча опора. URL: https://jak.bono.odessa.ua/articles/spivocha-opora.php (дата звернення: 25.04.2023).

2. Що таке вокальна опора. URL: https://muzaproduction.com/2018/09/25/shho-take-vokalna-opora/ (дата звернення: 25.04.2023).

Гузієнко Ірина Дмитрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ В КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ТА СВІТУ

Динаміка життя українців у російсько-українській війні 2022 року призвела до остаточної та тотальної переорієнтації в культурній, політичній, соціальній, науковій, мистецькій та освітній сферах. Українське суспільство протягом багатьох століть ментально поверталося до самого себе крізь імперську та радянську ідеології. А культура й мова були ресурсами цієї інтенції. Це допомогло в збереженні та просуванні української культури як усередині країни, так і поза її межами [1, 37].

Твори сучасної української драматургії ідуть в ногу з часом. Сучасна драма відмовляється від мімезису на користь дієгезису; засновується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є ознакою оповідності; передбачає фікційну особистість, наділену свідомістю; показує мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контектсті культури. Вона співпрацює з театром і кіно, виходячи в площини інших медіа, ставить у фокус свого інтересу людину з її емоціями, переживаннями, цінностями, переконаннями [2, 64].

Українські драматурги активно працюють як в україні так і за кордоном – Павло Ар'є, Марина Смілянець, Лєна Лягушонкова, Людмила Тимошенко, Ірина Гарець, Неда Неждана, Наталка Ворожбит, Ніна Захоженко та багато інших.

Українські тексти перекладаються англійською, німецькою, польською і навіть французькою, драматурги вивчають мови країн, які виявили цікавість до сучасного українського театру. З виїздом митців за кордон через війну європейський театр знайомиться із сучасною драматургією, документальними, актуальними текстами.

Нині тижні української драматургії проходять у різних містах країн Європи та Америки. В Україні теж постійно відбуваються читки п’єс, конференції, інтерв’ю та створюються різноманітні проєкти та конкурси для підтримки та розвитку української драматургії.

Зокрема, українські читання за кордоном – це дещо абсолютно інше за масштабами, адже в читаннях на підтримку України взяли участь тексти більше ніж 50 авторів. Статистика цього проєкту має неймовірні для історії української драматургії цифри: ще ніколи нашу драму так багато не перекладали і не читали. Окремо треба зауважити, що на початку повномасштабного вторгнення більшість перекладачів по всьому світові працювали на волонтерських засадах. Це демонструє акт безпрецедентної глобальної солідарності театральної спільноти, згуртованої перед лицем варварського злочину проти людства, який чинить рф [3].

Культура відіграє значну роль у відновленні України навіть під час війни, що дозволяє пережити культурну травму, формувати спільний досвід переживань, переконань та заявити про свою ідентичність у світі. Такі обставини вимагають від культурних інституцій вироблення своєї позиції та публічного її висловлення, або визнання культурної ідентичності. Культура є тим унікальним «інструментом», вміло оперуючи яким суспільство здатне не лише максимально застосувати культуротворчий потенціал під час війни, але й культура також має стати в основу повоєнної відбудови держави. Саме культурна політика шляхом кристалізації переосмислених ціннісних орієнтирів здатна стати гарантом безпеки та соборності українського народу. Війна стала каталізатором мобілізації міжнародної культурної спільноти в гуманітарному аспекті. Солідарність із української культурною спільнотою проявляється не лише публічними засудження агресора, а й різними формами підтримки митців та культурних агентів України, внесення українських продуктів до порядку денного багатьох арт заходів, колаборацій, ідей тощо [4, 68].

Література

1. Дорошенко Т. С. Культура як стратегічний ресурс України на дипломатичній арені в умовах війни. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. VI Всеукр. наук. конф. (Київ, 03.11.2022 р.). Київ, 2022. С. 37–38.
2. Шаповал М. О. Наративні трансформації сучасної української драматургії. URL: https://kurbas.org.ua/nauka/shapoval_finalniy_zvit_2022.pdf (дата звернення: 05.05.2023).
3. Гайшенець А. Драма йде на війну. URL: https://lb.ua/culture/2023/02/03/544533_drama_yde_viynu.html (дата звернення: 05.05.2023).
4. Дорошенко Т. С. Культурні практики в Україні в умовах війни : кваліфікаційна робота. Київ : НАКККіМ, 2022. 80 с.

Закренична Дарина Сергіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАХВОРЮВАННЯ ГОЛОСОВОГО АПАРАТУ: ДІАГНОСТИКА, ЛІКУВАННЯ, ПРОФІЛАКТИКА

У людей, для яких голос є основним засобом професійної діяльності, є певний перелік захворювань верхніх дихальних шляхів і голосового апарату, які в них трапляються значно частіше. Це захворювання носоглотки: себореї, екземи, гострий нежить, простий і хронічний риніт, вазомоторний риніт, захворювання придаткових пазух носа, гострий і хронічний катар, аденоїдні розростання, захворювання порожнини рота, катаральна ангіна, гостре запалення мигдалин, ларингіти й ін. Гортань, яка посилено працює та піддається значним навантаженням, має схильність до різних захворювань і розвитку новоутворень: фіброми, папіломи, кісти, ангіоми; трапляються розлади функцій м'язів і нервів гортані, істеричний параліч голосниць, спазм голосової щілини, крововиливи й вузлики на голосових зв'язках, захворювання трахеї. Не всі хвороби прямо впливають на гортань, але вони виснажують організм, і це обов'язково відбивається на роботі голосового апарату.

Тому постає проблема особливого догляду за голосовим апаратом і здоров'ям. Люди, які страждають хронічними захворюваннями голосового апарату, не повинні прагнути стати співаками, педагогами, юристами й іншими фахівцями «голосових» професій, бо саме це може перешкодити їм згодом бути повноцінними професіоналами, адже часті захворювання голосу будуть обмежувати їхні творчі можливості, особливо це стосується молодих педагогів і співаків. Однак професійне благополуччя голосу залежить не тільки від хорошого стану органів голосового апарату, але й від стану серцево-судинної, нервової, м'язової, дихальної (трахеї, бронхів, плеври, легень) систем, органів черевної порожнини, хорошого слуху й зору, добре розвиненої пам'яті.

Фоніатрія (від грец. phone – звук, голос iatreia – лікування) – це розділ медицини, що вивчає патологію голосу (дисфонія), методи лікування та профілактики порушень у голосовому апараті, а також способи корекції нормального голосу в бажану сторону. Порушення голосоутворення може бути проявом захворювань, анатомічних особливостей, а також психологічних факторів. Рішення деяких проблем можна пов'язати з проблемами логопедії.

Фоніатрія не так давно виділилася з оториноларингології. Лікар-фоніатр здійснює відновлення голосу й розвиває його можливості. Успіх лікування визначає рання діагностика захворювань гортані. Із цією метою використовують спеціальну апаратуру, яка дає змогу оглянути її важкодоступні ділянки й здійснити відеозапис.

Часті випадки, коли голосовий апарат у нормі, а з «голосом» великі труднощі. Тоді треба шукати ті глибокі причини, які викликають ці розлади голосової функції. Причини можуть бути різні, оскільки всі перераховані вище системи беруть участь у роботі організму людини, яка виступає перед аудиторією. Тому відбір абітурієнтів за медичними показниками при вступі до закладів освіти на факультети голосомовних професій повинен бути дуже суворим.

При відборі абітурієнтів, щоб не пропустити патологічних змін, що перешкоджають нормальному розвитку й професійній експлуатації голосу, слід звернути увагу на такі моменти.

Мигдалини. Великі мигдалини ускладнюють рух окремих частин м'яких тканин, що призводить до порушення чіткої артикуляції. Запалені мигдалини дають часті захворювання гортані (ларингіт), трахеї (трахеїт).

Аденоїдні розрощення. Аденоїдні розрощення в носоглотці спричинюють хронічні катари носа, а також постійно подразнюють своїми виділеннями слизову нижніх відділів дихальних шляхів (глотки, гортані, трахеї), а голосу надають зайвий носовий призвук і гнусавість.

Зуби. Хворі каріозні зуби нерідко викликають хронічні захворювання мигдалин, запалення слизової глотки, що призводить до розладу голосової функції.

Органи слуху. Хороший слух, здоровий голосовий апарат – це одна з перших умов у голосомовних професіях. Іноді елементарне порушення гігієни (сірчані пробки у вусі) призводить до зниження слуху.

Залози внутрішньої секреції. Гормони багатьох із них дуже впливають на процеси формування, росту й розвитку організму. Величезне значення надається мозковому придатку (гіпофізу), щитоподібній, зобній і статевій залозам, а також гормонам надниркових і підшлункової залоз.

Усе це дуже важливо для нормальної життєдіяльності організму. З порушенням роботи будь-якої залози може бути пов'язана затримка анатомічного розвитку голосового апарату, тому треба дуже уважно стежити за розвитком гортані в підлітків під час мутації.

Часто буває, що людина «голосової» професії має міцне здоров'я, володіє чудовими голосовими показниками, але, порушуючи правила гігієни голосу при відсутності дисципліни або низькому рівні культури, втрачає кращі якості голосу й не може досягти справжньої майстерності та високого професіоналізму. Тому справжні фахівці повинні дотримуватись основних правил охорони й гігієни голосу: володіти загальними відомостями про гігієну й культуру професійного використання голосового апарату, запобігати захворюванням голосу, дотримуватись правил профілактики, захищати голос від хвороб.

Гігієна голосу нерозривно пов'язана із життєвим режимом і загальногігієнічними правилами. Передусім їх повинні дотримуватись представники тих професій, яким доводиться в ході професійної діяльності постійно експлуатувати свій голос. Ідеться про співаків, викладачів, дикторів, драматичних артистів та ін.

Література

1. Бурміцька Л. Ф. Охорона та гігієна голосу. Київ : НАКККіМ, 2019. 23 с.
2. Люш Д. В. Розвиток й охорона співацького голосу. Київ : Муз. Україна, 1988. 138 с.

Зозуля Олена Вікторівна,
здобувачка Харківської державної академії культури

ПОШУКИ НОВИХ ЩЛЯХІВ ПОБУДОВИ МИСТЕЦЬКОГО ДІАЛОГУ, НОВІТНЬОЇ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ І ТЕХНОЛОГІЙ У СЦЕНІЧНОМУ ПРОСТОРІ СЬОГОДЕННЯ: ВИДОВИЩНІ ШОУ

Сучасний науковий дискурс відбиває активний пошук все нових і нових мистецьких прийомів, нової художньої мови і технологій, нових мистецьких зв'язків, творчих пошуків та експериментів в сценічному просторі сьогодення, зокрема необхідності побудови особливого діалогу зі своїм глядачем. Попри «ненаціленість» сценічного мистецтва (природою якого є визначальна для його сутності всюдисуща розважальність та шоуізація) на серйозні розмови про суттєві, проблемні речі рівня суспільного звучання (на відміну від мистецтва театру), стало актуалізується необхідність поглибленого культурологічно-мистецтвознавчого

осмислення його еволюційних тенденцій.

Інноваційні шоу як новітні сценічні форми, що бентежать, дивують, приголомшують глядача, мабуть, постають найбільш релевантною «медіацією» і «перформатуванням» людської комунікації, її виходом на нові рівні. Не просто певне поступове, а тотально нарощуване залучення до власного мистецького інструментарію медіатехнологій і медіазасобів, технозображень і техноуяви та ін. відбаває історико-культурну реальність існування сучасного соціуму в умовах медійності, яке в процесі освоєння світу спирається на все більш розвинені технології і новітні культурні коди.

Нині медіафілософія констатує всезагальний перехід, інакше кажучи, перманентно стале «занурення» до світу технозображень. За М. Маклюеном та В. Флюсером, знаними медіафілософами, наголошено на тому, що через технозображення в наш час «повертається» міфологічна уява, актуалізується міфотворення. Важко не погодитися з наявною їх думкою щодо того, що сьогоднішнє отримання знання та новітній спосіб мислення може визначатися як техноуява, що відчайдушно посунула зі своїх історично відвойованих позицій свідомість (концептуалізацію). Не викликає сумніву, що для сучасника відверто бажанішими для сприйняття є технообрази, ніж інформація, що є побудованою на звичному алфавітному коді – зміна коду та способу освоєння світу зумовлює «переформатування», сенсо-змістове перетворення всіх сфер людського життя – від публічного простору до мистецтва.

Сучасне сценічне мистецтво відчутно тяжіє до суттєвих змін як результату занурення в простір техноуяви і тотальної інтеграції технологій, спецефеків і візуалізації, принципово розширюючи власні межі реальності. Новітні технології мають можливість змінювати сприйняття простору й часу, сприйняття самої реальності у сьогодні пануючих шоу.

Слід наголосити, що, з авторського погляду, актуалізується певна мультитекстурність як актуальний шлях розвитку шоу (зокрема ефектних та улюблених глядацькою аудиторією – світлових, вогняних, водних), для втілення яких майже немає меж: можливості медіатехнологій дають змогу занурити глядача-реципієнта у «живий світ» візуально змальованих и перевтілених речей, відтворення яких раніше видавалося неможливим.

Отже, у руслі осмислення творчих ініціатив з їх зворотними впливами на культурно-мистецьке середовище сьогодення можна сформулювати: сучасність надає світові зразки винахідливих, неординарних видовищних форм, що пропонують відмовитися від звичного сприйняття мистецтва, постулюючи поняття видовищного проєкту як свідомого пошуку нової художньої ідеології, нових відповідностей між художніми практиками та новітньою соціокультурною дійсністю.

Іванченко Аліна Олексіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНА МУЗИКА ЯК ЧИННИК СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Сучасна музика є важливим складником соціальних та культурних змін, які відбуваються у світі. По-перше, музика відображає культурну різноманітність світу. Завдяки технологічному розвитку та зростанню доступності інформації музиканти з різних країн та культур можуть співпрацювати та поєднувати свої музичні стилі й традиції. Це зумовлює появу нових унікальних жанрів та звучань, що відображають різноманітність культур у світі.

По-друге, сучасна музика змінює стереотипи та стимулює розвиток суспільства. Музиканти часто використовують свої пісні, щоб висловлювати власну позицію щодо соціальних проблем та рухів. Наприклад, пісні про права людини, гендерну рівність, боротьбу з расизмом тощо стають дедалі популярнішими в сучасній музиці. Це допомагає привернути увагу громадськості до важливих проблем та сприяє їх розв'язанню.

Цей вид мистецтва стає не лише розважальним елементом, але й засобом вираження особистості, індивідуальності та культурної приналежності. Музика допомагає молоді знайти

своє місце у світі та налагодити комунікацію з людьми, які розділяють їхні музичні смаки й інтереси. Юнацтво часто організовує музичні гурти, де може обговорювати музичні новинки, ділитися своїми враженнями та створювати мелодії разом. Це допомагає знайти нових друзів і розвиватися в улюбленому музичному напрямі. Музика допомагає молодому поколінню знайти свій стиль та виразити власні емоції. Вона стає частиною їхнього життя, дає можливість творчо виразити свої думки та почуття.

Сучасна музика не є ізольованим мистецьким напрямом і взаємодіє з іншими мистецькими формами, такими як кіно, танець та візуальне мистецтво. Її часто використовують у кіноіндустрії. Ці види мистецтва взаємодіють між собою ще із часів виникнення кінематографу. Музика може створювати настрій та підсилювати емоції глядачів. Кінорежисери співпрацюють з композиторами, щоб створити мелодію, яка допоможе передати настрій. Вона може стати ключовим елементом у фільмах та серіалах, вплинути на сприйняття глядачів та забезпечити більш глибоку емоційну взаємодію з фільмом.

Також музику часто використовують у танцювальному мистецтві. Музика є ключовим елементом танцю, може визначати його стиль, темп і ритм. Сьогоднішні танцювальні форми, такі як хіп-хоп та сучасний танець, часто використовують нову музику, щоб створити танцювальну експресію.

Мелодія з візуальною майстерністю можуть бути поєднані в одному творі. Прикладом може бути музичний кліп, де музика супроводжується відео або іншими візуальними елементами. Такий підхід дає змогу показати не лише музичний талант, а й уміння створювати ефектні образи, що робить твір більш експресивним та емоційним. Також музика може бути використана як інтерактивний мистецький елемент. У виставках візуального мистецтва можна знайти інсталяції, де пісня грає важливу роль у створенні атмосфери та настрою. Такий підхід дає можливість глядачеві поглибити враження від виставки та відчути себе частиною цього твору мистецтва.

Сучасна музика постійно розвивається, створюючи нові жанри та піджанри, що стають популярними серед слухачів і впливають на музичну індустрію загалом. Один з найбільш поширених нових жанрів – це електронна музика, яка виникла в другій половині XX століття. Стиль базується на використанні синтезаторів та комп'ютерної обробки звуку. Електронна музика включає в себе такі піджанри: техно, хаус, дабстеп та ін. Вона стала дуже популярною серед молоді та знайшла своє місце в клубній культурі. Цей жанр також впливає на створення музики в інших різновидах, зокрема у попмузиці та хіп-хопі.

Ще один «свіжий» жанр, що набирає популярності, – хіп-хоп. Цей стиль музики виник у 1970-х роках у Нью-Йорку та став важливою частиною попкультури. Хіп-хоп містить у собі такі елементи, як реп, диджеїнг, танці та графіті. Він також впливає на розвиток моди. Зараз цей жанр став домінуючим у музичній індустрії.

Сучасна музика в нашому світі є невід'ємною частиною співпраці та міжкультурного діалогу. Вона здатна об'єднувати людей з усяких куточків світу, що мають різні культурні й історичні спадщини. Завдяки швидкому розвитку технологій та глобалізації музика стала доступнішою для культур. Соціальні мережі та музичні стримінгові платформи дають змогу музикантам ділитися своїми твореннями з аудиторією з усього світу. Багато сучасних музикантів використовують у своїх творах елементи різноманітних культур. Наприклад, застосування елементів африканської музики в рок-манері або латинських ритмів в попмузиці. Це дає можливість створити нові музичні жанри та стилі, які здатні привернути увагу аудиторії з різних країн і культур. З іншого боку, це сприяє міжкультурному діалогу, допомагаючи розуміти та приймати чужі народи. Музика може стати мостом між різними культурами, допомагаючи знайомитися з іншими музичними традиціями та спадщинами.

Література

1. Музика як засіб естетичного виховання. Естетичне виховання молоді у процесі сприйняття музики. URL: http://referat-ok.com.ua (дата звернення: 24.04.2023).

2. Бессонована І. В. Музика минулого і сьогодення. URL: https://mon.gov.ua (дата звернення: 24.04.2023).

3. Маловицька Л. Сучасна музика в сучасному світі: перехрестя ідей, думок та почуттів. URL: http://eprints.zu.edu.ua (дата звернення: 24.04.2023).

4. Михайличенко О. В. Музично-естетичне виховання дітей та молоді в Україні (друга половина XIX – початок XX ст.) : монографія. Київ : Видавничий центр КДЛУ, 2000. 340 с.

5. Корній Л. П. Історія української музики : підручник / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ; Харків : Вид-во М.П.Коць, 2011. URL: https://spadok.org.ua/books/kornii_lp_siuta_bo_istoriia_ukrayinskoyi_muzichnoyi_kulturi.pdf (дата звернення: 24.04.2023).

6. Опанасюк О. Історія зарубіжної музики. Львів, 2006. 92 с.

Іванчук Денис Олегович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ МУЗИКИ НА ПСИХОЛОГІЧНИЙ СТАН ЛЮДИНИ

Сучасний світ охоплює музика. Ми зустрічаємо людей, які, їдучи на роботу, на навчання або ж по справах, перебувають у навушниках, звідки звучить гармонія звуків. Це може бути сумна, тяжка, весела, легка музика тощо. Усе залежить від емоційного стану людини. Коли людині добре, вона готова творити, прагнути до перемог, вона слухає спокійну та веселу музику, музику, що мотивує до творчого пориву. А коли ж особистість відчуває внутрішній біль, негатив суспільства, проблеми в оточенні, то хоче чути мелодію, пісню, що зможе передати її сум, біль, скорботу. В усіх випадках індивід шукає музику, що відповідає її емоційному стану в цей конкретний момент часу.

Їдучи в маршрутці або на власному автомобілі, ми слухаємо пісні українських та зарубіжних виконавців. Більшість людей, перш ніж кудись відправитись, налаштовує свій плейлист, аби продуктивніше використати час подорожі або насолодитися навколишнім середовищем.

Музика – свого роду це піар-стратегія. Заходячи в магазин, ми чуємо музику. Вона може бути як спокійною, так і запальною. Ще у XX столітті теоретики продажу зауважили, що музика впливає на покупця. Якщо піар-менеджер прагне, аби в магазині покупець затримався довше, у приміщенні звучить спокійна музика. У цей момент людина хоче щось купувати, приміряти чи просто насолоджуватися мелодією. Однак, якщо продавець ставить собі за мету швидкий продаж товару та стрімке завершення справи, у залі звучить ритмічна музика.

Також музика впливає на наше здоров'я. Першим, хто виявив вплив музики на внутрішнє відчуття людини, був Піфагор. Він довів, що музика впливає на психіку людини. Мозок виштовхує емоційне випромінювання, яке створює резонанс або дисонанс органів чуття, що в результаті призводить до лікування людини або ж навпаки. У сучасному світі існує метод музикотерапії. Людям, які перебувають у психологічному дисонансі, вмикають спокійну, чуттєву мелодію, що лікує нервові клітини. Прослуховування музики впливає і на серцево-судинні захворювання. Ритмічна, спокійна музика знижує серцебиття. А от запальна, відповідно, змушує прискорити серцевий ритм.

Розгляньмо дослідження впливу музики на психологічний стан людини різних університетів світу більш детально та в різних аспектах:

1. Розкриває потенціал (джаз). Для дослідження вчені створили спеціальні клавіші, на яких джазмени могли грати всередині апарата функціональної магнітно-резонансної томографії (МРТ), який показує, як ті чи інші зони мозку реагують на різні стимули. Музиканти в сканері мали виконати кілька вправ: спочатку вони грали одні й ті самі гами під звук метронома, потім повинні були створити мелодію в межах однієї тональності (До мажор / C-dur), а в третій вправі – імпровізувати під записаний джазовий квартет. Науковці із центру медичних досліджень Джона Гопкінса виявили, що коли джазові музиканти імпровізують, у їх мозку відключаються зони, пов'язані із самоцензурою та іншого роду внутрішніми «затисками», і стають активними ті ділянки, які дають змогу їм вільно самовиражатися.

2. Підсилює сприйняття інформації (класика). Журнал Learning and Individual Differences повідомляє про дослідження, під час якого студентів розділили на дві групи з рівними показниками за віком, здоров'ям та успішністю (середнім балом). Учасники з першої групи були присутні на лекції, фоном на якій грала класична музика, а випробовувані з другого відбору прослухали матеріал у тиші. Після лекцій студенти обох груп вирішували однаковий тест. З'ясувалося, що добровольці, які навчалися під класичну музику, показали кращі результати, ніж ті, хто слухав лекцію без акомпанементу. Висновок: музика сприяла кращому засвоєнню нової інформації.

3. Забезпечує високу продуктивність (рок). Гучність прослуховування музики впливає на роботу мозку, тому рок-музика, яка звучить тихо, має найкращий ефект на людину. А якщо слухати її дуже голосно, то це лише посилить емоційне напруження і тривожність, а також деякою мірою пригнічуватиме інтелектуальні здібності людини.

4. Поліпшує сон (Класика). Дослідження інституту поведінкових наук при Університеті Земмельвайса підтверджують, що класична музика може допомогти позбутися безсоння. Для експерименту відібрали 94 людей віком 19–28 років, які скаржилися на проблеми із засипанням. Дві третини їх протягом трьох тижнів слухали перед сном класичну музику чи аудіокниги. Інші не змінили спосіб життя. Результати щотижня вимірювали за допомогою опитувальника Піттсбурга на визначення індексу якості сну. Експеримент показав, що класична музика заспокоювала нервову систему, і люди швидше засинали. Лікарі рекомендують використовувати класику як безпечний спосіб лікування від безсоння легкого ступеня.

Отже, як висновок, можемо стверджувати, що кожна музична композиція в різних стилях може помітно впливати на психологічний та фізіологічний стан людини. Причому формування людини як особистості відбувається і завдяки музиці, яку вона слухає.

Література

1. Класична музика: 7 дивовижних ефектів від прослуховування: вебсайт. URL: https://style.rbc.ru/health/5ee73b799a794772eb4dc052 (дата звернення: 17.04.2023).

2. Вплив музики на людину: вебсайт. URL: https://busines.in.ua/vplyv-muzyky-na-lyudynu/ (дата звернення: 17.04.2023).

3. Вплив музики на психоемоційний стан людини : вебсайт. URL: https://ukraine-inform.com/news-shou-biznes-secular-news/81956-vpliv-muziki-na-psiho-emoc-yniy-stan-lyudini.html (дата звернення: 17.04.2023).

4. Рок-музика в житті людини : вебсайт. URL: https://bestfm.fm/rock-music-in-human-life/ (дата звернення: 17.04.2023).

Ісаєва Олександра Сергіївна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІСЦЕ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ В СУЧАСНІЙ КУЛЬТУРІ

Оперне мистецтво нашої держави на теперішній час досягло значних творчих успіхів, підвищило свій авторитет в Україні та світі, пройшовши певний час еволюції.

Опера (від італійської – opera – дія, праця, твір) – музично-сценічний жанр, що ґрунтується на синтезі музики, слова, дії. В опері сценічна дія органічно поєднується з вокальною та інструментальною музикою, досить часто з балетом та пантомімою, образотворчим мистецтвом. Опера виникла наприкінці XVI ст. як спроба вчених-гуманістів, літераторів і музикантів відродити давньогрецьку трагедію. Значних успіхів світова опера досягла у XVIII–XX ст. Одне з провідних місць зберігала за собою італійська оперна школа. Зі сцен оперних театрів не сходять опери Дж. Россіні, Дж. Верді, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні.

В опері поєднуються: симфонічна музика (в опері є оркестр, який відіграє дуже важливу функцію); вокальна музика (в опері є співаки); поезія і драматичний театр (в оперних спектаклях є театральна дія, трагічний чи комічний сюжет); нерідко в опері є балет; живопис (в опері використовують спеціальні театральні декорації і костюми).

1863 рік став роком появи першої української опери – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, яка й сьогодні прикрашає оперні сцени світу. Успіхом у глядачів користуються й інші українські опери. Зокрема, найбільшу популярність здобули «Тарас Бульба» і «Різдвяна ніч».

Основоположником української опери був Микола Лисенко. Творчість майстра охоплює різні оперні жанри, зокрема історико-героїчну («Тарас Бульба»), лірико-побутову («Наталка Полтавка»), комічну («Різдвяна ніч»), лірико-фантастичну («Утоплена»), оперу-сатиру («Енеїда») та ін. Велику зацікавленість викликає реалістична опера «Тарас Бульба», музика якої сповнена волелюбними мотивами й патріотичним пафосом. Основний ідейно-образний зміст твору симфонічними засобами передано в увертюрі. Композитор також був засновником жанру дитячої опери. На лібрето вітчизняної письменниці та поетеси Дніпрової Чайки (Людмила Василевська-Березіна) він написав одноактну музичну казку «Коза-дереза», сатиричну оперу «Пан Коцький», фантастичну казку «Зима і весна».

В оперному жанрі також працювали вітчизняні композитори С. Гулак-Артемовський («Запорожець за Дунаєм»), А. Вахнянин («Купало»), Д. Січинський («Роксолана»), М. Леонтович («На русалчин Великдень»).

Оперна творчість композиторів ХХ ст. відкривала не відомі раніше засоби музичної виразності та образи. Композитори намагалися поєднати у своїй творчості ідеї та мову нового часу з виробленими раніше національними традиціями. Вони писали твори, у яких відображали реальну дійсність.

Серед українських опер здобули визнання «Золотий обруч» і «Щорс» Б. Лятошинського, «Наймичка» М. Вериківського, «Мілана», «Арсенал», «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, «Довбуш» С. Людкевича, «Заграва» А. Кос-Анатольського, «Молода гвардія» та «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Лісова пісня» В. Кирейка, «Загибель ескадри», «Вій» і «Ніжність» (моноопера) В. Губаренка, фолькопера «Цвіт папороті» Є. Станковича.

Незважаючи на теорії «відмирання» оперного жанру, які з'явилися у ХХ ст., відзначимо, що опера посідає важливе місце в сучасній культурі.

Література

1. Берегова О. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації. Опера на сцені та у культуротворчих процесах : науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ, 2010. С. 190–205.
2. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. Т. 4: 1917–1941 / ред. кол. Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц. Київ : Наукова думка, 1992.
3. Мамчур І. Сучасна українська опера. Київ : Товариство «Знання» УРСР, 1984.

Камельков Валерій Євгенович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАСОБИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ СЕРЕД МОЛОДІ

Класична музика є невід'ємною частиною культурної спадщини людства. Вона відображає наші традиції, історію та найглибші емоції. Проте в останні десятиліття спостерігається зниження зацікавленості молодих людей класичною музикою. Це може призвести до зменшення попиту на неї в майбутньому та збільшення відстані між класичною музикою і молодим поколінням. Це, відповідно, може скоротити кількість концертів, записів

та інших подій, пов'язаних з класичною музикою. Крім того, відсутність нових талантів та музикантів у сфері класичної музики може спричинити занепад цієї сфери та втрату цінної культурної спадщини.

Збільшення відстані між класичною музикою та молодим поколінням також може мати негативний вплив і на суспільство. Молодь, яка не знає та не розуміє класичну музику, може відчувати відчуження та неповагу до старших поколінь, які її цінують. При цьому вона може втратити можливість розвивати свої музичні здібності та отримувати задоволення від музичної творчості, оскільки класична музика досить складна для сприйняття та вивчення без відповідної підготовки. Крім того, це може спричини збіднення культурного життя та зменшення культурної різноманітності в суспільстві.

Однією з проблем популяризації класичної музики серед молоді є те, що багато хто вважає її застарілою та складною для сприйняття. Проте є кілька засобів, які можуть допомогти зробити класичну музику більш доступною та цікавою для молодих людей.

1. Організація безкоштовних концертів для молоді. Такі заходи можна проводити в парках, на вулицях або в закладах освіти. Наприклад, у Києві вже декілька років поспіль проводять безкоштовні концерти класичної музики в парках та скверах, і такі дійства досить популярні серед молоді.

2. Організація тематичних вечірок з класичною музикою. Такі вечірки можуть бути організовані в клубах, у коледжах та університетах. Це може стати хорошою нагодою для молоді відчути атмосферу класики, а також познайомитися зі специфікою різних жанрів і періодів класичної музики.

3. Використання мультимедійних технологій для показу класичної музики. Наприклад, можна створювати відео з класичною музикою та показувати їх на великих екранах у громадських місцях, таких як парки, площі та торгові центри. Також можна створювати спеціальні вебсайти й додатки для мобільних пристроїв, на яких можна слухати класичну музику та дізнаватися про її історію і специфіку.

Розв'язання проблем, пов'язаних з відсутністю популяризації класичної музики серед молоді, має багато плюсів. Ось декілька з них:

1. Збільшення зацікавленості молоді в класичній музиці допоможе збільшити кількість слухачів та покупців, що покращить попит на неї. Це, відповідно, може допомогти зберегти та розвивати класичну музику як важливу складову культурної спадщини.

2. Розвиток нових талантів у сфері класичної музики допоможе заповнити прогалину, яка може виникнути через відсутність інтересу молоді до цієї сфери. Це збільшить кількість концертів, записів та інших подій, пов'язаних з класичною музикою.

3. Популяризація класичної музики серед молоді може допомогти зменшити відстань між цією музикою та молодим поколінням. Це може допомогти зберегти та збагатити культурне життя суспільства та збільшити його культурну різноманітність.

4. Вивчення класичної музики може допомогти розвивати музичний смак та культуру слухання музики у молоді. Це матиме позитивний вплив на її загальний розвиток та сприятиме розумінню і вдосконаленню музичного мистецтва.

Отже, розв'язання проблем, пов'язаних з відсутністю популяризації класичної музики серед молоді, потребує комплексного підходу та залучення різних методів й інструментів. Цей процес матиме позитивний вплив на розвиток культури та загальне благополуччя суспільства.

Література

1. Марквіца В. Засоби популяризації музики серед молоді як важливий фактор протидії "макдональдизації" глобалізованої культури. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2017. № 2. С. 14–24. URL: https://mmod.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/79 (дата звернення: 25.04.2023).

2. Власова С. А., Семенова О. А. Особливості сприйняття класичної музики в умовах сучасності. Інноваційна педагогіка. 2019. Вип. 18. Т. 3. С. 13–17. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/18/part_3/4.pdf (дата звернення: 25.04.2023).

3. Пріоритети репертуарної політики музичного мистецтва в Україні. URL: https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11240/ (дата звернення: 25.04.2023).

Квас Ілля Олексійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ АВТОТЮНУ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Музичне мистецтво постійно зазнавало різноманітних впливів: суспільних, культурних, технологічних. До наших днів воно дійшло в трансформованому вигляді, зокрема на музику помітно вплинув автотюн.

Auto-Tune (або автотюн) – аудіопроцесор, який представила у 1996 році американська компанія Antares Audio Technologies як утиліту для корекції висоти тону. Вона використовує запатентований пристрій для вимірювання і зміни висоти тону під час запису та виконання вокальної та інструментальної музики. Майже гарантує ідеальну висоту тону та виправляє проблеми, пов'язані з розстроюванням вокальних треків. Також вона може бути використана для спотворення людського голосу і створення неприродного роботизованого ефекту, який можна почути в більшості сучасних хіп-хоп записах. Технологію можна використовувати як для студійних записів, так і живих виступів.

Спочатку автотюн був призначений для маскування або виправлення огріхів, що виникають під час співу, даючи змогу ідеально налаштувати інтонування вокальних доріжок. Пісня Шер Believe 1998 року популяризувала техніку використання автотюну для спотворення вокалу. У своїй ролі спотворення вокалу автотюн працює за іншими принципами, ніж вокодер або токбокс, і дає інакші результати. У 2018 році музичний критик Саймон Рейнольдс зауважив, що автотюн зробив революцію в популярній музиці, назвавши його використання для створення ефектів «примхою, яка ніколи не зникне». Його використання зараз більш укорінене, ніж будь-коли [1]. Також важливо зазначити: автотюн від Antares не є зараз єдиним програмним забезпеченням, що надає змогу робити корекцію висоти тону вокалу наживо.

Часто поняття «автотюн» та «корекція висоти тону вокалу», де друге є значно ширшим і містить у собі й автотюн, не розрізняють. Проте корекція висоти тону вокалу може бути здійснена не лише автоматично, а й мануально. Тобто в той час, як автотюн корегує висоту тону вокалу лише автоматично за допомогою алгоритмів комп'ютера, корекція висоти тону вокалу може бути здійснена і вручну. Автотюн, як правило, використовують для автоматичної корекції висоти тону вокалу на основі заданого налаштування, такого як швидкість, з якою відбувається корекція. Він може бути налаштований на різний рівень інтенсивности корекції – від помірного вирівнювання невеликих відхилень від тону до виявлення та корекції більших відхилень, що створюють ефект роботизованого звучання. Корекція висоти тону вокалу вручну вимагає більшої віддачі від звукорежисера або продюсера, але може забезпечити кращий рівень контролю над звуком, який може бути бажаним у деяких випадках.

Вирішальний зсув у використанні автотюну стався, коли артисти почали застосовувати його як технологію в реальному часі, а не як додаток, що вставляють у мікс після запису. Співаючи або читаючи реп у кабінці, слухаючи власний автотюнінгований голос у навушниках, вони навчилися підсилювати ефект. Деякі інженери записують вокал, щоб мати «сиру» версію, яку можна виправити пізніше, але – все частіше в репі – не існує необробленого оригіналу, від якого можна було б відштовхуватися. Остаточне виконання – це автотюнінг від самого початку.

Реп 2010-х років – це той час, коли цей процес проявився найбільш яскраво та переконливо: такі MC, як Future, Chief Keef та Quavo. Через ефект автотюну на їх голосі цих артистів описують як «кіборгів, не віддільних від вокальних протезів, які слугують їхніми біонічними надможливостями» [2]. Ми також можемо почути тривалий вплив автотюну на стилі співу на чарти. Вокалісти навчилися згинатися з ефектом, використовуючи супергладкий блиск, який він надає довгим витриманим нотам, й інтуїтивно співати злегка низько, тому що це приємно викликає надмірну корекцію в автонастроюванні. Існують навіть приклади співаків, таких як мінісенсація YouTube Емма Робінсон, які навчилися імітувати автотюн і

генерувати «артефакти», які створює плагін, коли його використовують навмисно невловними способами, цілком природним чином з власних голосових трактів.

Ріанна – відома співачка нашої епохи не в останню чергу тому, що барбадоський тембр її голосу добре взаємодіє з носовим відтінком автотюну, створюючи своєрідну комбінацію «тепла» і «холоду». Голосові ефекти були помітними в багатьох її найбільших хітах, від «e-e-e-e» в Umbrella до мелодійного мерехтливого дзвону приспіву в Diamonds. Ще прикладом є Кеті Перрі, чий голос настільки позбавлений фактурної широти, що автотюн перетворює його на шпильку жорсткості, яка в таких піснях, як Firework і Part of Me, здається, проникає глибоко в слухача.

Автотюн є інноваційним інструментом у музичній продукції. Він має значний вплив на звучання попмузики та відкриває нові перспективи для розвитку музичної індустрії. Однак використання автотюну також може викликати дебати щодо його етичности та впливу на оригінальність музики. Деякі критики вважають, що використання автототюну може призвести до стандартизації звучання музики та втрати індивідуальности у творчості музикантів. Відмінність думок стосовно автототюну може впливати на сприйняття музики серед слухачів, а також на комерційний успіх музичних виконавців. Деякі авдиторії можуть бути більш лояльними до використання автототюну, вважаючи його сучасним та цікавим елементом музики, тоді як інші – бути більш критичними та відмовлятися від музики, у якій використовують автототюн. Це може впливати на комерційний успіх музичних виконавців, оскільки смаки слухачів різні, і використання автототюну може бути фактором, що впливає на рівень популярности артиста.

