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

КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ XXI СТОЛІТТЯ: НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО

Матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції

10 листопада 2022 року

Київ – 2022

УДК 7.01:008
К 90

Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. / М-во культ. України та інформ. політики ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2022 р.). Київ : НАКККіМ, 2022. 284 с.

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

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

Редакційна колегія

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

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

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 4 від 29.11.2022)

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

© Автори матеріалів, 2022
© НАКККіМ, 2022

Теорія та історія культури

Kravchenko Anastasiia,
Doctor of Study of Arts, Associated professor of Cultural Study and Intercultural Communication Department of National Academy of Culture and Arts Management

ART BLOCKCHAIN: THEORETICAL FOUNDATIONS OF RESEARCH (BASED ON MATERIALS FROM THE UNIVERSITY LIBRARY OF REGENSBURG)

The emergence of blockchain texts in the digital segment of cultural discourse outlines the prospects for scientific understanding of blockchain technologies, art blockchain and NFT as a new media genre of crypto-art. The study of digital tools for culture creation today is not distinguished by the branching of its historiography, given the «youth» of this phenomenon. Nevertheless, I consider it expedient to describe the existing wide range of scientific sources on this issue, which is part of my research project «Art Blockchain in Digital Processes of Cultural Creation», conducted within the framework of the scholarship program «NUMO: Archives and Libraries» launched by the German Library Association (dbv).This scholarship program, aimed at the implementation of non-profit projects, is positioned as a component of support for the sphere of culture and media in Ukraine and is funded by the Federal Government Commissioner for Culture and Media on the basis of a resolution of the German Bundestag.

Given that the scientific project is implemented in cooperation with academic libraries in Germany, I should note that I used the funds of the library of the University of Regensburg, the library of Ostbayerische Technische Hochschule (OTH, Regensburg) and affiliated institutions of Bavaria. The analysis of available materials shows that the historiography of the problem of art blockchain research is being formed only now. This is quite correlated with the chronology of the emergence of blockchain technology and the artistic phenomena created on its basis.Considering the scope of related materials, I have conditionally distinguished three blocks – literature on blockchain, art blockchain (including NFT) and crypto-art, the content of which I will describe below.

Based on the analysis of the funds of academic libraries in Bavaria, it can be noted that the problem of blockchain technology has been appearing everywhere in the scientific discourse since 2018.Mostly, these are collective monographs (less often – single monographs) and conference proceedings (Kh. R. Ahmed, T. Gayvoronskaya, A. Deb, T. Dounas, M. Li, D. Lombardi, C. Meinel, A. Singh, W. Charles, M. Shen etc.), published in Singapore, Switzerland, USA (New York, New Jersey), Great Britain, Germany, France, the Netherlands, Italy. Of course, there is also earlier literature (but we almost never met it in the Regensburg catalog), because some cryptographic algorithms (as precursors of this technology) began to be developed since the last quarter of the 20th century (for example, the dissertation research of D. Chaum, 1982).However, according to open sources, blockchain technology was first presented by developers only in 2008 and, in fact, was an algorithm of bitcoin – one of the most famous cryptocurrencies today (which was released later in 2009).Given this, it is quite obvious that the main body of scientific information on blockchain technology has appeared since 2018, that is, 10 years later. Here we should point out that although in technical sciences theory often goes ahead of practice (unlike in the humanities), in this case it was fundamental that the developers created the blockchain as a commercial product with the aim of introducing cryptocurrency. That is, they did not seek to describe it in a scientific way.

However, the situation changed quite quickly, as the idea of cryptocurrency did not remain at the stage of experimental implementation and today digital money (not only bitcoin, but also a variety of others – MV, LEO, QNT, HEX, ETHW, GMX, LUNC, APT, etc.) has entered the everyday practice of the Western world and Ukraine as well. In addition, the blockchain began to penetrate into various spheres of life, and therefore, synchronously with this, scientific attempts to understand these issues have multiplied, which we have especially clearly observed since 2018 until now. Both university publications (including narrow-profile journals) and private publishing houses are now dealing with blockchain issues. Among them we will mention: Oxford: MIT Press Journals, Nature Publishing Group, Amsterdam University of Applied Sciences, Journal of King Saud University, Italian journal of library and information science, Springer, Taylor & Francis Group, Palgrave Macmillan, IGI Global – Publisher of Timely Knowledge, MDPI (Multidisciplinary Digital Publishing Institute), World Scientific, OECD Publishing and others.

Regarding the art blockchain that is in the focus of our attention, we note that the earliest work we encountered in the Regensburg catalogue is dated 2019, while the bulk of the literature was published starting from 2021.This situation is explained by the fact that experimentation with art blockchain, that is, the

direction related to the creation and sale of digital art assets, began only in the 2010s.Thus, the first developments were demonstrated at specialized conferences (since 2015) and only in 2016, according to open sources, the first NFT project as an art blockchain product was released. Therefore, the history of understanding this issue today is too short. In fact, we are witnessing the unfolding of academic discussions in scientific articles and conference panels (Z. Beaven, C. Damiani, M. O'Dair, I. Lyubchenko, M. Mason, B. Patrickson, M. Swan, K. Hays, I. Scharf, M. Scherzinger, B. Shrimali etc.).In the same contextual space, there are also issues of crypto-art as a new art direction, which were noticeably actualized in the scientific environment a little earlier (which chronologically coincides with the appearance of the first NFT, 2016) and are mostly presented in separate articles.

Alsothe issues of blockchain, art blockchain, crypto-art and NFT, can be found on the pages of newspapers and fashion magazines, including such well-known ones as Time, The Washington Post, Women's Wear Daily (and other periodicals, both print and electronic).Of course, such literature represents journalism, but it reflects current events related to digital culture, provides criticism of the expert community, as well as the reaction of the first users or recipients of various services and digital works of art.

The analysis of the content component of the available materials shows that most often the attention of scientists is focused on the analysis of the blockchain computer algorithm, social spheres and possibilities of its application, but the artistic aspect is covered descriptively. It is often stated only the fact of innovative use of blockchain in the discourse of artistic culture on numerous examples, but their detailed analysis is not carried out. In my opinion, this situation is due to the lack of methodological developments in the study of art blockchain and NFT (I have not seen such works), which undoubtedly should be made up for in further scientific excursions.

In addition, I believe that the initiated discussion should include a wider list of crypto-art issues, including its Ukrainian segment, which became very active in 2022 due to the war of the Russian Federation against Ukraine. Among the urgent issues I will point out the following: highlighting the semiotic way of transforming text into NFT as its tokenized invariant, comprehension of the communicative specifics of modeling, broadcasting and reception of NFT as new media genres of culture, comprehension of semiotic and aesthetic projections of academic, non-academic art and crypto-art in traditional and digital culture, as well as research on the digitalization of Ukraine's cultural heritage and crypto-collecting (which is a revolution in the field of collecting).Undoubtedly, business models that go beyond classical museum practices or classical show-business models and are related to modern digital technologies should be subjected to scientific reflection. Especially since today, against the background of war, not the problem of hype, but the problem of cultural values comes to the fore. Increasingly, digital discourse reveals to us today not only a wealth of information, but also a wealth of extraordinary values and those national (including Ukrainian) narratives that need to be revived, disseminated, preserved and scientifically understood.