Література

1. How Auto-Tune Revolutionized the Sound of Popular Music : вебсайт. URL: https://pitchfork.com/features/article/how-auto-tune-revolutionized-the-sound-of-popular-music/ (дата звернення: 07.05.2023).
2. Auto-Tune : вебсайт. URL: https://www.antarestech.com/products/auto-tune (дата звернення: 07.05.2023).
3. Pitch Correction Vs Autotune : вебсайт. URL: https://www.homemusicmaker.com/pitch-correction-vs-autotune (дата звернення: 07.05.2023).

Князь Вероніка Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕТИКА І ДИСЦИПЛІНА АКТОРА

«Ми, артисти, – щасливі люди, бо в усьому неосяжному світі доля дала нам кілька сотень кубічних метрів – наш театр, у якому ми можемо створювати собі своє, особливе, прекрасне артистичне життя», писав театральний режисер Костянтин Станіславський [5].

Перебуваючи в залі, глядач може відчути атмосферу вистави ще до її початку. Як це відбувається? Актори налаштовують певну атмосферу й утримують її всю репетицію, а згодом і всю виставу. До чого тут дисципліна? Уявімо ситуацію, що під час репетиції хтось з акторів запізнився, через що не вдалося повністю пройти сцену, відповідно, він буде почувати себе не дуже впевнено, що вже вплине на атмосферу. Або ж під час репетиції трагічної сцени хтось постійно відволікається або жартує, тоді як тоді актор має повністю увійти в роль. Щоб уникнути цього, варто дотримуватися суворої дисципліни.

Багато хто несвідомо ставиться до порад та зауважень, які говорять під час занять, або прислухається тільки до тих, що казали особисто йому. Актор завжди має бути уважним і зібраним, щоб жодна неочікуваність не могла збити його з пантелику.

Треба дисциплінувати себе: приходити на заняття готовим, бадьорим та завчасно, щоб спокійно налаштувати простір на роботу. Працювати чесно й добросовісно. Багато акторів не до кінця усвідомлюють, яку складну професію вони обрали, скільки вона вимагає часу:

працювати слід не тільки на заняттях, але й після них самостійно. Важливо цікавитись усім і все пізнавати, не перекладати свої обов'язки на педагога чи режисера. Особисті негаразди не повинні негативно впливати на заняття і репетицій.

Костянтин Станіславський зазначав, якщо кожна людина з трьохсот осіб театрального колективу приноситиме до театру бадьорі почуття, то це вилікує навіть найчорнішого меланхоліка [5].

Коли актори перебувають за лаштунками й обговорюють щось своє, побутове або, ще гірше, влаштовують суперечку, це абсолютно руйнує атмосферу, адже замість того щоб налаштовуватись на заняття або роль, відбувається повна дисгармонія.

Звичайно, непорозумінь у такій роботі не уникнути, але важливо якомога швидше їх вирішувати, щоб не страждав творчий процес. Сцену можна назвати намоленим місцем: вона зберігає пам'ять про тих, хто на ній виступав і виступає. Плітки, інтриги, сварки – все це перетворює святе місце на сміттєзвалище. Тому важливо залишати їй приємні спогади та події.

Недисциплінованість перетворює життя артиста на суцільний стрес; навпаки, організованість, дотримання норм ділового етикету сприятиме ефективній взаємодії – і кожен актор зможе наповну розкрити свій потенціал, щоб транслювати соціуму важливі суспільні меседжі.

Література

1. Станіславський К. С.: Робота над роллю («Ревізор»). Реальне відчуття життя п'єси та ролі (1936–1937). Львів, 2018. 84 с. URL: https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/10/Stanislavskyy-Druk.pdf (дата звернення: 19.04.2023).

2. Артистичний словник. Етика і дисципліна. URL: http://ni.biz.ua/12/12_22/12_222739_artisticheskaya-etika-i-distsiplina.html (дата звернення: 19.04.2023).

3. Етика і дисципліна. URL: http://um.co.ua/1/1-1/1-124483.html (дата звернення: 19.04.2023).

4. Етика і дисципліна. Робота актора над собою. URL: https://stud.com.ua/159612/kulturologiya/artistichniy_etika_distsiplina (дата звернення: 19.04.2023).

5. Станіславський К. С. Етика. URL: http://um.co.ua/6/6-6/6-62845.html (дата звернення: 19.04.2023).

Кондрат Олеся Тарасівна,
здобувачка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

УНІВЕРСАЛІЗМ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТА ГЕОРГІЯ МАТВІЇВА

У бандурному мистецтві сучасності яскравим феноменом постає творчість відомого виконавця, композитора, аранжувальника Георгія Матвіїва, чиї надбання у музичній сфері репрезентують виразні інновації. Новаторство Г. Матвіїва проявляється на кількох рівнях – композиторському, виконавському, науковому, методичному. Він пропонує використання потенціалу бандури в руслі нових стилізаційних аспектів сучасності, відходячи її традиційних характеристик. Бандура історично, в автентичній традиції, виконувала роль акомпануючого інструмента, і лише пізніше, при формуванні академічного (концертного) напряму, розширила свої інструментальні можливості шляхом створення оригінального й перекладеного репертуару. Одним з перших на цьому шляху початку ХХ ст. був видатний діяч української культури Г. Хоткевич, ідеї якого були втілені у формуванні регіональних бандурних шкіл в Україні та діаспорі. Так і сьогодні творча діяльність Г. Матвіїва ознаменувала початки цілком інноваційного використання бандури не лише як віртуозного, багатого тембром і технікою інструмента, а цілком нового інструментального образу. Це слугувало створенню не лише авторських композицій, але й обґрунтуванню й використанню новітніх прийомів гри, оригінальних варіантів звуковидобування.

Згадуючи початок бандурної освіти в Миколаєві, Георгій Матвіїв розповідає про

випадок, що спонукав його розглянути бандуру як своєрідний перкусійний інструмент. «Якось на одному фестивалі, який був у Миколаєві, я побачив бандуриста, який виконував думу. В якийсь момент він поклав бандуру і почав виконувати перкусійні звуки, вдаряючи руками. Хоча ці удари носили більш театралізований характер, я подумав, уже згодом, коли займався композицією, що на бандурі можна виконувати перкусійні звуки так, щоб вони були ритмічно угрупованими, щоб вони були як повноцінна ритм-секція» [2]. Саме тоді виникла ідея переосмислення та доповнення бандурних прийомів звуковидобування зокрема «рикошет», «бандурний слеп», «вбудований флажолет», октавних флажолетів на приструнках, флажолетів на басових струнах, ґлісандо з флажолетів, гра біля підставки, «гармонічне ґлісандо», «vibrato на одній струні» та ін.

Про мету використання новаторських прийомів гри сам композитор зазначає: «… я граю в основному твори для бандури соло, інструментальні твори без співу. Відповідно, щоб було цікаво слухати цілий концерт таку музику, я використовую ці прийоми для тембрового різноманіття» [2]. Спрямування винайдених прийомів для здавалося б традиційного народного інструменту, надає звучанню бандури радикально нового забарвлення. Потреба в запровадженні нових технік звуковидобування пояснюється також стильовими напрямами композицій – джаз, блюз та стиль New Age. Відповідно до цієї стильової специфіки, зокрема особливостей виконання джазової музики, якій притаманні здебільшого синкоповані ритми, музикант наголошує на важливості впровадження новітніх звуковидобувальних прийомів. Георгій Матвіїв у своїй творчості зумів знайти оригінальні засоби музичної виразності, які переконливо презентують його креативні композиторські ідеї та надають музиці особливого звучання [1].

Музика Г. Матвіїва для бандури, створена відповідно до об'єктивних культурних потреб, стала частиною процесу розвитку професійно-академічного народно-інструментального виконавства. Цей процес, пов'язаний і з прагненням втілення глибокого й різноманітного художнього змісту, і з удосконаленням існуючих інструментів, і з освоєнням різноманітних форм музично-концертної практики та опануванням нових технік композиції. Серед його творів – Соната для бандури та фортепіано (2006), п'єси «Занурення», «Блюз нічного причалу» (обидві – 2005), імпровізації на теми «Взяв би я бандуру» (2006), «Танець вітру» (2010), «В гонитві за мрією» (2011), «Танець дощу» (2017).

Творчість Г. Матвіїва охоплює є створення кавер-версій сучасних суандтреків та популярних мелодій. Він вносить своєрідний колорит у та надає нове звучання добре знаному музичному матеріалу. Узагальненням цього роду опрацювань є авторський проєкт виконавця під назвою «Теорія струн». Актуальність такого роду діяльності Георгій Матвіїв вважає вартою уваги, адже саме в цьому бачить шлях для поширення бандури, не лише в сфері традиційності. «Так виходить, що зараз увага слухача зміщується в ефірний, медійний простір. Відповідно, щоб популяризувати бандуру, аби люди дізнались про неї, не буде зайвим заграти щось відоме, те що, як то кажуть, у тренді. Я бандуру пропагую як універсальний самодостатній інструмент. Мені ближче до духу музика в стилі імпресіонізму, неокласики, блюзу, джазу. Моя мета, моя ідея полягає в тому, щоб довести, що бандура – це інструмент світового рівня і вона може бути гордістю не лише України, а й всього світу» [2]. У творчому доробку бандуриста також компакт-диски «Вхід» (2007), «На краю» (2009), «Новий погляд» (2011), «Теорія струн» (2017). Відеокліп «West wild jazz» (2015, реж. А. Урсі) з використанням сюжету body art став першим відео-проривом творчості митця у широкий глядацький простір.

Свої композиторські й виконавські пошуки митець доповнює й науково-дослідницькою діяльністю. Він захистив дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства на тему «Звукообразні чинники сучасної бандурної

творчості: інструментально-виконавський авторський підхід» (2021), де розглядає образ бандури як ноетичний феномен [4]. Аналіз сучасних звукових вимірів бандурного мистецтва Г. Матвіїв здійснює з урахуванням власних експериментів. У поле його вивчення увійшли «інструментальні твори строкатої постмодерної, джазової (етноджазової, джаз-рокової, естрадної) стилістики; синтезовані технологічні види мистецтва (авторські аудіоальбоми, відеокліпи, синтезовані проєкти-перформанси)» [4, 3]. Останні він здійснив разом із колегами з оркестру НАОНІ (Київ), де сьогодні є солістом.

Завдяки Г. Матвіїву бандура посідає гідне місце на рівні з іншими музичними інструментами. Для досягнення цього синтезування виконавської, композиторської та науково-дослідницької діяльності стає одним з необхідних факторів. Саме універсалізм творчого доробку митця відповідає основним вимогам високого професіоналізму; віртуозного володіння інструментом; заглиблення у різностильову інтонаційність можливостям продукування нових музичних ідей. Різновекторна творча діяльність Г. Матвіїва у галузі бандурного мистецтва стала вагомою частиною сучасного процесу розвитку академічного народно-інструментального виконавства. Цей процес, пов'язаний з прагненням втілення глибокого й різноманітного художнього змісту, з удосконаленням існуючого інструментарію, з освоєнням різноманітних форм музично-концертної практики та опануванням нових технік композиції.

Література

1. Зараз бандура втілюється абсолютно в усіх музичних жанрах – музикант Георгій Матвіїв. URL: http://www.nrcu.gov.ua/news.html?newsID=90613 (дата звернення: 06.05.2023).

2. Кондрат О. Інтерв'ю з Г. Матвіївим : особистий архів.

3. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття / голов. ред. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 266 с.

4. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід : дис. … канд. мистецтвозн. (доктора філософії): 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2021. 190 с.

Ліфінцева Олена Вікторівна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦЯ

Українська культура завдяки безперервному вдосконаленню інформаційних технологій у період стрімкого розвитку глобалізаційних процесів розширює сфери впливу комунікаційних можливостей. Культура особистості якнайбільше характеризує рівень самосвідомості та розуміння митцем власного призначення, сутність якого виразно виявляється у мистецькій діяльності. Мистецьке середовище, мистецькі цінності, взаємозв'язки щодо формування та поширення творів мистецтва в соціокультурному просторі являються важливими складовими частинами культури і мистецтва в утворенні нації. Даний процес потребує наукового аналізу, розгляду й усвідомлення перспектив розвитку в сучасному культурному просторі.

Культурно-мистецька сфера посідає особливе місце в суспільстві, адже українська культура концентрує цінності та норми, які впливають на регулятивну функцію соціуму. Саме культура об'єднує традиції і досвід поколінь, передбачаючи спрямування розвитку та спонукає до цілісного стилю буття, продукуючи цінності й смисли, які зберігають та формують національну ідентичність. У цьому сенсі особливою формою культури виступає мистецтво, яке унікальним проявом духовно-практичного осягнення царини здатне виявляти цінності та смисли. Разом з тим, мистецька діяльність відбувається тоді, коли реальність

сприймається і аналізується митцем, перетворюючи переосмислену діяльність на витвір мистецтва. Тож важливою ознакою мистецької діяльності є творчий процес, в якому відкривається невідоме для створення нового, що дозволяє митцю зростати духовно, професійно та знаходити нові шляхи, тим самим розширяючи особисті мистецькі можливості у творчому виявленні. Можемо зазначити, що митця ми розглядаємо як «суб'єкта творчості, унікальну творчо обдаровану особистість, носія ініціативного начала, творця духовних цінностей та артефактів культури, який прагне до самоздійнення в процесах культуротворчості для досягнення максимальної відповідності в мистецтві і культурі» [4, 82]. При цьому в умовах воєнного часу митці потрапили серед найуразливіших професій, оскільки переважна більшість мистецьких організацій припинили власну роботу. Війна сфокусувала увагу на фундаментальних питаннях щодо ідентичності українського народу та збереженні культурної спадщини. Адже повномасштабне вторгнення російської федерації на територію України примусило говорити про національні інтереси та шукати нові сенси й можливості задля оновлення та збереження української культури і мистецтва. Саме під час війни було створено на підтримку митців програми для відновлення культурно-мистецької діяльності, серед яких: Український культурний фонд, Департамент культури Київської міської державної адміністрації, Центр культурного розвитку «Тотем», Open call, Креативна Європа, Kommunale Galerie Berlin, Music Moves Europe та ін. Метою програм є підтримка українських митців, які допомагають зміцненню морального духу українського народу, де мистецькі твори з культурно-просвітницькою тематикою війни з російською федерацією та підтримки боротьби українського суспільства демонструють єднання світової спільноти проти російського агресора та сприяють у збереженні та відновленні української культурної спадщини.

Отже, сьогоднішній митець позиціонує себе як провідна одиниця політичного процесу, яка впливає на характер культурного існування, окреслюючи вектор проблеми. У процесі українського культуротворення митець докладає зусилля задля збереження власних культурно-мистецьких традицій українського соціуму. Отже, митець як соціальна одиниця демонструє особистим прикладом активний спосіб мистецького життя, тим самим намагаючись зробити власний внесок для збереження і відновлення української культури.

Література

1. Антонюк О. В. Менеджмент культурно-мистецької сфери. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2011. № 2 (11) С. 104–110.

2. Герчанівська П. Е. Культурологія : навч. посіб. для дистанційного навчання. 2-ге вид., випр. і доп. / за ред. В. І. Панченко. Київ : Університет «Україна», 2006. 323 с.

3. Карпов В. В. Культурно-мистецька діяльність київського художника Вадима Михальчука як інструмент формування арт-простору сучасної України. *Матер. XLI Міжн. наук.-практ. конф.* Ч. 2. Харків : Науково-інформаційний центр «Знання», 2018. С. 18–23.

4. Lifintseva O. The Artist model in cultural interpretation. *Scientific Journal of Polonia University*. 2022. № 52 (3). С. 77–83.

Мельник Карина Володимирівна,
здобувачка ПВНЗ «Київський університет культури»

МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ПСИХОЛОГІЇ: ДОСВІД ДОСЛІДЖЕНЬ СЛУХАЦЬКОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ

Однією з найуживаніших і найрозповсюдженіших помилок сучасної теорії музичного сприйняття виступає віднесення перцептивного мистецького мислення до сфери суто психологічного пізнання. При цьому, нездатність диференціювати індивідуально- чи соціально-психологічний і суто мистецтвознавчий компоненти проблеми свідчать про категоріально-понятійну невизначеність напрямку «музичної психології».

Як відомо, сучасний американський мистецтвознавець, теоретик естетики, філософ Арнольд Берлеант (нар. 1932) визначив «перцептивне мистецьке мислення» творчим актом, коли сприйняття музично-виконавського продукту перетворюється в незалежний інтелектуальний процес. На думку Берлеанта, музичний твір повинен провокувати слухача на «залученість» та «неперервність» взаємодії. Обидва поняття (engagement і continuity) залишаються ключами до естетичної філософії американця [1].

Проте ще американський музикознавець та органіст Персі Гетшус (1853-1943) відзначав «ірраціональну впливовість слухацького натхнення» в монографії «Матеріал, використовуваний для музичної композиції» (1882) [3].

Глибоку ірраціональність чуттєвої сторони впливу музичного виконавства на слухацьку аудиторію постійно артикулював видатний угорсько-американський музикознавець, фаготист Пауль Генрі Ланг (1901–1991). У синтетичній книзі «Музика в західній цивілізації» (1941) професор Ланг намагався ствердити ірраціональність глядацьких рефлексій і раціональність музичного виконавства, вбачаючи в цьому поділі питомо європейську естетичну парадигму [4].

Втім музично-психологічний підхід, принесений Лангом у північноамериканську еміграцію зі власного австро-угорського минулого, так і не отримав статусу ключового дослідницького предмета в музикознавчих студіях США [1]. Здебільшого англо-американські теоретики віддають перевагу прикладним музичним студіям у сфері гармонії, нотного запису, мелодії тощо [4]. Музична психологія як наукова спеціалізація сучасної музичної теорії найбільше визнання здобула в європейських наукових школах [2].

Напрям, що оригінально зародився в надрах німецького музикознавства і спеціально іменується терміном Musikpsychologie, тривалий час перебував на перетині психології та мистецтвознавства. Саме німецька музикознавча традиція зуміла відстояти належність Musikpsychologie до науки про музичні феномени. Систематичним відстоюванням тези досі займається знаний німецький музикознавець Гайнер Гембріс (нар. 1954 р.). Він присвятив питанню капітальне монографічне дослідження «Засади музичного таланту і розвитку» (2017) [2].

Звернення до систематизацій Гайнера Гембріса має важливе функціональне призначення для концептуалізації проблеми слухацької саморефлексії, так як Гембріс частіше за інших німецьких мистецтвознавців працює в галузі соціології сприйняття, слухацьких саморефлексій, аудиторних інтерпретацій естрадного співу [2]. На матеріалах взаємодії «виконавець-слухач / глядач», Г. Гембріс запропонував декілька формул непридатності включення «музичної психології» до психологічних наук.

Отже, за Гайнером Гембрісом, музична психологія є музикознавчою дисципліною, що вивчає феномен сприйняття музики наче акт слухацько-глядацької творчості. Тобто перцептивні, інтерпретаційні та рефлективні прояви співучасті «споживача» музично-сценічного виконавства вважають функціями «сенсотворенням» [2].

Я би додала також концепти «міфотворення» та «образотворення», про які задовго до Г. Гембріса писав інший німець (пруссак за походженням), доктор філософії у галузі музики Макс Фрідріх Меєр (1873–1967). Окрім розробки знаного любителями музичної науки «закону мелодичних інтервалів», М. Фр. Меєр написав ґрунтовну працю «Вступ до психологічної теорії музики» (1901) [7]. Автор наголошував: принципова засада успіху чи неуспіху виконання музичного твору – можливість викликати (або не викликати) саморефлексію слухача, спрямовану на раціоналізацію осмислених образів.

Концепти, музичні закони, рефлектологічні висновки Макса Фрідріха Меєра багато в чому перегукуються з ученням про «сприйняття творів слухацькою аудиторією» Теодора Ліппса (1851–1914) [5; 6]. Задовго до Гайнера Гембріса, Ліппс уживав поняття «естрада», використовуване від часів Просвітництва XVII-XVIII століть французькою публіцистикою [4].

Сам Т. Ліппс, як і М. Фр. Меєр, змагався за академічний статус науковця-енциклопедиста. Своє навчання Ліппс розпочав у царині філософії, спеціалізувався на математичному вимірі онтології, досліджував категоріально-понятійний апарат логіки та суміжних напрямків, концентрувався на фізиці й акустиці. Передусім фізико-акустичні

дослідження зробили Ліппса передовим музикознавцем Університету Бреслау (професорські курси викладали в 1890–1894 рр.). Як музикознавець, Ліппс виконував фортепіанні твори. Камерні концерти Ліппса в «Залі Леопольда» (актовій залі Університету Бреслау) сконцентрували дослідника на словосполученні «слухацька саморефлексія». Концепт увійшов до наукового обігу завдяки двотомній праці «Естетика» (1903–1906) [5].

Прихильники психологізації проблематики «слухацької саморефлексії» звертають увагу на подальший розвиток професійної кар'єри та наукового становлення Ліппса. У 1894–1909 рр. учений керував Мюнхенським психологічним інститутом, опрацьовував соціальну психологію Вільгельма Вундта, заглибився у дослідження психофізіології, психоакустики. Втім, критики підходу Ліппса не враховують основні положення, викладені автором у підсумковій двотомній роботі «Основи логіки» (1893) [6].

Творче співіснування «музичний виконавець, співак / слухач, глядач» фігурує в «Основах логіки» Ліппса на правах ключової метафори. Імператив класичної логіки та всіх варіантів некласичної логіки Теодор Ліппс вбачав у рефлективності, де метафізичний (ірраціональний) принцип підпорядкований праксеологічному (раціональному).

Так чи інакше, але М. Фр. Меєр, Т. Ліппс, Г. Гембріс і А. Берлеант доклали немалих зусиль для інституціоналізації «музичної психології» як предметної області мистецтвознавчих студій. Звісно, міждисциплінарний характер «музичної психології» ігнорувати не можна, але проблематика саморефлексії слухача, частіше за все, досліджується як самостійний творчий акт музичного сприйняття (настільки ж цінний, наскільки акт музичного компонування чи виконання).

Література

1. Berleant Arnold. Sensibility and Sense: The Aesthetic Transformation of the Human World. Exeter : Imprint Academic, 2010. 232 pp.
2. Gembris Heiner. Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung. Augsburg: Wißner, 2017. 475 p.
3. Goetschius Percy. The Material used in Musical Composition. New York: G. Schirmer, 1907. 273 pp.
4. Lang Paul Henry. Music in Western civilization. New York: Norton, 1941. XVI+1107 pp.
5. Lipps Theodor. Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik. Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1923. XIV+607 p.
6. Lipps Theodor. Grundzüge der Logik. Hamburg & Leipzig: Verlag von Leopold Voss, 1893. VIII+233 p.
7. Meyer Max Friedrich. Contributions to a psychological theory of music. Columbia, Mo.: University of Missouri Press, 1901. VI+80 pp.

Мостова Світлана Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОК-МУЗИКА: ПОХОДЖЕННЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Рок-музика як самостійне явище в музичному світі сформувалася в 1950-х роках у США. Із самого початку це була музика протесту – молодіжна культура, що протистояла моралі й культурі старших поколінь, демократична музика, що увібрала в себе елементи як музики для білих, так і для чорношкірих.

Загалом рок-музика (англ. rock – хитати(ся), трясти(ся)) – це узагальнена назва низки напрямів популярної музики другої половини XX століття, що походять від рок-н-ролу та ритм-енд-блюзу. Рок – це музика, що відповідала духу часу, і саме тому він дуже швидко став провідною течією в молодіжній музичній культурі та помітним явищем – у світовій.

На формування року впливали такі течії: чорний і білий джаз, фолк, кантрі, кантрі-енд-вестерн, блюз, диксиленд, бугі-вугі, негритянські духовні жанри – хоспелз, спіричуелс, соул. Однак провідна роль у цьому належить блюзу, який був особливо поширений у південних

штатах країни.

Характерні риси рок-музики – одноманітний ритм із сильним бек-бітом, що підтримується барабанами та електрогітарою.

Рок-музику зазвичай виконує рок-група, що складається з вокаліста, гітариста, бас-гітариста і барабанщика, іноді клавішника. В окремих випадках можуть бути використані саксофон, губна гармоніка, акордеон та інші інструменти.

У 1957 році була записана композиція Rumble гітариста Лійка Рея, у якій вперше був використаний ефект фаз на гітарі. Це стало початком народження року.

Британське вторгнення – термін, що позначає музичне явище середини – другої половини 60-х рр., коли британська рок-музика почала домінувати як у національних, так і в міжнародних чартах.

The Beatles – культова британська рок-група з Ліверпуля, яка зробила неоціненний внесок у розвиток рок-музики.

«Обваження» рок-музики почалося ще в середині 1960-х років британськими та американськими групами (The Kinks, Cream, The Rolling Stones, The Yardbirds, The Who) і віртуозним рок-гітаристом Джиммі Хендріксом. З'являється новий жанр рок-музики – хард-рок, що характеризується центральною роллю соло-гітариста та композиціями, побудованими на рифах. Хард-рок зародився в 1960-ті роки, знайшов звичні форми в кінці 1960-х – на початку 1970-х років, а його розквіт припав на початок 1970-х, за участі таких груп, як Deep Purple, Black Sabbath і Led Zeppelin. Від хард-року до середини 70-х відгалузилися хеві-метал, давши початок всій «металевій» музиці.

Перші групи альтернативного року з'являються в США на початку 80-х років. Вони здійснювали спроби сумістити енергетику панк-року, музичні основи постпанку, фолкрокової гармонії і гітарні прийоми.

Наступним напрямом, який отримав небувалий розвиток у 80-х, став треш-метал. В основу жанру закладені елементи все того ж хеві-метала і панк-року. Найзнаменитішими його представниками є Metallica, Slayer і Megadeth.

Треба згадати про так званих королів гітар – гітаристів, які є віртуозами та здатні грати дуже складні музичні партії. Таких у XX столітті було небагато, але саме вони зіграли в історії рок-музики чималу роль. Серед найвідоміших два великих віртуози: Джиммі Хендрікс і Річі Блекмор.

Легендарні представники світової рок-естради:

– Kiss – американська рок-група, що отримала величезну популярність в 1970–1980 роках, грала в жанрах глем-шок-хард-року, відома своїм сценічним макіяжем і концертами-шоу, що супроводжувалися різними піротехнічними ефектами;

– Rammstein – німецька рок-група, утворена в січні 1994 року. Її музичний стиль поєднує в собі елементи індастріал-металу й традиції німецької важкої сцени. Це одна з найпопулярніших рок-груп Німеччини, широковідома і в решті світу. Майже всі пісні групи – на німецькій мові. Rammstein також прославилася сценічними шоу й епатажними текстами;

– Guns N' Roses – американська рок-група, що стала популярною в кінці 1980-х і початку 1990-х.

Сучасна рок-музика має велику кількість напрямів – від танцювального рок-н-ролу до металу. Зміст пісень варіюється від легкого й невимушеного до похмурого, глибокого та філософського.

Українська рок-музика виникла наприкінці 1960-х років та була представлена творчістю аматорських біг-бітових і ритм-енд-блюзових гуртів («Еней», «Гуцули», пізніше – «Діалог», «Крок», «Лабіринт» та ін.).

Сучасна українська рок-музика має багато напрямів, наприклад: альтернативний рок (Esthetic Education), попрок (гурти «Антитіла», «Друга ріка», «Скрябін», «С.К.А.Й.»), важкий метал («Біла вежа», «Мотор'ролла»), етнорок («ВВ»), фолкрок («Кому вниз», «Мандри», «Русичі»), мелодійний рок («Океан Ельзи») тощо.

Гурт «Океан Ельзи» – культовий український рок-гурт, створений у 1994 році у Львові. Склад гурту змінювався кілька разів. Незмінним лідером та вокалістом гурту є Святослав Вакарчук.

У наш час в Україні проводять низку рок-фестивалів, наприклад: «Тарас Бульба», «Рок Січ», «Чайка», «Славське Рок», «Шешори» й ін.

Отже, унікальність року полягала зовсім не в тому, який у музикантів був імідж, стиль гри, тематика пісень. Унікальність світової класики полягає в одному слові – музика. Та музика, яку створили співаки кантрі й блюзу, яку підхопив Елвіс Преслі, яку після нього продовжували вдосконалювати «Бітлз», і яку потім відточили королі гітар, настільки багата, що, слухаючи її, можна без зусиль визначити всі емоції музиканта на той момент. У ній вони виливали всю свою душу, тому світовий класичний рок насичений духовною енергією. Яким буде світової рок наступних десятиліть – точно не відомо. Із часом він теж зніме із себе корону з написом «сучасний» і стане такою ж класикою. У сучасній рок-музиці важливо знову висловити й відродити красу музики, без якої це просто марне знівечення інструментів і трата часу.

Література

1. Джей Джи. URL: https://dovidka.biz.ua/koli-vinik-rok (дата звернення: 25.04.2023).
2. Історія рок-музики. URL: https://narodna-osvita.com.ua/6974-storya-rok-muziki.html (дата звернення: 25.04.2023).
3. Колодко А. РоК-музика як форма молодіжної субкультури. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Культурологія. 2015. Вип. 16. С. 227–236. URL: https://eprints.oa.edu.ua/3838/1/24.pdf (дата звернення: 25.04.2023).
4. Паскаль Дж. Ілюстрована історія рок-музики. Йорк : Galahad, 1978. 543 с.
5. Феномен світової рок-культури. URL: https://ua-referat.com/Феномен_світової_рок-культури (дата звернення: 25.04.2023).

Недяк Єлизавета Петрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЄДНАННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА З АКТОРСЬКОЮ МАЙСТЕРНІСТЮ

У вокалі головними є: якість звуку, його чистота, вміння керувати своїм голосом і здатність шукати й використовувати прийоми, якими можна найкраще розкрити себе. Але також вважаємо, що дуже важливу частку цінності артиста, переважно співака, займає акторська майстерність. Вона допомагає відтворити потрібний образ, доповнює технічну основу. Без неї неможливо буде передати емоції. Безумовно, для цього є музичні художні прийоми, особливо в інструментальній музиці. Але вокалістам потрібно ще представити свій образ посилювальними акцентами в мові, у деяких піснях моментами – речитативом.

Акторська майстерність стане в пригоді й тим артистам, у кого образи більш суворі, канонічні, щоб зробити образ яскравішим. А що, коли частіше театралізувати виступи? Додати нотку драми, експресії, колориту? Цю тему ми й хочемо просвітити.

Вважаємо, що було б цікаво створювати концерти та окремі виступи більше схожі на етюди з мюзиклів. Тому акторській майстерності в навчанні вокалістів варто приділяти більше часу, заглиблюватись у її специфіку. Виділимо такі моменти:

1. Сценічна мова: потрібна всім артистам, у кого діяльність пов'язана безпосередньо з промовою; робота з дикцією, правильна вимова.

2. Творча імпровізація (за пропонованими обставинами): допоможе розвинути фантазію та уяву, навчить думати, творити.

3. Нестандартні завдання для розвитку акторської майстерності.

4. Пластика рухів, мова тіла (багато вокалістів не тільки стоять на місці, а також

виконують хореографію тощо).

Акторська майстерність, крім того, насамперед допомагає людині позбутися скутості, розкритися, прибрати затискачі – фізичні та внутрішні.

Такі моменти дуже добре відображаються в мюзиклах, у яких поєднується все: вокальні здібності, танцювальні навички, іноді циркові трюки, яскраві костюми, образи (залежно від теми вистави) і, звичайно ж, акторська виразність.

Також багато співаків не в мюзиклах чи фільмах, а просто на сцені створюють цілі театральні шоу. Чого варта одна Леді Гага з її концертом пісні You and I. Вона створила своє альтер-его – чоловіка, так званого Джо Кальдерона. І в такому образі співала, граючи на фортепіано, протягом усього концерту. Багато фанатів спочатку повірити не могли, що цей чоловік – Леді Гага. У неї це вийшло досить гармонійно й просто приголомшливо.

Ще яскраві приклади – представники шок-року: батько цього жанру – Alice Cooper зі справжніми водевілями, гурт Kiss зі своїм гримом та видовищними концертами, німецький гурт Rammstein з кліпами, у яких у кожному фігурує якась історія та про яких говорять як і про Леді Гагу – «кожен кліп як маленький фільм».

Для стимулювання позитивної мотивації сучасна українська дослідниця Бірюкова пропонує використовувати три групи методів, форм і засобів. До першої – вона відносить «методи естетико-емоційної стимуляції, спрямовані на активізацію особистих професійних якостей (музичність, надійність вокального виконання, емоційність, емпатійність, художня обдарованість): а) емоційно-образне представлення інформації за допомогою відео та аудіоматеріалу; б) творчі й особистісні завдання, які формують уявлення учнів про важливі особистісні та професійні характеристики й викликають бажання їх набути; в) створення професійних автопортретів (реальних і перспективних), які дадуть можливість майбутнім учителям музики побачити реальний стан власного співочого та сценічного стилю і представити перспективний.

До другої групи входять методи й форми, що стимулюють дію та активізують пізнавальну сферу майбутніх учителів музики: а) дослідницькі ситуації (проблемні евристичні бесіди, які активізують вокально-сценічну діяльність, сприяють свідомому й самостійному оволодінню ведучим, додатковим голосом та сценічна майстерність); б) самостійна дослідницька робота (написання конспектів, доповідей, повідомлень з подальшим обговоренням, які сприяють формуванню додаткових та допоміжних знань про голосово-сценічні здібності майбутнього вчителя музики).

Третя група методів спрямована на стимулювання співочої та виконавчої майстерності майбутніх учителів музики. Ідеться про використання професійних ситуацій, які дають змогу безпосередньо перевірити себе як викладача: а) навчальні заняття (для покращення вокальних та сценічних навичок, артистичних й інтерпретаційних навичок); б) участь у концертах, міжнародних, національних і муніципальних фестивальних конкурсах, які спонукають студентів удосконалювати певні співочі та виконавські навички, а також їх особисті та професійні якості; в) створення ситуацій успіху (що дають можливість досягнути позитивних результатів у співочій і виконавській діяльності); г) перевірки, оцінки, які пробуджують бажання покращити свої вокальні та сценічні навички, звертають увагу студентів на прогалини у знаннях та вміннях, стимулюють підвищені зусилля у вокальній та сценічній діяльності» [2, 148–149].

Отже, акторська майстерність є посідає важливе місце в професійній діяльності вокаліста, сприяючи кращому розкриттю його образу.

Література

1. Кривохижа О. М. Вплив сценічної майстерності на естрадно-виконавську діяльність студента : дипломна робота. Чернівці, 2021. 76 с. С. 5.

2. Бірюкова Л. А. Реалізація педагогічних умов і принципів формування вокально-сценічної майстерності студентів на музично-педагогічних факультетах. *Актуальні питання мистецької освіти*

та виховання. 2016. Вип. 2. С. 148–161. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/apmov_2016_2_19.pdf (дата звернення: 24.04.2023).

Непокритий Максим Анатолійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЗАПИС ВОКАЛУ ЯК СКЛАДОВА ТВОРЕННЯ МУЗИКИ

Запис вокалу є важливою складовою процесу створення музики. Якість його впливає на кінцевий результат пісні або альбому. Процес запису вокалу може бути складним і трудомістким, але правильна підготовка та професійна підтримка допоможуть досягти найкращого результату. Незалежно від рівня досвіду вокаліста процес запису може вимагати багато часу й терпіння, але він є важливою складовою успіху музичного проєкту. Для успішного запису вокалу необхідно правильно встановити мікрофон, налаштувати рівні гучності та забезпечити хорошу акустику. Важливо також враховувати особливості голосу вокаліста та його стиль виконання. Під час запису вокалу можна використовувати різні техніки обробки звуку для досягнення бажаного звучання. Окрім технічних аспектів, під час запису вокалу важливо також враховувати емоційний посил пісні та передати його у виконанні. Для досягнення найкращого результату можна проводити декілька проходів запису та вибрати найкращий з них під час зведення треку.

У сучасному музичному світі запис вокалу може відбуватися як у студії, так і в домашніх умовах за допомогою спеціального обладнання та програмного забезпечення. Під час запису вокалу важливо також враховувати кінцеву мету проєкту й адаптувати підхід до запису відповідно до неї. Запис вокалу є важливою складовою процесу створення музики, яка вимагає зосередженості, терпіння та технічних знань, але з правильною підготовкою може призвести до найкращого результату.

Під час запису вокалу також важливо використовувати належну техніку дихання та артикуляції, щоб досягти чистого та різноманітного звучання. Для досягнення оптимального звучання вокалу можна експериментувати з різними типами мікрофонів, їх розміщенням та напрямком. Якість запису вокалу може бути погіршена шумами та перешкодами, тому важливо забезпечити тихе та спокійне середовище для запису. Під час запису вокалу можна використовувати спеціальні ефекти, такі як відлуння, реверберація та ін., щоб створити більш динамічний та цікавий звук. Під час запису важливо звертати увагу на такі деталі: інтонація, темп та динаміка, щоб створити найкращий звуковий образ пісні.

Важливо мати на увазі, що процес запису – це етап творчого процесу, де помилки та недосконалості можуть бути виправлені із часом. Запис вокалу може зайняти багато часу та зусиль, але якість результату варта того, щоб інвестувати ці ресурси. У результаті запис вокалу – це процес, який потребує не лише технічних знань та навичок, але й творчої майстерності, експериментування та відданості музиці.

Запис вокалу можна використовувати для створення різних стилів музики, таких як поп, рок, електронна музика та ін. Окрім запису основного вокалу, можна записати різні версії вокалу для створення хору або вокального групового ефекту. Під час запису вокалу можна використовувати автотюн, щоб виправити невідповідності в інтонації, але варто не перебрати із цим ефектом, щоб зберегти природний звук голосу. Важливо забезпечити гарний настрій та емоційний зв'язок між виконавцем та звукорежисером під час запису вокалу, щоб отримати найкращий результат, передати почуття та створити емоційний звуковий образ.

Після запису вокалу важливо звернути увагу на зведення треку, де можна використовувати різні техніки обробки звуку, такі як компресія, еквалайзер та ін., для створення більш збалансованого та професійного звучання.

Запис вокалу може бути складним завданням для початківців, тому важливо використовувати різні джерела інформації, такі як курси, книги та відеоуроки, щоб удосконалити свої знання та навички. Під час запису вокалу важливо зберігати копії звукових файлів у безпечному місці, щоб уникнути втрати даних в разі відмови обладнання або непередбачуваної ситуації. Запис вокалу може бути також корисним для вокальних тренувань та розвитку голосу, оскільки дає змогу виконавцеві почути свій голос зі сторони та виправити

помилки в техніці виконання.