Романенкова Юлія,
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри дизайну інтер'єру
Національного авіаційного університету

ЕКСЛІБРИСТИКА В ПОЛІ СУЧАСНОГО ВІТЧИЗНЯНОГО ГУМАНІТАРНОГО ЗНАННЯ

Сучасні реалії докорінно змінюють не лише перспективи мистецького світу України, але передусім ціннісні орієнтири, що вибудовуються як у художньому просторі країни, так і в соціумі загалом. В умовах війни, коли, здавалося б, гармати мають заглушати муз, мистецька спільнота знаходить у собі сили не лише продовжувати творчі пошуки, але й робити це яскравіше, завзятіше, активніше. Натхнення живиться болем, люттю, ненавистю до того, що зруйнувало мир і спокій у кожній оселі, кожній душі. Всяк робить свою справу по можливості: хтось на передовій, хтось – на художньому фронті. Адже мистецтво сьогодні стало зброєю, подекуди не менш ефективною, ніж вогнепальна. Україна 2022 року знана у світі, увага світової спільноти прикута до української історії та політики, але це накладає додаткову відповідальність. Мистецький фронт зазнав докорінної зміни тематики творів, бо художники передусім вдаються до патріотичного вектору: вся увага спрямована на те, що відбувається з країною. Мистецтво продовжує жити *всупереч*, перетворюючись на головний натхненник та джерело енергії. Але в нього залишається ще одна функція – репрезентативна, що, з огляду на умови часу, набуває особливих рис, бо Україна перебуває в центрі підвищеної уваги всього світу, тримаючи іспит на стійкість.

Серед тих видів мистецької презентації, який для України є дуже показовим та вигідним, бо

демонструє її найсильніші сторони найкращим чином, залучаючи якомога ширше коло поціновувачів, уже кілька десятиліть є книжковий знак. Починаючи з 1990-х років, екслібрис отримав нове життя в уже незалежній Україні, яке докорінно змінило сутність феномену та його місце в системі мистецтв, як і місце української друкованої графіки загалом. Це стало реальним завдяки тому, що остаточне падіння «залізної завіси» після 1991 року дало шанс українським митцям мандрувати світом, репрезентуючи свою творчість загалу, брати участь у міжнародних конкурсах, конгресах, виставках; а з урахуванням діапазону можливостей друкованої графіки та завдяки її здатності до тиражування і камерному формату екслібриса, він став дійсно справжньою візитівкою українських майстрів.

Проте якщо книжковий знак дуже добре знають за межами країни вже пару десятків років, що неодноразово підтверджено отриманням митцями престижних нагород на численних профільних заходах, то дослідження екслібрису як мистецького феномену в українській гуманітаристиці лише набирає обертів і, можна сказати, є одним із найперспективніших наукових завдань. Висвітлення екслібриса на сьогодні, на жаль, як і раніше, грішить деякою однобічністю. Якщо до 1990-х років були поодинокі видання, присвячені творчості окремо взятих митців, і лише зрідка збірники наукових статей про явище загалом, інколи – видання альбомного типу, то із середини 1990–х років саме наукові розвідки почастішали.

Цей процес активізувався переважно завдяки президентові Українського екслібрис-клубу П. Нестеренку, за ініціативи якого відбуваються виставки книжкового знака в Україні, низка з яких уже набула статусу міжнародних. Частина його розвідок має науково-популярний характер, бо призначена для колекціонерів та є ознайомлювальною, але багато праць є науковими [4], починаючи з дисертаційної праці про становлення вітчизняного книжкового знака, що стала першою із цієї проблематики в країні та переросла у формат монографії [5]. На жаль, мало робіт дослідника видають за межами України, що значно звужує коло зацікавлених в ознайомленні із цим матеріалом людей. Та сама проблема виникає і при аналізі розвідок Н. Белічко, О. Лагутенко, О. Ламонової, Т. Сафонової, В. Тупіка [7], які також зробили свій внесок у справу висвітлення українського книжкового знака. Майже нічого не опубліковано за межами країни, не перекладено іншими мовами, що звужує коло читачів. Ще одна риса згаданих праць, яка їх об’єднує, – обмеження об’єкта аналізу: переважно висвітлюють окремі аспекти явища, творчість конкретних художників, а комплексних розвідок, де б характеризували трансформаційні процеси, домінуючі тенденції в еволюції шкіл, обмаль, якщо не сказати – майже немає. Хоча можна констатувати підвищення цікавості до феномену сучасного вітчизняного екслібрису серед науковців. Проте на сьогодні є лише дві дисертації про вітчизняний книжковий знак. І тільки одна з них присвячена сучасному періоду – це робота Ю. Каменецької, яка є авторкою найзначніших текстів про екслібрис з огляду на те, оскільки є художником-практиком, тобто знається на феномені з практичного погляду, розуміється на технологічних аспектах, що є рідкістю, та публікує чимало статей у зарубіжних виданнях, сприяючи популяризації української друкованої графіки малих форм за кордоном [1]. Те саме можна сказати про праці В. Михальчука, який досить часто оприлюднює свої розвідки в зарубіжних наукових виданнях [2; 3] й авторку цього тексту [6], чиї статті часто виходять друком у наукових журналах Кореї [9], Німеччини [8], Румунії [12], Сербії [11], Чилі [10], як одноосібно, так і у співавторстві з іншими дослідниками.

Сучасні реалії зумовлюють феномен відтоку художніх сил із країни, адже спокійний та передусім фінансово стабільний клімат сприяє творчості. Є чимало людей, які вимушено покинули Україну заради порятунку дітей, що є майбутнім країни, зокрема творчим, через втрату житла… Це біль і туга людей, що втрачали все… Але чимало й інших випадків. Під час війни митець має бути рупором своєї країни, не пояснюючи свій від’їзд із палаючої батьківщини шляхетним бажанням допомагати країні збором коштів та обіцянкою повернутися на відбудову *після* перемоги, допомагати набутим за кордоном досвідом. Країна потребує допомоги *не потім, а зараз*, і митець також здатен їй допомагати власною ефективною зброєю – пензлем, олівцем, словом. Патріотизм не буває ані відтермінованим, ані дистанційним… Так, до найперспективніших питань у царині вітчизняної екслібристики, що на сьогодні можуть бути поставлені перед науковцями, є висвітлення діяльності українських митців за межами країни, як із позитивного боку – популяризації української графіки у світовому артпросторі, – так і з негативного, тобто швидкого процесу переміщення осередків мистецької активності творчих особистостей за межі України. До завдань можна віднести й аналіз нових мистецьких проєктів у галузі, що є моральними підвалинами для збереження сил та зміцнення духу митців під час війни.

Література

1. Каменецька Ю. Відображення авторського стилю в екслібрисах в екслібрисах українських митців на міжнародних виставках-конкурсах у Бресті. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 260–267.
2. Михальчук В. Основные тенденции актуализации экслибриса на современном мировом арт-рынке. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 3. С. 70–75.
3. Михальчук В. Украинские коллекционеры экслибриса: собрания, имена. *Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук* : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. Харків, 2018. С. 14–17.
4. Нестеренко П. Образи європейської художньої літератури в дзеркалі екслібрису. *Артплатформа*. 2021. №4 (2). С. 107–130.
5. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Київ: Темпора, 2016. 328 с.
6. Романенкова Ю. Книжный знак в художественной культуре Украины рубежа XX и XXI веков. *Текст. Книга. Книгоиздание*. 2021. № 25. С. 122–144.
7. Тупік В. Роль українських екслібристів у формуванні конкурентноспроможності українського графічного мистецтва на міжнародній арені. *Молодий вчений*. 2017. № 5 (45). С. 80–83.
8. Romanenkova J., Zemlianska N., Zaria S. Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. *The International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management*. 2021. Is. 13. Pp. 29–41.
9. Romanenkova J., Bratus I., Varyvonchyk A., Sharikov D., Karpenko O., Tkachuk O. Computer Technologies as a method to create a contemporary Ex-Libris. *Journal computer science &Network security*. 2022. Vol. 22. Is. 6. Pp. 332–338.
10. Romanenkova J., Bratus I., Mykhalchuk V., GunkaA. Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. *Revista Inclusiones*. 2021. Is. 8. Pp. 321–331.
11. Romanenkova J.,Paliychuk A., Mykhalchuk V., Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. *Journal of Graphic Engineering and Design*. 2021. Vol. 12(3). Pp. 39–45.
12. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko Halyna Ukrainian Ex Libris at the End of the 20 th Century and the Beginning of the 21st Century as an Instrument of the Intercultural Dialogue. *Agathos*. №1(12). Pp. 125–136.

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

ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ ЗЛА В ЗАГАЛЬНІЙ ФІЛОСОФСЬКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПАРАДИГМІ

Проблема появи та відтворення зла відноситься до так званих вічнозелених. Це означає, що її актуальність фактично невмируща, а її вирішення, незважаючи на постійне загострення останньої, не знаходить остаточного завершення в пропонованих філософсько-культурологічних парадигмах. Водночас природничо-наукове знання оголошує цю та подібні їй проблеми такими, що перебувають поза межами його предмету. Відомо, що відкидання чи ігнорування проблем ще ніколи не приводило до їх вирішення, а, навпаки, спричинювало переривання поступовості, тобто, якщо говорити про їх соціальний контекст, відбувався неконтрольований розвиток таких подій, які заводили їх у глухий кут. А саме, коли їх витоки поставали у свідомості як викривлено витлумачені причини ситуації, що склалася, то їх розвиток мав непередбачувані наслідки, незалежно від попередніх прогнозів щодо їх можливого фіналу. Водночас актуальність подальшого умоглядного аналізу цієї проблеми разом з урахуванням соціокультурних та онтологічних чинників її появи вбачаємо необхідною і навіть неминучою з огляду на міркування, що протягом крайнього століття – фактично з часів знакової події, що започатковує саму добу грізного попередження людству про катастрофічні наслідки його збоченого розвитку, а йдеться про Першу світову війну 1914–1918 років – експоненціально накопичує імовірність незворотного для цивілізації фіналу – її знищення. І хоча принцип контингентності, тобто онтологічна незнищенність альтернативного варіанта розвитку подій, або протилежної сторони суперечності, що створює саму критичну ситуацію, теоретично рятує саму ідею існування життя як такого. Для цивілізаційного руху в цій формі це не відіграє значної ролі, оскільки своїм послідовним вибором на користь зла попередній цивілізаційний поступ прирікає себе, народжений ним ювенальний генетичний посів та духовний доробок попередніх часів, на знищення.

Отже, ідеться про спробу осмислення самого феномену зла в ситуації його гранично наближеній свідомості загрозі. У спробах з'ясувати походження і генезис зла можливими, якщо одразу просунутись до принципу їх генералізації, є два підходи – трансцендентний, що можна

поділити на релігійний та метафізичний і природничо-науковий. Про останній уже було зауважено, що його дослідження науковими методами сама наука вбачає неможливим через неспостережність його феноменів. Власне, так само, як і протилежної категорії, якою в цьому випадку в річищі позначення метафізичного підходу може бути названо добро. Але щодо добра тут діє дивний, але від цього не менш значущий у розгляді аргумент. За замовчуванням всі дії сукупної і фактично знеособленої саме в цьому аспекті спільноти науковців фундаментально-теоретичного і практично-природничого спрямування діють під егідою позначення їх як носіїв прогресу й самого добра тією мірою, якою наука у світогляді отримувача результатів її діяльності, назвемо її умовно «громадськістю», асоціюється зі створенням умов найбільш комфортного існування переважної більшості самого людства та все більш масштабного способу використання і споживання обмеженого самими масштабами планети природного ресурсу.

Зрозуміло, що наші міркування, хоч би й подані в оновленій та актуалізованій формі, самі по собі прихильники можуть пояснювати невпинним науковим поступом, небезпеку якого і стверджує цей текст. Але сама постановка проблеми, як і її актуалізація, саме й полягає в тому, щоб сфокусувати увагу на тій онтологічній шпарині, що, залишаючись допоки не знищеною, породжує для пересічної чи то неуважної до неї свідомості, яка не сприймає її серйозно, саму проблему. Диявол, як відомо, – у деталях. І деталь ця повертається у фокус розгляду в спробі привернути увагу до означеної нами теми щодо самої шпарини.

У тезах «Універсальність статусу людськості та онтологічний характер зла», що вийшли в розрізі конференції НАКККІМ в межах проведення щорічних днів науки, попередньо було стверджено і, по можливості, обґрунтовано, що статус зла природно випливає із безсилості гіпотетичного добра, яке, втілюючись недовершено, стає провідником зла, бо привносить його у світ начебто «контрабандним» шляхом. На кшталт Бартівського розуміння способу фінкціонування міфу в мові (Р. Барт, «Міф сьогодні»). Але Р. Барт не виявляє приховане зло такої «операції» оскільки не розглядає її в моральному контексті. Це і є так званий «науковий підхід». Так, він вказує на маніпулятивний характер формування свідомості за допомогою «міфологічної» технології, але не аксіологізує її. Водночас питання саме в цьому. Ключова, у певній парадигмі, моральна координата або складова людського просування і орієнтації в реальності постає в сучасному цивілізаційному поступі як несуттєва та зводиться під домінуванням пулу провідних країн планети, до зручного, часто демагогічного захисту вигідних політичних рішень. Але саме вона, ця координата, точніше нехтування нею, й утворює означену шпарину поширення зла. Для більш ґрунтовного висвітлення та обґрунтування цієї позиції, переконливість якої можна довести в цих тезах, пропонуємо розірвати традицію «пустотного дискурсу», викриттю якого присвячена наша стаття [1].

Зокрема, у згаданих тезах та означеній статті стверджено, що дієвість зла значною мірою визначається безсилістю або немічністю добра в тому, що зерна протистояння його просто замовчуються чи ігноруються під приводом тієї ж «ненауковості» або просто відсутності справжнього дискурсу в гуманітарному полі, зокрема й вітчизняної філософії і культурології. Щодо ж до висновку означеного тексту, то він стисло поданий у фразі, посилання на яку, сподіваємося, дозволено хоча б як суто знакове, а не плагіатне самоцитування : «...ми маємо “пригадати”, що етика наукового поводження з твердженнями не дозволяє нехтувати моральністю як неважливим і незначущим чинником, а перспектива застосування вимог до аналізу ситуації, що складається внаслідок такого твердження (держава-зло), вимагає погодитись з висновком, що й аналіз нацизму, й аналіз націоналізму, а сьогодні вже і розгортання державної машини *тоталітарного рашизму* (курсив − В.С.) буде не тільки неповним, а й принципово хибним без відповіді на запитання: “а як було враховано антиморальну сутність держави при прийнятті та докладному історичному аналізові її проєкцій?” Тобто проявів у тих історичних формах держави і нації, які реалізовували себе як зло у своєму розгортанні. Адже саме цей чинник аж ніяк не відобразився у дослідженнях, саме тому, що як фундаментально-аксіологічний він має або “непомітно” відкидатись за замовчуванням, або висвічуватись у засадах будь-якого матеріалу як методологічний принцип, що проводиться у всьому матеріалі, й у кожній тезі, і позиції виявляє свій вплив як сила тяжіння, що дозволяє людині ходити по Землі. Саме тому спробуємо узгодити положення про неминучість появи держави в народів, які (положення) взагалі претендують на оцінку їхнього стану чи то як єдиного етносу, чи то нації і, всі як такі, що виділені за цією ознакою − мають підпадати під дію закону Всесвітнього тяжіння (для соціуму), тобто створення держави, яку згідно з наведеним вище аналізованим матеріалом з урахуванням думки Шеллінга, що нації об'єднує мова і міфологія. У результаті досить очевидної, хоча й суто умоглядної операції виходить, що зло як суттєва характеристика держави в традиції

філософсько-культурологічного (політологічного, соціально-філософського, широко зрозумілого економічного тощо) аналізу прийнято нівелювати до необхідної умови існування самого соціуму, який рухається, тобто існує за рахунок суперечностей [1, 121–122]». Саме цей аспект зла вже як прикладна проблема може слугувати продовженням дослідження цієї теми.

Література

1. Сіверс В. А. Невдоволення державою як супутній феномен смислової пустотності дискурсу культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 2. С. 117–122.