Під час запису вокалу потрібно використовувати якісне обладнання та мікрофони, щоб забезпечити чистоту та якість звуку голосу. Для отримання максимально природного звучання вокалу важливо розташовувати мікрофони на відстані від голосу відповідно до типу мікрофона та характеристик звукоізоляції приміщення. Використання вокальних ефектів, таких як відлуння, реверберація та дисторшн, може додати експресивності та глибини до звучання вокалу. Варто забезпечити якісний контроль звуку під час запису вокалу, щоб уникнути надмірного шуму та відлуння в приміщенні.

Вокальний перфекціонізм може призвести до витрати багато часу та енергії на запис вокалу, тому потрібно знахойти баланс між дбайливістю до деталей та збереженням емоції і виразності виконання. Важливо використовувати попереднє прослуховування та тестові записи, щоб переконатися, що звук голосу відповідає стандартам звукозапису.

Один з ключових елементів запису вокалу – це правильне налаштування мікрофонів та рівень гучності. Надмірна гучність може призвести до перевантаження мікрофонів і спотворення звуку, тоді як недостатня гучність може призвести до поганої якості запису й низької чіткості звуку. Важливо враховувати, що деякі вокальні техніки можуть бути важкими для запису, тому можна використовувати різні прийоми та інструменти для покращення якості запису. Наприклад, попередньо встановлений компресор може зменшити різкі перепади гучності та рівномірно збалансувати звук.

Важливо дотримуватися певної послідовності при записі вокалу, щоб забезпечити максимальну якість звуку. Це може включати настройку мікрофонів, перевірку звуку, попереднє прослуховування та збереження запису у відповідному форматі.

При записі вокалу можна використовувати різні типи мікрофонів, залежно від потреб та бюджету. Наприклад, конденсаторні мікрофони забезпечують високу якість запису, а динамічні – підходять для запису живого вокалу або вокалу з використанням різних ефектів. Для отримання максимальної якості запису вокалу важливо використовувати якісну звукову карту або аудіоінтерфейс, які забезпечать якісний і точний звуковий сигнал. Важливо відслуховувати записані доріжки та виконувати необхідні корективи щодо звуку, щоб забезпечити максимальну якість звуку. Це може включати використання еквалайзера для підвищення або зниження певних частот, зменшення шуму та резонансу, а також додавання реверберації та інших ефектів.

Для покращення якості запису вокалу можна використовувати різні інструменти та техніки, такі як компресія, додавання хору, реверберації, а також збільшення гучності окремих частин доріжки. Крім того, для забезпечення якісного звучання вокалу можна використовувати різні техніки запису, такі як мультимікрофонний запис, запис у стерео- та монорежимах, а також використовувати ефекти, такі як додавання динаміки й просторовості.

Після завершення запису вокалу потрібно провести остаточний аудіомікс, щоб забезпечити рівномірний баланс звуку та врівноважити гучність різних інструментів і вокалу.

Важливо пам'ятати про авторське право та заборони на використання іншими людьми без дозволу вокальної роботи. Для цього можна використовувати правові інструменти, такі як ліцензії та договори. При записі вокалу також важливо мати на увазі майбутнє використання запису, зокрема, його використання для міксування та мастерингу пісні, що допоможе забезпечити максимальну якість та рівномірність звучання.

Отже, запис вокалу – це творчий процес, який може бути різним для кожного виконавця та кожної пісні. Тому для досягнення максимальної якості запису, важливо експериментувати з різними інструментами, техніками й ефектами та працювати над кожним записом з увагою та любов'ю до музики.

Література

1. Bobby Owsinski. The Recording Engineer's Handbook. URL: https://www.amazon.com/ Recording-Engineers-Handbook-4th/dp/0998503355 (дата звернення: 25.04.2023).

2. David Miles Huber, Robert E. Runstein. Modern Recording Techniques. URL: https://www.amazon.com/Recording-Techniques-Engineering-Society-Presents/dp/1138954373 (дата звернення: 25.04.2023).

3. Bobby Owsinski. The Mixing Engineer's Handbook. URL: https://www.amazon.com/Mixing-Engineers-Handbook-Bobby-Owsinski/dp/128542087X (дата звернення: 25.04.2023).

4. Bob Katz. Mastering Audio: The Art and the Science. URL: https://www.goodreads.com/book/show/711420.Mastering_Audio (дата звернення: 25.04.2023).

5. Tim Dittmar. Audio Engineering 101: A Beginner's Guide to Music Production. URL: https://www.amazon.com/Audio-Engineering-101-Beginners-Production/dp/0240819152 (дата звернення: 25.04.2023).

6. David Gibson. The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production. URL: https://www.amazon.com/Art-Mixing-Recording-Engineering-Production/dp/1931140456 (дата звернення: 25.04.2023).

7. Gary Davis and Ralph Jones. The Sound Reinforcement Handbook. URL: https://soundsfxedit.files.wordpress.com/2011/12/sound-reinforcement-handbook.pdf (дата звернення: 25.04.2023).

8. Philip Newell. Recording Studio Design. URL: https://books.google.com.ua/books/about/Recording_Studio_Design.html?id=VGZJWvnvp1QC&redir_esc=y (дата звернення: 25.04.2023).

9. Mike Senior. Mixing Secrets for the Small Studio. URL: https://cambridge-mt.com/ms/main/ (дата звернення: 25.04.2023).

10. Dave Hunter. The Home Recording Handbook. URL: https://www.amazon.com/Home-Recording-Handbook-Youve-Great/dp/087930958X (дата звернення: 25.04.2023).

Пєров Микита Сергійович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ВІЙНИ НА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В УКРАЇНІ

Війна завжди залишає свій відбиток на житті людей, культурі та мистецтві. Музичне мистецтво в Україні також зазнало значних змін під впливом військового вторгнення. Тож як саме війна вплинула на музичну сцену країни, які нові течії з'явилися і як музика відображає духовну боротьбу та співчуття?

По-перше, війна вплинула на тематику музичних творів. Передусім під впливом російської військової агресії значно зріс попит саме на українську мову, що є доволі значним плюсом для всієї української музичної сцени. Багато людей почали відмовлятися від споживання не тільки російської, а й загалом від російськомовної творчості, автори ж пісень та виконавці почали частіше використовувати державну мову у своїх творах. Крім того, велику кількість творів присвячують героїзму українців: військових, цивільних. Ці пісні стали символом єднання народу, віри в перемогу та співчуття до тих, хто втратив своїх близьких внаслідок бойових дій.

По-друге, війна сприяла поширенню різноманітних музичних стилів. Зокрема, набули поширення такі напрями, як патріотичний рок, фольклорно-етнічна музика тощо. Ці жанри відображають глибокі емоції, пов'язані з війною, та водночас можуть закликати до миру та злагоди.

По-третє, війна змінила сприйняття музики як такої. Музика стала більше засобом висловлення своїх думок, протесту, співчуття та підтримки, ніж розвагою.

По-четверте, війна сприяла розвитку музичної освіти та культурному обміну. Багато музикантів і виконавців з різних куточків України об'єдналися, щоб проводити благодійні концерти, майстер-класи та фестивалі. Це сприяло розвитку музичної культури та зміцненню дружніх зв'язків між різними регіонами країни.

Отже, війна в Україні суттєво вплинула на музичне мистецтво країни. Вона змінила тематику творів, сприяла появі нових стилістичних трендів, вплинула на сприйняття музики як засобу культурного обміну. Музика стала важливим засобом висловлення думок, а також об'єднання народу в боротьбі за мир та свободу.

Література

1. Лупак А. Музика в час війни. *Zbruc*. 10.05.2022. URL: https://zbruc.eu/node/111844 (дата звернення: 12.05.2023).

2. Мистецтво під час війни говоритиме за нас довше, ніж ми живемо – Ткаченко. *Укрінформ.* 27.07.2022. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3537665-mistectvo-pid-cas-vijni-govoritime-za-nas-dovse-niz-mi-zivemo-tkacenko.html (дата звернення: 12.05.2023).

Світлічна Анна Олегівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ РЕЖИСЕРА ЯК ПЕДАГОГА В ДІЯЛЬНОСТІ ДИТЯЧИХ ТЕАТРАЛЬНИХ СТУДІЙ У ДОШКІЛЬНІЙ УСТАНОВІ

Актуальність теми полягає в недостатньому вивченні порівняльного аспекту ролі режисера професійних театральних колективів та режисера дитячих театральних студій, а також детальної характеристики режисера в дитячих театральних студіях та його ролі як педагога. Мета дослідження полягає у визначенні необхідних знань, умінь, навичок та методів роботи для режисера дитячих театральних студій з метою становлення його як педагога.

Загальновідомо, що театр – це мистецтво синтетичне. Синтетичний характер театрального мистецтва є ефективним і унікальним засобом художньо-естетичного виховання дітей. Він поєднує всі види мистецтва: музику, танець, декоративно-художнє мистецтво, літературу тощо.

Театральне мистецтво близьке і зрозуміле дітям, адже в основі театру лежить гра. Кому пощастило саме в ранньому віці зануритися в атмосферу театру, той все життя буде сприймати світ прекрасним, вмітиме чітко відрізнити добро від зла та матиме широкий світогляд.

Діти прагнуть проявляти творчість, тому варто заохочувати дітей бути різними, акцентувати на унікальності кожної особистості, за допомогою різноманітних вправ максимально розкрити та реалізувати їх здібності. Як зазначає Н. Пилипенко: «Головне для людини – зрозуміти своє призначення, покликання. У кожного є свій потенціал. І потрібно прагнути його реалізувати. Потрібно розвивати свої здібності» [1, 2]. Відповідно, наскільки швидко ми зуміємо розкрити потенціал особистості, настільки швидко особа буде вправлятися в обраній галузі та здобуде успіх.

Хто ж відіграє головну роль у пошуку талантів у дитячих театральних студіях? Безумовно, режисер. Однак варто наголосити, що діяльність режисера театру та режисера дитячого театру-студії докорінно відрізняється.

По-перше, завдання режисера театру – постановка вистави, яка включає комплексну роботу з акторами, сценаристом, звукорежисером, костюмерами та іншими працівниками. Режисер подає свою ідею, ставить потрібні завдання перед трупою, а всі учасники їх мають виконувати. У синтезі цих завдань глядач отримує готовий продукт – виставу. Завдання режисера дитячої театральної студії полягає у тому, щоб самотужки організувати роботу так, щоби всі її елементи виконали надзавдання постановки. Режисер дитячої театральної студії в дошкільній установі має поєднувати функції сценариста, постановника, костюмера тощо.

По-друге, різницю відстежуємо у виконавцях вистави. Актори в театрі є професіоналами, дорослими сформованими особистостями, яким лише потрібно вказати напрямок вистави, ідею ролі, надзавдання постановки, надалі вони досягають поставлених режисером завдань самостійно. У дитячих театральних студіях акторами виступають діти, де кожний з своїм характером, з віковими кризами, бажаннями, без особливих професійних умінь та навичок. Наведене вище ще раз доводить тезу про те, що режисер для дошкільнят повинен бути педагогом.

Микола Крипчук та Дмитро Умлєв стверджують: «У дитячому театрі справжній режисер – це не тільки кваліфікований фахівець, а й професійний актор і вихователь. Саме тому кожен, хто працює з дітьми, має пам’ятати, що його завданням та обов’язком є постійна робота над

удосконаленням своїх режисерських умінь і самовдосконаленням» [2, 80].

Режисер-педагог у дитячих театральних студій в дошкільній установі має безліч завдань, серед яких:

– підібрати роль, яка оптимально підкреслить позитивні якості дитини, а також висвітлить негативні, на якими варто працювати у виховних цілях;

– навчити «замкнутих» дітей не соромитись, а надто рухливих зосереджуватись та володіти своїми емоціями;

– налагодити дружню та сприятливу для роботи та розвитку атмосферу в колективі;

– підібрати матеріал, який буде цікавим та пізнавальним для дітей, відповідатиме віковій категорії учасників та глядачів вистави;

– організовувати план заняття, поєднуючи активні та спокійні завдання, відчувати настрій дітей та за необхідності змінювати хід репетицій.

Педагогу-режисеру самому необхідно вміти виразно читати, розповідати, дивитися і бачити, слухати і чути, бути готовим до будь-якого перетворення, тобто володіти акторською майстерністю і навичками режисури.

Вдало зауважив О. П. Табаков про театральну педагогіку: «Це шлях до себе, вміння натискувати на клавіші душі. Тільки треба знати, де вони знаходяться, і створити для цього необхідні умови» [2, 83].

Провідні вітчизняні та зарубіжні педагоги неодноразово підкреслювали велику роль мистецтва у вихованні підростаючого покоління (І. Гаманн, Я. Коменський, Ф. Прокопович, В. Сухомлинський та ін.). Хвилюючи й радуючи, мистецтво розкриває перед дітьми соціальний сенс життєвих явищ, примушує їх пильніше вдивлятися в навколишній світ, спонукає до співпереживання, до засудження зла [3]. В. Сухомлинський зауважував: «Чуткість, сприйнятливість до краси в дитячі роки незрівнянно глибші, ніж у більш пізні періоди розвитку особистості. Потреба у прекрасному затверджує моральну красу, породжуючи непримиренність до всього вульгарного та потворного» [4, 193].

Як же працювати керівнику з дітьми дошкільного віку, щоб вдало поєднувати педагогіку та режисуру, зацікавити, не нашкодити та розкрити потенціал кожного учасника? Тут найперше варто звернутись до дитячої психології віку. Вміти розрізнити їх потреби та правильно використовувати ці знання.

Характеристика вікових особливостей розвитку дітей дошкільного віку є необхідною для правильної організації режисером-педагогом дитячих театральних занять. Важлива роль у розвитку особистості дошкільника належить естетичним почуттям (прекрасного, гармонії, ритму).

Отже, підсумовуємо. Театр як вид мистецтва найбільш сприяє різнобічному творчому розвитку особистості, зокрема дошкільнят, адже поєднує різні види мистецтва: музику, літературу, танець тощо. Роль режисера в дитячих театральних студіях дошкільного віку тісно переплітається з педагогічною діяльністю. Для того щоб якісно та правильно навчати дітей, потрібно обов'язково бути обізнаним у віковій психології дошкільнят, практично оперувати знаннями з акторської майстерності, режисури, сценічного мистецтва, вміти правильно організувати план заняття, бути відкритим, тактовним, ввічливим, поважати і любити маленьких акторів-дітей. Режисер як педагог у дитячих театральних студіях, з урахуванням усіх аспектів, зазначених вище, обов'язково досягне мети – виховати естетичний смак у дітей, сприятиме їх розвитку та мотивації, а також зуміє розкрити потенціал кожної особистості.

Література

1. Пилипенко Н. Цитати про здібності 2023. URL: https://citaty.org.ua/tsytaty-pro-zdibnosti/2/ (дата звернення: 25.03.2023).

2. Крипчук М., Умлєв Д. Режисерсько-творча специфіка дитячого естрадного театру «Зірковий час». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2020. № 3. С. 78–90. URL: http://artonscene.knukim.edu.ua/article/download/204360/204726 (дата звернення 18.04.2023).

3. Величко Т. О. Удосконалення естетичного виховання засобом залучення старших дошкільників до театральної діяльності. URL: http://dnz125.edu.kh.ua/informaciya_pro_zaklad/storinka_fahivciv/storinki_vihovateliv/vihovatelj_velichko_tetyana_oleksiivna/ (дата звернення: 21.04.2023).

4. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : в 5-ти т. Т. 3. Київ, 1977. 670 с.

Су Їн,
здобувачка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
Кохан Наталя Михайлівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

СВІТЛО ЯК МАТЕРІАЛ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Значення світла у житті людства має дуже важливу роль: це і біологічні процеси людини, і фотосинтез рослин. Тому зрозуміло, що вивченню природи світла, його впливу на функціонування ноосфери присвячені наукові дослідження. Мистецтво, як концентрована думка, що об'єднує розуміння світоустрою, спостереження за навколишнім середовищем та аналіз психологічного стану людини, також багато уваги приділяє світлу. Світло виявляє поверхні та об'єми. Так, у скульптурі за допомогою світла виявляється ритм, закладений художником. Але в сучасному мистецтві світло розширює свою функцію і, крім освітлення інших об'єктів, стає «матеріалом» творчості.

Ці зміни проявились у другий половині XX століття: у художніх творах почали використовувати природні та штучні джерела світла для створення мінімалістичних скульптур, інсталяцій та об'єктів-ілюзій. З мистців, хто експериментував в цьому напрямі в той час та продовжує експериментувати зі світлом зараз, слід виділити такі імена: Ден Флавін (Dan Flavin), Джеймс Таррелл (James Turrell), Олафур Еліассон (Olafur Eliasson).

Твори Д. Флавіна були сформовані на підвалинах авангарду: прості геометрічні об'єми в поєднанні з однієї або декількома люмінесцентними лампами (серія квадратних конструкцій під загальною назвою «Ікони», 1962). Потім мистець відходить від використання окремих об'єктів- паралелепіпедів в поєднанні з люмінесцентними лампами у своїх творах й залишає тільки лампи. Так зроблені чотири пам'ятники В. Татліну (1964–1990). У Касселі на Документа він експериментує з ультрафіолетовим світлом. На той час це було новаторським рішенням у мистецтві. Згодом твори Д. Флавіна стають глибоко витонченими за задумом та колірним рішенням, змінюються вони і за розмірами: від невеликого об'єкта всередині приміщення до інсталяції розміром з будівлю в міському середовищі.

Зі штучним світлом на початку своєї кар'єри експериментував й Д. Таррелл: він створював ілюзорні стіни та об'єкти. В наступних його творах об'єднання штучного джерела освітлення та природного дозволило мистцю сформувати умови для нового візуально-емоційного досвіду глядача. З того часу світло стає головним художнім матеріалом Д. Таррелла, а всі споруди, що він спроєктував та збудував, є умовами демонстрації та споглядання медитативних відкриттів.

Зі споруд, що це демонструють, слід виділити твір ленд-арту (обсерваторію) «Кратер Роден» та серію творів під загальною назвою «Небесні простори». «Кратер Роден» Д. Таррелла – це згаслий вулканічний кратер, розташований у регіоні Пейнтед-Дезерт (Північна Аризона, США). Усередині кратера побудовані тунелі, камери та оглядові кімнати. Деякі оглядові кімнати мають відкритий круглий отвір до неба, вирізаний у даху, інші – більш закриті, з кольоровим склом або дзеркалами, які відбивають та заломлюють природне світло. Кожне з приміщень – це місце спостереження за мінливими картинами змін, що відбуваються зовні.

У серії творів «Небесні простори» (Skyspace), яких вже більше вісімдесяти він створив у різних країнах, Д. Таррелл формує аналогічні експерименти спостереження за світлом, що він зробив у «Кратері Роден», але у значно менших розмірах. Кожний «небесний простір» це, як правило, невеликий павільйон з отвором у даху і через нього глядачі спостерігають за змінами у небі. Ці ефекти посилюються, коли мистець використовує ще й світлодіоди у стелі

павільйону. Поєднання природнього та штучного світла створює особливо цікаві «картини» у час сходу та заходу сонця. Кожний «небесний простір» розроблено відповідно до конкретного середовища та має свою унікальну споруду. Твори націлені на занурення у власні відчутті від спостерігання величі світу.

На перетині мистецтва, науки та технології працює О. Еліассон. Він використовує різноманітні джерела світла, включаючи природне світло, штучне світло та відображення, щоб дослідити, як світло може змінювати сприйняття простору та часу. Найбільш відомим його твором зі штучним світлом є «Проєкт погоди», що він показував у Тейт Модерн в Лондоні (2003). Там, у великому приміщенні він створив гігантське сонце із сотень жовтих ламп. Вся «картина» (штучне сонце та відвідувачі) множилася в дзеркальній стелі, створюючи ілюзію нескінченного, світлого простору в сонячний день.

Інші ефекти (відчуття динаміки, енергії) викликає його твір «Ваш спіральний погляд» (Музей Гуггенхайма в Нью-Йорку, 2008). Для цієї інсталяції був побудований спіралеподібний пандус, що вів до тунелю з численними лампами та дзеркалами. Коли глядач попадав в тунель, то багаторазове віддзеркалення всього, що було у полі зору, створювало новий інтерактивний досвід.

Слід зазначити, що мистець ініціює ще й соціальні проєкти зі світлом. Так, проєктом «Маленьке сонечко» О. Еліассон привертає увагу до проблем людей у яких немає доступу до електричної енергії, а проєктом «Зелене світло» до проблем біженців шляхом навчання та працевлаштування. Крім вирішення деяких реальних проблем людей, важливою частиною цих проєктів є супутні здобутки такі, як інтелектуальний розвиток і їх соціалізація.

Отже, використання природного та штучного світла як матеріалу твору сучасного мистецтва демонструє новий емоційний досвід пізнання світу для людства та позначає напрями розвитку суспільства в культурному та економічному контекстах. Загалом сучасне мистецтво має потенціал створювати значущі враження та сприяти соціальному й культурному дискурсу.

Література

1. Collection Online. Dan Flavin. GUGGENHEIM. URL: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/dan-flavin (дата звернення: 07.05.2023).

2. Dan Flavin. Fondation Louis Vuitton. URL: https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/collection/artists/dan-flavin (дата звернення: 07.05.2023).

3. Dan Flavin: A Retrospective. National Gallary of Art. URL: https://www.nga.gov/features/slideshows/dan-flavin-a-retrospective.html (дата звернення: 07.05.2023).

4. James Turrell. The color inside. LANDMARKS. 2013. URL: https://landmarks.utexas.edu/artwork/color-inside (дата звернення: 07.05.2023).

5. Olafur Eliasson brings the green light workshop to the venice art biennale 2017. lightstudio3. URL: https://www.lightstudio3.com/single-post/2017/05/12/olafur-eliasson-brings-the-green-light-workshop-to-the-venice-art-biennale-2017 (дата звернення: 07.05.2023).

6. Olafur Eliasson. Green light. An artistic workshop. Vienna : Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, 2017. 272 p. URL: https://www.sternberg-press.com/product/green-light-an-artistic-workshop/ (дата звернення: 07.05.2023).

Топорков Гліб Валентинович,
здобувач Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИКА ЯК СТИЛЬ ЖИТТЯ

Музика є невід'ємною частиною життя людини. Вона може надихати, піднімати настрій, заспокоювати, робити людей щасливими та допомагати їм відпочити. Вона впливає на наші емоції, ставлення до світу, погляди на життя, визначає наші смаки та вподобання.

Чи може музика бути стилем життя? Вважаємо, що так. Вона здатна змінювати спосіб життя, впливати на наші рішення та дії, може стати частиною щоденної рутини, надаючи нам енергію та мотивацію.

Додатковим аргументом буде відповідь на такі питання: чи ви бачили колись фільм без саундтреку; чи комп'ютерну гру без атмосферної фонової теми? Чи може існувати свято без акомпанементу? Однозначно – ні. Музика є всюди. Навіть на похованні. До речі, про поховання: якби в останніх «Зіркових війнах» не було неповторної аудіодоріжки, люди б не зрозуміли, який фільм вони дивляться.

З наукового погляду, музика може мати позитивний вплив на різні аспекти нашого життя. Наприклад, прослуховування музики може поліпшувати нашу фізичну та психічну стійкість до стресу, що зменшить ризик розвитку хвороб серця та інших захворювань. Дослідження також вказують на те, що музика може позитивно впливати на фізичні показники, такі як пульс, кров'яний тиск та дихання. Наприклад, дослідження, проведені в Університеті Оксфорда, показали, що слухання музики може знизити рівень кортизолу – гормону стресу – в організмі. Крім того, відомо, що музика може підвищити рівень ендорфінів – речовин, що сприяють почуттю щастя та задоволення.

Крім того, музика викликає певні емоції, настрій, що впливає на нашу поведінку та психічний стан. Наприклад, дослідження, проведені у Європейському журналі соціальної психології, показали, що люди, які слухають веселу музику, більш схильні до проявів альтруїзму та допомоги іншим.

У своїй книзі «Звук та здоров'я: наука та діагностика» доктор Мічіо Каку вказує на те, що музика може бути корисною для людей, які страждають від хвороб, таких як депресія, тривожність та інші психічні розлади. Він також зазначає, що музикотерапія може бути корисною для людей із психічними розладами та навіть допомогти відновити психічне здоров'я після травматичного досвіду.

Дослідження показали, що слухання музики перед оперативним втручанням може знизити рівень стресу та скоротити тривалість госпіталізації після операції, а також покращити фізичну витривалість та ефективність тренувань у спортсменів.

Загалом, дослідження та наукові докази підтверджують те, що музика має

Отже, музика – не тільки розвага, вона може бути стилем життя, який здатен змінювати наш настрій, думки та прагнення. Вона може бути важливою частиною нашого розвитку та самореалізації, допомагаючи відкривати нові горизонти та розвивати творчі здібності, позитивно впливаючи на наш організм, психіку та здоров'я. Тому музика є необхідним елементом нашого життя, а включення її в щоденну рутину покращить якість життя та забезпечить більш комфортне існування.

Література

1. Bishop D. T., Karageorghis C. I., Kinrade N. P. Effects of musically-induced emotions on choice reaction time performance. *Journal of sports sciences*. 2007. № 25(6). P. 677–683.

2. Leardi S., Pietroletti R., Angeloni G., Necozione S., Ranieri M. Randomized clinical trial examining the effect of music therapy in stress response to day surgery. *British Journal of Surgery*. 2007. №94(8). P. 943–947.

3. Nakamura P. M., Pereira G., Papini C. B., Nakamura F. Y., Kokubun E. Effects of preferred and nonpreferred music on continuous cycling exercise performance. *Perceptual and motor skills*. 2009. № 108(2). P. 529–537.

Януш Анастасія Олександрівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СПІВАЦЬКЕ ДИХАННЯ ЯК ОСНОВА ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Для розкриття змісту терміна «співацьке дихання» варто конкретизувати, що називають співом. В енциклопедичній літературі спів охарактеризовано як вокальне мистецтво, виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами співочого голосу ідейно-образного змісту музичного твору, один з найдавніших видів музичного мистецтва. Спів може бути зі словами і без слів, сольним (одноголосним), ансамблевим (на два голоси – дует, на три – тріо, ін.) і хоровим. Зазвичай спів супроводжується інструментальним акомпанементом, однак може здійснюватися і без нього, такий спів називається a cappella. Фундаментальним жанром співу в класичній музиці є передусім оперний спів, який пов'язаний з драматичною дією, театральною виставою.

Для того щоб виконувати професійну музику, потрібно щоб голос вокаліста був підготовлений до такої музики та розвинутий. Кожна вокальна школа відрізняється одна від одної своїм стилем виконання.

У першій половині XVII століття в Італії сформувалася перша європейська вокальна школа. Вона вирізнялася ідеальною технікою бельканто і яскравими голосами, більшість її представників здобули світову славу та визнання.

Зручність для голосу італійської музики дає можливість максимально розкривати засоби голосового апарату. Саме в італійській школі було засновано стандарт звучання голосу, якому намагаються слідувати решта національних вокальних шкіл. Вокальне мистецтво Італії, завдяки своїй унікальності, дало поштовх на становлення і подальший прогресивний розвиток решті співацьких шкіл, таких як французька, німецька, російська.

Французька вокальна школа мала характерну відмінність у тому, її декламаційні компоненти брали початок від ліричної декламації акторів класичної трагедії. Німецька вокальна школа відповідала потребам, яких вимагала від виконавців вокальна музика відомих німецьких австрійських композиторів.

Термін «співочий голос» пов'язаний з умінням людини співати. На відміну від мови, звуки співочого голосу мають точну висоту, можуть «протягуватись», скільки потрібно співакові. Особливо проявляються на голосних. Вже із самого дитинства людина починає користуватися співочим голосом. Дитячий співочий голос досягає свого повного обсягу (півтори октави) приблизно в 13 років. За своїм тембром він звучить світло, сріблясто, що схоже на фальцет.

Голоси дітей, особливо хлопців, використовують переважно в дитячих хорах. Після мутації їх голос опускається на октаву, тим самим змінюючи його силу, діапазон і тембр. У цей період досить часто пропадають кращі співочі особливості голосу.

Техніка контрольованого та гармонійного дихання – перше й незаперечне правило у вокальному навчанні, основа викладання співу. Мета цієї техніки розвинути, поліпшити та збагатити дихання для співу.

Дихання в співі завжди мало велике значення. Так, співак-педагог епохи бельканто Джироламо Крешентіні в такому контексті вказував: «Той, хто вміє дихати, той вміє співати». Франческо Ламперті, який навчав багатьох видатних співаків і співачоч свого часу: Альбани, Марії ван Зандт, Девіду Біспо, Антоніну Вавре, Корнелії ван Зантен й ін., зазначав, що правильне дихання є найважливішою необхідною основою в мистецтві співу, а школа дихання – це спеціальне мистецтво.

З історичних документів відомо, що співаки того періоду, особливо кастрати, були великими професіоналами дихальної техніки. У них була добре розвинена грудна клітка й

легені. Завдяки наполегливим заняттям дихальною гімнастикою вони мали довгий вдих. Знаменитий кастрат-сопрано Балдассарре Феррі – майстер техніки вдиху – удостоївся багатьох почестей від членів королівської родини та знаті різних країн і був одним з найвідоміших співаків свого часу. На одному диханні виконавець міг співати висхідну та спадну хроматичну гаму на дві октави й виконувати трелі на кожній ноті.

Дихання є найважливішим елементом співацького процесу. Як відомо, повітряний струм викликає коливання голосових зв'язок, унаслідок чого народжується звук, що, потрапляючи в резонаторні порожнини, посилюється і набуває вокального звучання. Від дихання залежать сила звуку і всі його відтінки: краса, чистота звуку, виразність співу.

Характер видиху та вдиху зумовлюється характером звуку. Занадто сильний вдих веде до форсованого нерівного звучання і підвищення інтонації. Мляве дихання позбавляє звук барвистості й викликає пониження інтонування. Видих завжди повинен бути економним. Для цього деякі педагоги-вокалісти радять різноманітні вправи. Наприклад: лежачи, набирати повітря на певну кількість секунд і рівномірно випускати його. Тривалість видиху та вдиху слід з кожним днем збільшувати. Згодом виробляється широке, тривале дихання та вільний видих.

Існують різні типи вокального дихання. Найбільш визнане сучасною вокальною педагогікою так зване грудно-діафрагмальне дихання, яке дає можливість зробити найповніший і найглибший вдих. При грудному диханні повітря набирається у верхню частину легень і груди, злегка надимаючи їх. У косто-абдомінальному (costa – ребро, abdomen – живіт) – беруть участь нижні ребра, діафрагма й м'язи черевного преса.

Співацьке дихання, як і звичайне, складається з двох моментів: вдиху і видиху. Співацьке, порівняно зі звичайним, розмовним у 2–2,5 рази більше. Характер вдиху, як перед початком виконання твору, так і в процесі співу, залежить від характеру твору. Для творів повільних кантиленних природним є вдих спокійний, глибокий. У творах швидкого темпу вдих повинен бути коротким, але також глибоким.

Перед співом треба взяти дихання, на якусь долю секунди затримати подих, ніби зробити опору, почати спів за знаком вчителя, економно витрачаючи повітря до кінця фрази. Дихання береться між фразами і завжди за одну долю до початку співу.

Якщо при звичайному диханні вдих чергується з видихом незалежно від нашої волі, то в співі дихання повинне бути цілком підпорядкованим волі виконавця, бо тут воно відіграє дуже важливу роль як основа формування співочого звука. Для співаків важливим є видих, бо завдяки йому утворюється співочий звук. Вдих перед початком хорового співу має бути завжди організований та одночасний, відповідати характерові твору. Набирати повітря треба безшумно, не піднімаючи плечей. Дихання, при якому піднімаються плечі, шкідливе. Таке дихання називається ключичним, воно досить поширене в практиці. Плечові рухи вказують на те, що повітрям заповнюється лише верхня частина легень, і такого дихання не вистачає до кінця фрази.

Отже, поради. Коли співаєте й берете дихання, потрібно стояти прямо, розслаблено, відчувати опору в ногах – це запорука успіху правильного дихання. Не треба набирати повітря занадто багато, слід навчитися брати стільки повітря, скільки потрібно для тієї або іншої фрази. Віддаємо дихання поступово, плавно та дбайливо, звук без поштовхів.

Ось деякі класичні вправи на розвиток дихання, які ми вважаємо дієвими і які можна виконувати в домашніх умовах. Кожну вправу варто виконувати по кілька хвилин:

1. Зробити вдих і повільно, плавно на звук « с-с -с .. » або на звук « ш-щ- ш ... » видувати повітря , при цьому стежити за тим , щоб звук був рівний, без поштовхів і не «качався».

2. Покласти руки на боки (ребра) і глибоко вдихнути, при цьому відчути руками, як розходяться ребра в сторони. Слідкувати, щоб плечі не піднімалися, і на видиху поступово відчувати, як під руками повільно зсуваються ребра та плавно виходить звук.

3. Три короткі вдихи, а потім – повільний видих, стежити за тим, щоб не було затримки дихання, плечі не піднімалися.

4. На чотири рахунки – вдих, потім на чотири рахунки активний видих, без затримки дихання. Цю вправу можна робити і на 6, і на 8 , і на 12 рахунків.

5. На два рахунки активний вдих і потім на 4 рахунки видих. Після виконання цієї вправи потрібно виконати цю саму вправу, але з видихом на рахунок 6, потім 8, 10, 12.

Література

1. Ефективні дихальні вправи для вокалістів. URL: https://vseosvita.ua/library/efektivni-dihalni-vpravi-dla-vokalistiv-287160.html (дата звернення: 07.05.2023).

2. Ребсель-Цибульняк Матеа. Особливості вокального дихання у процесі підготовки майбутнього співака : кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістра / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2020. URL: https://repository. sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9684/1/Ребсель-Цибульняк%20Матеа.pdf (дата звернення: 07.05.2023).

3. Харченко О. І. Дихання і дикція – головні вокально-хорові навички, засоби їхнього формування. URL: https://ippo.kubg.edu.ua/wp-content/uploads/2015/03/o.kharchenko.doc (дата звернення: 07.05.2023).

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

КУЛЬТУРНІ ПРАКТИКИ ЯК ОБ'ЄКТ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ

Роль культурних практик у житті людини, розбудові суспільства й держави є беззаперечною. А потому й актуалізується питання щодо теоретичного осмислення та детального вивчення феномену культурних практик, їх функціонального потенціалу та ресурсних можливостей. Особливого теоретичного значення набувають дослідження, пов'язані з роллю та особливостями організації, забезпечення й ефективної результативності культурних практик під час війни.

Культурні практики як об'єкт культурологічних досліджень вирізняються різними підходами до розуміння та розкриття їх сутності й змісту.

Так, у науковий дискурс прикладної культурології поняття «культурні практики» вводить професор Ольга Копієвська. Авторська концепція вченої визначає культурну практику як предметно-практичну діяльність людини / людей, яка пов'язана зі створенням або поширенням культурних продуктів. На думку науковиці, «культурна практика зумовлена сферою смислів соціокультурного буття та індивідуального життя людини, а відтак мислиться, репрезентується та реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смислового горизонту» [4, 72].

Окрему увагу О. Копієвська приділяє вивченню тематизації культурних практик у парадигмі прикладного характеру культурології в контексті зарубіжного та вітчизняного наукового дискурсу. Розгляд феномену культурних практик у дискурсі Cultural Studies дав змогу вченій виявити та проаналізувати «ключові терміни, ідеї, орієнтації, які відіграють важливу роль в об'єкті дослідження на різних етапах культуротворення» [3, 49–53].

Аналізуючи культурну практику з погляду онтогносеологічних вимірів і підходів, філософських західноукраїнських та вітчизняних концепцій, професор Володимир Федь визначає її як окремий вид практичної діяльності людини, як модель культуротворчої діяльності. Вчений зазначає, що культурна практика при цьому характеризується пізнавальною діяльністю, свідомістю, традиційністю людського буття [6, 72].

До концепту культурної практики, її ролі в трансформаціях сучасної культури звертається професор Галина Мєднікова. Досліджуючи етапи та підходи до визначення і розуміння поняття «культурні практики», вчена констатує, що категорію «культурні практики», у їх теоретико-практичному розумінні, переважно розглядають у віртуалістичному, культуротворчому вимірах. Детально аналізуючи теоретичну трансформацію підходів до поняття «культурна практика», Г. Мєднікова визначає пріоритетність вивчення нових культурних практик з погляду культурної поведінки, повсякдення людини та процесів соціалізації, різноманітності форм і явищ культурного життя [5, 31–33].

Так, дослідниця Катерина Гайдукевич, вивчаючи феномен святкової культурної практики, розкриває її специфіку через фестивальні заходи, його культуротворчий потенціал. На думку

дослідниці, культурні практики, створені фестивалями, мають різнофункціональний потенціал і потужний соціокультурний ефект [1].

Культурну практику як об'єкт культурологічних досліджень молоді науковці-культурологи активно розглядають у дискурсі різновидових проявів і феноменів.

Олена Губернатор, вивчаючи особливості та прийоми імерсивних культурних практик XXI століття, акцентує на їх пріоритетності та ефектності в сучасному театральному мистецтві, кінематографі, відеоарті, експозиційній діяльності, репрезентації культурної спадщини. Дослідниця наголошує на унікальній спроможності імерсивних культурних практик у посиленні ефекту присутності та участі споживача в дійствах [2].

Актуальність культурної практики цифрової моди розглядає Вікторія Черевач. Дослідниця теоретично обґрунтовує і доводить факт швидкої трансформації культурних практик у цифровій моді, що призводить до зміни її пріоритетів у масовому й персональному проявах та споживанні [7].

Отже, культурна практика є активно досліджуваним об'єктом культурологічного знання. Феномен культурних практик науковці розглядають з різних методологічних підходів, що дає змогу виявити й осмислити нові функціональні перспективи створення, розвитку та просування культурних практик як на глобальний, так і локальний соціокультурний простір. Кожний прояв культурної практики має право на теоретичне осмислення, а тому перспективність таких досліджень є очевидною та актуальною для сучасного культурологічного знання.