Кулиняк Михайло,
кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПАМ'ЯТКИ ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Пам'ятки історії та культури України посідають важливе місце в культурній спадщині нашого народу. Такими пам'ятками є об'єкти, пам'ятні місця, що у своїй матеріальній формі фіксують етапи розвитку українського суспільства. Знання свого коріння та історії об'єднує людей навколо певної ідеї, сприяє формуванню їхнього світогляду, становленню як громадянського суспільства. Це зумовлює шанобливе ставлення до пам'яток як соціокультурного феномену, що виконує важливі соціальні функції. Наприклад, коли людина відвідує визначні місця, то переживає яскраві емоції, здебільшого естетичного переживання, насолоди. Це допомагає їй краще зрозуміти навколишню дійсність, а відтак надихає будувати плани й активно діяти.

Пам'ятки історії та культури є першоджерелами автентичних знань, зберігачами історичної, естетичної та технологічної інформації [1]. Як зазначає С. Руденко, «матеріальна історико-культурна спадщина є об'єктом специфічної суспільної діяльності щодо регулювання процесу опредметнення та розпредметнення культури з метою забезпечення культурної наступності, тобто позитивного ходу історико-культурного процесу» [2].

Культура нашого народу є органічною складовою світової культури, а пам'ятки історії та культури – фактом свого фізичного існування постають як свідчення, доказ реальності історично-культурних перетворень в Україні. Тому питання, навіщо пам'ятки нашої цивілізації та культури потрібно берегти, захищати й відновлювати, особливо сьогодні, є риторичним. Завдяки матеріальним носіям культурної пам'яті, ми як народ маємо фізичне підтвердження наявності в нас власної багатої історії. Крім того, визначні пам'ятки слугують центрами, що об'єднують навколо себе людей зі спільною метою: меценатів, активістів, художників, майстрів, що стимулює суспільний діалог. На думку Є. Мазуренко, «культурна спадщина – це не лише будівлі й те, що їх оточує. У ширшому сенсі це ще й усе, що робили та на що були спроможні наші пращури, усе, що було для них важливим і формувало їх як людей та націю» [3].

Наша країна зараз зазнає значних втрат і руйнувань у результаті воєнних дій. Ворог свідомо знищує пам'ятки культури, що є одним із важливих чинників формування і консолідації суспільства. За інформацією Міністерства культури та інформаційної політики України, станом на 30 липня 2022 року, зафіксовано 450 епізодів воєнних злочинів росії проти української культурної спадщини, 135 об'єктів культурної спадщини зазнали руйнацій і пошкоджень внаслідок обстрілів окупантів: це пам'ятки національного, місцевого значення, об'єкти цінної історичної забудови тощо [5].

Ми боронимо свою землю, а також свою культуру, утілену в матеріальних носіях. На початку березня як *музейна оборонна ініціатива* створено Штаб порятунку культурної спадщини України, який координують ЮНЕСКО, Міжнародна рада музеїв, ICCROM та інші міжнародні організації. Разом з Національним музеєм Революції гідності вони створили інструкцію з «першої допомоги» мистецьким установам. Долучились до порятунку культурної спадщини також активісти, громади міст, пам'ятко-охоронні музейні спільноти. Так, директорка львівського музею «Територія Терору» Ольга Гончар разом з працівниками різних українських музеїв створила Музейний кризовий центр, що надає фінансову й організаційну підтримку регіональним музеям і їхнім працівникам, зосереджений на збереженні напрацювань та посиленні заходів безпеки фондів і приміщень [4].

На жаль, сотні пам'яток культури вже пошкоджені або цілком знищені. Зокрема, окупанти зруйнували музей української художниці Марії Примаченко в селі Іванкові, під Києвом. Обстрілів російських військових зазнав будинок Музею українських старожитностей Василя Тарновського, що

пережив події 1918–1919 років і Другу світову війну. У Василівці Запорізької області російські окупанти пограбували музей-заповідник «Садибу Попова» – єдину в регіоні замкову споруду, збудовану 1894 року.

Отже, пам'ятки історії та культури України – це соціокультурний феномен, що дає людині відчуття особистої належності до Української держави, формує та підтримує її національну ідентичність. Це посилює відповідальність народу та держави зберегти своє історико-культурне надбання і передати його наступним поколінням.

Література

1. Жукова О. В. Пам'ятки історії та культури України як специфічний вид культурної цінності. *Культура України*. 2011. Вип. 33. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura33/22.pdf (дата звернення: 15.09.2022).

2. Руденко С. Б. Історія формування матеріальної історико-культурної пам'ятки як цілісного соціокультурного феномену. *Nbuv.gov.ua*. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/14292/29-Rudenko.pdf?sequence=1 (дата звернення: 15.09.2022).

3. Мазуренко Є. Справа кожного. Чому ми маємо захищати культурну спадщину. *Thepage.ua*. 18.09.2020. URL: https://thepage.ua/ua/style/osobista-dumka/chomu-mi-mayemo-zahishati-kulturnu-spadshinu (дата звернення: 15.09.2022).

4. Перемогти і зберегти: як в Україні захищають пам'ятки від війни. *Discover*. 20.04.2022. URL: https://discover.ua/inspiration/peremohty-i-zberehty-yak-v-ukrayini-zakhyshchayut-pamyatky-vid-viyny (дата звернення: 15.09.2022).

5. МКІП зафіксувало вже 450 епізодів воєнних злочинів росії проти українських об'єктів культурної спадщини та закладів культури. *Міністерство культури та інформаційної політики України.* 02.08.2022. URL: https://mkip.gov.ua/news/7470.html (дата звернення: 15.09.2022).

Badalov Oleg,
Ph.D. in Art Criticism, Senior Lecturer
of the Chernihiv Branchof the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

EUGENE BOGOSLOVSKIY AS THE PIONEER OF NORTHERN UKRAINE'S MUSICOLOGY

During the period of the rapid development of Ukrainian culture in the 1920–1930, which was defined as the «Executed Renaissance», the activities of Ukrainian musicologists significantly intensified. Their names and works have already been returned to scientific use: M. Grinchenko, A. Rudnytsky, V. Vytvytsky and others [6;7; 8]. Among them – Professor E. Bogoslovsky (1874–1941) – one of the prominent, but little-known, Ukrainian musicologists of the first third of the 20th century, who worked in the cultural space of Northern Ukraine. He became the first musicologist in Northern Ukraine who carried out musicological studies of contemporary composers at a highly professional level. This study is devoted to highlighting this part of the musicologist's creative heritage.

The main milestones of E. Bogoslovsky's creative life were investigated by the author of the article [2; 3]. In particular, the first half of E. Bogoslovsky's creative life was marked by powerful concert activity in many cities of the European part of the Russian Empire, and by teaching the history of music and piano in leading educational institutions. At this time, he created two thorough musicological works on the world history of music and the history of piano literature. Fleeing from the Bolshevik terror, E. Bogoslovsky moved in 1919 to Chernihiv, where his mother lived. He began teaching at a music college, continued touring and scientific work. Firstly, he translated his scientific works into Ukrainian, and secondly, he researched the work of M. Lysenko, K. Stetsenko, Y. Stepovy, M. Leontovych, L. Revutsky, P. Kozytsky, M. Verikivsky, V. Kosenko, P. Senytsia, M. Verbytsky, I. Lavrovsky, D. Sichynsky, S. Ludkevich, V. Barvynsky [4]. We will briefly outline the main messages of the researcher regarding the work of some of the above-mentioned composers.