Література

1. Гайдукевич К. А. Фестиваль як святкова культурна практика. *Вісник Маріупольського державного університету. Філософія, культурологія, соціологія*. 2022. Вип. 23. С. 27–32.

2. Губернатор О. І. Імерсивні культурні практики XXI століття: особливості та прийоми. *Культурологічний альманах*. Київ, 2022. Вип. 3. С. 283–290.

3. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискурсі Cultural Studies. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2019. № 2. С. 49–53.

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

5. Мєднікова Г. С. Концепт «культурні практики» а його роль в трансформації сучасної культури. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сер. 7: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія* : зб. наук. пр. Київ, 2017. Вип. 37(50). С. 30–39.

6. Федь В. І. Культурна практика в онтогносеологічних вимірах. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2010. Вип. XXIV. С. 9–16.

7. Черевач В. В. Digital fashion як актуальна культурна практика сучасності. *Science and innovation of modern world :* The 11th International scientific and practical conference (July 13–15, 2023). Cognum Publishing House, London, United Kingdom. 2023. P. 236–240.

Засядьвовк Ольга Андріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОМУНІКАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІВЕНТ-ПРАКТИК СУЧАСНОСТІ

Сучасні івент-практики та івент-індустрія в останні роки помітно нарощують свій комунікативний потенціал, набуваючи змісту певної соціокультурної технології, що все більше відвойовує власний простір і в медіасередовищі. З огляду на активний розвиток комунікацій і технологій, будь-який івент є не тільки добре організованою діяльністю, спрямованою на певну цільову аудиторію, але найперше – заходом, направленим на досягнення і вирішення певних цілей і завдань.

У сучасних умовах під дією розвитку технологічних інновацій, зумовлених появою нових методів обробки великих обсягів даних (*Big Data), упровадження технологій* штучного інтелекту, івент-індустрія переживає період активних соціальних змін, що може надати їй нових перспектив управлінського ґатунку, пов'язаних з можливістю прогнозувати та програмувати поведінку потенційної аудиторії на основі аналізу великої кількості даних та сценаріїв розгортання заходів, що, безперечно, стане великою перевагою для івент-практик та робитиме їх ефективним інструментом для досягнення комерційних, комунікативних або іміджевих цілей.

На всіх етапах організації культурного проєкту важливою складовою роботи івент-менеджерів є комунікація, яка здійснюється між членами команди та ще більшою мірою з іншими учасниками, які так чи інакше залучаються до проєктної діяльності. На етапі дослідження відбувається моніторинг ситуації, наявної потреби в івенті та аналізі того, на яку кількість учасників він має бути розрахований [3, 222].

Відповідно івент-індустрія має активно залучати в коло власного інструментарію новітні досягнення комунікативних практик і технологій індустрії вражень, аби зберігати й підвищувати свою ефективність і конкурентоспроможність. Оскільки спеціальні заходи є потужною технікою для просування ідей та формування світогляду й цінностей, важливо зробити подію соціально значимою. Це стає особливо важливим, коли «конкретна подія стає не лише подією, а водночас актом особистого життя та досвіду, і кожна людина набуває відчуття справжності та безперервності, почуття ідентичності й любові, зберігаючи індивідуальність належності до суспільства (корпорації, країни, релігії тощо)» [2, 62].

За визначенням дослідників, перспективність впровадження івент-технологій полягає насамперед у тому, що вони завжди є різними, ніколи не повторюються. Кожна із них створюється із певною конкретною цільовою метою, саме тому сучасні заходи виконують стратегічні завдання [4, 100]. Так, поруч з уже достатньо розробленим івент-менеджментом, що включає досить широкий спектр маркетингових комунікацій, активно набуває поширення розвиток соціального маркетингу, що не тільки є інструментом поточного просування товару / послуги, але й здатний переформатовуватися в довгострокову стратегію, що певним чином визначає позиціонування продукту чи послуги [4, 101].

Розвиток і поширення цифровізації на всі сфери діяльності суспільства, зокрема на івент-практики, дає змогу максимально ефективно вибудовувати ланцюжок взаємодії між відвідувачами та розробниками заходу з використанням цифрових комунікаційних технологій та аналізу даних, а організаторам можливість контролювати та обмінюватися електронними даними дозволяє створювати, редагувати, обслуговувати, передавати, вчасно корегувати інформацію. Цифровий розвиток івент-індустрії може сприяти більш точному налаштуванню кожного етапу взаємодії з аудиторією. Зокрема, як слушно відзначає К. Вовк, при організації івенту важливо враховувати контент заходу та можливість його координації залежно від отриманого ефекту. Так, подія, яка організована вперше, своїм контентом вводить певну інформаційну складову. Рівень сприйняття події суспільством визначається його науковим, культурним та економічним рівнем розвитку, а також минулим історичним досвідом, набутим на момент проведення події. Запровадження нової інформаційної складової формує певну установку, що впливає на результат сприйняття. Тож кожну наступну подію організовують з урахуванням нової інформаційної складової і рівня сформованої установки [1, 62].

Отже, івент-індустрія здатна інтегрувати у свою діяльність інструменти новітніх інформаційно-комунікативних технологій з метою підвищення актуальності заходів та їх клієнтоорієнтованості. Цифровізація в івент-практиках безпосередньо пов'язана із цілями та цінностями соціального розвитку, де кожна зацікавлена сторона здатна формувати орієнтири соціокультурного розвитку та ціннісні установки суспільства.

Література

1. Вовк К. М. Організація івент-туристичної діяльності в процесі невербальної комунікації. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Економічні науки*. 2018. № 32/18. С. 60–64.

2. Гриньків А. П. Подієві комунікації в соціокультурній діяльності. *В подоланні соціальних та культурних викликів: Європа разом з Україною* : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. для студентів, здобувачів, молодих вчених, аспірантів, докторантів, дослідників, викладачів, представників професійних спільнот та громадянського суспільства (Київ, 18–19 травня 2022 р.). Київ : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. С. 60–64.

3. Короленко Є. О., Швець І. Г. Комунікативні здібності в роботі івент-менеджера. *Питання культурології*. 2020. Вип. 36. С. 219–227.

4. Ніколюк О. В., Дьяченко Ю. В., Савченко Т. В. Особливості розвитку івент-менеджменту в Україні. *Інвестиції: практика та досвід*. 2021. № 6. С. 98–103.

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ОСМИСЛЕННЯ

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович,
доктор історичних наук, професор, професор кафедри артменеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УСТАНОВИ З МІЖНАРОДНИХ КУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ УКРАЇНИ (1944–1991 РР.)

Доба завершення Другої світової війни, міжнародно-правове закріплення соборності українських земель та її виняткове геополітичне значення й титанічний внесок у перемогу над нацизмом спричинили творення повноцінного міжнародного відомства – Народного комісаріату (з 1946 р. – Міністерства) закордонних справ Української РСР, який за сміливим (але негайно заблокованим Москвою) проєктом першого очільника відомства О. Корнійчука мав би територіальні (географічні) підрозділи у центральному апараті, у перспективі – власні дипломатичні й консульські представництва [1, 36].

Згодом у структурі центрального апарату МЗС УРСР створили відділ культурних зв'язків та гуманітарних проблем. Важливою передумовою для розвитку культурних зв'язків із зарубіжними країнами став вступ України в 1945 р. до ООН, інших міжнародних організацій, а 12 травня 1954 р. – до ЮНЕСКО (Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури, створена у 1946 р.). У липні 1956 р. Рада Міністрів УРСР створила постійну Міжвідомчу комісію УРСР у справах ЮНЕСКО, до якої увійшли до 50 представників республіканських відомств, установ, закладів науки і культури. Постійними представниками України при ЮНЕСКО (з 1962 р.), як правило, служили заступники міністрів закордонних справ УРСР [2-4].

Активна позиція України на міжнародній арені (станом на 1984 р. Українська РСР була членом 16 міжнародних організацій та співпрацювала у 70 їх тимчасових або постійних органах) посилювала інтерес світової громадськості до історії, культури і побуту народу республіки. Поважну роль у розвитку зарубіжних зв'язків відігравали Українське Товариство культурних зв'язків із закордоном, українська комісія Всеслов'янського комітету СРСР та Український радіокомітет. Розширювалися контакти діячів науки і культури України з діячами науки і культури Англії, США, Польщі, Чехословаччини, Югославії та інших країн. Значну культурно-просвітницьку роботу вело у 1926–1992 рр. *Українське товариство культурного зв'язку з закордоном* (з 1959 р. – *Українське товариство дружби і культурного зв'язку з зарубіжними країнами*), в якому існував відділ культури. Існувало понад 400 територіальних відділень Товариства. В його діяльності на громадських засадах брали участь сотні відомих діячів української культур і науки, до 40 тис. представників інтелігенції (1991), до 5 тис. (1986) членів громадських організацій [5].

Особливого значення (в умовах десталінізації радянського суспільства та розрядки міжнародної напруги) мали культурні зв'язки із українцями за межами України. За даними МЗС СРСР, станом на 1960 р. українська діаспора нараховувала: у США – до 1 млн. осіб, Канаді – до 750 тис., ФРН – 23 тис., Франції – 50 тис., Англії – до 30 тис. чоловік. З 1955 р. для цього активно використовувалися можливості комітету «За повернення на Батьківщину» зі штаб-квартирою у Берліні. Після ухвалення ЦК КПРС 15 жовтня 1959 р. постанови «Про поліпшення роботи серед переміщених радянських громадян и емігрантів у капіталістичних країнах і про зміни у зв'язку з цим спрямованості діяльності комітету «За повернення на Батьківщину», у жовтні 1960 р. запроваджується *«Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном»* (*Товариство «Україна»,* з 1991 р. – *Товариство «Україна – Світ»)* [6].

Товариство «Україна» мало завдання «зміцнювати культурні зв'язки з українцями за кордоном, всебічно знайомити їх з творчою діяльністю українського народу на рідній землі та

життям трудящих Радянського Союзу». Основними форми діяльності Товариства стали обмін делегаціями та окремими діячами культури, науки, техніки; проведення днів культури, урочистих зборів, присвячених видатним датам, вечорів зарубіжної літератури, музики, театру; експонування виставок зарубіжних громадських організацій; шефська робота над іноземними студентами; відсилання закордон виставок, кінокартин та діафільмів, матеріалів для преси; видання творів українських авторів іноземними мовами і творів зарубіжних авторів українською мовою. Організація влаштовувала зустрічі з закордонними українськими туристами, курси української мови для канадських учителів. Видавалася газета для зарубіжних українців «Вісті з України». Серед очільників організації були такі визначні діячі національної культури як композитор Лев Ревуцький, письменник Юрій Смолич, поет Володимир Бровченко [7; 8].

Водночас, в умовах ескалації інформаційно-психологічного протиборства як провідної форми «холодної війни», міжнародні культурні зв'язки УРСР використовувалися спецслужбою для пропагандистських заходів («активних заходів») з підриву єдності еміграційного середовища, компрометації закордонних націоналістичних організацій та їх лідерів. Прикметно, що вже у 1946 р. ЦК КП(б)У піддав різкій критиці керівництво Українського товариства культурних зв'язків із закордоном за те, що його заходи «не викривають українських націоналістів та їх організації за кордоном, які перебувають на службі у іноземних імперіалістів», що трактувалося як провідне завдання згаданого органу. Відповідні настанови щодо «урахування боротьби проти українських націоналістів в Європі і Америці» надали 25 лютого 1947 р. Українському радіокомітету [10, арк. 2–6]. У середині 1970-х рр. до структури розвідувального управління КДБ УРСР ввели 4-й відділ (спецпропаганда й використання медійно-культурних контактів проти політичних центрів української еміграції).

З 1955 р. для компрометації лідерів політичних об'єднань діаспори активно використовувалися можливості комітету «За повернення на Батьківщину» зі штаб-квартирою у Берліні. Піднесення підривної пропаганди стимулювала постанова ЦК КПРС від 15 жовтня 1959 р. «Про поліпшення роботи серед переміщених радянських громадян і емігрантів у капіталістичних країнах і про зміни у зв'язку з цим спрямованості діяльності комітету "За повернення на Батьківщину"». За постановою ЦК Компартії України від 16 серпня 1960 р. у жовтні того ж року зорганізували «Товариство культурних зв'язків з українцями за кордоном».

Звітні документи Товариства свідчать, що його можливості активно використовувалися для здобуття різнопланової інформації про українські діаспорні анклави, керівників громадсько-політичних об'єднань закордонних українців, здійснення пропагандистських заходів. Вивчалися «прогресивні» з погляду інтересів СРСР українські організації та їх лідери як потенційні провідники впливу на еміграційне середовище та джерела інформації про становище у націоналістичних угрупованнях. Специфічне забарвлення мали приховані розвідувальні опитування співробітників Товариства з емігрантами, що прибули з відвідинами до УРСР. У довідках за результатами спілкування відображалися ставлення співрозмовника до радянської дійсності та російського етносу, до націоналістичного руху, контакти з політизованими організаціями діаспори, характер занять, рівень забезпеченості, особливості характеру, інтелектуального рівня. Отримані від візитерів відомості використовувалися у заходах із компрометації лідерів політичних організацій української діаспори [9, спр. 24, арк. 1–9; спр. 6, арк. 1–11;10, спр. 9, арк. 13].

Література

1. Гриневич В. А. Утворення Народного комісаріату закордонних справ Української РСР: проекти і реалії. *Український історичний журнал*. 1995. №3. С. 35–46.

2. Кучик О. С. Відновлення діяльності НКЗС УРСР та проблеми міжнародного утвердження України. *Актуальні проблеми міжнародних відносин* : зб. наук. пр. Київ, 2008. Вип. 73 (Ч. 1). С. 34–39.

3. Камінський Є. Є. Повоєнна дипломатія Української РСР. *Діяльність Міністерства закордонних справ* : нариси з історії дипломатії України / за ред. В. А. Смолія. Київ : Альтернативи, 2001. С. 559–575.

4. Василенко В. А. Органи зовнішніх зносин Української РСР та їх компетенція. *Вісник Київського університету. Серія права.* 1965. № 6. С. 103–104.

5. Крамар О. С. Проблеми створення та діяльності Всеукраїнського товариства культурного зв'язку із закордоном: друга половина 20-х – початок 30-х років XX століття. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Міленіум, 2009. №2. С. 95–100.

6. Атаманенко А. Роль закордонних українців в українській публічній та культурній дипломатії: історичний і сучасний аспекти. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Історичні науки.* Острог, 2019. Вип. 29. С. 54–65.

7. Дітковська С. О. Передумови створення та початки діяльності Українського товариства дружби та культурного зв'язку з зарубіжними країнами. *Грані*. 2014. № 5. С. 102–108.

8. Колосова К. А. Міжнародні культурні зв'язки України. Київ : Політвидав України, 1965. 64 с.

9. Центральний державний архів громадських об'єднань України Ф. 1.Оп. 70. Спр. 578.

10. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України. Ф. 4629. Оп. 1.

Кислюк Костянтин Володимирович,
доктор культурології, професор, професор кафедри культурології та медіакомунікацій Харківської державної академії культури

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЙ ВТОРИННОЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ

Як відомо, теорії модернізації визначають рамки переходу від доіндустріальних до індустріальних («перша модернізація»), надалі постіндустріальних суспільств («друга модернізація»). В одних країнах модернізаційні процеси відбуваються природно, внаслідок поступального, хоча й не безпроблемного розвитку («первинна», органічна модернізація). Для інших вони стають наслідком штучного прискорення розвитку зі сторони правлячих еліт завдяки технологічно-організаційним запозиченням у країн, які першими просунулись на шляху модернізації («вторинна», навздогінна модернізація).

Погоджуючись у цілому із поширеним розумінням України як країни вторинної модернізації, маємо також віддавати собі звіт, що в історії української культури існували принаймні декілька масштабних «вікон можливостей», які дозволяли утворенням, які знаходились на її сучасній політичній території, самим слугувати драйвером соціально-економічних, суспільно-політичних, соціокультурних перетворень для світової цивілізації.

Ідеться, по-перше, про трипільську протоцивілізацію, чия масштабна відтворювальна економіка забезпечила утворення чи не найбільших у Балкансько-Дунайській та Близькосхідно-Анатолійських зонах протоміст, неперевершений розвиток гончарства та пріоритет у певних винаходах (колесо).

По-друге, маємо на увазі період середини XVII – кінця XVIII ст., коли існувала вірогідність перетворити Гетьманську напівдержаву, де перебігали початкові процеси формування української нації, на передову капіталістичну економіку на рівні найближчої напівperiферії західної економічної світ-системи (І. Валлерстайн).

По-третє, на момент відновлення державності 1991 року в Україні існували чи не найкращі серед країн Центрально-Східної Європи стартові умови для транзиту з комуністичної держави до повноцінного члена ЄС і НАТО. Причому, принаймні в двох останніх випадках, «невдачі модернізаційних процесів для української культури дорівнювали невдачам змагань національно-визвольних» [1, 27].

Унаслідок незавершеності як первинної, так і вторинної модернізації в українській культурі склалась досить своєрідна конфігурація співіснування домодерних, модерних і

постмодерних елементів, далека від західних уявлень про діалогічний характер глобальної культурної гібридизації (cultural hybridization) внаслідок процесів «запозичення, змішування та перекладу» (borrowing, mixing, and translating) її складових [2, 14]. Їх співвідношення, на нашу думку, передають результати World Values Survey-7, яке проводилось в Україні 2020 року. У числовому вираженні, співвідношення між «матеріалістичними», «змішаними» та «постматеріалістичними» цінностями було встановлено на рівні 45,9–49,5–4,6% відповідно. Нижчі показники зафіксовано лише в Болгарії. Натомість, для розвинутих європейських країн показник постматеріалістичних цінностей коливається від 18,2% (Італія) до 36,9% (Німеччина) [4, 47].

Зазначена гібридність досить помітно проявляє себе і під час активної фази російсько-української війни, коли має місце одночасно в дусі сучасної тенденції weaponization використання Президентом В. Зеленським медіа як ефективної зброї у боротьбі з російською пропагандою [3] та просування медійно-музейно-туристичного фрейму України як території «мальовничих руїн», де, своєю чергою, елементи актуального dark tourism сусідять з образом «мальовничого українського села» – меншовартісної репрезентації країни ще від кінця XIX ст. відповідно до ruralization-тренду.

На нашу думку, найбільше значення концептуалізація сучасної української культури у контексті теорій вторинної модернізації має у методологічному плані. Вона означає необхідність встановлення щодо кожного досліджуваного явища чи процесу в її рамцях гетерогенності або різновекторності їхньої структури.

Література

1. Кислюк К. В. Українська культура XVII–XVIII ст. як «вікно можливостей» для модернізаційних процесів. *Культура України* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 76. С. 23–28.

2. Conceptualizing Cultural Hybridization: A Transdisciplinary Approach / ed. by Ph. W. Stokhammer. Springer, 2012.214 p.

3. Dyczok M., Chung Y. Zelens′kyi uses his communication skills as a weapon of war. Canadian Slavonic Papers. 2022. 64(2/3). P. 146–161.

4. Ukraine in World Values Survey 2020. Resume of the Analytical Report. Kyiv: NGO Ukrainian Centre for European Policy 2020. URL: https://ucep.org.ua/wp-content/uploads/2020/11/WVS_UA_2020_report_ENG_WEB.pdf (дата звернення: 07.05.2023).

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

ЦІННІСНА ЕНЕРГІЯ ЯК СКЛАДОВА ЦИВІЛІЗАЦІЙНОЇ БОРОТЬБИ УКРАЇНИ

Сьогодні, коли перший шок особистісної і масової свідомості від безпрецедентного за період з часів Другої світової війни факту нападу росії на Україну вже переплавлений у все більш чіткі обриси перемоги нашої країні в цій цивілізаційній боротьбі, надважливого значення набуває питання, що саме потрібно зробити, щоб насправді убезпечити передусім саму Україну та й весь цивілізований світ, що піднявся її боронити, від повторення вже скоєних на теперішній час жахіть. Кроки, які роблять на цьому шляху уряд і власне організаційні структури самого суспільства та світової спільноти, дають надію на випрацювання дійсно нових, не бачених до сьогодні підходів у запобіганні таких чи подібних ситуацій. Водночас, крім практичного питання радикального оновлення міжнародних регулюючих структур, відшкодування колосальних збитків, завданих економіці України й інших держав, не оціненій ні в яких вимірах морально-психологічній шкоді, постає питання не менш важливе й актуальне, яке переносить сам дискурс у науково-гуманітарну площину та потребує не тільки

морально-філософського осмислення глибинних витоків і самої природи зла, але вже розгляду його з позицій конкретно-історичних. А саме, чому це відбулося в росії – країні, що донедавна пишалася своєю духовністю та претендувала на роль месії всього людства? Можна, звісно, знайти в новітній історії світу вражаючі приклади тривалого терору, жорстокостей та нелюдського нищення і навіть геноциду цілих народів: Кампучія і Чилі, Еритрея і Конго, навіть Китай – становлять неповний перелік кривавих сторінок історії людства у ХХ столітті. Але вони часто, і, можливо, це стало причиною їх поширення і повторення, були приховані за лаштунками так би мовити «відсунутого» географічного чинника, адже йшлося про захист демократії, а насправді свободи та гуманізму на «дальніх підступах». Але тепер цього чинника немає, і при найближчому розгляді виявиться, що не останню сходинку в цьому переліку займе не тільки сучасний геноцид самої росії в Україні, що вже фактично визнаний світовою спільнотою, але й аналогічні історичні прояви проти багатонаціонального складу народів самої російської федерації. Ці зауваження надають підстави вважати прихід нового фашизму-рашизму на територію Європи та, зокрема, посягання на територіальну цілісність, свободу та навіть існування самої Української нації не просто актуальним, а й вкрай гострим світоглядним питання сучасності вже безпосередньо для Європи та всього світу. Але саме у формулюванні та розумінні його прояву як російського національного феномену й полягає суть питання. Водночас наголосимо, що в такому вигляді це не тільки залишає його в царині науково-теоретичних і культурно-практичних проблем, але й додає чинник чуттєво-емоційний, пристрасть, без якої насправді не рухається жодна людська справа. У такому разі тут при розгляді мають бути задіяні не суто об'єктивно-безпристрасні, але й ціннісно-суб'єктивні складові аналізу. Саме ця теза, сформульована в словах «ціннісно-емоційні чинники аналізу». Такий посил може викликати несприйняття з огляду на головну вимогу та фактично фундаментальний постулат сучасної науки – об'єктивність і неупередженість, фактично відстороненість від процесу, за яким спостерігають і який вивчають. До цього примикає і давнє правило, що йде ще з античності та стосується заклику до історії – без гніву та пристрасті – sine ira, як до цього закликав ще Тацит. Але спробуємо розібратись, чи не час подивитись на цю вимогу критично.

Фактично ця аргументація, хоча вона й буде наведена вже із застосуванням висунутої пропозиції уведення у розгляд чинника емоційного, суб'єктивного, базується на декількох вже доведених об'єктивно положеннях. По-перше, чи можна вважати, що абсолютне позасуб'єктивне, тобто суто об'єктивне спостереження чи то дослідження можливе? Відповідь – ні. Адже всі потуги науки щодо створення так званої об'єктивної картини світу розбиваються очевидними аргументами самої науки: участь у досліді спостерігача змінює його результати, що вже давно доведено експериментально. Зауважимо, а його відсутність позбавляє дослід смислу та значущості. По-друге, сам спостерігач, неявно присутній у будь-якому досліді, незалежно від усвідомлення цього ним самим, обнулює вимогу об'єктивізації як абсолютну і робить всю науку тільки великою ілюзією, що поглиблюється. Нарешті, третє, емоційно-суб'єктивна складова постає початком всякого пізнання, і спроба спрямувати його в інше річище так званими розумними зусиллями в напрямі об'єктивності є тільки мірою його викривлення. Але який стосунок усі ці міркування мають до російського рашизму, який ми збирались обговорювати на початку дискурсу. Ідеться про переформатування ціннісної енергії спротиву рашистській навалі в певні вербально-смислові форми, які допоможуть цю емоцію каналізувати та спрямувати на знищення сили, що сам рашизм породжує.

У нещодавньому інтерв'ю український мислитель, письменник і дослідник феномену фашизму Олег Покальчук аналізував щоденник російського окупанта, швидше за все нетипового, бо він вів щоденник, але в силу саме цього є власним спостерігачем, про вплив якого йшлося вище. Запис у щоденнику доносить нам суб'єктивно емоційну правду станів і водночас дає підставу для певних узагальнень. На думку письменника, «людина вихована в тоталітарній системі слухняності, але вона виключає можливість кооперації в малій групі,

пригніченій умовами виховання. ... Ми маємо справу з класичним проявом жертви тоталітарного режиму. Причому жертви, яка на рівні свідомості не підозрює про власну психічну деформацію. На підсвідомому рівні базові характеристики цієї особистості, а також її соціальні установки перебувають у дуже сильному конфлікті. Як людина слухняна, він [автор щоденника] (*уточнення наше – В. С.*) іде на війну та намагається сам собі довести, що поводиться правильно, але всі обставини реальності, з якими він стикається, не породжують у ньому жодного раціонального висновку стосовно того, що насправді відбувається в цій реальності, як буває в критично мислячих людей. ... Розумієте, слухняність і дисциплінованість – це абсолютно різні речі. У нього є слухняність, і це, безумовно, слухняність вишколена. Він звик до того, що завжди є хтось «над ним», хто скаже йому, як і що робити. ... Люди такого типу сприймають у діалозі лише аргумент переважаючої сили, все інше для них є ознакою слабкості і нижчості співрозмовника. Щоб стати аргументом, який долає ціннісні установки, сила має бути такою переконливою і очевидною, як описано в щоденнику» [1].

Тож у наведених міркуваннях у контексті вже висловлених положень головним вбачаємо не апеляцію до способу колективного пригнічення, маніпуляції та зомбування свідомості пересічного насельника території, що перебуває під впливом ідеологічного тиску та способу промивання мізків, яке сягає історичних глибин історії цієї території і цієї державності. Головна проблема, на наш погляд, в іншому: що саме стає підґрунтям і дає можливість певним силам формувати таку систему влади, яка підкорює та робить жертвою на тривалий, навіть за історичними мірками, час цілі покоління людей на цій території, її народ і відтворюється від покоління до покоління як певні патерни поведінки та сприйняття. Адже питання не в тому, щоб у черговий раз констатувати таку собі ущербність російської людності. Питання в тому, щоб вийти на аналіз умов, що породжують появу цих станів.

І можливим напрямом виходу за ці межі є саме таке розуміння спостерігача-дослідника, який здійснює його в той самий спосіб, емоційний і пристрасний, але вже з іншою і свідомою ціннісною установкою, чим користувались ворожі людській гуманістичній природі ще поки не названі й тому не впізнані наразі сили, що отримали таку необмежену жорстоко руйнівну владу над свідомістю цілих поколінь цілого народу. А те, що ці сили допоки є невпізнаними, свідчить епізод, який наводить Олег Покальчук далі зі своїх розвідок. Ідеться про лікаря-психіатра Нюрнберзького процесу підполковника Дугласа Келлі. Під час суду над воєнними злочинцями йому доручили виявити в нацистських лідерів психічні порушення чи хвороби, через які вони вчиняли злочини проти людяності. Для людей здорового глузду здавалося цілком очевидним, що тільки психічно хворі могли знищити мільйони цивільних людей. Для Дугласа Келлі стало шоком те, що ці абсолютні воєнні злочинці виявилися психічно здоровими людьми. Він не витримав усвідомлення цього факту й добровільно пішов із життя.

Головний висновок письменник не робить. Він констатує звичне положення: нелюд і звір може бути психічно нормальним гомо сапієнсом. Так, є такий парадокс. І це не патологія, це людина з такими світоглядними установками, закладеними в її голову пропагандою і вихованням. Але ж проблема в тому, що сили, які цю людину так сформували і, в разі якщо вони діяли свідомо чи навіть у смислі їх «проникнення» у свідомість інших людей, що в результаті теж ставали начебто «свідомим» знаряддям створення системи такого виховання та антилюдської маніпуляції, мають бути впізнані та випалені єдиним прийнятним для цього способом – світлом гуманістичного розуму і позитивної емоційної, тобто ціннісної енергії. А саме цей аспект маніфестації людської психіки не отримав наразі гідної уваги дослідників.

Література

1. Покальчук О. Психіка росіян сприймає лише аргумент переважаючої сили – психолог. URL: https://sprotyv.info/obshchestvo/psihika-rosiyan-sprijma%d1%94-lishe-argument-perevazhayucho%d1%97-sili-psiholog/ (дата звернення: 07.05.2023).

Карпенко-Боднарук Жанна Любомирівна,
професор кафедри музичного мистецтва естради
КЗВО КОР «Академія мистецтв ім. П. Чубинського»

ВПЛИВ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ НА ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ СЛУХАЧІВ

Сьогодні Україна переживає важкі часи. Ми є учасниками історичних подій, які змінили світовий порядок. Україна як держава вкотре в кривавій боротьбі з російським агресором відстоює свою суверенність і територіальну цілісність. І в цій боротьбі особливо загострилось почуття патріотизму, проявляється все більший інтерес до української правдивої, а не спотвореної історії, до релігії, до звичаїв та традицій українського народу.

Українці нарешті позбуваються комплексу меншовартості, який нав'язувала століттями українцям колись російська імперія, а згодом Радянський Союз, до якого входила Україна. Але за ці століття ніяким силам не вдалось знищити духовність, культуру і, головне, українську пісню.

За нашим переконанням, країна починається з культури. Насамперед треба змалечку знайомити дітей з культурною спадщиною України, з мистецькими надбаннями, із сучасним мистецтвом, які лежить в основі патріотичного виховання та естетичних смаків дитини.

Одним із засобів, що легко і дієво сприймається, є пісня. Через засоби масової інформації вона доходить до людей найшвидше. І тут дуже важливою є якість матеріалу пісенної творчості.

Через пісню виховується свідомість національної єдності та зв'язок поколінь. Таким «зв'язком» можуть виступати народні пісні, які є духовним скарбом, душею народу і в яких відображена історія українського народу. І вони завдяки новим фарбам аранжування продовжують звучати у виконанні сучасних співаків.

Велике значення має звернення до пісенної естрадної класики таких композиторів-корифеїв, як А. Кос-Анатольський, О. Білаш, І. Шамо, П. Майборода, В. Івасюк, В. Михайлюк та ін. Їх знамениті пісні, такі як «Коли заснули сині гори», «Два кольори», «Києве мій», «Пісня про рушник», «Червона рута», «Черемшина» та ін., є прикрасою репертуару всіх виконавців. Ці пісні пронизані мотивами любові до рідного краю, до української природи, до матері, до коханої.

Історія України завжди й до сьогодні формувалась на національно-визвольній боротьбі. І кожного періоду створювались пісні, що були відгуком на певні події. Свого часу з'явився пласт пісень УПА та Січових стрільців. «Лента за лентою», «Ой у лузі червона калина», «Гей, степами», «Ой там при долині» та багато інших. Сьогодні, у час російсько-української війни, ці пісні набули нового життя. Особливо зазвучала на весь світ пісня «Ой у лузі червона калина», яка стала одним із символів боротьби проти рашистських загарбників.

Сучасні події в незалежній Україні також знаходять відображення в пісенній творчості композиторів та поетів. За роки незалежності було створено безліч пісень про любов до України, до прекрасної української природи, пісні періоду Помаранчевої революції, Революції гідності, АТО. Вони з'являлись, як відгук на події, і їх відразу підхоплювала слухацька аудиторія. Можна навести як приклад пісні «Україна» Тараса Петриненка, «Моя Україно» Анатолія Карпенка та багато інших. А з початком повномасштабного вторгнення росії в Україну відбувся особливий сплеск національно-патріотичного піднесення серед українців. Це спонукало до створення величезної кількості патріотичних пісень і дуже збагатило репертуар українських виконавців. І, що важливо, радіо і телеефір заповнилися українськомовними піснями.

З педагогічного погляду для концертно-виконавського репертуару учнів та студентів треба приділяти особливу увагу пісням, які створені професійними композиторами та мають мистецьку цінність – як музичну, так і поетичну. Бо дуже важливо виховувати юне покоління

саме на найкращих зразках української естрадної музики як минулого століття, так і сучасних композиторів.

«Українська душа невід'ємна від пісні. Так вже, певно, Богом велено, бо саме пісня ввібрала наші високі надії і вічні сподівання, злет світлих почуттів і порив до кращого, світлішого, правдивішого…» – слова Раїси Кириченко, народної артистки України, лауреатки Національної премії імені Т. Г. Шевченка, повного кавалера ордена княгині Ольги, – підсумовують історичну місію української пісні в осмисленні подій сьогодення.

Бублик Владислава Ігорівна,
здобувачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Несен Ірина Іванівна,
кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМАТИКА ДОСЛІДЖЕННЯ ПЛАСТИЧНОГО ДЕКОРУ АРХІТЕКТУРИ ДОБИ МОДЕРНУ В КИЄВІ

Дослідження архітектури доби модерну в Україні почалось від моменту його зародження у вітчизняному зодчестві, зокрема після побудови Будинку Полтавського губернського земства, що викликав багато суперечливих дискусій, які у подальшому призвели до створення теорії українського національного модерну. Архітектура модерну в Україні еволюціонувала упродовж всього свого існування, що до формування окремих регіональних шкіл, що їх обличчя визначили митці різної авторської манери.

У Києві, куди модерн проникає в останні десятиліття XIX ст., збереглось чимало будівель, неповторних у своєму пластичному оздобленні. Саме унікальність у вирішенні фасадів окремої споруди спонукала нас до пошуку нових способів типологізації й класифікації розглядуваних нами проєктів, а також порівняння їх з іншими школами. Після вивчення історіографії проблеми, було виявлено ряд важливих праць (переважно статей та монографій) на тему українського архітектурного модерну. Ідеться про дослідження, які торкались проблем конструкцій, однак не теми пластичного декору [4–6; 9]. Інтерес до скульптурного декору в працях дослідників з'явився помітно пізніше, від 1980-х рр. [1, 10]; в період незалежності теми пластичного декору доби модерну торкались [2; 3; 7; 8]. Праці згаданих авторів є визначальними у комплексному дослідженні модерну. Проте, ми спостерігаємо, що попередні дослідники, які торкались теми, досліджували певні споруди в системі зв'язків, що їх можна окреслити як послідовність контекстів: конструкція, особливості вирішення фасаду, зв'язок споруди з ландшафтом. Натомість скульптурний декор аналізувався лише фрагментарно. Як окрема самостійна тема, пластичний декор у будівлях київського модерну по суті не розглядався. Без сумніву таке дослідження потребує нового осмислення фактів, пошуку додаткових матеріалів, що заповнять аналітичні лакуни, а також створення дещо інакшої методичної основи.

Тут зазначимо, ще головна причина вибору означеної теми – відсутність достатньої інформації про багатьох майстрів, що працювали в розглядуваний нами період, в порівнянні з відомостями про європейських архітекторів доби модерну. На нашу думку, твори мистецтва XX століття неможливо розглядати, не звертаючись до біографії художника у контексті їх творчої праці. Тож у майбутньому плануємо поглиблено дослідити стилістику пластичного декору споруд модерну у Києві з урахуванням біографії та впливів на майстрів, що його створювали.

Варто згадати, що український архітектурний модерн тривалий час засуджувався радянською владою, був названий «буржуазним», а відтак бути викоріненим з містобудівних практик та заміненим на конструктивізм. Ці ідеологічні підходи не лише гальмували процес дослідження стилю, але й навмисно сприяли замовчуванню та критиці матців, що працювали в цьому напрямку. Чим менш вивчене і популяризоване художнє явище, тим меншу цінність

воно має для суспільства. Архітектурні пам'ятки розглядуваної доби потребують уваги, охорони, оцифрування найважливіших елементів фасадів та популяризації відомостей про їхніх авторів.

Література

1. Асеев. Стили в архитектуре Украины. Київ : Будівельник. 1989. 103 с.
2. Івашко Ю. В. Будинки Києва в стилі модерн: дослідження історії та архітектури. Київ, 2006. 160 с.
3. Івашко Ю. В. Модерн в архітектурі Києва. Київ, 2007. 240 с.
4. Молокін О. Г. Український модерн в архітектурі XX ст. *Архітектура радянської України*. 1940. Вип. 4. С. 21–27.
5. Новицкий А. П. По поводу статьи «Украинский архитектурный стиль». *Украинская жизнь.* 1912. Вып. 11. С. 71–72.
6. Филянский Н. Г. Будущее украинской архитектуры. *Украинская жизнь*. 1912. Вып. 2. С. 60–69.
7. Чепелик В. В. Український архітектурний модерн. Київ : КНУБА. 2000. 378 с.
8. Чепелик В. В. Київський осередок розвитку народних традицій в архітектурі початку XX ст. *Етнографія Києва та Київщини: традиції і сучасність*. Київ : Наукова думка, 1988. С. 128–157.
9. Шумицький М. Український архітектурний стиль. Київ : Друк 2-ї артілі, 1914. 60 с.
10. Ясиевич В. Е. Архитектура Украины на рубеже XIX–XX веков. Київ : Будівельник, 1988. 182 с.

Кондратюк Аліна Юріївна,
кандидат мистецтвознавства, докторантка кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДО ПИТАННЯ СТИЛЮ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ МОГИЛЯНСЬКОЇ ДОБИ

В інтер'єрі церкви Спаса на Берестові збереглися унікальні розписи 1643–1644 рр., виконані за сприяння митрополита Петра Могили (іл. 1).

Проблема стилю монументального живопису цього храму перебуває в полі зору дослідників з середини XX століття. У розрізі означеної проблематики важливе значення мають наукові праці таких учених, як: Г. Логвин [5, 220–224], П. Жолтовський [1, 13–15], В. Овсійчук [6, 127], Є. Кабанець [2, 110–111; 3, 34–40]. Їхні публікації дають змогу виявити основні підходи до вирішення цього питання і представляють еволюцію поглядів дослідників на проблему стилю розписів церкви Спаса впродовж другої половини XX – початку XXI ст. Притому, що їхні праці містять слушні зауваження щодо мистецьких впливів на пам'ятку, достеменного стилістичного аналізу стінопису досі здійснено не було. Тому чергове звернення до цієї теми цілком виправдане.

Особливості системи розписів церкви Спаса, самий принцип заповнення площини живописними зображеннями, іконографічні нововведення – все це відобразило зміни, що відбулися в українському церковному мистецтві доби Петра Могили й свідчить про засвоєння українським мистецтвом загальноєвропейських художніх тенденцій. Однак досі не було чітко визначено місце цієї видатної пам'ятки в українському мистецтві й не означено її вплив на подальший розвиток художнього процесу. Зауважимо, що розписи цього храму - єдиний цілісний ансамбль монументального живопису поствізантійської традиції на теренах України.

Іконопис поствізантійської доби нині викликає все більшу увагу дослідників у всьому світі. В колі провідних напрямків українського мистецтвознавства ця тема також надзвичайно актуальна. Однак термін «поствізантійське мистецтво» донедавна не був вживаний щодо явищ вітчизняної художньої культури. До останнього часу не застосовувався він і щодо розписів церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст., хоча «консерватизм» і «архаїчність» цього мистецького явища на тлі становлення стилю українського бароко був зауважений дослідниками [1, 13–15]. Проте намагалися радше говорити про ренесансні тенденції в стінопису храму могилянської доби [5, 224; 6, 127].

Вважаємо, що визначення «українське бароко», яке прийнято застосовувати до пам'яток української архітектури й образотворчого мистецтва XVII–XVIII ст. не коректно вживати щодо цієї пам'ятки. Більш адекватним, на наш погляд, є термін «поствізантійське мистецтво»

[4, 145]. Певні особливості розписів київського храму дають підстави зіставляти їх з творами критської школи XVI ст. У цей час на Криті з'являються нові тенденції в зображення фігур і обличь: форма набуває чіткості округлого згладженого рельєфу, що ніби відбиває потоки світла крутизною свого вигину. Лінія як межа освітлених об'ємів чітко промальовується. Схожі риси зауважуємо в характері фігуративних зображень у церкві Спаса.

Водночас орнаментальні зображення, що заповнюють простір між сюжетними композиціями, виконані, без усякого сумніву, за європейськими гравійованими зразками. В'юнка гілка з фантастичними квітами й листям, крізь які «проглядають» антропоморфні лики, проходить у середньому регістрі по периметру суміщеного приміщення церкви й вівтаря. У неї «вплетені» медальйони з півфігурними зображеннями святителів і мучеників – абсолютно «візантійські» за характером (іл. 2). Вигадливі й різноманітні рослини й маскарони, що є елементами орнаментації, свідчать про добре знайомство майстрів-виконавців зі збірками маньєристичних орнаментальних гравюр. Це поєднання візантійської основи і пізньоренесансних мотивів – ще одне свідчення орієнтації на італо-критську традицію середини XVI ст.

Колорит стінопису в київській церкві дуже напружений і динамічний. Ця динаміка виникає внаслідок енергійної прорисовки складних контурів фігури та драпіровок одягу. У колориті загалом переважають червоно-брунатні та темно-зелені тони. Фарби глибокі, але значною мірою приглушені, без різких яскравих плям [1, 15]. Вважаємо, що світлотіньове моделювання форми, загальне тлумачення форми і лінії, чіткість контурів, певна динаміка композицій, напружені яскраві й інтенсивні колірні сполучення – всі ці риси аналогічні до художніх принципів італо-критської школи XVI ст.

Метою наших подальших досліджень є здійснення розгорнутого стилістичного аналізу монументального живопису церкви Спаса на Берестові 1643–1644 рр. в широкому контексті поствізантійського мистецтва й українського малярства кінця XVI – першої половини XVII ст. Вважаємо, що саме такий підхід дасть змогу вирішити питання мистецьких впливів на розписи храму і переосмислити проблему термінології стосовно цієї пам'ятки зокрема й щодо українського мистецтва першої половини XVII ст. загалом.

Іл. 1. Церква Спаса на Берестові.
Розписи склепіння суміщеного приміщення церкви й вівтаря. 1643–1644 рр.

Іл. 2. Св. Фока Синопський. Церква Спаса на Берестові.
Розпис середнього ярусу східної стіни суміщеного приміщення церкви й вівтаря. 1643–1644 рр.

Література

1. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.

2. Кабанець Є. П. Церква Спаса-на-Берестовім та еволюція візантійських форм в українському малярстві XVII ст. Історія релігій в Україні : матеріали VIII міжнародного круглого столу (Львів, 11–13 травня 1998 р.). Львів : Львівський музей історії релігії, 1998. С. 110–111.

3. Кабанець Є. П. Світильник, сяючий в пітьмі… *Людина і світ*. Київ, 2003. № 8–9. С. 34–40.

4. Кондратюк А. Ю. Стінопис церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст.: витоки художньої традиції й стилістичні особливості. *Могилянські читання 2019. Пам'ять і пам'ятки Мазепиної доби: вивчення, збереження, осмислення* : зб. наук. пр. / ред. кол. О. В. Рудник (голова), С. В. Пивоваров (відп. ред.) та ін. Київ : Фенікс, 2019. С. 145–155.

5. Логвин Г. Н. Киев: по художественным памятникам Киева : очерк. 3-е изд. М., 1982. 336 с.

6. Овсійчук В. А. Українське мистецтво XIV – першої половини XVII ст. : монографія. Київ : Мистецтво, 1985. 168 с.

Мельник Віктор Мирославович,
кандидат політичних наук, асистент кафедри політології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка,
член Американського товариства юридичної історії

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД В ІСТОРІЇ ПРАВА: МЕТОДОЛОГІЧНІ РОЗДУМИ ПРО ІНТЕРПРЕТАЦІЮ «ДВОХ РЕАЛЬНОСТЕЙ»

Ґенеза української державності прямо пов'язана з історією кожного державного утворення, що розташовувалось на теренах сучасної України в будь-який період історичного розвитку [1]. При цьому, історія українських теренів невід'ємна від ґенези навколишніх культур та етнічних спільностей. Не слід оминати тюркські, германські, угро-фінські та іранські політичні утворення, що існували в межах України [7]. Треба віддавати данину пам'яті всім політичним інституціям, які несли високий рівень духовної і матеріальної культури світогляду наших предків [3; 7].

Оскільки проблема зародження та становлення державності України лежить в предметній площині юридичної історії, то перед теоретиками і методологами постає проблема позитивного розгляду так званої культурно-історичної парадигми правознавства [6]. Зрештою, історико-правове дослідження якісно відрізняється від усіх інших форматів викладу подій, оскільки воно чітко розмежовує дві реальності: фактичний стан справ та юридичний стан справ. Спробуємо дати культурологічне тлумачення двом вимірам подібної історико-правничої студії [6].

Юридичний стан справ може бути витлумачений через зміст сімейних правовідносин. Скажімо, люди здатні поважати одне одного, а можуть і зневажати. Люди здатні ставитися зі щирою любов'ю одне до одного, а можуть і з такою ж щирою ненавистю. В будь-якому випадку, особи, котрі згідно із сімейним законодавством перебувають у сімейних чи родинних стосунках, характеризуються в юриспруденції як близькі та пов'язані особи.

Фактичний стан справ, навпаки, маніфестує суто в площині реального життя. Він дозволяє називати речі своїми іменами: прийняття та повагу – прийняттям і повагою, а недовіру й ненависть – недовірою та ненавистю [8].

Для прикладу, формально-юридичний підхід не дозволяє визнавати війною той військово-політичний конфлікт, що не інституціоналізувався в політико-правовому просторі через оголошення чи декларування безпосереднього стану «війни». Однак, фактичний підхід, заснований на реаліях життя, дозволяє називати «війною» навіть побутове протистояння поміж сусідами чи різними територіальними громадами [8].

З іншого боку, в умовах оцінки індивідом як реципієнтом та інтерпретатором інформації фактичної сторони справи, цілком можлива психологічна аберація – спотворення істини [4; 5]. (Важливо не плутати з поняттям «психічної аберації», котре використовується не психологами, а психіатрами для визначення відхилення від норм у розумовій діяльності людини). Таке спотворення виникає як унаслідок свідомого перекручення реальності, так і внаслідок несвідомого самообману. Ось чому «війною» фактичний підхід дозволяє називати і міжособистісні неприязні стосунки і міждержавний збройний конфлікт водночас. Дарма, що в обох випадках може йтися про абсолютно невпорядковані юриспруденцією явища.

Політика, як діяльність спрямована на набуття, утримання та використання влади з певною конкретною метою, завжди підпорядкована різноманітним аберраціям. Менш важливі явища часом підносяться політичними аналітиками значніше за реально важливі. Однак, подієва історія ставить все на свої місця [2].

Допоки історія не встигла надати оцінку тим або іншим засобам і формам політики, владно-управлінські відносини постійно примушують користуватися бажаним, а не реалістичним критерієм оцінки навколишньої дійсності [2; 5; 9]. Несвідоме видання бажаного за дійсне – завжди психологічна аберація. Відповідно, сфера ідеологічної боротьби перманентно перебуває в зоні впливу тих або інших аберацій, оперуючи бажаними, а не

реальними категоріями. Ось чому намагання писати «реалістичну політичну історію» завжди викликають подив і втому. Внаслідок різноманіття аберацій у сфері політики, реалізм і політика не можуть ототожнюватися. Констатація «реальних» соціально-економічних відносин міститься лише (!) в юридичних документах – свідках фактичного стану справ (тим паче, коли йдеться про побутовий дискурс).

Однак, юридичні документи теж часто видають бажане за дійсне [5; 6]. Хіба «Основний Закон» (Конституція) тієї чи іншої держави не спрямований на документацію насамперед бажаного стану справ? Адже нормативно-правові акти конституційного права репрезентують світ питомо ідеальних тлумачень та навіть ідеалістичних міркувань. Однак, на відміну від зосередженої на понятті «влада» політики, юриспруденція стверджує ідеалістичні міркування про суспільний порядок – про те, «як має бути». Всупереч історії політичній, юридична історія здатна оцінити сама себе неначе «рух до ідеалу».

Література

1. Арель Домінік. Науковець, історик і громадський діяч: внесок Павла-Роберта Магочія в наше розуміння Центральної Європи та України. *Науковець, історик і громадський діяч: внесок Павла-Роберта Магочія в наше розуміння України та Центральної Європи* : матеріали симпозіуму. Ужгород : Видавництво Валерія Падяка, 2013. С. 65–70.

2. Варзар І. М. Проблема співвідношення етноісторичної нації, політичної нації і політичного класу в історії політичної думки Європи Нового та Новітнього часів: теоретико-історіологічні синтези. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 22. Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін*. 2009. Вип. 1. С. 22–38.

3. Войтович Л. В. Дискусія про ранню державу. *Княжа доба: історія і культура*. 2011. Вип. 4. С. 7–16.

4. Денисенко В. М. «Міфологічне знання»: постановка проблеми щодо усвідомлення його предметності. *Вісник Львівського університету. Філософсько-політологічні студії.* 2015. Вип. 6. С. 7–15.

5. Еліас Норберт. Процес цивілізації. Соціогенетичні і психогенетичні дослідження. Київ : Альтернативи, 2003. 672 с.

6. Мельник В. М. Еволюція міжнародно-правового статусу Ватикану: історія, сьогодення, українські акценти. Вінниця : Меркьюрі-Поділля, 2017. 192 с.

7. Моця О. П. Українці: народ і його земля (етапи становлення). Київ : Інститут археології НАН України, Стародавній Світ, 2011. 638 с.

8. Парсонс Талкот. Соціальна структура і особистість / пер. з англ. В. Верлоки і В. Кебуладзе. Київ : Дух і літера, 2011. 338 с.

9. Янів В. Психологічні основи окциденталізму. Мюнхен: Український Вільний Університет, 1996. 204 с.

Параційй Володимир Михайлович,
старший науковий співробітник Бережанського краєзнавчого музею

ПРО РОЛЬ «МІСЦЯ» В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ ГЕНІЯ. БЕРЕЖАНЩИНА: «БІБЛІОФІЛЬСЬКІ» МАНДРІВКИ ІВАНА ФРАНКА

Інтелектуальна велич Івана Франка незрівнянно підносила його навіть посеред свого – творчого та наукового – оточення. І формувалася вона шляхом читання; читання вдумливого, різнотематичного й систематичного. Як зауважив львівський дослідник Роман Голик: «Франкове читання, в очах його сучасників, було специфічною «книжковою манією»: неможливість пройти повз букіністичну крамницю, непрочитані книги дратують, позичені – спокушають; тому й не позичає книги іншим. Іван Франко не читає а нюхає книжки – за образним визначенням Михайла Рудницького». Таке читання – це типова пристрасть бібліофіла др. пол. XIX – поч. XX ст. [2, 209–224].

Тому не дивними, а, швидше, логічно зумовленими були поїздки Івана Франка по різних місцевостях Галичини з метою вивчення регіональних бібліотек (приватних, громадських,

монастирських). Не залишалася осторонь цих «бібліофільських» (книгознавчих, археографічних) мандрівок і Бережанщина.

Так, за спогадами письменника Андрія Чайковського (який наприкінці XIX – поч. XX ст. був адвокатом у Бережанах): «Приїхав до мене Франко в гості… Ми оглянули замкову історичну каплицю Сенявських у Бережанах і вибралися до Краснопущі. У тому монастирі жив старий священик, нереформований василіянин Федоренчук…». Мета поїздки – це огляд монастирської бібліотеки [7, 64–65]. Андрій Чайковський взяв із собою синів Миколу та Богдана, і поїхали до о. Сильвестра Лепкого (батька відомого письменника та поета, літературознавця та художника Богдана Лепкого) за підтримкою у спілкуванні. Адже, Богдан Лепкий у своїх спогадах відзивається про Федоренчука загалом як про відлюдька та скупаря [5, 204–205].

З декількох збережених у монастирській книгозбірні «Міней» Федоренчук не хотів віддати Франкові жодної. Але Іван Франко забрав таємно з бібліотеки монастиря зшиток із ворожбою – «кабалістичними знаками», який А. Чайковський бачив пізніше – уже оправлений – у бібліотеці письменника [7, 65–66].

А ось як цю історію подає його син, майбутній вчений-математик, Микола Чайковський. З розповіді зрозуміло, що ігумен на прізвище Федоренчук зустрів гостей привітно і показав бібліотеку, що займала окрему келію, а також орган. І «серед хламу на підлозі» І. Франко знайшов старий зшиток і попросив ігумена подарувати чи продати його, але той відповів, що не може. Гість таки забрав знахідку – книгу про ворожіння – у свою бібліотеку і надрукував про неї статтю в «Записках НТШ» [8, 505–507].

Не виключено, що саме через цей випадок згодом у бібліотеку монастиря не пустили Михайла Павлика, хоча він і діяв у рамках етнографічної експедиції Наукового товариства ім. Шевченка [3, 269].

Аналізуючи спогади Андрія Чайковського про Івана Франка в частині відвідування монастирської бібліотеки, дослідник Петро Шкрабюк зазначає, що описаний безлад в бібліотеці був нетиповою картиною для Василіанських монастирів. Але, слід зауважити, станом на 1864 р. у Краснопущанській обителі нараховувалося всього три отці та один брат (послушник). Тому він – монастир – «не відігравав серед василіанських осередків якоїсь помітної ролі». Правда, повторює П. Шкрабюк, хоч у Краснопущанському монастирі було кілька «Міней», І. Франку не віддали жодної; а це підтверджувало їх цінність (хоч би в розумінні місцевих ченців). А книгу, яку він таємно взяв з бібліотеки, була з кабалістичними знаками, хоч Папа окремо акцентував на забороні займатися подібною діяльністю в монастирях [9, 136–137].

Богдан Лепкий у 1892 р. – уже як студент філософії – зустрічає на батьківській парафії у с. Жуків Івана Франка. Плануючи означену вище поїздку до Краснопущі (разом з А. Чайковським), І. Франко пропонує виїхати зарані, «щоби за дня можна було оглянути монастир і його бібліотеку, бо це мене цікавить» [5, 250]. Адже, на думку Б. Лепкого, Іван Франко любив «виловлювати старі, цінні книги із хвиль забуття»; так як він «легко та свобідно мандрував по широких просторах знання, перескакуючи з питання на питання» [4, 36; 4, 39]. І в монастирській бібліотеці в Краснопущі, серед «стосів книг» на підлозі, Іван Франко «розграбував високу, аж до склепіння, могилу», знайшовши «щось кабалістичне» [4, 38].

Власне поїздки Івана Франка по монастирях, зокрема – Василіанських, з метою вивчення чернечих бібліотек, інформувало ледь чи не окремий етап його дослідницької діяльності. Адже: «вже в розквіті свого життя І. Франко відвідує ряд василіянських чернечих обителей – у Львові, в Підгірцях, у Крехові, Краснопущі, Кристинополі.., де були великі монастирські книгозбірні-архіви. І. Франко відвідував ці та інші монастирі неодноразово, перебуваючи в них по декілька днів» [1, 13].

Побував Іван Франко на Бережанщині й влітку 1894 р.; тепер уже з метою оглянути бібліотеку родини Потоцьких у палаці в с. Рай (околиця Бережан). Ось як цю подію описує, опираючись на особисті юнацькі враження, не раз уже згадуваний Богдан Лепкий:

«Палацик одноповерховий, невеличкий і зверху не розкішний, лежав серед

великого, прегарного парку, куди вела довга, липова алея.

Графа Потоцького не було у Раю; він майже цілий рік сидів за границею, великий пан, царський конюший, чи щось таке; палатою і бібліотекою завідував мій знайомий Должицький».

Після короткого опису палацу (з «французькими, гарно різьбленими сходи, данцігськими старими дубовими меблями, дорогоцінними кришталевими павуками, Матейковим Віта Ствошем, Гріглєвського «інтер'єрами», японськими обрусами»), а також прилеглої паркової території, наводиться опис власне книжкових раритетів з палацової бібліотеки (яка на той час містила близько 4,5 тисяч томів): «Перейшовши всі салі та оглянувши також домашню каплицю, ввійшли ми до бібліотеки. Досить простора саля на партері з дверми на веранду і з видом на ставок.

Палісандрові шафи кругом, за мосяжними решітками книжки, інкунабули, ельзевіри, стародруки. Должицький добув каталог, Франко переглядав і яку книжку хотів бачити, ту графський бібліотекар добував із шафи і подавав йому. Зразу брався пояснювати її вартість і значіння, але, помітивши, що Франко все те прегарно знає, дав спокій і вдоволився тільки історією, як котра з книжок попала до Раю.

– Оцей прегарний, може найкращий із усіх дотепер відомих примірників Біблії Острожської набув граф за одного гульдена (дві австрійські корони). Переїжджаючи через Лісники, побачив перед одною селянського хатою дитину, що бавилась якоюсь старою книжкою. Стримав повіз і казав собі показати книжку. Заплатив матері тої дитини Гульдена і книжку привіз до своєї бібліотеки. Обі сторони були вдоволені...

Наших стародруків було тут досить багато, але мало таких, щоб їх не знав Франко.

Не знаю чому, але цікавився також повним герба рем Папроцького і довше розглядав його. Одної тільки книжки не дав нам Должицький у руки: була це якась латинська історія так званої Йоанни Папісси з ритовиною; єдиний, як він казав, ненарушений примірник у світі. У пристойнім віддалі дивилися ми на ту річ, для мене тоді байдужу, для Франка дуже цікаву» [4, 40–42].

Тут принагідно зазначимо, що «Історія Йоанни Папісси» – це одна з маловідомих (легендних) сторінок історії римо-католицької церкви епохи Середньовіччя (IX ст.), коли на папському престолі нібито перебувала жінка. Цю подію цікаво проілюстрував, з посиланням на «Хроніку пап та імператорів» (сер. XVIII ст.), знаний історик Ігор Можейко (також не менш відомий як письменник-фантаст Кір Буличов) [6, 30–36].

Саме цю «бібліофільську» складову взаємозв'язку «Місця» (Бережанщина) і «Генія» (творця та інтелектуала Івана Франка) ми хочемо пізнати та розкрити для загалу. Адже (перефразовуючи Йогана Вольфганга фон Гете) місця, де перебувала визначна особистість, священні, оскільки «через сотні років оживають тут для наступників його діяння і слова».

Література

1. Гіщинський В. Взаємини Івана Франка з Василіанами. *Діти Непорочної* : релігійний журнал християнської родини. Львів, 2006. № 4.
2. Голик Р. Іван Франко, читання й культурні стереотипи в Галичині XIX – поч. XX ст. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Львів, 2012. Вип. 21.
3. Кольбух М. Історія формування збірки кириличних рукописних книг відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. *Рукописна та книжкова спадщина України*. Київ, 2005. Вип. 10.
4. Лепкий Б. Три портрети. Франко – Стефаник – Оркан. Львів, 1937.
5. Лепкий Б. Казка мойого життя. Івано-Франківськ, 1998.
6. Можейко И. Тайная история. Средние века. Новое время. Санкт-Петербург, 2009.
7. Чайковський А. Мої спомини про Івана Франка. Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1972.
8. Чайковський М. Іван Франко в моїх спогадах. Іван Франко у спогадах сучасників. Львів, 1956.
9. Шкрабюк П. Монаший чин отців Василіан у національному житті України. Львів, 2005.

Єгорова Дар'я Ростиславівна,
здобувачка Київського національного університету культури і мистецтв

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ОСМИСЛЕННЯ

Історія культури України є дуже багатогранною та складною галуззю науки, яка залежно від періоду розвитку країни має свої особливості та підходи до осмислення. У сучасних умовах науковці активно досліджують історію культури України з використанням новітніх методологій та підходів. У даному дослідженні ми розглянемо деякі з них.

Першим з нових підходів є культурологічний підхід. Він полягає у вивченні культурної спадщини України як системи культурних символів та цінностей, які формувалися протягом історії країни. Культурологічний підхід дозволяє відстежувати еволюцію культури України, виявляти зв'язки між різними культурними явищами та досліджувати вплив зовнішніх чинників на розвиток культури України.

Другим підходом є музейний підхід до історії культури України. Цей підхід полягає у вивченні культури через збережені матеріальні свідчення про неї, зокрема, через експозиції музеїв. Музеї дозволяють відстежувати історію культури України через предмети побуту, народного мистецтва та ремесел, архітектуру та мистецтво. Музейний підхід дозволяє зберегти та передати наступним поколінням культурну спадщину України.

Третім підходом є критичний підхід до історії культури України. Він полягає в тому, щоб досліджувати культуру України з точки зору соціальних, політичних та економічних умов, які впливали на її розвиток. Критичний підхід дозволяє розуміти, які процеси та явища відбувалися в суспільстві, як вони впливали на культуру та як культура впливала на суспільство. Цей підхід відкриває нові можливості для дослідження культури України та її місця в світовій культурі.

Четвертим підходом є антропологічний підхід до історії культури України. Він полягає у вивченні культури через людські практики та дії, які пов'язані з нею. Антропологічний підхід дозволяє зосередитися на культурних звичаях, традиціях та релігійних практиках, які формують культуру України. Цей підхід дозволяє зрозуміти, які значення та цінності були важливими для українського суспільства на різних етапах його історії.

Останнім підходом є технологічний підхід до історії культури України. Цей підхід полягає у використанні сучасних технологій для дослідження культури України. Наприклад, віртуальні музеї дозволяють зберегти та представити культурну спадщину в електронному вигляді, що дозволяє доступніше та зручніше досліджувати культуру. Крім того, інтернет та соціальні мережі дозволяють наочно представити культуру України та її спадщину мільйонам людей по всьому світу.

Історія культури України є важливою частиною нашої національної спадщини та культурної ідентичності. Дослідження та осмислення її розвитку є важливим завданням для кожного покоління українців. Сьогодні, в епоху глобалізації та швидкого розвитку технологій, важливо не забувати про свої корені та цінності, які вони несуть. Дослідження історії культури України та її сучасні підходи осмислення є важливими кроками у збереженні та популяризації нашої культурної спадщини.

Отже, історія культури України має багатошаровий та складний характер, і сучасні підходи до її дослідження дозволяють більш повно та глибше зрозуміти розвиток культури нашої країни. Кожен з них має свої переваги та недоліки, проте разом вони доповнюють один одного та дозволяють побачити культуру України у всій її красі та різноманітності.

Література

1. Школа І. М. Менеджмент туристичної індустрії. Чернівці : Книги-ХХІ, 2013. 595 с.
2. Кифяк В. Ф. Організація туристичної діяльності в Україні. Чернівці : Книги-ХХІ, 2014. 298 с.

Ільчук Руслан Тарасович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ВПЛИВІВ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ У СКЛАДІ АВСТРО-УГОРСЬКОЇ ІМПЕРІЇ

Метою нашого дослідження є аналіз культурного впливу на українське населення західноукраїнських земель у складі Австро-Угорської імперії, виявлення передумов для сприйняття українцями високого рівня здобутків тогочасної європейської культури і їх значення для розвитку української культури.

Важливість та актуальність розгляду цієї теми обумовлюється необхідністю вивчення культурного надбання українцями західноукраїнських земель в історичному процесі взаємодії з сусідніми культурами та їх значення для збереження української ідентичності. Загальний історичний аналіз розвитку української культури в зазначений період дозволяє стверджувати, що конкретні впливи культур народів Австро-Угорської імперії на розвиток української культури розглядалися недостатньо.

Для всебічного розкриття теми нами застосовувалися як загальнонаукові, так і спеціально-історичні методи: хронологічний, порівняльно-історичний, синхронний, діахронний (періодизації), статистичний та метод актуалізації наукового пізнання.

До історичних передумов культурних впливів європейських культур на розвиток української культури слід віднести, насамперед, особливості географічного та геополітичного положення західноукраїнських земель, їхнє перебування у складі однієї держави – Австрійської, а згодом (від 1867 р.) Австро–Угорської імперії, відносно демократичний адміністративний та політичний устрій, відносно високий рівень розвитку освіти, духовно-релігійна рівноправність католицької і української уніатської церков.

Слід розглянути детальніше означені передумови, конкретизувати генезу української культури, що розширить уявлення про її самобутність в цих унікальних історичних умовах.

До складу Австро-Угорської імперії входили Східна Галичина, Північна Буковина та Закарпаття, це приблизно 15% українських земель, які належали до різних адміністративних одиниць імперії. Так, східногалицькі землі (де більшість становили українці) і західногалицькі землі (де більшість становили поляки) потрапили в одну адміністративно-територіальну одиницю, названу «Королівством Галичини і Ладомерії» зі столицею в місті Львові. «Королівство…» поділялося на 18 округів (дистриктів), з яких 12 становили українську частину краю. Окремим округом до 1861 р. входила Буковина (також без етнічного поділу, хоча у Північній Буковині переважало українське населення, а Південній – румунське). Закарпатська Україна підпорядковувалася Пожонському намісницькому управлінню Угорського королівства. у соціальному та культурному сенсі домінуючою верствою у Галичині залишалися польські поміщики, на Буковині – румуни, а в Закарпатті – мадяри [1].

Перебування в одній державі неодмінно сприяло різностороннім контактам у сфері культури, користуванню досягненнями в галузі культури і мистецтва, взаємозбагаченню надбаннями національних культур народів, що входили до складу імперії.

Австро-Угорська імперія була конституційною монархією, в якій проголошувалися основні громадянські права і свободи та політична рівноправність усіх націй. Українці мали право певної участі в політиці та мовно-культурні можливості для розвитку.

У першій половини XIX століття під впливом революційно-демократичних перетворень, що охопили Європу, відбувалося національно-культурне відродження західноукраїнських земель. Австрійський уряд сприяв становленню українського шкільництва. Існувала система україномовної початкової шкільної освіти, українські народні школи, українські гімназії, читалися українські лекції у Львівському та Чернівецькому університетах, що, певним чином, активізувало процеси національного самоусвідомлення українців, окреслило суспільно-політичний напрям діяльності української інтелігенції. Прогресивне значення мало створення

політичних і науково-культурних інституцій: «Головна руська рада», «Галицька матиця», «Народний дім». Вони сприяли розвитку національної культури, освіти, видавничої справи. 1868 року у Львові засновано товариство «Просвіта», яке стало центром поширення освіти серед народу [2].

Культурно-просвітницьку діяльність очолювало греко-католицьке духівництво. Осередками просвітництва стали духовні семінарії у Львові та Перемишлі, Коломийська гімназія, ліцей на Буковині.

В Галичині будителями національної свідомості були вихованці Львівської семінарії М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький. Вони заснували (1833) прогресивний гурток «Руська трійця», що мав за мету сприяти розвитку української літератури та культури. Члени гуртка уклали збірку поезії «Син Русі», видавали фольклорно-літературну збірку «Зоря», друкували літературний альманах «Русалка Дністрова».

Вагомий внесок в українське національно-культурне відродження на Закарпатті зробив О. Духнович – греко-католицький священик, письменник, педагог, історик, етнограф.

Взаємному культурному розвитку в духовно-релігійному відношенні сприяла рівноправність католицької і уніатської церков. Було створено Галицьку метрополію та Мукачівську єпархію [3].

Слід хоча б коротко розглянути окремі напрями розвитку культури західноукраїнських земель означеного періоду, зокрема, музичного мистецтво, яке асоціюється з іменами одного із перших українських професійних композиторів Галичини М. Вербицького – автора музики національного гімну «Ще не вмерла Україна», А. Вахнянина – організатора й керівника музично-хорових товариств «Боян», «Торбан», засновника й першого директора Львівського музичного інституту ім. М. Лисенка, автора першої в Галичині опери «Купало», С. Воробкевича, композитора, письменника і педагога з Буковини, хоровий доробок якого становить понад 400 музичних творів, більшість з яких написані на його власні тексти. Зразки професійної національної музики створив І. Лавровський – автор багатьох хорів, пісень, музики до драматичних вистав [4].

У сфері живопису слід назвати художників К. Устияновича («Бойківська пара», «Шевченко на засланні»), Т. Копистинського («Гуцул з Липовиці», «В селянській хаті»), І. Труша (побутові картини, пейзажі, портрети, зокрема, портрет Лесі Українки) [5].

Скульптуру репрезентували талановиті майстри П. Війтович (скульптурні групи львівського театру опери та балету), А. Попел, М. Паращук, (пам'ятник А. Міцкевичу) та ін.

Розвиток театрального мистецтва пов'язаний із львівським Руським народним театром (1864). Його очолив О. Бачинський. Репертуар театру складався з творів наддніпрянських та західноукраїнських письменників і драматургів.

Узагальнюючи наслідки культурного впливу європейських народів у складі Австро-Угорської імперії на розвиток української самобутньої культури та поступового взаємного зближення культур, зазначимо, що, навіть, в умовах бездержавного існування українці зберегли національно-культурну ідентичність, створили сприятливі умови для формування української етнічної державності.

Подальше вивчення цього важливого, але малодослідженого періоду в історії української культури дасть змогу заповнити прогалини в наявній історіографії, доповнить і розширить науковий напрям вивчення генезису української культури загалом, сприятиме розширенню уявлень щодо єдності української культури з надбанням інших європейських культур.

Література

1. Греченко В.А. Історія української культури : навч. посіб. Київ, 2013. 351 с.
2. Хома І. Я. Історія української культури : навч. посіб. Львів, 2013. 353 с.
3. Українська греко-католицька церква. Історія (кін. XVIII – XX ст.). URL: https://risu.ua/ukrajinska-greko-katolicka-cerkva-istoriya-kin-xviii-xx-st_n50119 (дата звернення: 08.05.2023).

4. Сахарчук Р. В. Многоліття в музичній культурі Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття. *Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство*. 2017. № 37. С. 258–268. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155651 (дата звернення: 08.05.2023).

5. Бобош Я. Мистецьке життя Львова кінця XIX – початку XX століття: теоретичні концепції та творча практика. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2018. № 30. С. 220–226. URL: https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/30/31.pdf (дата звернення: 08.05.2023).

Білоус Михайло Віталійович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЮРКСЬКІ КУЛЬТУРНІ ВПЛИВИ В ПОЧАТКОВИЙ ПЕРІОД ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО КОЗАЦТВА

Початок формування українського козацтва полягав у зовнішньополітичних обставинах, які склалися у степовій зоні північного Причорномор'я в останній чверті XV ст. Так, в цей час турками-османами була остаточно знищена Візантія, та були захопленні Генуезькі чорноморські колонії, завдяки чому вся чорноморська торгівля була взята під турецький контроль, що призвело до посилення кримськотатарських нападів на українські терени з метою постачання бранців на середземноморські работорговельні ринки.

Для оборони від кримськотатарських поневолювачів на правобережжі, по Кучманському та Чорному торгівельних шляхах виникають низка фортець. Старости цих фортець задля оборони також активно використовували і місцеве населення. Жителі придніпровських міст самостійно, під керівництвом місцевих ватажків, отаманів, організовувались в догляд за бродами через річки, якими татари переходили на українські землі.

Це все привело до початку формування козацького устрою. Козаки об'єднувались у спільноти – громади. Найважливіші питання вирішувалися на радах. На цих радах обирались отамани, осавули, судді. Також не дивлячись на збройні сутички є багато відомостей про спроби селянства, та козацтва йти на різні промисли в степ, полювання, рибальство, видобуток солі, селітри або заняття різною охоронною службою, ведення торгівлі. Це все розширювало культурні контакти з тюркськими народами.

Ідея козаччини та певний її розвиток могли бути наявні ще в середовищі тюркських народів (чорних клобуків), які виконували функцію прикордонних загонів у війську київських князів. Отже, формування козацького братства, як організаційної, а не етнічної структури, могло відбутися ще до монгольського вторгнення. Цілісна система військової термінології, вживаної у війську Запорізькому, не знаходить повних аналогій у жодній тюркській мові, а це свідчить, що така система або була в мало документованих тюркських мовах, або ж тривалий час створювалася в середовищі насамперед змішаного українсько-тюркського населення. Про це частково свідчить і розвиток значень терміну козак у тюркських та українській мовах – від первісного значення «особа, що відокремилася від громади й найнялася на службу з метою заробітку, або ж стала на шлях боротьби за владу» до всім відомого значення в українській мові [1, 54].

Також вірогідно відбувалось влиття в середовище українського козацтва представників адигських народів, адже недарма тривалий час вихідців з України називали черкасами. Павло Клепатський вважає, що оселити черкесів на українських землях міг ще Володимир Ольгердович. Дослідник так характеризує життя мешканців тогочасної Черкащини: «... була у черкасців ще одна стаття прибутків, яка мала важливе значення в їхньому житті. Це був відхід у козацтво. Черкаський повіт, будучи окраїною, став прихистком для всіляких утікачів, що прибували не тільки з Литви й Польщі, а й з півдня – з Криму та Туреччини і тут знаходили собі захист серед місцевого люду... Живилися ці звитяжні люди переважно за рахунок турків та татарів, здобуваючи собі так звані «бутинки». Цей промисел перебував навіть під захистом влади й був обкладений податком» [2, 165].

З розвитком козацтва й чумацтва зростав тюркський вплив на лексику української мови. Запозичення стосуються передусім козацького й чумацького побуту: козак, чумак, товариш, отаман, осавул, джура, кіш, кочувати, бунчук, шаровари, очкур, калита, кисет, тютюн, люлька,

башлик, тарань, чабак, шатро тощо. Завдяки різнобічним взаєминам засвоюються господарські назви, назви рослин, тварин, інструментів, товарів та ін., наприклад: саман, отара, гарба, кишмиш, гарбуз, аїр, бузівок, барабан, кармазин, басма, тасьма, сап'ян, атлас, парча, куманець, терлик, килим, копил, буран [3, 63]. Це також означає, що в цей час відбувались і паралельні матеріально культурні запозичення.

Багато козацьких прізвищ мають тюркське походження: Балабан, Мурза, Кочубей, Кутлубей, Шингерій тощо. Подібна картина й в топонімії Південної України: Баштанка, Інгул, Каланчак, Комишуваха та ін.

Не викликає сумніву, що не тільки назви одягу, зброї, речей господарського та побутового вжитку, а й уся військова та адміністративна титулатура й атрибутика (кошовий, отаман, осавул, бунчук, сурма) тюркського походження. Навіть більше, регламентування життя й бою (поділ на курені, захист табором тощо) – запозичено від тюрків. Водночас, численні документи, що свідчать про здобичництво тюркських ватаг у степу, навіть не згадують про існування бодай примітивної козацької організації, яку можна було б зіставляти із Запорізькою Січчю. Якщо тюркське козацтво жило ізольовано своїм кошем, поділялося на курені, керувалося отаманами й осавулами, об'єднувалося одним бунчуком та булавою, то лишається одне з двох: або в південноукраїнських степах у XIII–XIV ст. тюркське козацтво вже існувало, і лише брак документів тієї пори пояснює відсутність інформації, або ж така структура була у зародковому стані й розвинулася тільки в лоні української культури. Гіпотетично можна стверджувати, що центру, подібного до Запорізької Січі, у тюрків не було, як на обширах Середньої Азії, так і в Приазов'ї. Його, вірогідно, вперше створили змішані тюрксько-українські козацькі ватаги, які в основу військової системи своєї організації поклали багатовіковий досвід стратегії й тактики бою в степу [4, 9].

Тож можна зазначити, що культурний вплив тюркських народів на українське козацтво був досить великим, настільки, що, можливо, без тюркського впливу козацтво могло ніколи не сформуватись. Навіть будучи перехідною формою до стану повноцінної держави, козацтво відіграло найвизначнішу роль у процесі українського державного будівництва та культурного розвитку. Його існування ознаменувало наступний після Галицько-Волинського князівства етап поступового формування української етнічної держави, з особливими козацькими культурними елементами.

Література

1. Котляр М. Ф. Клобуки чорні. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4. С. 354.
2. Клепатский П. Г. Очерки по истории Киевской земли. Одеса : Технік, 1912. Т. I: Литовский период. 595 с.
3. Гаркавець О. М. Тюркські мови на Україні. Київ, 1988. 171 с.
4. Ільченко І. Тюркомовні елементи антропонімії Нижньої Наддніпрянщини. *Бористен*. 1999. № 5. С. 5–12.

Долина Денис Євгенович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕВОЛЮЦІЯ ГІДНОСТІ ЯК БОРОТЬБА ЗА ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ВЕКТОР РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Дослідження присвячене обґрунтуванню твердження, що головною метою Революції гідності була боротьба за європейський вектор розвитку України.

Революції гідності надають визначення, що це політичні та суспільні зміни в Україні з 30 листопада 2013 року до лютого 2014 року, викликані протестом громадян України проти протиправного розгону мирної акції студентів та громадських активістів, яка розпочалася 21 листопада 2013 року як спротив проти відходу політичного керівництва країни від законодавчо закріпленого курсу на європейську інтеграцію з подальшою відмовою від цього курсу. Саме через спробу владного режиму зупинити європейську інтеграцію України українське суспільство піднялося на боротьбу проти влади.