Studying the origins of M. Lysenko's work, E. Bogoslovsky points out that it is based on a Ukrainian folk song: «he is majestic when he writes in its spirit; when he moves away from her or doesn't delve into her enough, he seems to be giving up on himself. The task of delving into the peculiarities of the folk song and creating works of art in Ukraine on its basis fell to M. Lysenko [4, 31]. E. Bogoslovsky characterizes K. Stetsenko, Y. Stepovy, M. Leontovych as «romantics, "peasants". The folk song is the basis of their creativity, what

makes them different from the younger “urban” generation of composers» [4, 39]. According to the scientist, K. Stetsenko's work was influenced by «old-world Ukrainian romance. Another influence is church, religious. Stetsenko composes carols for the choir, writes the Panakhyda (1915) in the folk spirit. This is a significant contribution to music. This is not church music, it is an artistically decorated musical symbol of Ukrainian religious lyrics, the Ukrainian Requiem. Here, the element of religious lyrics closely collides with the element of secular folk song» [4, 41]. E. Bogoslovsky considered Y. Stepovy «an apologist of the folk song <...> While still a student, he wrote “Pervinky (Barvinky)” of an elegiac character, lyric composition, related to Lysenko's romances. But among them there are more important ones. «Steppe (Step)» is a beautiful picture of the steppe, sometimes silent, sometimes engulfed in a whirlwind and storm. The form of his songs is simple, the melodic line predominates, and the wealth of the author is in it. The accompaniment is simple, seemingly improvised. Stepovy is the author of small piano works of a lyrical nature» [4, 43]. E. Bogoslovsky places the work of M. Leontovich extremely high, emphasizes the world significance of his work: «he is a master of song. And here, in its processing, he found a new way. <...>«Piper (Dudaryk)» and the brilliant «Carol of the bells (Schedryk)», where one motif of 4 notes – a whole discovery of choral juxtapositions, dynamic sonorities, contrasting moments – is not an ethnographic approach to the song, as in his predecessors, it is a lyric of general, world significance. And in this Leontovych is the head of a new direction. This is a contribution to world creativity» [4, 45]. In his latest survey «Composers» from 1940, E. Bogoslovsky for the first time in Ukrainian musicology paid attention to the creative heritage of I. Sats (1875–1912) – a native of Chernihiv Region, his good friend, one of the creators of the legendary performance of the Moscow Art Theater «Blue Bird» by M. Maeterlinck [1]. Briefly describing the turbulent life path of I. Sats, E. Bogoslovsky emphasizes his bright creative individuality, which was powerfully manifested in the creation of music for theatrical performances: «It was unusual music. Sats was always attracted by something original, characteristic. He heard what others did not. He was able to emphasize the most essential in the displayed object or phenomenon. He introduces new sounds, shades, forces ordinary instruments to play combinations unusual for them» [5, 4].

Summing up, it can be stated that an in-depth study of E. Bogoslovsky's art history work and its introduction into scientific circulation will contribute to a more complete understanding of the development of Ukrainian musicology, and will deepen the understanding of the cultural processes of Northern Ukraine.

Література

1. Бадалов О. Музично-театральне мистецтво як складова життєтворчості І. О. Саца. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : збірник наукових праць. Київ, 2022. Вип. 30. С. 10–15.

2. Бадалов О. Творча діяльність піаністів-педагогів Чернігівщини як чинник розвитку музичної культури регіону. *Видатні постаті науки, культури і освіти України :* матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 30–31 жовтня 2008 р. Київ : ДАКККіМ, 2008. С. 193–195.

3. Бадалов О. Творча діяльність Є. В. Богословського в контексті розвитку музичної культури Росії та України кінця XIX – першої третини XX століть. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 30. Харків, 2010. С. 300–308.

4. Богословський Є. Загальна історія музики. Лекції. Чорновий автограф, рукопис та машинопис з правками автора. 1930-ті рр. Державний архів Чернігівської області. Фонд 2061 «Богословський Євген Васильович (1874–1941) – композитор, музикознавець». Оп. 1. Од. зб. 11. 92 аркуші.

5. Богословський Є. (1940). Композитори (зі спогадів). Більшовик: Орган Чернігівського обкому КП(б)У, МПК та обласної Ради депутатів трудящих. 27 липня 1940. № 172 (2272). Державний архів Чернігівської області. Фонд 2061 «Богословський Євген Васильович (1874–1941) – композитор, музикознавець». Оп. 1. Од. зб. 15. 4 с.

6. Лазаревич *Є.* Антін Рудницький як музикознавець *(у* 110-ту річницю *від* дня народження). *Українська музика.* 2012. №1. С. 80–86.

7. Лехник Л. Василь Витвицький: музикознавча та композиторська спадщина : дис. … канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Львів. держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2005. 218 с.

8. Немкович О. Микола Грінченко: нарис про життєвий і творчий шлях. Київ : Музична Україна, 1988. 96 с.

Бойко Людмила,
кандидат педагогічних наук, професор, директор навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СВІТОГЛЯДНА СПРЯМОВАНІСТЬ СУЧАСНИХ МОЛОДІЖНИХ СУБКУЛЬТУРНИХ УТВОРЕНЬ

Соціальні, політичні, економічні та культурні трансформаційні процеси українського суспільства на початку XXI ст. зумовили зміну формування, існування та функціонування різноманітних форм молодіжних об'єднань. Це актуалізує дослідження молодіжних субкультур, переосмислення підстав їх класифікації з метою систематизації розмаїття форм їх прояву як унікального явища сучасного мультикультурного простору. «5 головних характеристик молодіжних субкультур: специфічний стиль життя і поведінки; наявність власних норм, цінностей, картини світу, які відповідають вимогам певних соціальних категорій молоді; протиставлення себе решті суспільства; зовнішня атрибутика, що має символічне значення; ініціативний центр, що генерує тексти. Отже, можна вивести таке означення, що молодіжна субкультура – будь-яке об'єднання молоді, що має власні елементи культури, а саме: мову (сленг), символіку (зовнішня атрибутика), традиції, тексти, норми і цінності» [3].

Прогрес третього тисячоліття суттєво вплинув на світогляд особистості, її місце у суспільному житті. Сьогодні індивід вільно висловлює своє ставлення до загальних соціально-культурних, економічних та політичних подій в країні та світі, має можливість виявити свою прихильність до будь-яких субкультурних утворень, що активно заповнюють сучасне життя завдяки популярності мережі Tiktok. Найпоширеніші серед молоді: E-girl / boy, Indie-kid, Dark Academiya і Light Academiya, Softgirl, Grunge, Cottagecore тощо.

E-girl / boy – наймолодше представництво сучасного субкультурного утворення. Це підлітки, які здебільшого своє дозвілля проводять у просторово-часовому вимірі online. Їх зовнішній вигляд увібрав у себе всі модні елементи хіп-хопу, скейту, готів.

Угрупування *Indie-kid* (indie – інді, kid – дитя) захоплюється музичними формами інді. Його представники яскраво одягаються, прикрашаючи себе численними аксесуарами. Естетика їх моди відповідає стилю 2000-х років, а образ існування побудований на принципах життя скейтера. Це молодіжне субутворення набуло популярності у 2020 році. Воно має відмінності від оригінального інді-стилю, який не містив у собі таку яскраву гаму кольорів і вважався більш «альтернативним». Схожий з впливами Kidcore, Cuddle Party і Skater.

Фанати *Dark Academiya* і *Light Academiya* полюбляють класику в усьому – від зовнішнього вигляду до старанного навчання. «За останні кілька років, а особливо під час пандемії, ця естетична течія стала справжньою інтернет-субкультурою, своєрідною формою ескапізму для підлітків у часи карантину. <…> Але ця субкультура не обмежується любов'ю до творчості певних авторів, літератури конкретних епох чи жанрів. Розквітнувши, вона набула нових значень, зібрала в собі низку різноманітних активностей, випрацювала певні поведінкові патерни, тобто із візуального джерела натхнення переросла у справжній лайфстайл» [1].