Європейська інтеграція України – це процес економічного та політико-правового зближення України з європейськими міждержавними структурами. Євроінтеграційні процеси української держави розпочались у 1991 році, коли Україна стала незалежною державою.

Природне прагнення України стати частиною Європейського Союзу підтверджували такі конкретні кроки:

1998 р. набула чинності Угода про партнерство та співробітництво між ЄС та Україною;

2005 р. ухвалено План дій Україна – Європейський Союз та підписано Меморандум про співпрацю з Європейським Союзом;

22 січня 2006 року розпочалася підготовка до підписання далекосяжної Угоди про асоціацію, яка мала забезпечити глибокі зв'язки між Україною та Європейським Союзом. Тоді Рада міністрів закордонних справ ЄС затвердила мандат Єврокомісії на переговори з Україною про нову базову угоду, що могла б забезпечити якісно новий формат взаємовідносин між Україною та державами Євросоюзу;

5 березня 2007 року розпочалися переговори про угоду. Ця нова угода мала на меті передусім замінити Угоду про партнерство та співробітництво. Із початку переговорів, тобто протягом 2007–2012 рр., відбувся 21 раунд переговорів щодо Угоди про асоціацію та 18 раундів переговорів щодо розділу Угоди про створення поглибленої та всеохоплюючої зони вільної торгівлі. Варто зауважити, що Угоду про асоціацію між Україною та ЄС також часто називали «дороговказом для внутрішніх реформ в Україні»;

30 березня 2012 року в Брюсселі відбулося парафування Угоди про асоціацію на рівні глав переговорних делегацій, а розділ Угоди щодо створення зони вільної торгівлі був парафований 19 липня 2012 року;

15 травня 2013 року Колегія Європейської комісії ухвалила Рішення рекомендувати Раді ЄС підписати Угоду і дозволити її тимчасове застосування до ратифікації всіма державами-членами ЄС [1].

Здавалося, нічого не повинно було б завадити підписанню Угоди, що було заплановано здійснити на саміті ЄС у Вільнюсі 28 листопада 2013 року. Адже Партія регіонів, що здобула перемогу на чергових парламентських виборах 28 жовтня 2012 року, у передвиборчій програмі зазначала, що у сфері зовнішньої політики «виступає за здобуття асоційованого членства в Євросоюзі, створення зони вільної торгівлі, зняття візових бар'єрів між Україною та ЄС» [2].

Проте приблизно за місяць до зазначеної дати підписання угоди євроінтеграційний процес почав різко гальмуватися. 21 листопада 2013 року уряд Азарова оприлюднив рішення про призупинення процесу підготовки та укладання Угоди про асоціацію між Україною та Європейським Союзом, що було різкою зміною вектору міжнародної політики України. Відмова від підписання Угоди про асоціацію між Україною та ЄС переслідувала мету приєднатись до Митного союзу з Росією та Білоруссю, що стало б загрозою для подальшої євроінтеграції [3].

Суспільною реакцією на таке рішення в Києві став багатотисячний мітинг під гаслом «Україна – це Європа». Протестувальники вимагали відставки Азарова, скасування рішення уряду про відмову від асоціації з ЄС, підписання Угоди про асоціацію на саміті у Вільнюсі тощо.

29 листопада українські студенти організували «живий євроланцюг» між Києвом і Перемишлем. Маршрут ланцюга довжиною в 625 кілометрів розпочався в Києві і проліг через Житомир, Рівне, Львів і до Шегині, на кордоні з Польщею. У ніч з 29 на 30 листопада на Майдані незалежності спецпідрозділ «Беркуту» жорстоко розігнав мирних мітингувальників-студентів.

У відповідь на цей злочин 1 грудня в Києві відбувся один із найбільших мітингів Революції гідності – близько півмільйона осіб. Міліція, яка заблокувала підступи до Майдану незалежності, відступила. Мітингувальники зайняли будівлю Київської міської державної адміністрації та Будинок профспілок – там розташувався Штаб національного спротиву [4].

Протестний рух перетворився на тривалу кампанію громадянської непокори владному режиму. Протести тривали з листопада 2013 року до лютого 2014 року і призвели до героїчних і кривавих подій. Офіційно встановлено 107 жертв, яких названо Небесною сотнею [5].

Перебіг Революції гідності в Києві та інших містах України засвідчив про здатність українців боротися за свою волю, гідність і громадянські права. Та головним лейтмотивом Революції гідності була боротьба за європейський вектор розвитку України. Український народ боровся за право входження до вільної демократичної сім'ї європейських народів.

Народ домігся втечі президента-диктатора, відставки уряду. Після виборів Україна обрала європейський вектор розвитку – стала асоційованим членом Європейського Союзу.

Після Революції гідності, скориставшись гостротою ситуації та слабкістю Збройних сил України й нової української влади, росія вчинила анексію Криму, агресію на Донбасі, а з лютого 2022 року розгорнула широкомасштабну війну проти України. Але й за цих умов Україна продовжує свій шлях до інтеграції з Європейським Союзом та збереження своєї європейської ідентичності. 27 червня 2014 року Україна підписала Угоду про асоціацію з ЄС. Україна також забезпечує двосторонню співпрацю з іншими країнами Європейського Союзу, зокрема з Польщею, Литвою та Латвією. Україна впроваджує низку реформ, спрямованих на зміцнення прав людини, розвиток демократії та боротьбу з корупцією.

Євроінтеграційні процеси в Україні тривають, хоча і наражаються на опір з боку проросійських сил. Спроби зупинити євроінтеграційні процеси в Україні існують і дотепер. Українська влада зіштовхнулася із численними викликами і завданнями, серед яких на першому місці – корупція, слабкість економіки та стан війни з росією. Шляхом активної пропаганди рф намагається підірвати довіру до європейських інституцій з боку проросійських сил в Україні, знецінити демократичні здобутки та дискредитувати саму суть європейської інтеграції.

Проте український народ вважає європейську інтеграцію своєю метою та перспективою, яка дасть змогу побудувати сильну, процвітаючу та демократичну країну. Для успішної реалізації євроінтеграційних процесів в Україні необхідно далі вдосконалювати законодавство та боротися з корупцією, підтримувати добросусідські відносини з країнами Європейського Союзу та розвивати співпрацю в усіх сферах співжиття.

Україна довела, що має потужний потенціал для досягнення успіху в європейській інтеграції. Жодні перешкоди: внутрішні і зовнішні – не зможуть відвернути її з обраного європейського шляху.

Висновки. Євроінтеграційні процеси в Україні є важливим етапом в розвитку країни та забезпеченні її майбутнього. Революція гідності стала реакцією на відмову режиму Януковича від підписання Угоди про асоціацію України з Європейським Союзом та головним мотивом боротьби за європейський вектор розвитку України. Український народ залишається вірним європейській інтеграції та продовжує боротися за свободу й демократію і сьогодні зі зброєю в руках долає перешкоди на шляху до європейської сім'ї народів, чим наближає європейське майбутнє своєї країни як єдиний шлях до розвитку та процвітання України.

Література

1. Євроінтеграційний портал. Угода про асоціацію. URL: https://eu-ua.kmu.gov.ua/uhoda-pro-asotsiatsiiu (дата звернення: 10.05.2023).

2. Партія регіонів. Вибори народних депутатів України 2012. Офіційний портал ЦВК. URL: http://www.cvk.gov.ua/pls/vnd2012/WP502?PT001F01= 900&pf7171=50 (дата звернення: 10.05.2023).

3. Уряд прийняв розпорядження про призупинення процесу підготовки до укладання Угоди про асоціацію з ЄС. *КМУ*. URL: http://www.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=246868715&cat_id=244274160 (дата звернення: 10.05.2023).

4. Революція гідності. URL: https://www.maidanmuseum.org/uk/storinka/revolyuciya-gidnosti (дата звернення: 10.05.2023).

5. Революція гідності. Згадаймо головне. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-polytics/2122489-revolucia-gidnosti-zgadajmo-golovne.html (дата звернення: 10.05.2023).

МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНИХ СТРАТЕГІЯХ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ

Афоніна Олена Сталівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІЖКУЛЬТУРНИЙ ІНФОРМАЦІЙНИЙ ПРОСТІР: ПЕРЕТИНИ КЛАСИКИ І СУЧАСНОСТІ

Можемо констатувати, що культура і мистецтво весь час перебувають у трансформаційних процесах. Приміром, освітня сфера не може не змінюватися, оскільки модифікується середовище. Спостерігаємо залежність форм і видів викладання від ситуацій: карантин, війна. Дистанційне навчання, переформатування властивостей отримання знань і навичок, сучасних компетенцій. Питання про доцільність або вагання: добре це чи погано, повернути все так, як було? Ні, це неможливо. Нові часи, нові вимоги, трансформаційні процеси, які за рахунок культурно-мистецьких практик розбудовують креативний простір.

При цьому культурні інституції, а це цілий корпус установ і організацій: музеї, фонди, артцентри, галереї, профільні наукові інститути, заклади освіти, громадські організації тощо – є фактично mémoire collective (Моріс Гальбвакс). Німецькі культурологи Алейда Ассманн і Ян Ассманн трактують культурну пам’ять як «традицію в нас, тексти, образи та обряди, які були загартовані поколіннями, повторювалися протягом століть / тисячоліть. Вони формують наше усвідомлення часу та історії» [3].

Чому звертаємося до колективної пам'яті? Не дивно, колективна пам'ять містить дві компоненти: комунікативну і культурну. Чим ми займаємося: весь час у своїй роботі користуємося як комунікацією (зі студентами, історичними подіями, теоретичними зразками), так і культурою. Весь час переоцінюючи й удосконалюючи свої уміння, знання і навички і тих студентів, з якими комунікуємо / працюємо. Саме комунікація і культура, колективна пам'ять спрямовують нас до вивчення спадщини людства не тільки власної, а й інших країн, цивілізацій. Тож вважаємо, що вивчення історії культури України і сучасні підходи її осмислення включають питання культурної пам’яті з традиціями і повтореннями, з трансформаціями і збереженнями.

У зв’язку з цим цікава і корисна історія міжкультурного діалогу, при якому формується сучасний інформаційний простір і постають питання перетинів класики й сучасності. Починається розповідь з того, що XIX століття у багатьох митців різних країн виник інтерес до народної творчості. Національно-самобутні форми значною мірою спричинили формування і розквіт нових композиторських шкіл. Не будемо говорити про всі школи, нас цікавить тільки українська і чеська.

На сьогодні маємо яскравих представників Миколу Лисенка і Бедржіха Сметану. Згадуємо Миколу Лисенка як автора опери «Наталка Полтавка» і розповідаємо про Бедржіха Сметану з оперою «Продана наречена» (1866). Оперу Б. Сметани вважають «національною оперою», а деякі оперні мелодії стали настільки популярними, що репрезентуються на світових сценах окремо як еталон чеської музики.

Метою розповіді є представлення інформації про виконання українською мовою опери «Продана наречена» на теренах України. Інформація є актуальною і корисною, оскільки з вивченням цієї опери можемо провести паралелі, тематичні алюзій до опери Миколи Лисенка «Наталка Полтавка» (прем’єра 1889 році, Одеса). «Гарний гумор, авантюрність героїв – своєрідних чеських Наталки Полтавки і Петра, – комічність і дурного конкурента (Вашека), і хитрого свата Кецала (який сам себе перехитрив) не можуть не викликати веселощів. І хоча глядач та читач перейматимуться за Єніка і Маженку (особливо насамкінець), усе завершиться щасливо. Як і має бути у комедії» [1].

Світова прем'єра опери відбулася 30 травня 1866 року в Тимчасовому театрі в Празі. Опера сподобалася публіці, але ж композитор удосконалював її протягом кількох років.

Менш ніж через тридцять років після написання і прем'єри опери австрійський музичний критик Генріх Шенкер побачив її на знаменитій Міжнародній музичній і театральній виставці у Відні (Internationale Musik- und Theaterausstellung, 1892). Критик написав: «Коли я вперше почув "Продану наречену", я майже відмовився зізнатися собі в тому враженні, яке вона справила на мене. Маю сміливість зізнатися, що, за винятком "Весілля Фігаро", жодна інша опера-буфф не захоплювала мене такою різнорідною, органічною радістю. Ніякої приголомшливої, хвилюючої та п'янкої комічності в опері, ви можете знайти тут найпростішу простоту, яку тільки можна собі уявити: чарівну наївність сільську, комічність таку справді необтесану, приземлену і сільську простодушну, – і все. Достатньо мати серце, і ви скажете, що комічність така ж сильна, як у "Весіллі Фігаро" Моцарта, так що можна безбоязно порівнювати vis comica двох творів, і в такому порівнянні немає нічого вигаданого та навмисне примхливого [2, 95].

Перший український переклад опери здійснив Микола Садовський. Виконавцями були актори його театру і він сам. Вистави проходили на сцені Троїцького народного дому в Києві (1908–1914).

Цікава історія сталася із другим перекладом оперного лібрето. Перебуваючи у Празі (1935), український письменник і драматург доби розстріляного відродження Іван Микитенко захопився оперою «Продана наречена» і почав перекладати з чеської. Борис Петрушевський завершив переклад. Максим Рильський займався редагуванням. Опера пройшла з перекладом зазначених перекладачів. Було видано лібрето із цими авторами. Але з 1949

У подальшому ніби йшла у перекладі М. Рильського. Але виникло багато питань щодо певної невизначеності. І тут вийшли на статтю науковиці, старшої наукової співробітниці Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського Л. Смольницької про доведене авторство українського перекладу опери Бедржіха Сметани «Продана наречена». І це стало справжнім відкриттям і формуванням міжкультурного інформаційного простору з перетинами класики і сучасності, зверненням до колективної пам'яті. Посилання на повний текст статті є у списку використаних джерел, але можемо прокоментувати інформацію у кількох реченнях. До науковиці потрапив клавір опери в українському перекладі, як очікувалося з авторством Максима Рильського. Але авторка «фактично розшифрувала», що «клавір надписаний не рукою М. Рильського, а кимсь на сьогодні невідомим» [1]. За різними ознаками, зокрема неприпустимими помилками, у дослідниці виникли сумніви щодо авторства М. Рильського. Дослідниця згадала про брошуру лібрето «Проданої нареченої» 1937 року видання з брошурою видавництва «Мистецтво» 1938 року. Різними виявилася тільки автори: І. Микитенко і Б. Петрушевський (1937), М. Рильський (1938).

«Виявилася трагічна обставина: перекладачів репресували. А лібрето вже вийшло. Щоб допомогти близьким родичам винищених Микитенка і Петрушевського, а ще – зберегти твір на сцені – Максиму Тадейовичу довелося написати своє прізвище як перекладача. Відтак, наступного року брошуру перевидали, але вже авторство перекладу вказали інше. На прізвища Микитенка і Петрушевського до того наклали табу. Сьогодні ж нам доводиться працювати з уламками спогадів і відтворювати розбиту мозаїку» [1].

Отже, робимо висновки. Інформація про чеську національну оперу Б. Сметани «Продана наречена» та її рецепція в українському просторі виявилася імпульсом до вивчення культури і мистецтва різних країн. Цей процес відкриває нові грані нашої трагічної історії, транслює і активізує культурну пам'ять, формує сучасні підходи і допомагає осмислити складні міжкультурні діалоги.

Література

1. Смольницька О. Невідомий Максим Рильський. Порятунок «Проданої нареченої». 20.05.2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bE9fqNm45z8 (дата звернення: 01.05.2023).
2. Ondřej Hučín Prodaná nevěsta. Vydalo Národni divadlo v Praze, 2022. 112 s.

3. Jan Assmann: Das kulturelle Gedächtnis. In: Derselbe: Thomas Mann und Ägypten. Mythos und Monotheismus in den Josephsromanen Beck, München 2006, hier S. 70.

Биркович Тетяна Іванівна,
доктор наук з державного управління, професор,
професор Київського національного університету культури і мистецтв

ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

Використання цифрових технологій у сфері культури є одним з важливих чинників збереження та розвитку сфери культури України. Ці процеси є надзвичайно є важливими та повинні бути впровадженні в реалізацію політики державного управління сфери культури. Саме цифровізація вмісту бібліотек, музеїв, архівів, архітектурних будівель (церкви, монастирі, замки, палаци та інші культурні та архітектурні пам'ятники) дозволяє зберегти культурне надбання українського народу, яке може бути пошкоджене, а в деяких випадках вже зруйноване або повністю знищене внаслідок повномасштабного вторгнення російським агресором на територію України. Цифровізація сфери культури може зберегти ідентичність української нації, яку країна-агресор намагається знищити вже багато разів, і яка є фундаментом державотворення будь-якої нації.

Так, Михайло Кулиняк у своєму дослідженні зазначає, що «цифровізація у сфері культури використовується, по-перше, у процесах вивчення, збереження, створення, поширення та споживання культурних цінностей та культурних благ, тобто безпосередньо в культурній діяльності. По-друге, застосування цифрових технологій ефективно може використовуватися з метою вдосконалення організаційно-економічних і фінансово-господарських процесів у діяльності організацій культури. По-третє, створюються спеціалізовані інформаційні системи, що дозволяють вести державний облік об’єктів культури та культурних цінностей» [1, 219].

Сьогодні цифрові технології дають змогу створювати нові інноваційні підходи в збереження та розвитку сфери культури України. Про що у своєму дослідженні підкреслюють О. Баркова та І. Кульчицький, а саме: «у процесі реалізації світових проєктів з цифровізації спадщини розвивається їх ІТ-складова. Наочно цей розвиток відображають нормативно-технологічні розробки, приклади яких будуть надані далі, та які стосуються програмно-технологічної складової інформаційних систем на рівні даних. Це саме та складова ІТ, яка є предметною сферою спадщини і безпосередньою зоною перетину робіт з фахівцями від культури як замовниками (споживачами) інформаційних систем. Інфраструктурна, апаратна та, власне, програмна складова з боку інформаційних систем є «зоною фахової відповідальності» ІТ-фахівців, а також «організаційної відповідальності» – управлінців від культури» [2, 199]. Тобто застосування цифрових технологій в організаційно-економічній та фінансово-господарській діяльності організацій сфери культури дозволяє здійснювати облік відвідувачів закладів культури, вести електронний продаж квитків, проводити різні соціологічні опитування та маркетингові дослідження в режимі віддаленого доступу, а також порівняльну незалежну оцінку якості надання послуг.

Зокрема, О. Баркова та І. Кульчицький зазначають, що «цифрова євроінтеграція України є складовою національного вектора розвитку та ідентифікації України за умов глобалізації цифрових технологій, пов’язаних зі збереженням у цифровому середовищі історичної, культурної спадщини й наукового надбання та організації доступу до оцифрованого контенту (технологій оцифровування). Складові елементи розвитку національного цифрового контенту: комплексний розвиток цифрових технологій у секторах культури, науки, освіти та в системі страхового фонду документації України з підтримкою обладнання, технологій, програмного продукту, цифрового контенту; інформаційно-ресурсна та технологічна консолідація інформаційних виробництв та архівів наукових і виробничих установ, навчальних закладів та установ пам’яті, що зберігають національний контент бібліотек, архівів, музеїв; формування

інформаційно-комунікаційної і технологічної інфраструктури національного цифрового ресурсу за розподіленим (федеративним) принципом на базі систем і ресурсів інформаційних виробництв, фондів та архівів із залученням систем і аутсорсингу національних IT-розробників та інтеграторів [2, 206].

Отже, використання цифрових технологій активно перетворює всю систему суспільного устрою, і сфера культури винятком не є. Сам процес цифровізації є чинником збереження ідентичності української нації, що дозволить змінити не лише формат залучення до культурних цінностей, а й надасть можливість набути абсолютно нового досвіду взаємодії з культурним контентом. При цьому, на думку ряду дослідників, такий цифровий досвід не другорядний, менш справжній або є замінником реального досвіду.

Варто також зазначити, що на сьогодні відсутній комплексний проєкт з вивчення та збереження культурних цінностей в Україні на основі нових інформаційних технологій. Це свідчить про серйозне відставання вітчизняних інформаційних технологій та відсутність необхідного обладнання, програмного забезпечення та власне самого контенту, які потрібні для масштабного розгортання процесів цифровізації у сфері культури. Всі зазначені проблемні питання вказують на низьку якість управлінських рішень в зазначеній сфері.

Література

1. Кулиняк М. А. Цифрова культурна спадщина як феномен цифрової культури. *Культурологічний альманах*. 2022. № 3. С. 218–227. URL: https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.28 (дата звернення: 25.04.2023).

2. Barkova O., Kulchytskyi I. Європейський та український досвід використання цифрових технологій у сфері культури. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*. 2019. № 2. С. 193–223. URL: https://doi.org/10.31866/2617-796x.2.2.2019.187733 (дата звернення: 25.04.2023).

Паламарчук Світлана Петрівна,
кандидат сільськогосподарських наук, доцент кафедри екології агросфери та екологічного контролю Національного університету біоресурсів і природокористування України
Биркович Віктор Іванович,
кандидат наук з державного управління, доцент, Ужанський національний природний парк

ЕКОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА В УМОВАХ СИСТЕМНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Сучасна екологічна культура пропонує широкий вибір віртуальних переживань, що спонукає до відчуження від реальності, природи та самої людини як особистості. Все це посилюється шкідливою практикою екологічних відносин (відносин з довкіллям), нормою якої є безмежна експлуатація на біотичному та абіотичному рівнях. Технології навчання, як правило, аудиторні, кабінетні, офісні, формальні, відірвані від реального життя, умов праці та суспільних відносин. Проблеми не вирішуються, а «обговорюються» чи «заговорюються», вказуючи на кризу влади, суспільної організації та відповідальності. В управлінні галуззю беруть участь не професіонали, а люди з найближчого оточення «сильних світу», без спеціальної фахової підготовки, умінь та навичок, досвіду практичної роботи, що принижує престиж екологічної галузі, екологічної освіти, культури взагалі у державі та світі.

Так, Тетяна Саєнко у своєму дослідженні щодо ролі екологічної культури в сучасному суспільстві зазначає, що «особливу увагу слід приділити навчанню майбутніх вчителів екології, які повинні бути екологічно свідомими, культурними, освіченими, оскільки їм самим треба виховувати екологічний світогляд, мислення, екологічну етику, відповідальність майбутніх особистостей. Тут ще багато психолого-педагогічних проблем, але їх можна вирішувати при професійному і зацікавленому підході та належній увазі суспільства, керівників усіх щаблів влади, які мають розуміти, що сьогоднішніми діями формується загальне для всіх майбутнє» [1, 231].

Такої ж думки дотримується у своєму дослідженні Олена Чумак, підкреслюючи, що «ефективний розвиток екологічної культури може бути реалізований лише через цілісну освітньо-виховну систему на основі принципово нової цілісної еколого-освітньої моделі, складовими якої повинні бути: розвиток і підвищення екологічної культури і освіти всіх верств населення; підготовка фахівців-екологів, здатних професійно сприяти екологізації промислових виробництв, транспорту, впровадженню екологічного моніторингу, розвитку екологічного менеджменту, формуванню екологічної суспільної свідомості; підготовка висококваліфікованими нового покоління з найсучаснішими міждисциплінарними знаннями, з новим екологічно-планетарним мисленням, заснованим на передових досягненнях інтегрально-наукового простору [2, 192–193],

Формування екологічної культури в умовах системної трансформації суспільства повинно здійснюватися з опорою на екологічне виховання та соціоекологічну освіту, що дозволить забезпечити сталий розвиток людства в умовах глобальних змін. Ефективна система екоосвіти та ековиховання населення дозволить розкрити потужні резерви кожної особистості і залучити творчий потенціал людей для розвитку та реалізації в реальному світі існування новітніх надвисоких технологій без заподіяння шкоди навколишньому і соціальному середовищу,

Тільки екологічно свідоме, культурне, освічене суспільство здатне передати майбутнім поколінням екологобезпечне довкілля та приклади діяльності, деякі духовні аспекти цінності та принципи, спрямовані на виживання людства, становлення глобальної сфери розуму.

Література

1. Саєнко Т. В. Екологічна освіта в умовах трансформації суспільства і модернізації вищої школи. *Проблеми освіти*. Київ, 2014. Вип. 79. С. 228–234.

2. Чумак О. В. Екологічна культура як складова інноваційної культури суспільства третього тисячоліття. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. 2011. № 47. С. 185–194.

Піщанська Вікторія Миколаївна,
доктор культурології, професор, професор кафедри філософії Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія неперервної освіти Дніпропетровської обласної ради»

ОСВІТНІ ФУНКЦІЇ МЕДІА В ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

Надмірна насиченість інформаційного простору та широка доступність різних видів медіазасобів, що відкривають фактично безмежні можливості доступу до різного рівня інформації з різних джерел та з використанням багатоманітних способів являють собою одну з визначальних особливостей сучасної освіти.

За останні десятиліття важливість медіаосвіти отримала широке визнання у світі. Проблемам медіаосвіти, медіаграмотності та різним аспектам медіакультури, зокрема, тенденціям їхнього розвитку та становлення у світі й в Україні присвячували свої праці О. Баришполець, К. Безелгет (Bazalgette), О. Волошенюк, Н. Габор, Г. Дегтярьова, Д. Дзюба, В. Іванов, М. Коропатник, Л. Кульчинська, Р. Кьюбі (Kubey), Л. Мастерман (Masterman), О. Мокрогуз, Л. Мельник, І. Негрєєва, Л. Новікова, Г. Онкович, Л. Найдьонова, О. Пашкова, Б. Потятиник, Г. Почепцов, А. Харт (Hart), О. Хоменок, С. Шейбе (Scheibe) та ін. Досліджуючи методологічні особливості медіаосвіти, Л. Мельник дійшла висновку, що саме медіаосвіта виступає тією платформою, «в якій активізуються рефлексивні та метарефлексивні функції, що пов’язують інсайтне, емоційне, естетичне та критичне осмислення в сприйнятті інформації та її креативної обробки» [3, с. 365].

Сучасний процес медіаосвіти давно вже вийшов за межі її традиційного сприйняття як процесу педагогічного впливу за допомогою медіа, а його цілі прописані в низці важливих

міжнародних документів: Грюнвальдській декларації (1982), Паризькій програмі ЮНЕСКО (2007,) Декларації ЮНЕСКО з медіаінформаційної грамотності (Фесс, 2011), Паризькій декларації ЮНЕСКО з медіа-інформаційної грамотності в цифрову епоху (2014) тощо.

У 2010 р. Президією Національної академії педагогічних наук України було прийнято Концепцію впровадження медіаосвіти в Україні, що дало поштовх до проведення Інститутом соціальної та політичної психології НАПН України впродовж 2011–2016 рр. Всеукраїнського експерименту за темою: «Науково-методичні засади впровадження вітчизняної моделі медіаосвіти у навчально-виховний процес загальноосвітніх навчальних закладів» (Наказ МОН України № 886, від 27.07.2011). Усі зусилля були сконцентровані на роботі з учнями старших класів, зокрема, на апробації викладання навчального предмету «Медіакультура» [2]. Здійснена дослідно-експериментальна робота надала можливостей українським освітянам та науковцям дійти висновків, що стали поштовхом до перегляду основних положень Концепції та розробки й затвердження у 2016 р. її нової редакції [1], яка є донині важливою складовою модернізації української освіти та сприяє побудові в країні інформаційного суспільства, розвитку економіки знань, становленню громадянського суспільства. Концепція ґрунтується на розробленій в Інституті соціальної та політичної психології НАПН України вітчизняної моделі медіаосвіти. Як зазначено у концепції, вона враховує необхідність підготовки дитини до ефективної взаємодії з інформаційним середовищем на всіх етапах – від отримання виклику існуючого рівня знань до створення інновацій та використання отриманих результатів. В основу української моделі медіаосвіти покладено соціально-психологічний підхід, у рамках якого медіакультура розглядається як продукт та водночас умова взаємодії суб'єктів інформаційного простору. При цьому, на відміну від існуючих підходів, як суб'єкти розглядаються як медіавиробник і споживач, а й медіапедагог – модератор їх взаємодії. Українська модель передбачає поєднання захисної, естетичної, критичної та творчої моделей медіаосвіти. Вона враховує необхідність підготовки дитини до ефективної взаємодії з інформаційним середовищем на всіх етапах від отримання виклику існуючому рівню знань до створення інновацій та використання отриманих результатів.

Отриманий спільний досвід науковців та освітян сприяв продовженню впродовж 2017–2023 рр. Всеукраїнської експериментальної роботи, та виходу її на новий рівень, відповідно до визначеної теми: «Стандартизація наскрізної соціально-психологічної моделі масового впровадження медіаосвіти у вітчизняну педагогічну практику» (Наказ МОН України№ 1199 від 18.08.2017 р.), що насамперед мало на меті апробацію масового наскрізного впровадження медіаосвіти у навчальні заклади, охоплюючи усі вікові категорії учнів, у тому числі дитсадки, школи та виші. Гіпотезою експериментальної роботи стало припущення, що послідовна реалізація моделі дає змогу сформувати соціально-психологічні механізми підтримки сталого розвитку медіаосвіти за умови послідовного переходу на наступний рівень освіти, враховуючи профілізацію і професійне навчання, підготовку до здійснення на ринку праці у вищій школі і післядипломні освіти, а також виокремлюючи в регіональному досвіді інваріанти, необхідні для стандартизації медіаосвітніх моделей, інституційної підтримки медіаосвітнього руху.

Педагоги доводять, що впровадження медіаосвіти дозволяє сформувати в учнів медіаімунітет як здатність протистояти агресивному медіасередовищу, що передбачає медіаграмотність, вміння обирати та аналізувати інформацію; рефлексію та критичне мислення як психологічні механізми, що забезпечують свідоме споживання медіапродукції на основі ефективної орієнтації в медіапросторі та різнобічної оцінки змісту та форми інформації, її повноцінного та критичного тлумачення з урахуванням особливостей сприйняття мови у різних медіа. та соціальних мережах, здатність до медіатворчості з метою компетентного та здорового особистісного самовираження, покращення якості міжособистісної комунікації; спеціалізовані аспекти медіакультури: візуальну медіакультуру (сприйняття кіно, телебачення), культуру комунікативної поведінки в інтернеті, музичну медіакультуру, розвиток естетичного смаку щодо форм мистецтва, опосередкованих ЗМІ та напрямів медіамистецтва зокрема.

Впровадження медіаосвіти має на меті як формування теоретичної бази знань з основ медіаграмотності так і набуття практичних навичок ефективної та безпечної взаємодії з інформацією, отриманої з медіаджерел, у тому числі з урахуванням використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій у повсякденній практичній, зокрема, навчально-пізнавальній діяльності та міжособистісному спілкуванні. Особливої уваги приділено основам особистісної медіакультури та проблемам вираження себе у сучасному медіапросторі. Через практичне освоєння медійного досвіду, а саме: оволодіння навичками аналізу типів та засобів комунікації; навичками критичного мислення та рефлексивного сприйняття медіатекстів; методами аналізу медіатекстів; прийомами психологічного захисту проти непотрібної інформації та навичками безпечної поведінки у медійному просторі; навичками організації особистісного медійного простору, розвитком мотивації щодо формування індивідуальної медіакультури тощо, досягається мета курсів медіаосвітнього спрямування. За задумом переважної більшості авторів навчальних програм, результатом вивчення курсів медіаосвітнього спрямування має стати сформований в учнів необхідний мінімум знань, умінь та навичок, як споживчих так і творчо-креативних, для подальшої ефективної взаємодії з медіапростором, відповідної тенденціям та викликам сучасної культури.

До того ж, слід наголосити, що сьогодні неймовірно актуальним постає питання ціннісних параметрів освіти, адже діти зустрінуться у майбутньому дорослому житті з культурою, яку сьогодні навіть важко уявити. Вчені висловлюють сміливі гіпотези, що у просторі третього тисячоліття, на основі взаємодії різних медіа та синтезуючого типу мислення докорінного оновлення зазнають усі сфери духовної культури людства. Учні та учениці, які сьогодні навчаються, мають бути готовими жити за умов постійних змін, непередбачених ситуацій, бути мобільними, гнучкими та творчими. Тому освіта має бути спрямованою на розвиток самостійного критичного мислення, ціннісних орієнтацій, творчого потенціалу особистості, формування спектру життєвих компетентностей, адекватних соціокультурним реаліям. За цих умов надзвичайно важливим постає завдання визначення шляхів цілеспрямованого формування освітнього середовища, яке дозволяє використовувати сучасні інноваційні педагогічні технології, сприяти реалізації максимальної самостійності й відповідальності у використанні технічних засобів як у процесі навчання так і загально, у повсякденному житті.

Послідовне впровадження питань медіа в освітньому процесі сприяє вихованню самостійної, творчої особистості, здатної вільно орієнтуватися у медіапросторі, спроможної адекватно сприймати та критично оцінювати інформацію. Саме такі функції сучасних медіа як мультимедійність, інтерактивність, моделювання, комунікативність та висока продуктивність і дають можливість говорити про нові освітні функції медіа, створювати єдину систему медіаосвіти та виходити на новий рівень медіакультури сучасного суспільства.

Література

1. Концепція впровадження медіаосвіти в Україні (нова редакція) / за ред. Л. А. Найдьонової, М. М. Слюсаревського. Київ, 2016. 16 с.

2. Медіакультура : навчальна програма для учнів 9, 10, 11 класів закладів загальної середньої освіти (три роки навчання) / Л. А. Найдьонова, Н. І. Череповська, О. Л. Вознесенська, Ю. С. Чаплінська, Н. О. Обухова, Н. Л. Дятел, І. О. Бондаревська, О. О. Кришовська; уклад. Л. А. Найдьонова, Н. І Череповська ; за ред. Л. А. Найдьонової ; Інститут соціальної та політичної психології НАПН України. Київ, 2018. 78 с.

3. Мельник Л. Методологічна основа медіаосвіти педагогів в умовах модернізації української школи. *Сучасний простір медіаграмотності та перспективи його розвитку* : зб. ст. Сьомої міжнародної науково-методичної конференції. Київ : Центр Вільної Преси, АУП, 2019. С. 361–365.

Старкова Ганна Володимирівна,
кандидат культурології, доцент кафедри управління соціальними комунікаціями
Харківського національного економічного університету імені С. Кузнеця

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ У ВІДЕОРОЗСЛІДУВАННЯХ

На думку дослідників, журналістське розслідування має розкривати злободенне питання, бути актуальним для широкої аудиторії; пропонувати новий погляд, що, окрім фактів, відбиває результат аналітичних роздумів і висновків авторів; дозволяє зрозуміти, чому зображена ситуація та позиція сторін є саме такими, а не іншими; містить думки різних учасників подій; унаочнює те, що аудиторії раніше було недоступне. Важливим для цього виду роботи є також вплив, про що українські журналісти останніми роками звертають більше уваги [1]. Це інформаційна та практична складова розслідувань. Тут варто нагадати, що «журналіст — творчий працівник суб'єкта у сфері медіа, який професійно збирає, одержує, створює, редагує, поширює і забезпечує підготовку інформації для медіа» [2]. Отже, цілком доречно припустити, що у своїй творчості медійник застосовує певні художні прийоми. Саме в цьому аспекті у журналістикознавстві можна віднайти чимало від літератури, аудіовізуального мистецтва та музики.

Могло б здаватися, що у журналістських розслідуваннях немає місця художнім засобам, адже найголовніше – донести інформацію. Певним парадоксом є те, що будь-який журналістський матеріал фактично неможливий без їх використання, тобто – у випадку відеоконтенту – без монтажу та руху камери, кольору та звуку, метафори та порівняння тощо [3]. Кодекс етики українського журналіста не забороняє використовувати засоби виразності. У документі вони взагалі не згадуються, але наголошується, що стрижневе – щоб будь-які матеріали не вводили в оману читачів, слухачів та глядачів [4].

Навіть побіжне ознайомлення з відеорозслідуваннями підтвердить, що журналісти активно застосовують усі доступні засоби виразності. Щоб не сумніватися у відповідності аналізованого Кодексу етики українського журналіста, звернімося до видань, що входять до «списку найякісніших і відповідальних онлайн-медіа» України, підготованого експертами Інституту масової інформації [5].

Наприклад, «Буча: розстріл на Києво-Мироцькій» – розслідування «Суспільного» про російських військових, які розстріляли волонтерів під Києвом у перші дні окупації. Він починається з емоційної промови однієї з загиблих, записаної нею як відеоповідомлення у телеграмі для матері (про це ми дізнаємося пізніше, але вже бачимо, що це повідомлення дівчини, яка пояснює, чому не може не допомагати людям. Вже на п'ятій секунді фоном починається музика, яку можна назвати тривожною. Монтажна склейка – і новий відеозапис. Його знімає жінка на смартфон. Видно, як два хлопці та дівчина готуються виїхати на автівці з двору. Закадровий звук поступово гучнішає, але все одно добре чутно внутрішньокадровий: жінка пояснює, що планує робити молодь – везти допомогу туди, «де бомблять». Знову склейка. Починається відео, зняте одним з волонтерів з автівки, що рухається за призначенням. «Ой, Боженька, поможи нам», – проговорює хлопець, фіксуючи розбиту техніку на узбіччях. Музика досягає кульмінації. На екрані — ефект розірваної плівки, зображення зникає. Це перша хвилина розслідування. При цьому використані зображення навмисно викривлені, на них накладено «сітку», що нагадує зернистість, змінюється крупність, використано кольорові фільтри. Неможливо уникнути емоційного впливу такого початку. І враховуючи контекст створення розслідування, і особливість сприйняття контенту соцмереж – коли ми бачимо заголовок, іноді – вивчаємо опис, і лише після дивимося відеоряд.

Попри те, що відеорозслідування не увійшли до списку мистецько-видовищних форм сучасної культури [6], роль засобів виразності у них видається вартою окремого ґрунтовного дослідження на стику культурології, маркетології, журналістикознавства та мистецтвознавства.

Література

1. Старкова Г. В., Яресько К. В. Розслідувальна журналістика в Україні та її впливи. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Соціальні комунікації*. 2020. Т. 31 (70). №2. С. 222–228. DOI: https://doi.org/10.32838/2663-6069/2020.2-4/34.
2. Про державну підтримку медіа, гарантії професійної діяльності та соціальний захист журналіста : Закон України від 23.09.1997 № 540/97-ВР. *База даних «Законодавство України»* / ВР України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/540/97-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 05.05.2023).
3. Бабенко В. Фігуральна мова аудіовізуального контенту. *Теле- та радіожурналістика*. 2014. Вип. 13. С. 140–149.
4. Старкова Г. В., Яресько К. В., Афанасьєва О. М. Етичні засади діяльності журналіста традиційних і нових медіа. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика.* 2021. Т. 32 (71). № 6. Ч. 3. С. 177–181.
5. Дев'ять онлайн-медіа, що стали найякіснішими: моніторинг IMI. *IMI.* URL: https://imi.org.ua/monitorings/dev-yat-onlajn-media-shho-staly-najyakisnishymy-monitoryng-imi-i47998 (дата звернення: 05.05.2023).
6. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 320 с.

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

ЦИФРОВА КУЛЬТУРА ТА МЕДІАГРАМОТНІСТЬ У СПРИЯННІ МІЖКУЛЬТУРНІЙ КОМУНІКАЦІЇ ТА ВЗАЄМОРОЗУМІННЮ

Питання формування і розвитку цифрової культури та медіаграмотності особистості, професійної чи соціальної спільноти, суспільства на сьогодні є актуальними та потребують постійних досліджень, оскільки знаходяться в процесі динамічного розвитку.

Актуальність теми пов’язана насамперед із сучасними світовими цивілізаційними трендами – глобалізацією, цифровізацією (зокрема в контексті інформатизації), роботизацією, включаючи розвиток нейромереж та інтернету речей.

Для створення та поширення інформаційних продуктів наразі не обов’язковою є професійна підготовка кадрів (диплом з відповідної спеціальності), наявність спеціалізованого обладнання, наприклад професійної відеокамери чи студії зі звукозапису, наявність відповідної ліцензії, наприклад на телемовлення, та ін. Створювати та поширювати інформацію (медіаконтент) через інтернет сьогодні може будь-яка людина. Або вже навіть і не людина, а «бот» – штучний інтелект. Так, звичайно, цей суб’єкт інформаційної діяльності (людина чи робот) має мати і відповідні технічні пристрої, з програмним забезпеченням, і навички роботи з технологіями та бути зареєстрованим на відповідній онлайн-платформі. Проте це вже не є ексклюзивом, а відтак інформації виробляється багато, її виробників також велика кількість, так само як і каналів її поширення. А час від створення інформаційного продукту до його споживання, навпаки, зменшується і може вимірюватись долями секунди. Засоби масової інформації, у класичному розумінні, змінюються або поступаються персоніфікованим чи анонімним новинним інтернет-каналам (Telegram), блогам та соціальним мережам (YouTube, Tik Tok, Instagram, Facebook, Twitter тощо).

У сучасному світі для поширення / отримання інформації фактично немає перешкод, кордонів та часових меж. Технології дають змогу набирати тексти з голосу та у зворотному напрямі – робити з голосу субтитри, перекладати з мови на мову, «оживляти» зображення та «візуалізувати» тексти. Перелік сучасних можливостей доволі потужний. Хоча можна згадати й про залежність технологій від елементарного живлення в електромережі, що продемонструвала військово-терористична агресія рф та її напади на критичну інфраструктуру України. Але саме наявність технологій та професійність і мужність наших енергетиків

допомогли подолати ці виклики.

Отже, сучасне життя – це постійне використання технологій, зокрема інформаційно-комунікаційних.

Зазначимо, що з 31 березня 2023 року набрав чинності Закон України «Про медіа», у якому унормовані сучасні підходи до визначення основних понять у сфері. Зокрема, у пункті 30 статті 1 «Визначення термінів» (розділ І «Загальні положення») медіа (засіб масової інформації) визначено як «засіб поширення масової інформації в будь-якій формі, який періодично чи регулярно виходить у світ під редакційним контролем та постійною назвою як індивідуалізуючою ознакою», «масова інформація» (п. 28 ст. 1) – це «інформація, що поширюється з метою її доведення до необмеженого кола осіб», а під «медіаграмотністю» (п. 29 ст. 1) розуміють «навички та знання, які надають користувачам можливість ефективно і безпечно користуватися медіасервісами» [1].

Тож, розглядаючи медіаграмотність та цифрову культуру як набір знань, навичок та практик (компетентностей), необхідних для розуміння, використання та критичного аналізу цифрових технологій і медійних продуктів, можемо стверджувати, що розвиток цих навичок значно сприятиме міжкультурній комунікації та взаєморозумінню.

Так, розвиток медіаграмотності допомагає людям різних культур аналізувати та розуміти культурні особливості – як власні, так і представників іншої країни, нації, субкультури. Медіапродукти – фільми, телешоу, музика й інтернет-ресурси, якщо вміти їх аналізувати, можуть стати джерелом інформації про культурні відмінності, усвідомлення яких сприятиме усуненню культурних бар'єрів та підвищенню рівня взаєморозуміння.

Цифрова культура та медіаграмотність також можуть забезпечити представникам різних культур засоби взаємодії і співпраці. Завдяки технологічному розвитку й інтернету, люди можуть обмінюватися ідеями та думками на форумах, у соціальних мережах та на інших вебресурсах. Це створює додаткові можливості для міжкультурної співпраці та обміну культурними знаннями й досвідом.

Розвиток медіаграмотності та цифрової культури може сприяти створенню більш демократичних й інклюзивних медіаканалів, що репрезентують різні культури. Це може підвищити рівень розуміння та поваги до інших культур і переконань, сприяти розвитку міжкультурного діалогу.

Слід також відзначити, що розвиток медіаграмотності може допомогти зменшити кількість фейкових новин та недостовірної інформації, що часто поширюють через медіаканали. Це особливо важливо в сучасному світі, коли фейкові новини можуть поширюватися швидко та масово й мати негативний вплив на міжкультурну комунікацію та взаєморозуміння. Інформаційна війна рф проти України, її масована пропаганда як у середині країни, так і на зовні, маніпуляції фактами, фальсифікація, відверта брехня, розпалювання ворожості та використання мови ненависті, навіювання, навішування ярликів, створення викривленої реальності, що, зрештою, призвело й до війни «гарячої», засвідчили важливість інформаційної гігієни, критичного мислення та медіаграмотності.

Формування інформаційної, цифрової культури та медіаграмотності на сьогодні може бути завданням як освіти (від дошкільної до післядипломної та неформальної), так і закладів культури та культурно-мистецьких інституцій (бібліотек, архівів, музеїв, будинків культури та творчості, мистецьких шкіл і гуртків тощо).

У Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) в освітньо-професійній програмі «Інформаційна діяльність та медіакомунікації» зі спеціальності 029 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа», що була введена в дію з 01.09.2022 року, у цьому контексті передбачено вивчення таких навчальних дисциплін, як: «Інформаційна культура та академічна доброчесність», «Інформаційні системи і технології», «Цифрова культура», «Мультимедійні технології», «Цифрова культурна спадщина», «Соціальні комунікації», «Медіакомпетентність та медіаграмотність», «Міжнародне інформаційне співробітництво» тощо [2].

А в Центрі неперервної культурно-мистецької освіти НАКККіМ з 2023 року для

працівників закладів культури запроваджено програму з підвищення кваліфікації «Інформаційна культура та медіаграмотність».

Отже, систематичне та цілеспрямоване формування медіаграмотності та цифрової культури сприятиме збільшенню критичного мислення, здатності аналізувати інформацію, розрізняти факти від дезінформації, а також розуміти вплив медіа на міжкультурну комунікацію. Це зробить людей більш свідомими громадянами, здатними здійснювати свідомий, підкріплений фактами вибір і сприяти побудові конструктивних міжкультурних відносин.

Розвиток медіаграмотності й цифрової культури важливий для покращення міжкультурної комунікації та взаєморозуміння. Це вимагає спільних зусиль освітніх установ, культурних інституцій і суспільства загалом і має великий потенціал у побудові гармонійного багатокультурного середовища.

Література

1. Про медіа : Закон України. Документ 2849-IX, чинний, поточна редакція від 22.03.2023. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2849-20#Text (дата звернення: 02.05.2023).
2. 029 Інформаційна, бібліотечна та архівна справа. Освітньо-професійна програма першого (бакалаврського) рівня вищої освіти «Інформаційна діяльність та медіакомунікації» / НАКККіМ, 2022. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/abituriientam/OP/029_Inform_bibl_arkh_sprava_OPP_bakalavr_.pdf (дата звернення: 02.05.2023).
3. Календарний план підвищення кваліфікації керівників і спеціалістів підприємств, установ і організацій галузі культури в Центрі неперервної культурно-мистецької освіти Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв 2023 року / НАКККіМ 2023. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/Tsentr_neper_kul_myst_osv/Kalendar_Zmina.pdf (дата звернення: 02.05.2023).

Бугайова Оксана Іванівна,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРТЕКСТУАЛІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ СЛУЖБОВИХ ДОКУМЕНТІВ

Інтертекстуальність – термін, який увела в науковий ужиток болгарська і французька філософиня, дослідниця семіотики Юлія Крістєва 1967 року. Він означає, що будь-який текст базується на більш ранніх творах, містить цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання тощо. Різні вчені по-своєму трактували інтертекстуальність. Сама Юлія Крістєва визначала її як інтеракцію (безпосередню взаємодію) текстів у межах одного тексту; текст, що є продуктом вбирання і трансформації якого-небудь іншого тексту; «особливі діалогічні відношення текстів, котрі будуються як мозаїка цитат, створюючи потужну стереофонію» [2, 152]. Французький учений Ролан Барт вказував, що кожен текст як інтертекст являє собою тканину, яка увібрала в себе свідоме або несвідоме цитування, наведене без лапок, фрагменти кодів культур, формули, ритмічні структури, соціальні ідіоми й ін., походження яких складно виявити [3, 34]. За Бартом, кожен текст гетерогенний, багатозначний і багатоголосий, не завершений і не замкнутий, наділений внутрішньою динамікою, потенційно відкритий для подальших сенсових нашарувань [4]. Тож і цей текст наших наукових роздумів інтертекстуальний, бо існує завдяки взаємодії текстових компонентів: цитат, алюзій тощо; базується на культурному та науковому контексті, мовно-літературній традиції і в процесі усвідомлення сам стає елементом культури, буття. Як писала Ліна Костенко, «всі слова уже були чиїмось».

Інтертекстуальність притаманна не тільки мові та літературі – вона є в кіно, архітектурі, музиці, рекламі тощо [1]. Чи можна вважати службовий документ інтертекстуальним, таким, що базується на передтекстах, протосенсах, з’ясуємо це, спираючись на деякі типи взаємодії текстів, які виділив французький структураліст Жерар Женетт у книзі «Палімпсести:

Література другого ступеня» [5].

1. Інтертекстуальність як наявність в одному тексті двох або більше текстів (цитат, алюзій, плагіату тощо). У такому випадку чужий текст має вигляд свого, авторського. Службові документи переважно мають стандартизовану форму, вони чітко регламентовані за структурою, способом заповнення, що стало результатом еволюції офіційно-ділового стилю. Кожен документ має своє конкретне призначення, свій номер і сприймається як окрема самостійна одиниця в документному процесі, що містить усередині посилання на інші документи, факти.

2. Паратекстуальність як співвіднесення тексту і його структурних частин, наприклад заголовка, пояснювальної, мотивуючої, констатуючої частин тощо. У службовому документі, зокрема, заголовок відіграє важливу роль у підготовці до сприйняття тексту, його категорій і зв'язків з іншими текстами, визначає мету опрацювання службового документа.

3. Метатекстуальність як коментар, часто критичний, що стосується іншого тексту, тобто один текст «говорить» про інший, що створює зв'язок між текстами. Службовий документ може містити коментар щодо іншого документа. Прикладом слугують ділові листи, пояснювальні записки, звіти, накази тощо.

4. Архітекстуальність як жанровий зв'язок між текстами. Жанр є сукупністю однотипних текстів, з певними тематичними, модальними та формальними дефініціями. У контексті службового документа це може бути його вид за різними критеріями, що визначає вибір вербальних і невербальних правил оформлення цього документа.

Отже, у тексті службового документа наявні цитування – навмисні чи ненавмисні, наслідування змісту та форми, зумовлені правилами оформлення документів, вироблені протягом тривалої еволюції офіційно-ділового стилю. Автор тексту службового документа постає як своєрідний скриптор – той, хто не творить документ, а поєднує інформацію, котра вже існувала, компонує її з інших текстів. Як тільки такий текст створено, він набуває автономії і починає існувати незалежно від його автора, стаючи матеріалом для інших текстів, у нашому випадку службових документів. Тож інтертекстуальність – категорія, яка характеризує і службові документи, формуючи уявлення про їх розвиток, історичну зумовленість форми та змісту.

Література

1. Гринишина І. І., Марченко Т. М. Інтертекстуальність та її роль в аналізі літературного твору. *Філологічні науки. Літературознавство*. 2012. № 12. С. 31–35. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/153581257.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

2. Павловська С. Я. Мова українських апокрифів як культурний код. *Культура і сучасність :* альманах. 2022. № 2. С. 152–160.

3. Переломова О. С. Інтертекстуальність у постструктуралістській концепції тексту. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Філологія. Журналістика*. 2022. Т. 33 (72). № 6, ч. 2. С. 33–38.

4. Просалова В. А. Інтертекстуальний аналіз: теорія і практика. Вінниця, 2019. 206 с.

5. Gérard Genette. Palimpsestes, La littérature au second degré, 1982. URL: https://ia600700.us.archive.org/32/items/GrardGenettePalimpsestes.LaLittratureAuSecondDegrEstUnLivre.1/G%C3%A9rard-Genette-Palimpsestes.-La-Litt%C3%A9rature-au-second-degr%C3%A9-est-un-livre.-1.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

Anderson Lyudmila,
Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications of the National Academy of Management of Culture and Arts

INTERCULTURAL COMMUNICATIVE COMPETENCE IN LANGUAGE TEACHING

Intercultural communicative competence, or ICC, refers to the ability to understand cultures, including your own, and use this understanding to communicate with people from other cultures successfully. ICC is the ability to communicate effectively and appropriately in various cultural

contexts. There are numerous components of ICC. Some key components include motivation, self- and other knowledge, and tolerance for uncertainty.

Where does culture fit? What discipline does culture belong to?

Culture has many mothers – academic disciplines that have influenced its development. One is linguistics, which has provided the concepts of language analysis that are the basis of inter-cultural communication. Another is psychology, that has provided many of the concepts we use in understanding people's motivation and behaviour. Two other disciplines, sociology and anthropology, have both influenced our study of behaviour and also the influences that form social values in different communities. So we can say that cultural awareness is an interdisciplinary subject that draws on the resources of a variety of humanistic disciplines to profile the aptitudes and skills required to understand and work successfully in another culture. The skills of cultural awareness are part of the newly developed subject of emotional intelligence, created by psychologist Daniel Goleman at Harvard University. However, you may well identify other 'mothers' and other antecedents and other homes for the study of cultural awareness or cultural competence. Culture tends to be relegated to a specific section in textbooks or to be the subject of readers. Yet you could argue that every photo, drawing, reading package and dialogue is the subject not just of linguistic exploitation but of cultural discussion and debate. Nowadays our textbooks contain print, audio, CDROM and DVD components and even dedicated websites. Are these better avenues for teaching cultural awareness and if so what should we be putting in them? Teachers of Professional English often complain about the lack of 'critical incident methodology' video material which highlights key areas of misunderstanding between cultures and presents them for discussion. We should exchange our recommendations on materials. An important question is how can we best incorporate cultural material in our teaching materials? Should we provide more cultural input in our ELT textbooks or should we 'deculturalise' the textbooks to give them the widest application?

How should we teach cultural awareness? Should we be teaching it as a special slot, such as a culture corner or culture spot in the lesson, or should each lesson seek to contain a cultural awareness skill that students develop through working through the textbook and associated materials? Should we be teaching the skills of identifying culturally significant information, how to research cultural information and how to develop cultural skills? Should we have lectures and presentations where we tell our students what they need to know? Should we be using task-based learning and discovery techniques to help our students learn for themselves? Are some methods more appropriate than others for teachers who are not native-speakers (and may be less familiar with the culture) or have large classes of sixty or more students? In other words, when do you include culture in your lessons and how do you teach it? What methodology works for you? When we discuss the teaching of cultural awareness as a skill as opposed to teaching cultural information, we have to consider a number of issues, such as the curriculum, the materials and the methodology. The challenge is to initiate a debate on what and how to teach to help develop our students as international citizens of the world, using English and other languages as their lingua franca.

Teachers tend to forget to mention culture in their classes or maybe because they lack information about the target culture and sometimes are not even aware of the microcultures that make their own culture. So, all these arguments make it a difficult task. Teachers need trainings in order to develop their cultural awareness as well as to become interculturally competent: to believe that no culture is superior or better than the other and that we have to accept and respect each other's differences. ICC could include understanding how gestures and the distance between speakers vary from culture to culture. Ways to develop this competence include learners producing a written or online guide to their own country and culture for visitors, reading and discussing guides written by visitors, researching aspects of a target culture in various media including cinema, literature and television, giving presentations on aspects of the target culture, and exploiting the teacher's own expertise of their own culture.

We should introduce foreign language songs which let students identify some particularities of the speech and utterances used. We should use feasts, holidays, and anniversaries as a chance to touch upon intercultural communication and explore background information about a holiday in the target

culture. Then, we should attempt to find a parallel in the local culture. Usually parallels exist. May be the way celebrations take place differ, but the meaning behind them and the message are universal. Students usually enjoy the search and we even explore various aspects of intercultural factors, like food, clothes, social functions, consumerism. etc. The dimensions for broadening our search are endless. As a written extension activity, we can send post cards and e-mail messages to students in other universities on these occasions.

Learning a language is very complex and should be done by following some secure steps, that's why we have language levels, usually we don't step to the next level until we don't reach acceptable result in the current level. It's brilliant to include culture in teaching a language but it's very important to know when the right moment for that is, it's important in public schools but also in private. You cannot teach a language without teaching the culture. One way is to focus on movies. songs, and newspaper articles. We cannot ignore the wealth of information available on the Internet, so introduce your students to these tools. In this way, they will be interested in reading or listening when there is content or input in the form of knowledge being transferred. We should not forget to personalize whatever content and like to their own experiences. That is why teaching a foreign language should bring not only its grammar structure, but also, the traditions, culture and thoughts which can alert us of how we should use it.

References

1. Allen B. J. Difference Matters: Communicating Social Identity, 2nd ed. Long Grove, IL: Waveland, 2011. № 9 (65). P. 186–87.

2. Bednarz F. Building Up Intercultural Competences: Challenges and Learning Processes. *Building Intercultural Competencies: A Handbook for Professionals in Education, Social Work, and Health Care /* eds. Maria Giovanna Onorati and Furio Bednarz. Leuven, Belgium: Acco, 2010. P. 39.

3. Bennett J. M. Cultivating Intercultural Competence. *The Sage Handbook of Intercultural Competence /* ed. Darla K. Deardorff. Thousand Oaks, CA: Sage, 2009. P. 127–34.

4. Martin J. N., Thomas K. Nakayama, Intercultural Communication in Contexts, 5th ed. Boston, MA: McGraw-Hill, 2010, 465.

Коробченко Ігор Геннадійович,
національний менеджер зі збуту ТОВ «Ергопак»

ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНІ КОМУНІКАЦІЇ В ДІЯЛЬНОСТІ ПІДПРИЄМСТВА ТОРГІВЛІ

Сучасні тенденції розвитку торговельної сфери, що є важливою складовою економіки України, попри об'єктивні та суб'єктивні складнощі воєнного часу, свідчать про її трансформацію. Актуалізувалися питання необхідності удосконалення документно-інформаційних комунікацій та широкого застосування інтернет-технологій, які б відповідали вимогам часу та підвищували ефективність діяльності суб'єктів торговельної галузі.

Це завдання є надважливим для вітчизняних підприємств, що інтегровані в систему міжнародної торгівлі. На цьому аспекті акцентують увагу в своїх наукових розвідках Л. О. Лігоненко, О. В. Шевченко та інші дослідники [1–3].

Сьогодні на торговельну документацію покладено виконання таких важливих функцій, як інформаційна, управлінська, планово-облікова, правова, комунікативна, соціальна та ін. На думку дослідниці О. В. Шевченко її удосконалення має відбуватися в напрямку більш інтенсивного використання електронних комунікацій та документообігу [3, 28]. Це надасть нові можливості для успішного функціонування торговельних підприємств, налагодження внутрішніх та зовнішніх комунікацій, а також забезпечить:

- доступ до галузевої інформації, нормативних документів;
- моніторинг ринків, ціноутворення, попит споживачів на певні товари;
- можливість прогнозування товарообігу і рентабельності підприємства;

- систему документаційного забезпечення маркетингових комунікацій;
- здійснення електронної комерції;
- прийняття управлінських рішень;
- внутрішнє інформування, підвищення фахового рівня працівників, успішне формування корпоративної культури підприємства;
- інформаційну підтримку та рекламне просування товарів і послуг;
- можливість здійснення об'єктивної характеристики діяльності торговельних мереж і філій підприємства тощо.

Застосування інтернет-технологій є необхідним інструментом проведення онлайн переговорів, ділових зустрічей та конференцій з партнерами та клієнтами, різнопланових презентацій, представлення перспективних планів, звітної та статистичної документації.

Такі заходи забезпечать створення ефективного документаційно-інформаційного простору торговельного підприємства, сприятимуть підвищенню його конкурентоспроможності, ефективному використанню внутрішніх і зовнішніх ресурсів, прибутковості.

Література

1. Лігоненко Л. О. Трансформаційні процеси в торгівлі України в умовах інтернаціоналізації : монографія. Київ : Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2009. 334 с.
2. Шевченко О. В. Інформатизація документних ресурсів комерційної діяльності. *Держава та регіони. Соціальні комунікації.* 2015. № 1. С. 32–37. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2015_1_9 (дата звернення: 08.05.2023).
3. Шевченко О. В. теоретико-методологічні основи дослідження системи документаційного забезпечення торговельної галузі України. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2017. № 4. С. 24–31. URL: http://journals.uran.ua/bdi/article/view/150415 (дата звернення: 08.05.2023).

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

ДО ПИТАННЯ ПОШУКУ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ВИМІРІВ СУСПІЛЬНОГО ІДЕАЛУ УКРАЇНИ: ІДЕЯ, ЯКА ЗМОЖЕ ОБ'ЄДНАТИ УКРАЇНЦІВ

Розгортання дослідження щодо пошуку культурологічних вимірів феномену суспільного ідеалу України початку XXI століття на певному етапі визначило необхідність заглибитись у актуальність питання створення і написання міфу держави України. За визначенням дослідниці Е. Томпсон для існування держави окрім атрибутів необхідний і власний міф. Вірогідно, Україна початку XXI століття перебуває саме в міфотворчому періоді своєї історії. Спільне інтуїтивне солідаризуюче почуття вдячності українського суспільства усім захисникам створює максимально придатні умови для державного мифотворення, а значить і створення ідеалу соціокультурного простору України. Проявлення нового міфу та його гармонізація з попередніми міфами в поточній дійсності відбувається саме зараз. Слід зауважити, що створення власного українського міфу потребує відмови і звільнення від хибних наративів попереднього часу. Саме зростаюче відчуття незавершеної і непрограної війни, яку необхідно завершити, породжує потенційну енергію і живить соціум, дозволяє наближати перемогу України в екзистенційному протистоянні. Отже, визначення культурних вимірів суспільного ідеалу соціокультурного простору стає не просто актуальним питанням, але й глобальним викликом.

За словами українського історика С. Плохія, українцям необхідне закінчення 300-літнього циклу за «Синопсисом Київським» Інокентія Гізеля (1674), який був написаний в момент протистояння України двом експансіям: Османської імперії з півдня та єзуїтської з заходу. На часі писати новий культурно-історичний проєкт в складний біфуркаційний момент, який відкриває період можливостей. Закінчення проєкту «Б. Хмельницький» і реабілітація та відродження проєкту «Іван Мазепа» дозволить наблизитись до виконання державою Україна

своєї історичної ролі регіонального та світового лідера.

Суспільний ідеал соціокультурного простору як культурний феномен здатний об'єднати і створити новий образ українського суспільства. Тимчасові політтехнологічні соціальні конструкти та концепції про національну ідею (наприклад «релігія – мова – віра») не сприяють консолідації суспільства. Базовою компонентою життєспроможної концепції суспільного ідеалу є візія майбутнього. Реалізація смислів проявляє майбутню дійсність і визначає буття як окремої особистості так і суспільства в цілому. Культурологічні аспекти феномену суспільного ідеалу з визначеною системою цінностей та породжених ними смислів визначають напрямок руху або стратегію розвитку суспільства. Унікальність моменту української дійсності полягає в тому, що суспільство є криейтером власної системи цінностей в умовах, обмежених у часі і внаслідок неспровокованої війни росії проти України.

Визначення України як суверенної унітарної держави з різними історичними сценаріями становлення і розвитку регіонів висвітлює ще одну грань розгляду її унікальності як соціокультурного феномену: великий ресурс культурного різноманіття, яке не можливо звести до культурного одноманіття. Світова історія знає проєкти створення культурних ідентичностей: вдалий – так званий «плавильний тигель» США початку XX століття, невдалі – «єдиний радянський народ» у СРСР або мультикультуралізм у Німеччині.

Наступна змістоутворювальна і консолідуюча компонента суспільного ідеалу соціокультурного простору України є свобода існування і розвитку культурного різноманіття. Ідея свободи потребує інституалізації як організуючого принципу буття суспільства для перевтілення ідеї вольниці або вільної волі як архетипічної конструкції. Самоуправство або самовільність не дає реалізуватися ідеї цінності свободи для всіх. «Моя хата з краю», де в кожного є хата, – ми є з країни, де багато таких країв. І бережемо ми наш край (країну), тому що тут в кожного є своя свобода (ідентичність). За цієї умови в наявному просторі культурного різноманіття виникає атмосфера поваги і поціновування свободи співіснування. Наявність спільної ідентичності (риси) дуже важлива для держави, насамперед у критичні періоди.

Висока здатність до самоорганізації і розвиток горизонтальних зв’язків українського соціокультурного простору інтегрує значний потенціал енергії творення дійсності, а також відповідальності як прояву зрілості. Саме набуття зрілості українським суспільством утримуватиме його від «западання у травму» з переплутуванням смислів: підсвідомого переживання стану сепарації від материнської структури і визнання тим самим своєї вторинності і меншовартості. Отже, підтримування образу України як країни-жертви та країни-колонії лише культивує комплекс неповноцінності особистості та суспільства, робить вразливим і не самодостатнім соціокультурний простір, знищує творчій потенціал нації. Віктимність самосприйняття послаблює Україну як державу всередині і позбавляє належного авторитету у світі.

Виявлення деструктивних смислів, позбавлення стереотипів та ілюзій українського минулого – виключно героїчно козацького та знедоленого селянського – абсолютно необхідні процеси. Нова ідея у вигляді інсайту може з’явитися лише в момент усвідомленої відмови від старої або хибної. Відновлення власної історії, творення власного міфу та ребрендинг архетипу України відбувається в глобальний кризовий період для всієї світової спільноти.

Окреслена проблематика потребує докладної розробки: культурологічної та філософської концептуалізації з екстраполяцією в соціокультурний громадський простір, проведенням фахових дискусій і моніторингових гуманітарних досліджень.

Література

1. Макінтайр Е. Після чесноти: дослідження з теорії моралі / пер. з англ. Київ : Дух і літера, 2002. 436 с.
2. Плохій С. М. Брама Європи. Історія України від скіфських воєн до незалежності. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Plokhii_Serhii/Brama_Yevropy_Istoriia_Ukrainy_vid_skifskykh_voien_do_nezalezhnosti/ (дата звернення: 07.05.2023).
3. Старченко Н. П. Українські світи Речі Посполитої. Історії про історію. Київ : Laurus, 2021. 616 с.

4. Ewa M. Thompson. Imperial knowledge. Russian Literature and Colonialism. Томпсон, Ева М. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. 368 с.

5. Hogg M., Abrams D. Social motivation, self-esteem and social identity. Social identity theory: Constructive and critical advances. London, 1990. P. 28–47.

Коржук Ігор Олександрович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПОДОЛАННЯ КУЛЬТУРНИХ ВІДМІННОСТЕЙ У РЕКЛАМІ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ: МІЖКУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ МАРКЕТИНГОВИХ СТРАТЕГІЙ

У сучасному глобалізованому світі компанії використовують платформи соціальних мереж із метою охопити клієнтів, створити бренд і збільшити продажі, однак різноманіття культур і звичаїв у світі обумовлюють відмінності в стилях комунікації та смаках. Це створює складнощі підприємствам у продакшині реклами для соціальних мереж.

Науковець Т. Є. Сніца визначає міжкультурну комунікацію «як культурно обумовлений процес, усі складові якого знаходяться у тісному взаємозв'язку з культурною чи національною приналежністю учасників процесу комунікації» [1, 152].

Українська дослідниця О. Ю. Бучковська у своєму дослідженні визначила, що «міжкультурний діалог являє собою найдемократичнішу форму організації рівноправних відносин, метою яких є пошук істини на основі толерантності, взаємовпливу і взаємозбагачення, результатом чого є консолідація суспільства» [2, 200].

Дослідники із Харкова О. В. Птащенко, С. О. Родіонов, Я. М. Кущ зазнають, що «завдяки засобам масової комунікації в сучасний комунікаційний процес втягнута найширша аудиторія. Виник новий культурний простір – світ слова, звуку і зображення, що надає величезний вплив на суспільну свідомість і характер взаємодії між культурами» [3, 98].

У своїй роботі маркетологи повинні розуміти культурні відмінності, щоб створювати ефективну рекламу, тому що одна й та сама реклама у різних країнах та культурах набуває різних контекстів.

Різні дослідники маркетингу, серед яких Д. Вронтіс, А. Трассу, І. Лампріану, А. Еррманн, С. Чжоу, С. Амаро, П. Дуарте, С. Оказакі та ін., підкреслюють важливість застосування культурно-чутливого підходу при розробці та реалізації рекламних кампаній у соціальних мережах та вплив культурних відмінностей на ефективність реклами й реакцію користувачів [4–8].

Серед стратегій, які компанії застосовують у створенні міжкультурної реклами виділяють: використання локальної мови, врахування місцевих культурних звичаїв та традицій, використання візуальних засобів для спілкування, уникнення стереотипів і культурного присвоєння Застосовуючи міжкультурний підхід і використовуючи вищезазначені стратегії, компанії можуть створювати рекламу, яка буде адаптованою до культурних особливостей і актуальною для цільової аудиторії.

Отже, подолання культурних відмінностей у рекламі в соціальних мережах є критично важливим фактором для підприємств, які прагнуть розширити базу клієнтів у різних куточках світу. Застосовуючи міжкультурний підхід і стратегії з урахуванням культурних особливостей, компанії можуть створювати рекламу, яка резонує міжнародними тенденціями та викликами соціокультурного простору.

Література

1. Сніца Т. Є. Міжкультурна комунікація як суспільний феномен. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки.* Бердянськ. 2014. №. 3. С. 146–153. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LI

NK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=nzbdpufn_2014_3_20 (дата звернення: 09.05.2023).

2. Бучковська О. Ю. Міжкультурний діалог у контексті міжкультурної комунікації. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2013. № 19 (2). С. 197–200. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Uk_msshr_2013_19(2)__44 (дата звернення: 09.05.2023).

3. Птащенко О. В., Родіонов С. О., Кущ Я. М. Вплив інформаційних технологій на процес міжкультурної комунікації в аспекті розвитку міжнародного маркетингу та глобалізаційних процесів. *Вісник Київського національного університету технологій та дизайну. Економічні науки*. Київ, 2018. № 4. С. 92–101. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vknutden_2018_4_11 (дата звернення: 09.05.2023).

4. Vrontis D., Thrassou A., Lamprianou I. International marketing adaptation versus standardisation of multinational companies. *International Marketing Review*. 2009. Vol. 26. № 4/5. P. 477–500. DOI: 10.1108/02651330910971995.

5. Errmann A. et al. Divergent effects of friend recommendations on disclosed social media advertising in the United States and Korea. *Journal of Advertising*. 2019. Vol. 48. № 5. P. 495–511. DOI: 10.1080/00913367.2019.1663320.

6. Zhou S. et al. How social media influencers' narrative strategies benefit cultivating influencer marketing: Tackling issues of cultural barriers, commercialised content, and sponsorship disclosure. *Journal of Business Research*. 2021. № 134. P. 122–142. DOI: https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2021.05.011.

7. Amaro S., Duarte P. Social media use for travel purposes: a cross cultural comparison between Portugal and the UK. *Information Technology & Tourism*. 2017. Vol. 17. P. 161-181. URL: DOI: 10.1007/s40558-017-0074-7.

8. Okazaki S., Taylor C. R. Social media and international advertising: theoretical challenges and future directions. *International Marketing Review*. 2013. Vol. 30(1). DOI: 10.1108/02651331311298573.

Кунц Тетяна Володимирівна,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

«КУЛЬТУРА УКРАЇНИ» ЯК ПРОВІДНА ЕЛЕКТРОННА БІБЛІОТЕКА МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

Сьогодення характеризується інтенсивним розвитком інформаційних технологій і трансформацією інформаційного простору. Свого часу Закон України «Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007–2015 роки» визначив концептуальні положення та обґрунтовані завдання на шляху до інформаційно відкритого суспільства. Бібліотеки, музеї, архіви всебічно сприяли впровадженню ідей цього нормативного акту й забезпечували процес створення цифрових копій таких видань для збереження та надання вільного доступу через інтернет-мережу.

Електронну бібліотеку «Культура України» створили понад десятиліття тому відповідно до наказу Міністерства культури України від 29.11. 2011 №1094/0/16-1. Основною метою цієї бібліотеки визначили добір і комплектування видань, трансформування їх в електронний формат. Електронна бібліотека «Культура України» найперше орієнтована на широкий загал користувачів і реалізовує просвітницькі, наукові й довідкові завдання.

Власне поняття «електронна бібліотека» також визначено в згаданому нормативно-правовому акті як «комплексна інформаційна система, в якій документи зберігаються і можуть використовуватися в електронній формі, програмними засобами забезпечується єдиний інтерфейс доступу з однієї точки до електронних документів, що містять тексти і зображення» [2].

Електронна бібліотека сприяє інтеграції культури народів України у європейський і світовий інформаційний простір, зміцнює культурні зв'язки і формує позитивний імідж України у світі; забезпечує рівні можливості безплатного доступу користувачів до надбань української культури й мистецтва з допомогою інтернету; створює електронні копії друкованих документів і запобігає фізичному зносу документів та ін.

Бібліотечна технологія «Культура України» сформувала фонд електронних документів через сканування, ведення електронного каталогу, обробки текстової інформації, зображень, графіки, відеоінформації, архівації, зберігання і захисту електронних документів.

Прикметно, що Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого стала базовим закладом у процесі створення та забезпечення функціонування електронної бібліотеки. У проєкті «Культура України» на 2023 рік беруть участь 117 учасників, серед них зокрема: бібліотеки (національні, обласні, міські), наукові установи (інститути, музеї, заповідники), видавництва й портали та майже 70 авторів.

Варто наголосити, що електронна бібліотека як інтегрована інформаційна система містить фонд електронних ресурсів, каталог на фонд електронних ресурсів (алфавітний і тематичний) та комплекс апаратно-програмних засобів.

Електронна бібліотека «Культура України» складається з п’яти колекцій: Культурологія, Мистецтво, Етнографія, Заклади культури і Виставки (хоча на головній сторінці лише чотири, «Виставки» фігурують лише в тематичному каталозі). Кожен із розділів відповідно оформлений і описаний, розбитий на рубрики, містить чіткі відомості про кількість об’єктів (електронних документів) [3].

Усі колекції містять чимало підрубрик, які перегукуються здебільшого з підвидами культури, окреслимо лише основні: Мовознавство, Загальне мовознавство, Теорія культури, Історія культури, Друкарство, Книгознавство, Мистецтвознавство, Історія, теорія мистецтва, Архітектура, Образотворче мистецтво, Живопис, Графіка, Художня фотографія, Декоративно-ужиткове мистецтво, Музичне мистецтво, Хореографічне мистецтво, Театральне мистецтво, Цирк. Естрада, Кіномистецтво, Література, Загальна етнографія, Бібліотечна справа, Бібліографія. Бібліографознавство, Музейна справа, Культурно-мистецькі освітні установи та ін.

Розміщені ресурси бібліотеки «Культура України» на сайті: https://elib.nlu.org.ua, адміністрування якого здійснює Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого.

Зауважимо, що сайт складається з таких рубрик, як: Головна, Нові надходження, Каталог, Про проєкт, Учасники проєкту, Контакти. На стартовій сторінці привертає увагу підрозділ «Навігація» з новинами, новими колекціями, виставками, матеріалами для користувача, зведеним каталогом оцифрованих видань, інформацією для учасників проєкту і даними зворотного зв’язку.

Крім того, розробники привертають увагу користувачів найпопулярнішими книжками (наприклад, Практикум з правопису української мови, Українське бароко та європейський контекст, Український правопис). Для швидкого і зручного пошуку – алфавітний каталог і нові надходження. Серед іншого й статистика відвідувань (на травень 2023 р. показники майже 100 тис. – 99299 візитів). А кількість документів в електронній бібліотеці загалом налічує 13925 найменувань.

Надбання різних етапів і авторів, від датованих XIX століттям до найсвіжіших. Привертають увагу відцифровані добірки періодики. Наприклад, журнал «Українська культура» як одне з найстаріших культурологічних видань України. Тематика його публікацій охоплює чи не всі галузі культурного життя сучасної України: музика, кіно, література, образотворче мистецтво, архітектура, мультимедіа, дизайн, фотографія тощо. Журнал є майданчиком для творчих експериментів та фахових дискусій.

До кожного матеріалу, як і до згаданого журналу, наведені чіткі бібліографічні описи, наприклад: Українська культура [Електронна копія] : щомісяч. культ.-освіт. та літ.-мистец. ілюстр. журн. / засн.: М-во культури УРСР, Укр. фонд культури, Рада Федер. незалеж. профспілок України. — К. : Рад. Україна, 1992– Ресурс надано Національне газетно-журнальне видавництво Міністерства культури України [3].