Softgirl – це милі молоді дівочі угрупування, які все сприймають у рожевому світлі, що засвідчує їх люб'язна поведінка та рожеве вбрання з усілякими чудернацькими прикрасами. Представники *Grunge* проявляють схильність до байдужості у всьому своєму існуванні – від моди до поведінки в соціумі. Домінуючою особливістю прихильників *Cottagecore* є естетична краса навколишнього світу. Вони піарники хуторського життя на природі, виступають за бачення в елементарних речах неповторної краси, їх ніжні сукні здебільшого нагадують палітру квітучого саду. *Ванільки* – «…чи просто ваніль – це молодіжна, тільки дівоча, субкультура, основна ідея якої – популяризація всіляких проявів жіночності. Тендітні принцеси XXI століття – це романтично налаштовані дівчата, ніжні й чутливі, по-дитячому наївні й емоційні. <…>Як самостійний молодіжний рух ванільність оформилась і набула поширення у 2010–2011 роках, тому можна стверджувати, що це наймолодша субкультура сучасності.<…> Почалось усе в Західній Європі та Південній Америці. Коли закордонним дівчатам набридла вульгарність навколишнього світу, вони вирішили повернути образ витонченої, романтичної та жіночної натури» [2].

Стан субкультурної диференціації українського суспільства на сучасному етапі споріднений з аналогічними процесами західноєвропейських країн та США, що пов'язано із загальною тенденцією сучасних розвинутих суспільств до мультикультуралізації, виражається в дезінтегруванні єдності

ієрархічних домінуючих цінностей і створенні багатьох фрагментованих та еклектичних форм культурної ідентичності. Різноманітні форми молодіжної субкультури, що виникли як ескапістські або протестні, в процесі трансформації, відповідно до еволюціонування соціокультурного простору XXI ст., стали однією з форм ігрових практик молодіжного стилю.

Література

1. Грінченко О. «Темна академія»: нова субкультура, що естетизує читання. URL: https://chytomo.com/temna-akademiia-nova-subkultura-shcho-estetyzuie-chy tannia/ (дата звернення: 20.10.2022).
2. Кіріна С. Принцеси XXI століття. *Голос України.* 22 травня 2013 р. URL: http://www.golos.com.ua/article/50402 (дата звернення: 20.10.2022).
3. Мамроцька О., Аганіязова О. Сучасні молодіжні субкультури як один з аспектів формування громадянської відповідальності української молоді. *Економічні та соціальні аспекти розвитку України на початку XXI століття* : матеріали VI Міжнар. наук.-практ. конф. / Одес. нац. акад. харч. технологій ; наук. ред. О. Б. Каламан (Одеса, 11–13 жовт. 2018 р.). Одеса, 2018. С. 269–272. URL: https://card-file.ontu.edu.ua/handle/123456789 /9365 (дата звернення: 20.10.2022).

Гололобов Сергій,
кандидат наук з державного управління,
доцент кафедри івент-менеджменту та соціальних комунікацій Відокремленого підрозділу
«Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»

КУЛЬТУРОЛОГІЗАЦІЯ ОСВІТИ ЯК ВЕКТОР ДЕРЖАВНОЇ ПОЛІТИКИ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

В умовах сучасних викликів українському суспільству та загрози національній безпеці України актуалізуються проблеми необхідності видозміни державної політики у сфері культури, яка б у своїй стратегічній перспективі відповідала обраному вектору розвитку української держави, забезпечувала піднесення національно-патріотичного духу нашого народу та становлення свідомого молодого покоління нової генерації. На підставі наявних воєнно-політичних, цивілізаційно-культурних, освітньо-виховних, національно-історичних, інформаційно-пропагандистських викликів, які постали на сучасному етапі розвитку українського суспільства, сьогодні існує гостра потреба в активізації державної політики у сфері культури, одним з актуальних векторів якої вбачаємо культурологізацію освіти.

Поняття «культурологізація освіти» запровадив А. Флієр у 2000 році в монографічному виданні «Культурологія для культурологів». Під цим поняттям автор розуміє запровадження елементів систематизованого культурологічного знання в усі системи як загальної, так і спеціальної освіти, а також підготовку фахівців-культурологів, орієнтованих на вирішення відповідних освітніх завдань.

Сьогодні один з аспектів культурологізації освіти виявився в запровадженні в державні освітні стандарти (державний стандарт базової і повної загальної середньої освіти) загальнокультурної компетентності, що є цілком обґрунтовано, адже глибокі зміни, що відбуваються практично в усіх сферах життєдіяльності людини та суспільства на початку третього тисячоліття, змушують під новим кутом теоретико-практичного зору поглянути на традиційні основи та сенс людського існування. Перед молодим поколінням країни стоїть гостра проблема визначення світоглядних позицій та вибору духовних цінностей, що неможливо поза межами світової культури та всесвітнього цивілізаційного процесу. Вважаємо, що формування загальнокультурної компетентності здобувачів освіти в позанавчальний час відбуватиметься ефективніше в разі реалізації таких основних умов: створення системи позанавчальної діяльності, спрямованої на формування загальнокультурної компетентності; розроблення організаційного та методичного забезпечення формування загальнокультурної компетентності; залучення здобувачів освіти до практичної діяльності, орієнтованої на оволодіння загальнокультурною компетентністю тощо.

Отже, культура, будучи антропологічним феноменом, може зберігатися, передаватися та розвиватися лише зусиллями самої людини. Саме тому виховання та навчання як культурні процеси мають за головну мету формування людини, в образі якої інтегруються всі здобутки культури у визначеному історичному періоді. Людина культури як суб'єкт, здатний засвоювати, критично оцінювати та перетворювати соціокультурний досвід, виокремлювати із цінностей культури особистісні змісти, проєктувати та опановувати нові зразки культурного буття, є загальною метою виховання та навчання культурологічного спрямування. В наявних умовах розвитку освіти принцип

культуровідповідності доповнюється принципом культуротворчості, що спонукає особистість до культурного саморозвитку, визнання його творчих можливостей і здібностей у міру культурного розвитку до самостійного вибору культурних цінностей, самовизначення у культурі та творчої самореалізації [2, 131].

У науковому дискурсі останніх років використовують такі поняття, як: культурно-освітній простір, культурологічний підхід в освіті, культурологічний аспект освіти та ін., що загалом характеризують процес культурологізації освіти. Це явище проявляється в інтегруванні культурологічного знання в усі сегменти освіти з метою формування культурної компетентності особистості, її індивідуальної та професійної культури; не зводиться до предметоцентризму; передбачає осмислення та проєктування освітнього процесу з урахуванням традицій та актуальних тенденцій культури. У дидактиці ця ідея виражена в принципі культуровідповідності, який розуміють як навчання, виховання та організацію життя молодого покоління в контексті культури. Культурологізація освіти припускає створення комунікативно орієнтованого освітнього простору, що передбачає занурення здобувачів освіти в контекст загальнолюдської культури, різних мов та способів діяльності. Отже, культурологізація освіти сьогодні стає однією з таких архіактуальних для науки проблем, які можна вирішувати тільки на засадах пошановування загальноприйнятих людських цінностей, культурного плюралізму, діалогу культур, усвідомлення єдності духовного, соціального, гуманітарного та культурологічного аспектів розвитку світу, людини і людства [1].

Нинішній соціокультурний простір чітко вирізняє необхідність осмислення процесів взаємозв'язку освіти і культури, посилення культуроємкості навчання та виховання. У сучасних суспільних умовах зі зміною морально-ціннісних орієнтацій надважливим є усвідомлення молодим поколінням країни необхідності та значущості освоєння культурного простору. Культурологізація освіти розвертає до «обличчя культури» всі освітні складові, зокрема людину як творця культури та суб'єкта, здатного до культурного самовдосконалення. Розглядаючи освіту як складову культури, що живиться нею, з одного боку, і впливає на її збереження та трансляцію через людей – з іншого, культурологізація освіти забезпечує її піднесення до загальноприйнятних людських цінностей та ідеалів культури. Відповідно до цього, освіта має носити культуровідповідний характер, адже завдяки сучасній освіті здійснюються такі важливі соціокультурні функції, як соціалізація та інкультурація [2].