Чимало номерів від 1991 до 2020 року видання. А натиснувши на посилання вже згаданого Національного газетно-журнального видавництва, користувач може отримати доступ до учасника проєкту «Культура України» і наданих ним матеріалів (всього 12 об’єктів). Адже це видавництво Міністерства культури України з 1990 року сприяло виходу в світ газет: «Культура і життя», «Кримська світлиця»; журналів: «Музика», «Українська культура»,

«Український театр», «Пам'ятки України», «Театрально-концертний Київ», які становлять значний інтерес для дослідників мистецького спрямування.

Підсумовуючи, зазначимо, що роль електронної бібліотеки «Культура України» (elib.nlu.org.ua) особлива помітна в створенні фонду численних цифрових копій видань, зокрема рідкісних і цінних документів, важлива для збереження, поширення та надання вільного доступу для усіх охочих засобами інтернет-мережі.

Література

1. Про Основні засади розвитку інформаційного суспільства в Україні на 2007–2015 роки : Закон України. URL: http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main.cgi?nreg=537-16 (дата звернення: 09.05.2023).
2. Концепція нового інтегрованого ресурсу – електронної бібліотеки «Культура України», затверджена наказом Міністерства культури України від 29.11.2011 №1094/0/16-1. URL: https://elib.nlu.org.ua/content.html?id=3 (дата звернення : 09.05.2023).
3. Українська культура. URL: https://elib.nlu.org.ua (дата звернення: 10.05.2023).

Леонтьєва Олена Валеріївна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІЖНАРОДНА ТРІЄНАЛЕ ГРАФІКИ В КРАКОВІ ЯК ДОСВІД МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

У сучасному світі набувають особливої популярності проєкти, де магістральною стає тема глобалізації. Яскравим прикладом такої тенденції є регулярні масштабні мистецькі заходи, що проходять з певною періодичністю та збирають в одному місці творчі проєкти багатьох країн. Міжнародні бієнале сучасного мистецтва, яких зараз у світі нараховують більше 200, приваблюють публіку звідусіль. Сприймаючи подібні мистецькі заходи як ефективну виставкову форму, українські художники також беруть у них участь.

У друкованій графіці глобалізаційні процеси є найбільш показовими, оскільки мобільність і тиражність цього виду образотворчого мистецтва дає змогу художникам активніше брати участь у міжнародних конкурсах. В основі таких проєктів – конкуренція, яка підштовхує митців до творчого зростання, пошуку нових концепцій та образів, технічних прийомів у межах однієї традиційної техніки або в синтезі кількох технік, до експериментів, що поповнюють арсенал виразних засобів друкованої графіки.

Історія міжнародних бієнале графіки розпочалася в середині XX століття з появою перших подібних конкурсів у Польщі. Згодом до руху приєдналися Великобританія, Болгарія, Бельгія, Македонія, Німеччина, Румунія, Франція, Швейцарія, Швеція та ін. Сьогодні географія графічних конкурсів значно розширилася: численні бієнале та трієнале графіки, окрім європейських країн, відбуваються в Австралії, Аргентині, Єгипті, Індії, Канаді Китаї, Південній Кореї, Росії, США, Тайвані, Туреччині, Японії. А з 2018 року в Києві проводиться Міжнародна трієнале малих форм графіки Intaglio [1].

Але пальма першості в русі бієнале графіки все ж таки належить Польщі, де графічними центрами стали Мальборк, Краків, Варшава, Лодзь, Люблін, Катовіце. Це активізувало інтерес польських художників та навчальних закладів до друкованої графіки. Як наслідок – польський розділ у численних міжнародних графічних проєктах завжди є різноманітним та цікавим.

Міжнародна трієнале графіки в Кракові (International Print Triennial in Krakow) – один із найбільших графічних фестивалів світу – має довгу історію. 1966 року пройшла перша Бієнале польських художників-графіків, а 1996 року вона отримала статус міжнародної. З 1989 року цей захід стали проводити раз на три роки [2, 9].

Генеральним організатором конкурсу є Товариство Міжнародної трієнале графіки в Кракові (Stowarzyszenie Miedzynarodowe Triennale Grafiki, SMTG), що було засноване 1992 року. SMTG змінила статус та періодичність заходу, водночас розширивши його організаційну

формулу (додалася низка регулярних заходів в інших містах Польщі в межах загальної програми Трієнале, а також виставки найкращих робіт Трієнале в містах Європи).

SMTG є юридичною особою з постійним офісом, складськими приміщеннями та галереєю. Членами Товариства є як художники, так і поціновувачі сучасної графіки з багатьох країн.

Статутні цілі SMTG – збирання колекцій сучасної графіки; організація Міжнародної трієнале графіки у Кракові; поширення знань про сучасну світову графіку та стимулювання творчості в цій галузі мистецтва; співпраця зі спеціалізованими установами у сфері виставок; створення умов для збору, обробки та розповсюдження даних про цю сферу мистецтва [3].

SMTG керує Рада, яка призначається раз на чотири роки. З 1989 року президентом SMTG, а також генеральним куратором Міжнародної трієнале графіки у Кракові був Вітольд Скуліч. Він також вважається основним дослідником багатої історії цього мистецького заходу.

В. Скуліч отримав в Академії образотворчого мистецтва в Кракові диплом художника-графіка, працював у друкованій графіці, живописі та дизайні. Протягом багатьох років був деканом факультету графічних мистецтв та керівником студії графічних проєктів Академії. Автор програм популяризації польського друку, засновник серії профільних електронних видань, редактор антології польського друку. Ініціатор Міжнародної мережі друку, теоретик друкованої графіки, організатор та куратор сотень виставок [4].

Після смерті В. Скуліча в 2009 році SMTG очолила Марта Анна Рачек-Карч – доктор наук у галузі мистецтвознавства, незалежний куратор. Вона є доцентом факультету графічного мистецтва Академії образотворчого мистецтва в Кракові, куратором понад двадцяти індивідуальних та колективних виставок польських і зарубіжних художників, автором теоретичних досліджень та текстів для каталогів виставок [5].

Краківська Трієнале складається з конкурсу, відкритого для художників з усього світу, а також серії виставок. Її сфера охоплює як традиційні техніки, так і сучасні методи, аж до цифрового друку. Основна виставка проходить у Кракові, і на ній демонструють найкращі конкурсні роботи. Інші виставки відбуваються як у Кракові, так і в інших містах Польщі. До відкриття виставки готують спеціальний каталог польською та англійською мовами.

Остання редакція Трієнале відбулася 2021 року під гаслом «Суперечливі варіанти майбутнього». Було подано заявки від 615 художників з 48 країн світу. Для основної виставки журі відібрало 213 робіт 73 художників з 23 країн [6, 7], зокрема з України.

У каталозі Трієнале представлено три ліногравюри української художниці Олесі Джураєвої із серії Blue My Sky – 8.2, 9.2, 10.2. Всі роботи виконані у 2018 році, розмір кожної – 73х102 см [7, 100–101].

О. Джураєва народилася 1982 року в Таджикистані, з 1989 року живе в Україні. З 2002 по 2005 роки стажувалася в майстерні Оксани Стратійчук. У 2006 році закінчила Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука. З 2008 року є членом Національної спілки художників України. Роботи О. Джураєвої експонувалися на численних виставках в Україні та світі. Вона є активною учасницею міжнародної графічної спільноти, лауреатом багатьох конкурсів гравюри. Художниця живе в Києві, працює переважно в техніці ліногравюри [8].

«Моя серія Bue My Sky пов'язана з небом, яке є і постійним, й мінливим. Це єдина звичайна і безцінна річ для всіх, річ, що належить усім і нікому. Це символ внутрішньої свободи людини. Ця двоїстість самого неба, виражена в цій серії моєю основною технічною ідеєю, яка полягає в тому, щоб вирізати лише одну матрицю, а потім щоразу її поступово доробляти та друкувати новий примірник. Це дає змогу мені показати сталість неба, яке в той самий час постійно змінюється», – написала художниця в поясненні до своїх робіт.

Слід зазначити, що українські художники нечасто потрапляють на основну виставку Трієнале. Зокрема, у 2015 та 2018 роках представників України не було серед учасників.

Отже, Міжнародна трієнале графіки в Кракові, будучи однією з найважливіших подій у світі друкованої графіки, пропонує платформу для обміну досвідом, а також місце для зустрічі різних рухів, стилів і шкіл. Це – традиція, що охоплює більш ніж півстоліття, яка постійно

розвивається відповідно до новітніх тенденцій. Трієнале включає десятки майстер-класів, конференцій, лекцій і публікацій, присвячених мистецтву графіки, справляючи суттєвий вплив на розвиток міжкультурної комунікації.

Література

1. Офіційний сайт Міжнародна трієнале малих форм графіки Intaglio. URL: https://intaglio. whiteworld.net (дата звернення: 09.05.2023).
2. Okno na swiat… Miedzynarodowe Biennale i Triennale Grafiki w Krakowie 1966–2016. Krakow : SMTG, 2017. 200 c.
3. Офіційний сайт Міжнародної трієнале графіки у Кракові. URL: http://www.triennial.cracow.pl (дата звернення: 09.05.2023).
4. Офіційний сайт IMPACT 4 International Printmaking Conference. URL: https://web.utk.edu/~imprint/Skulicz.html (дата звернення: 10.05.2023).
5. Офіційний сайт факультету графічного мистецтва Академії образотворчого мистецтва в Кракові. URL: https://grafika.asp.krakow.pl/ (дата звернення: 11.05.2023).
6. Miedzynarodowe Triennale Grafiki 2021. Krakow: SMTG, 2021. 224 c.
7. Miedzynarodowe Triennale Grafiki 2021. Krakow: SMTG, 2021. 224 c.
8. Джураєва Олеся. Біографія. URL: https://dzhurayeva.art (дата звернення: 11.05.2023).

Руських Софія Олегівна,
аспірантка Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

РЕСПУБЛІКА КОРЕЯ ЯК СУЧАСНИЙ ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНИЙ ЦЕНТР: СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ ТА ВПЛИВ НА МІЖНАРОДНІ ВІДНОСИНИ

Сучасний глобальний культурний простір не уявляється без безумного впливу «Корейської хвилі» (Korean wave або Халлю) – загальної назви усіх продуктів креативної економіки Республіки Корея, до яких належать популярна музика, фільми, телепередачі, телесеріали, мода, їжа, освіта тощо, які з 90-х років XX століття набули популярності спершу у країнах східної Азіії, а згодом і в усьому світі [1]. Держава активно підтримує розвиток цих галузей та створює сприятливі умови для їх поширення у світі, використовуючи культурну дипломатію як інструмент підтримки зовнішньополітичної стратегії та зміцення свого впливу в світі. Південнокорейські музиканти та актори виступають на міжнародних сценах, а фільми та серіали транслюються в більш ніж 190 країнах світу.

Наслідком подібної популярності став очікуваний інтерес як звичайних споживачів, так і компаній, інвесторів до корейської мови, культури, освіти і науки. У прагненні задовольнити міжкультурний обмін та популяризувати корейську мову та культуру, Республікою Корея було створено програму Korean Language Education Center для забезпечення навчання корейської мови іноземних студентів, дослідників та інших зацікавлених осіб [5]. Для привернення студентів та вчених з усього світу до дослідження корейської культури використовуються програми Global Korea Scholarship та Korean Studies Grant Program, що забезпечують фінансову підтримку дослідників [4].

У контексті міжнародних відносин варто відзначити створення культурних центрів Республіки Кореї у багатьох країнах світу. Наприклад, в США знаходиться культурний центр Korean Cultural Center New York, який проводить культурні заходи, виставки та лекції про корейську культуру та мистецтво. Також відкрито культурні центри у Великобританії, Німеччині, Японії, Китаї, Індії та інших країнах [3]. У 2011 році було відкрито Корейський центр культури та інформації в Києві, де проводяться виставки, концерти, семінари, майстер-класи та інші заходи з просування корейської культури. Крім того, корейські компанії активно спонсорують культурні та спортивні заходи за кордоном, такі як фестивалі та концерти.

Ефективним інструментом міжнародної м’якої сили та культурної дипломатії

Республіки Корея стала музична попкультура (к-pop), яка має значний вплив на міжкультурні комунікації у світі та сприяє зміцненню культурних зв'язків між країнами за допомогою великої кількості фанатів артистів, які об'єднуються у спільноти для спостереження за творчістю кумирів, їхньої підтримки та створенню власних культурних продуктів. Так був створений потужний вторинний культурний ринок, на якому шанувальники з різних країн світу створюють різноманітні культурні продукти – танцювальні, пісенні кавери, писемну творчість, художню – базовані на досягненнях південнокорейської культури, осмислюючи її через призму власного культурного досвіду.

Спостерігаючи за залученням Республікою Корея новітніх технологій, розвитком медіа- та інтернет-інфраструктури, створенням умов для поширення культурних продуктів, можна відзначити впорядковану стратегію розвитку культурно-інформаційного простору із залучення країн, які є основним ринком культурного збитку. Так, варто відзначити співпрацю південнокорейських виробників з американськими та європейськими медіакомпаніями Netflix та YouTube, на яких транслюються телесеріали, фільми та музичні кліпи. Netflix придбав права на трансляцію корейських фільмів та серіалів, що дозволяє популяризувати корейську культуру та мову серед глядачів по всьому світу. Наприклад, деякі з таких фільмів, як «Паразит», «Таксист» і «Тюремний лікар», отримали велику увагу та високі оцінки на міжнародних кінофестивалях та змогли привернути до себе увагу аудиторії з інших країн. Також У 2020 році компанія Spotify уклала партнерську угоду з південнокорейською компанією Kakao M, що дозволяє користувачам Spotify з усього світу прослуховувати музику корейських виконавців K-pop. [2] Це партнерство сприяє популяризації корейської музики та культури по всьому світу, що в свою чергу збільшує інтерес до Республіки Корея.

У підсумку можна зазначити, що Республіка Корея стала сучасним інформаційно-культурним центром, який активно використовує культурну дипломатію як інструмент для підтримки зовнішньополітичної стратегії та зміцнення свого впливу у світі. Обмін культурними та науково-технічними знаннями, проведення спільних наукових та технологічних проєктів, культурних обмінів та фестивалів у активній співпраці з іншими країнами сприяє розширенню глобального культурно-інформаційного простору та відкриває нові шляхи для просування на міжнародному ринку та покращення міжнародних відносин.

Література

1. Осадча Л. Феномен корейської хвилі в метамодерному середовищі європейської культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 49–56.

2. J. Asward P. Frater. Spotify and K-Pop Label Kakao Settle Licensing Dispute, Music Returning to Platform. Variety. URL: https://variety.com/2021/digital/news/spotify-k-pop-kakao-licensing-dispute-1234927727/ (дата звернення: 08.05.2023).

3. Overview. Korean Cultural Center NY. URL: https://www.koreanculture.org/ (дата звернення: 07.05.2023).

4. Seoul National University Language Education Institute website. Thank you for visiting. Seoul National University Language. URL: https://lei.snu.ac.kr/mobile/kr/lei/main/main.jsp (дата звернення: 07.05.2023).

5. The Korean Language Education Center integrates all language skills and emphasizes the development of practical language abilities through a rich assortment of learning-engaged activities. Korean Language Education Center. URL: https://lei.snu.ac.kr/mobile/en/klec/main/main.jsp (дата звернення: 08.05.2023).

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

ВИШИВАНКА ЯК КОМПОНЕНТ СУЧАСНОГО ІМІДЖУ

У сучасній українській культурі вишиванка стає певним символом конкретного типу мислення та конкретної поведінки, певним іміджевим маркером, що свідчить про більш усвідомлене ставлення до свого етнічного походження, самоідентифікації. Новаторський підхід у трансформації образу українського інтелігента, у якому відбувалося влучне поєднання українських традицій і модерних запитів історичного періоду, започаткував у свій час Іван Франко. Його сучасники згадували, що він «відрізнявся од загалу своїм костюмом – вишиваною сорочкою серед пишних комірців і краваток» [4]. Вишиваних сорочок у письменника «було завжди під достатком, – розповідала донька Анна. Це були майже все дарунки його приятелів, приятельок, співпрацівників не тільки із Заходу України, але й з Великої України» [4]. Петро Франко зазначав: «Святковий одяг Франка завжди був темно-синій і до нього вишивана сорочка» [4]. Вишивану сорочку Іван Франко носив з європейським костюмом-трійкою.

Відомий факт, що в наші часи сукні з традиційною українською вишивкою демонструють на публічних прийомах знаменитості світового рівня: Демі Мур, Діта фон Тіз, Кетрін Зета-Джонс та багато інших. До 1990-х років вишиванку розглядали як сценічний одяг, і вона асоціювалась переважно лише із самодіяльними або фаховими фольклорними чи естрадними колективами України. Після здобуття Україною незалежності українські політики почали використовувати вишитий одяг у побудові власного іміджу й на різноманітні святкові заходи державного рівня та в буденні дні для роботи в парламенті стали вдягати вишиванки. Вишита сорочка стала невід'ємним компонентом образу людей, що позиціонували себе як національно свідомих громадян. В українському суспільстві тих часів існував стереотип, який транслювали особи з проросійською орієнтацією, про те, що вишиванки носять лише так звані радикальні націоналісти, які агресивно ставляться до всього російського, і зазвичай це мали бути представники західних регіонів України. Після Помаранчевої революції відбулися зміни у свідомості значної частини українців, які починали сприймати себе як частину нації зі своєю символікою і власними цінностями. Хвиля патріотичного піднесення прихильників ідеї Помаранчевої революції отримала візуальне підтвердження в популяризації національних традицій, зокрема вишитого одягу. Вдягати вишиванки стало модною тенденцією в політичному іміджмейкінгу. Політик у національній вишиванці міг розраховувати на підтримку електорату в західних та центральних регіонах України. Президент України Віктор Андрійович Ющенко позиціонував себе і в часи свого президентства, і наразі як людина, яка знається на вишиванках. Ющенко має колекцію вишиванок, і саме цей елемент одягу він використовує в публічному просторі. Журналісти зазначали, що Віктор Андрійович надавав перевагу вишиванкам, виконаним у стилістиці «білим по білому». За часи свого президентства місцеві чиновники могли отримати зауваження від Президента за те, що на державну подію вони з'явились не вдягнені у вишиванку. 14 червня 2008 року Ющенко подарував українську вишиванку Полу Маккартні під час виступу знаного музиканта в Києві.

Перша леді Олена Зеленська в побудові власного іміджу робить акцент на традиційному українському вбранні. Вишиванки займають велику частину її гардеробу. До прикладу, на Всесвітньому економічному форумі в Давосі Олена Зеленська репрезентувала українську формулу миру в білій вишиванці із чорним геометричним орнаментом від українського бренду Must Have. З Різдвом перша леді привітала українців у святковій сукні чорного кольору із використанням золотої вишивки. Це витвір івано-франківського бренду Gaptuvalnya, який наслідує традиції гаптувального мистецтва – вишивки золотими та срібними нитками. Сукня Олени Зеленської була прикрашена орнаментом «Гранатова лоза», яка є символом достатку.

На День вишиванки 2021 року подружжя Зеленських обрало сорочки від дизайнера Артема Климчука. Їх створювали за зразками вишивок із музейних архівів Дніпровщини. А минулого року для презентації проєкту «Книжки без кордонів» Олена обрала модель Smilyvist. Цю сорочку створювали як форму для цивільних, які захищають Україну: волонтерів, благодійників, активістів. Дизайнери Etnodim присвятили свій витвір темі сміливості українців. У сучасній українській культурі вишита сорочка є сталим елементом дрес-коду, що є ознакою гарного смаку. Про це свідчить підвищення попиту на вишиванки і всенародна популярність серед українців святкування Дня вишиванки, який відзначають з 2006 року. Фундатор події – Леся Воронюк, історикиня та журналістка, авторка проєкту «Спадок нації», метою якого є популяризація вишиванки як головного символу самоідентифікації українців. Нещодавно Україна отримала десять тисяч євро на створення Музею української вишиванки після перемоги в європейському конкурсі культурної спадщини European Heritage Awards / Europa Nostra Awards. Український проєкт відзначили в номінації «Залучення громадян та підвищення обізнаності». Цей факт є перемогою сучасної української культурної дипломатії.

Література

1. День вишиванки. Історія та звичаї свята. URL: https://life.nv.ua/ukr/lifestyle/den-vishivanki-shcho-vidomo-pro-istoriju-ta-zvichaji-svjata-2470393.html (дата звернення: 21.01.2023).

2. Найгарніші вишиванки в гардеробі Олени Зеленської. URL: https://karavan.ua/moda/naiharnishi-vyshyvanky-v-harderobi-oleny-zelenskoi-foto/ (дата звернення: 21.04.2023).

3. Парфенюк І. Українізація культурного простору України в системі інформаційної безпеки держави. *Український інформаційний простір*. 2019. С. 63–72.

4. Підлісна А. Україна виграла десять тисяч євро на Музей вишиванки в Чернівцях. URL: http//suspilne.media/285873-muzejvisivanki/?fbclid=IwAR13yqMi2WuACd4E-jwp5IoPFpMfb5p1prwLYGio2hJqDNSKZOKFPmXgfHY (дата звернення: 30.09.2022).

5. Спогади про Івана Франка / упоряд., вступ. ст. і прим. М. Гнатюка. Львів : Каменяр, 1997. 635 с.

З М І С Т

КУЛЬТУРА І МИСТЕЦТВО В СУЧАСНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСАХ

Копієвська О. Р. Культурна практика як засіб формування ціннісних орієнтацій 3

Денисюк Ж. З. Стратегії державної культурної політики в повоєнній відбудові України 4

Цугорка О. П. Штучний інтелект і образотворче мистецтво: стан та тенденції 6

Зосім О. Л. Songwriting як напрям композиторської діяльності 7

Касьянова Н. В., Волощук Д. В. Емоційний штучний інтелект в економіці 8

Карпов В. В. Quo Vadis, або Мистецтво на роздоріжжі: штучний інтелект у творчому акті людини 12

Печеранський І. П. Теорія потоку Реймонда Вільямса: телебачення як текстова система (на матеріалах праці «телебачення: технологія та культурна форма») 15

Садовенко С. М. Комізм у балетній музиці Юрія Шевченка 17

Дащ І. В. Мистецький продукт у сучасному соціокультурному середовищі 19

Донченко Н. П. «Система» Франсуа Дельсарта: виразність та візуалізація тілесної артикуляції в сценічній майстерності артиста 20

Бойко В. І., Фесенко В. В. NFT: проблема авторських прав 22

Ніколаєнко В. І. Акторське мистецтво в контексті основних технологій сценічного формотворення рольового матеріалу 23

Кожекіна Л. Ю., Самчук Т. В. Стратегії адаптації української культури та креативних індустрій до умов війни 25

Проскурін Д. П., Гнатюк С. О. Оцінювання випадковості бінарних послідовностей на основі одновимірної згорткової нейронної мережі 1D-CNN для криптографічних застосувань 27

Храмова-Баранова О. Л. Розвиток і перспективи монотипії 33

Будник А. В., Гошко І. О. Вплив книги на психологічний стан людей у період воєнного конфлікту: мистецький аспект 34

Веремейчик С. В. Знаки та речі рекламного дискурсу 35

Горенко Л. І. Культурно-історична спадкоємність родини Капністів та їх нащадків 37

Гуральна С. С. З історії органного мистецтва Львова 40

Гурова І. В. Фанатська творчість (фанфік) у мережевому середовищі 43

Жигайло М. О. Перспективи цифровізації вітчизняних музейних та туристичних індустрій 45

Маланюк В. Я., Гошко М. О. Інновації в дизайні: сучасні підходи до реконструкції парків відпочинку 47

Маланюк В. Я., Скоробагаченко В. Р. Особливості застосування принципу open space у дизайні інтер'єру коворкінгу 48

Марченко В. В., Че Веньцзе Сучасні трансформаційні процеси в культурі і мистецтві 50

Сафонова І. Г. Легендарна постать Миколи Святоші 52

Соболєвська С. О. Роль ляльки в стилі арт-деко у визначенні гендерної ідентичності 53

Солярська-Комарчук І. О. «Злам» 1980-х – 1990-х рр.: вплив чорнобильської трагедії на українське мистецтво 54

Шостак В. М. Культурна політика Європейського Союзу: загальний і регіональний рівень управління 56

Ясенєв О. П. Цифрові технології та сучасне образотворче мистецтво 58

Лисичкін-Маслов А. О. Квінтесенція зовнішньої техніки актора як пластична виразність образу рольового матеріалу 59

Wang Zeqian Chinese visual culture and its traditional symbols in the context of modern graphic design [Китайська візуальна культура та її традиційні символи в контексті сучасного графічного дизайну] 61

Белименко Л. І. Важливість розвитку мюзиклу в сучасному сценічному мистецтві 63

Єлисєєва К. Ю. Автентичне виконавство в контексті сучасного культурного життя 64

Касьяненко А. С. Вирішення художнього образу в сучасному сценічному естрадному мистецтві 65

Ладний А. С. Взаємодія народного і естрадного вокалу у творчості сучасних виконавців 67

Мирошниченко В. Г. Методичні основи формування монтажного мислення в режисерів театралізованих видовищ 68

Сабрі С. С. Роль фортепіано у творах музично-театральної формації Nova Opera 70

Фісун В. П. Долар у пісенному фольклорі українських емігрантів 71

Alisher A. The latest experiments of contemporary theater and decorative art in Ukraine [Новітні експерименти сучасного театру і декоративне мистецтво в Україні] .72

Берест П. М. Засадничі методологічні підходи культурологічного аналізу туристичних дестинацій 73

Білобловський В. І. Теоретичне підґрунтя музичного продюсування 75

Гацелюк В. О. Аспекти трансформації мистецьких стилів 76

Годлевський В. О. Історичні засади розвитку фольклорного напряму в Україні 78

Гончаров М. О. Жанр концерту для гітари з оркестром як результат взаємодії творчих інтенцій композитора та виконавця 80

Карпенко Д. В. Національний заслужений академічний ансамбль танцю України імені Павла Вірського: новий вимір осмислення 81

Маринін А. Є. NFT і музика: збільшення можливостей поширення та реалізації музичних творів 82

Матіос А. О. Формування міжнародно-правових засад мистецької експертизи для реституції культурних цінностей, пограбованих у ході російсько-української війни в Україні 84

Монсевич В. В. Історично-мілітарна тематика в сучасному українському живописі 85

Падалко В. О. Музичні інтерпретації поезії Тараса Шевченка «Зацвіла в долині червона калина» в контексті соціально-політичних трансформацій XXI ст. 87

Селіванов І. С. Сучасні тенденції дизайн-розробки інфографіки 88

Скорик І. Г. Сучасне тіло. власна думка на власну ідентичність 89

Сливка І. В. Фактор удавання у грі актора театру та кіно 92

Табуліна О. Б. Французькі серенати Антоніо Вівальді в контексті культурної дипломатії барокової доби 93

Терещенко М. В. Зміна стереотипів у візуальній інтерпретації батьківства у 1960–1970-х рр. (на прикладі творчості українських художників) 95

Шарпило М. Ю. Формування web-комеморації Голокосту за допомогою соціальних мереж 97

Штирбул В. Ю. Культурологічні погляди на мистецтво як на породжувальну модель дійсності 98

Шумейко Л. М. Публічна політика в галузі мистецької освіти в умовах воєнного стану 100

Антонець І. В. Дослідження проблем присутності фотографічного медіуму в системі українського сучасного мистецтва 102

Вербицька О. В. Особливості репертуарної політики в дитячому вокальному естрадному репертуарі 104

Вишнякова Н. В. Роль народних традицій у формуванні мистецтва О. Екстер 105

Вологіна К. С. Сценарій як основа успіху режисера 106

Гузієнко І. Д. Українська драматургія та її втілення в сучасних трансформаційних процесах 108

Зінковська І. О. Роль режисера в діяльності виконавців концертно-музичної сфери в період війни 109

Каневський М. С. Перспективні напрями розвитку смарттехнологій в освіті в умовах євроінтеграції 110

Климко Я. С. Вплив стилістичних проявів європейського мистецтва на розвиток індустрії анімації в Японії 112

Коваленко М. В. Художній образ вистави як домінантний виражальний засіб режисера ..113

Маринич С. І. Побутування новаторського мистецтва 114

Маринич О. Д. Вплив кінематографу на свідомість глядача 115

Мунтянов А. Я. Національна індентичність в основі творчості Івана Миколайчука 117

Павленко В. В. Трансформаційні процеси у сфері культурної спадщини України в умовах збройної агресії російської федерації 118

Сліпченко А. В. Кінематограф як впливовий вид мистецтва 120

Ташкенбаєва О. М. Використання канатоходства в сучасному цирковому мистецтві: технічні та естетичні аспекти 121

Старинський С. А. Діяльність Київського академічного обласного музично-драматичного театру імені Панаса Саксаганського в сучасному соціокультурному просторі 123

Шеляг Р. В. Методичні аспекти підготовки естрадних вокалістів 124

Ягич В. А. Фольклорні традиції в сучасній неакадемічній музиці 126

Жадейко О. М. Мистецькі практики в педагогічній діяльності Валерія Гегамяна 127

КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ В ЗБЕРЕЖЕННІ ТА ТРАНСЛЯЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

Овчарук О. В. Новітні практики міжкультурних комунікацій у діяльності сучасних мистецьких інституцій України 129

Горенко Л. І. Лубенщина в історичних та культурних пам'ятках XX–XXI століть (до 100-річчя від дня народження культурно-громадського діяча Горенка Івана Івановича) 130

Демідко О. О. Театр авторської п'єси Conception як головний осередок збереження театральної культури Маріуполя 133

Дубровіна І. В. Вокальна творчість О. Олеся для дітей: наукові пошуки у фондах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського 135

Зеленська Л. М. Художні галереї та їх роль у збереженні і популяризації українського мистецтва 137

Рева Т. С. Культурні цінності як інструмент гібридних загроз 138

Шмаглій О. Б., Москаленко О. О., Струнгар А. В. Державна науково-технічна бібліотека України: формування культурного простору технологізації та інформатизації суспільства 140

Долеско С. В., Брей Н. О. Виставковий компонент українського писанкарства: досвід Центру Української Культури та Мистецтва 141

Долеско С. В., Геращенко О. О. Традиції і новації виробів з бісеру в проєктах Центру Української Культури та Мистецтва 144

Шкребтій В. С. Становлення фотомистецтва в Україні 147

Варчук М. В. Збереження та експонування портретної мініатюри в Музеї Ханенків: до війни і після перемоги 148

Добровольська С. І. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України: порядок ведення 150

Зернецький Ф. А. Графіка та акварелі Тараса Шевченка: доля мистецької спадщини 152

Матіос В. О. Міжнародні організації у сфері збереження цифрової культурної спадщини 153

Хоптинець Є. А. Організаційно-творчі форми закладів культури Франції 154

Борисенко А. Р. Розвиток скульптурної школи: порівняльна характеристика фахових інституцій України та Чехії 156

Іллюша В. Г. Дигіталізація мистецтва: реалії та перспективи розвитку в умовах Web3 158

Кукуровська Т. О., Бірілло І. В. Композиційні особливості використання елементів вишивки різних регіонів України в корсетних виробах 159

Любченко Т. М. Тетяна Верба та її текстиль: від суконь до амуніції 161

Романів І. І. Проєкти бандурного мистецтва в діяльності Українського культурного фонду 163

Цуріка Д. В. Наукова спадщина Федора Ернста на тлі розвитку українського мистецтвознавства 1917–1933 років 165

СУЧАСНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ В РОЗБУДОВІ КРЕАТИВНОГО ПРОСТОРУ КУЛЬТУРИ

Погребняк Г. П. Циркова діяльність у роки війни. екранна версія режисера 167

Бражнік О. В. Збереження і розвиток вітчизняних традицій пленеру в освітньому процесі як складової культурно-мистецьких практик 168

Жукова О. В. Технології «музейного персонажа» в розбудові креативного простору 170

Науменко О. А. Креативність та психологічні особливості творчої особистості в розбудові культурного простору 171

Плецан Х. В. Креативний вимір регіональних культурно-мистецьких практик в історичному контексті 173

Савчин Л. М. Традиції танцювального мистецтва в культурологічному просторі 176

Тюска В. Б., Бей А. А. Соціокультурні заходи як засіб формування культурного простору вихованців у ТВО «Заклад дошкільної освіти РІО м. Львова» 179

Балагура Т. І. Зорова поезія учнів як мистецтво візуалізації образів 180

Бугайов М. В. Блогосфера як механізм поширення культури читання літератури 183

Водяхін Є. В. Емоція, переживання і вірування як сфера філософії психології та потенційне поле виховання актора 185

Дерепаска Б. В. Особливості запису музики, мови, шумів, ефектів у кінематографі 186

Заїка Г. О. Методологія оцінки творів живопису 188

Іщенко К. Ю. NFT як складова українського культурного простору 192

Крикуненко С. В. Специфіка коміксу у формуванні сучасних видовищних практик 194

Вислюк М. В. Переклади творів М. Лисенка в сучасному бандурному репертуарі 195

Голєва А. М. Опора у вокалі 197

Гузієнко І. Д. Українська сучасна драматургія в культурному просторі України та світу 199

Закренична Д. С. Захворювання голосового апарату: діагностика, лікування, профілактика 200

Зозуля О. В. Пошуки нових шляхів побудови мистецького діалогу, новітньої художньої мови і технологій в сценічному просторі сьогодення: видовищні шоу 201

Іванченко А. О. Сучасна музика як чинник соціокультурних змін 202

Іванчук Д. О. Вплив музики на психологічний стан людини 204

Ісаєва О. С. Місце оперного мистецтва України в сучасній культурі 205

Камельков В. Є. Засоби популяризації класичної музики серед молоді 206

Квас І. О. Вплив автотюну на розвиток музичної індустрії 208

Князь В. І. Етика і дисципліна актора 209

Кондрат О. Т. Універсалізм творчості бандуриста Георгія Матвіїва 210

Ліфінцева О. В. Культурно-мистецька діяльність митця 212

Мельник К. В. Мистецтвознавча інституціоналізація музичної психології: досвід досліджень слухацької саморефлексії 213

Мостова С. І. Рок-музика: походження та перспективи розвитку 215

Недяк Є. П. Поєднання вокального мистецтва з акторською майстерністю 217

Непокритий М. А. Запис вокалу як складова творення музики 219

Пєров М. С. Вплив війни на музичне мистецтво в Україні 221

Світлічна А. О. Роль режисера як педагога в діяльності дитячих театральних студій у дошкільній установі 222

Су Їн, Кохан Н. М. Світло як матеріал сучасного мистецтва 224

Топорков Г. В. Музика як стиль життя 225

Януш А. О. Співацьке дихання як основа вокального виконавства 227

Висоцький О. А. Культурні практики як об'єкт культурологічного знання 229

Засядьвовк О. А. Комунікативний потенціал івент-практик сучасності 230

ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ОСМИСЛЕННЯ

Вєдєнєєв Д. В. Установи з міжнародних культурних зв'язків України (1944–1991 рр.) 232

Кислюк К. В. Сучасна українська культура в контексті теорій вторинної модернізації 234

Сіверс В. А. Ціннісна енергія як складова цивілізаційної боротьби України 235

Карпенко-Боднарук Ж. Л. Вплив концертно-виконавського репертуару естрадних співаків на формування національно-патріотичного виховання слухачів 238

Бублик В. І., Несен І. І. Проблематика дослідження пластичного декору архітектури доби модерну в Києві 239

Кондратюк А. Ю. До питання стилю монументального живопису церкви Спаса на Берестові могилянської доби 240

Мельник В. М. Культурологічний підхід в історії права: методологічні роздуми про інтерпретацію «двох реальностей» 243

Парацій В. М. Про роль «Місця» в інтелектуальному просторі Генія. Бережанщина: «бібліофільські» мандрівки Івана Франка 244

Єгорова Д. Р. Історія культури України: сучасні підходи осмислення 247

Ільчук Р. Т. Історичні передумови європейських культурних впливів на українських землях у складі Австро-Угорської імперії 248

Білоус М. В. Тюркські культурні впливи в початковий період формування українського козацтва 250

Долина Д. Є. Революція гідності як боротьба за європейський вектор розвитку України 251

МІЖКУЛЬТУРНІ КОМУНІКАЦІЇ В СУЧАСНИХ СТРАТЕГІЯХ ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ

Афоніна О. С. Міжкультурний інформаційний простір: перетини класики і сучасності 254

Биркович Т. І. Використання цифрових технологій у сфері культури 256

Паламарчук С. П., Биркович В. І. Екологічна культура в умовах системної трансформації суспільства 257

Піщанська В. М. Освітні функції медіа в просторі культури XXI століття 258

Старкова Г. В. Художні засоби у відеорозслідуваннях 261

Хіміч Я. О. Цифрова культура та медіаграмотність у сприянні міжкультурній комунікації та взаєморозумінню 262

Бугайова О. І. Інтертекстуальність як категорія службових документів.....264

Anderson L. Intercultural communicative competence in language teaching [Міжкультурна комунікативна компетентність у навчанні мови] 265

Коробченко І. Г. Документно-інформаційні комунікації в діяльності підприємства торгівлі 267

Боришполь Г. І. До питання пошуку культурологічних вимірів суспільного ідеалу України: ідея, яка зможе об'єднати українців 268

Коржук І. О. Подолання культурних відмінностей у рекламі в соціальних мережах: міжкультурний аналіз маркетингових стратегій 271

Кунц Т. В. «Культура України» як провідна електронна бібліотека мистецького спрямування 271

Леонтьєва О. В. Міжнародна трієнале графіки в Кракові як досвід міжкультурного діалогу 273

Руських С. О. Республіка Корея як сучасний інформаційно-культурний центр: стратегії розвитку та вплив на міжнародні відносини 275

Пашкевич М. Ю. Вишиванка як компонент сучасного іміджу.....278

Наукове видання

НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА: ПОШУКИ, ПРОБЛЕМИ, ПЕРСПЕКТИВИ

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції

Редактор *О. І. Бугайова*
Верстка та макетування *А. С. Терещенко*

Підп. до друку 20.06.2023. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$.
Папір друк. апарат. Друк офсетний.
Обл.-видав. арк. 25.14.Умов. друк. арк. 16,39.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
вул. Лаврська, м. Київ, 901015
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи
ДК № 3953 від 12.01.2011.