У сучасному українському суспільстві необхідно розгорнути масштабну та комплексну роботу з культурологізації освіти, забезпечити необхідну загальнокультурну компетентність кожного здобувача освіти, яка є базовою для будь-яких професійних компетентностей. На сучасному етапі національного державотворення, у межах якого оновлюється українська свідомість та гартується національно-культурний дух, культурологізація освіти має постати в центрі уваги керівництва країни, освітньо-педагогічного та соціокультурного середовища. На часі – розробити ґрунтовну програму щодо реалізації та розвитку культурологізації освіти в сучасній Україні, яка має стати органічною частиною довгострокової стратегії розвитку української культури.

Література

1. Ковальчук Л., Коник М. Культурологічна спрямованість як ознака високого рівня професіоналізму викладача вищої школи. *Вісник Львівського університету. Серія педагогічна*. 2009. Вип. 25. Ч. 1. С. 197–205.

2. Роганова М. Культурологічні основи педагогічної освіти. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*. 2018. № 6 (87). С. 127–133.

Гурбанська Світлана,
кандидат філологічних наук, доцент, доцент Навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА КАРТИНА СВІТУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

На сьогодні актуальним є простеження загальних тенденцій гуманітарної парадигми знання в когнітивному аналізі впливу постмодернізму на сучасну постіндустріальну культуру. Термін «постмодернізм» описує доволі еклектичне явище, зокрема сигналізує про перехід на новий якісний рівень у його зв'язку зі здобутками та накопиченим досвідом попередніх культурних епох. Постмодернізм функціонує в особливому культурному просторі – у семіосфері національної і світової культури. Звертаючись до фонду здобутків, влучно зазначає О. С. Переломова, «митці постмодернізму знаходять в останньому імпульси для власної творчості ресурси для створення нових витворів, у яких претексти перекодовуються» [1].

При дослідженні визначеної тематики важливо узагальнити й систематизувати різні наукові підходи до вивчення постмодерністської моделі світу: розгляд наукових здобутків у дослідженні постмодернізму, окреслення основних рис постмодерністської моделі світу, подальші наукові пошуки у вивченні постмодернізму як соціокультурного явища, зорієнтовані на моделювання концептосферного простору різних культур, визначення ціннісних домінант і виявлення типологічних тенденцій і закономірностей, зокрема й культурно зумовлених розбіжностей вираження концептуалізації світу, а також простеження типології міжкультурних зв'язків у постмодерністському просторі.

Соціокультурний феномен постмодернізму виник в умовах постіндустріального інформаційного суспільства, сформувався на теоретичній базі постструктуралізму – на його рішучій відмові від раціонального сприйняття дійсності. Постмодернізм базується на синкретизмі хаосу і космосу – «хаосмосу». Він повністю змінює традиційне ставлення до знака як єдності означуваного й означувального, натомість виводячи на перший план симулякр – копію істини й реальності. Відтак поняття «центр» зникає, а в децентрованому просторі постмодернізму світ є хаосом, у якому не існує ні домінанти, ні периферії. Для витворів постмодернізму властивими є руйнація стереотипів, заперечення логоцентричного світосприйняття, зорієнтованість на інтертекстуальності, використання гібридних форм, перехрещення прийомів елітарної та масової культури, поліжанровість, симулятивність, безкінечна гра децентрації тощо.

Парадигма постмодернізму полягає в єдності трьох параметрів – соціокультурних, соціодискурсивних і соціоантропологічних. Соціокультурні особливості маркують такі характеристики картини світу, як ризоматичність, деканонізація умовностей, переоцінка цінностей, відмова від бінарних опозицій. Соціодискурсивні параметри вказують на використання особливих технік / прийомів зображення дійсності: «подвійне кодування», багаторівневість організації, цитатне поєднання несумісного, гібридизація жанрів, техніка бріколажу, авторське маскування; інтертекстуальність, нелінійність, лудичне освоєння дійсності (гра з текстом, гра з читачем) тощо. Соціоантропологічні характеристики зображають роль особистості в суспільстві – множинність «я», тілесність, відмова від суб'єкта [2, 18].

У контексті вивчення постмодерністських витворів культури і мистецтва на особливу увагу заслуговує вивчення концепції інтертекстуальності, що тісно пов'язана з ідеєю неокласичної філософії стосовно активного значення соціокультурного середовища в процесі смислопородження та смислорозуміння. Інтертекстуальність розглядаємо як «сукупність формотвірних і смислотвірних взаємодій різноманітних вербальних і невербальних текстів, основною ознакою якої є кратне прочитання тексту, нарощування смислів у місці порушення його лінійного розгортання» [3, 13].

Саме крізь призму витворів культури й мистецтва епохи постмодернізму відтворення здобуває ризоматична модель світу з її амбівалентністю, мінливістю, іманентністю, ірраціональністю, міфопоетичністю, фрагментарністю, інтертекстуальністю, гіперсимволічністю. Усі ці риси визначають організацію постмодерністського культурного простору, актуалізують його фонову інформацію, марковану особливими смисловими осередками концептів та культурних конотацій, апелюючи до культурної пам'яті та підключаючи гіперрецептивність та еклектичність – постмодерністську здатність до всеоб'ємної рецепції фактів із культурно-історичного дискурсу не лише окремого народу, але й усього людства.

Література

1. Переломова О. С. Інтертекстуальність в українському художньому дискурсі: структурно-семантичний і стилістичний аспекти : автореф. дис. … докт. філол. наук: 10.02.01 «Українська мова». Київ, 2010. 34 с.

2. Стуліна М. В. Німецький постмодерністський дискурс: лінгвоконцептуальний і лінгвопоетичний аспекти : дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Одеса, 2011. 265 с.

3. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. … докт. філол. наук: 10.02.06 «Теорія літератури». Київ, 2010. 36 с.

Міщенко Ірина,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка, заслужений працівник культури України,
професорка кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УМОВНІСТЬ РЕАЛЬНОГО В ПЕЙЗАЖАХ СЕРГІЯ КОЛІСНИКА

Пейзаж, що виник як жанр у Нідерландах на зламі XVI–XVII ст., був покликаний передусім якнайточніше відобразити світ, що оточував людину. Адже, як зазначав В. Клєваєв, «розширення духовних обріїв покликало до життя нові форми відбиття дійсності у мистецтві» [1, 198]. На початку свого існування краєвид не тільки докладно, до найменших дрібниць, відбивав усе те, що було звичним середовищем та полем діяльності людей, а й був образом Всесвіту загалом. Із цим пов'язане, зокрема, і використання в картинах цього жанру так званого «погляду панування», коли в одній роботі художник прагнув зобразити все розмаїття ландшафтів земної поверхні.

Разом із тим, пейзажний живопис нідерландських майстрів, з його увагою до зовні непоказних елементів повсякденного буття, замилуванням ними, спонукав до неспішного «вдивляння» в кожен фрагмент змальованої мистцем дійсності. Саме таке поєднання узагальнення та підкреслено шанобливого ставлення до окремих деталей наявне й у творчості сучасних живописців та графіків, зокрема в доробку чернівецьких авторів кінця XX – перших десятиліть XXI ст. – Наталії Ярмольчук, Ярослава Зайця та Сергія Колісника.

У виконаних темперою пейзажах С. Колісника ілюзорність змальованих речей створює враження ледь не фотографічної точності в зображенні предметів. Це стосується і чернівецьких краєвидів 2000–2010-х років з ретельним відтворенням обрисів історичних споруд міста, чіткі архітектурні форми яких контрастують з примхливими вигинами дерев («Головна», 2006; «Університет вночі», «Ратуша», «Нічна зустріч»).

Часто використовуючи фрагментарні зображення, художник звертає увагу на виразність лінійних ритмів абрисів та силуетів дерев, наносячи їх поверх великих мальовничих площин стін або неба (серія «Околиці», «У дворі», 2012; «Привид колгоспу», 2010; «Десь біля Відня», 2010), подекуди створюючи ніби картину в картині («Зимові яблука», 2004). Оманлива ілюзорність та підкреслена об'ємність окремих частин у ранніх творах нерідко поєднана з умовністю вирішення зображення загалом («Антверпен», 1999).

Протягом 2010-х років з'явилися роботи з несподіваним сполученням реалістично поданих, впізнаваних мотивів та елементів умовності (краєвид, у якому небо вирішене як фрагмент народного килима, – диптих «Новорічна зустріч», 2012). У подальшому зацікавлення суто живописними завданнями сприяло виникненню низки творів, побудованих на поєднанні близьких за тоном колірних плям («Радіо» і «Слобода-Замостя», 2008; «Сокалі» та «Стіжки», 2013), доповнених нечисленними графічними елементами.

Нині мистець тяжіє до створення картин, у яких окремий мальовничий предмет або площина стіни, позбуваючись утилітарного їхнього сприйняття, стають натомість «головними героями» композиції (серія «Архіхата», 2018–2019). Остання ж наближається до робіт, у яких завданням мистця є вже не відбиття наявної реальності, а творення близької до абстрактної композиції виразної живописної площини.

Властиві творчості С. Колісника, ніби замкнені в собі, пейзажі несподівано трансформувалися в лаконічну й драматично-пронизливу роботу «Закрийте небо» (2022) – із чорними площинними силуетами дерев на тлі насичено-червоних тонів неба. Отже, у доробку Сергія Колісника можна не тільки простежити зміни у світосприйнятті та стилістиці виконання, а й помітити вплив на мистця сучасних йому подій.

Література

1. Клеваев В. Эпоха Возрождения. Вступительная лекция. *Лекции по истории искусства*. Київ : Факт, 2007. С. 188–203.

Осадча Лариса,
кандидат філософських наук, доцент, професор кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСГРЕСІЯ ТАНАТОЛОГІЧНОЇ СИМВОЛІКИ В МОДЕРНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

«Ставлення до смерті – маркер цивілізованості суспільства», – стверджував французький історик Філіп Ар'єс [1]. І в цьому стосунку європейська культура, на його думку, все більше віддаляється від обрію нормальності й наближається до стану дикості, бо питання феномену смерті в європейській культурі й досі одне з найбільш табуйованих, незручних і замовчуваних. Французький філософ Володимир Янкелевич у роботі «Смерть» [2] із цього приводу зауважував, що, незважаючи на те, що всі люди в усі часи були смертними, помирання кожного разу – нонсенс та несподіванка. Воно сприймається як несправедливість, а тому глибоко травмує сучасну людину.

Період органічної демографічної регуляції, коли в родині народжувалося по 12 дітей, а виживало 3–4, вже давно минув. Медикалізація віку подовжила тривалість життя сучасної людини удвічі, подарувавши фактично ще одне життя, а разом з ним і проблему планування старості. Завдяки чому масове довголіття стало можливим, притлумивши нагальність осмислення феномену смерті? Цьому посприяли процеси індустріалізації, що активно розгорталися в Голладії, Великобританії, Франції, Німеччині у XVIII–XIX століттях. Молоде покоління полишало прогнозоване життя під наглядом старших родичів. Коренева сім'я, яка складалася з представників 3–4 поколінь, спростилася до нуклеарної родини двох поколінь – батьків і дітей. Відірваність від старших родичів, значна просторова, а з часом і психологічна дистанція з ними унеможливила для молодших нащадків спостереження за старінням та згасанням родичів grand-покоління.

Порив до вічності мав компенсувати скороминущість короткої надривної праці. Чому короткої? Бо доменна піч чи градирня атомної електростанції не можуть зупинитися. Навколо них змінюються люди, одне робітниче покоління змінює інше, а вони безперервно випускають у небо клубки диму чи хмари гарячої пари. Ось ці хмаросяжні, «вічні» заводські труби знецінили людську смерть, як це не робило жодне гедоністичне чи атеїстичне вчення попередніх епох. Труба вічна. Людина по-справжньому живе, доки «тримається за трубу», адже до неї не допускаються малі, старі, немічні – всі негероїчні елементи. Старість, немічність чи смерть «геттизувалися» в спецзакладах чи у приватних сімейних просторах. Те, що не відповідало нормі, зникало з очей.

Протягом останніх двох століть у просторі європейської культури смерть перестала бути нормою, танатологічна символіка почала виводитись за межі культурного горизонту. Помирання – вже не велика таємниця, не сакральна подія з трансцендентним підтекстом. Воно має бути прихованим та приватним. А тому сучасна людина намагається якомога менше думати про власну смерть й уникає нагадувань про неї зі сторонніх контекстів. Некросимволіка неоднозначно чи й негативно сприймається у візуальній культурі нашого повсякдення.

З іншого боку, XX століття було кривавим, як жодне інше. Воно залишило відповідні меморіально-наративні сліди у вигляді пам'ятників, інформативних дошок, назв вулиць, а то й цілих міст. Однак ці міфологізовані смерті сприймаються видовищно чи дидактично: тут ідеться про чужу героїчну смерть. Це завжди не про мене, це мене й не дуже стосується…

У традиційній аграрній, тобто селянській, культурі танатологічні роздуми етично спрямовували життя. Спокійне, правильне сприйняття смерті було дзеркальним відображенням правильно проведеного життя. Нині ж смерть асоціюється з пригніченістю від усвідомлення людиною часової незворотності втрачених життєвих шансів, розчаруванням від усталених соціальних шаблонів та браком сміливості жити інакше.

Література

1. Ariès Philippe. The Hour of Our Death. Oxford University Press, 1977. 651 p.
2. Jankélévitch Vladimir. La Mort. Paris: Flammarion, 1977. 426 p.

Савчин Лілія,
кандидат історичних наук, доцент, заслужений діяч мистецтв України,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОРНАМЕНТИКА ТАНЦЮ В ЕТНОКУЛЬТУРНИХ ТРАДИЦІЯХ

Дослідження традицій етнокультури в танцювальному мистецтві розпочалося в першій половині XIX століття. Оскільки західноукраїнські землі тоді належали Польщі, то перші розвідки народної хореографії належали польським авторам, що вивчали культуру так званих «кресів». Мистецтво хореографії як надбання народної культури виникло й 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 орнаментики українського народного танцю та демонструє його місце та роль у духовній культурі соборної України.

Публікації текстів танцювальних пісень, описи народних танців і міркування щодо українських побутових та обрядових танців з'явилися в етнографічних виданнях Жегота Паулі, Вацлава Залеського, композиторів Кароля Курпінського, Лукаса Голембйовського. Зокрема, етнограф Лукас Голембйовський описав танці типу «козак», найбільш популярні того часу на Поділлі, Київщині, Волині.

Кардинальну роль в українському культурному відродженні XIX століття відіграли львівські семінаристи з «Руської трійці». З метою вивчення і розуміння народної душі, з тодішніми ідеями всеслов'янської єдності («Весна народів»), спудеї мандрували по селах, несли із собою певний елемент освіти для народу. Поверталися з описами традицій сільського побуту, текстами коломийок і пісень, захоплюючись танцювальним мистецтвом свого народу. Фіксуючи назви танців (чурило, гопак, вертак, топак, гайдук, голубець, горлиця, руський, простий терганець, вербованець, коло, сербан, аркан, джюн, польський, краков'як, шталєр, малий танець), Я. Головацький аналізував їх з культурно-побутової, етичної, естетичної та національно-виховної точок зору. Донині деякі з-поміж названих танців збереглися в пам'яті народній, наявні в репертуарах професійних та аматорських танцювальних колективів. Отже, з погляду культурології орнаментика в танці – категорія культурно-історична. Танці як феномен культури народжуються і розвиваються, проте деякі – зникають, інші – розчиняються в нових, складних соціально-модернізованих умовах.

Найдавнішу інформацію про назви українських танців довідуємося з поеми І. Котляревського «Енеїда» (1796). Основоположник української літератури десять разів описує танці «Горлиця», «Гоцак», «Вегеря», «Дудочка», «Журавель», «Зуб», «Метелиця», «По балках», «Санжарівка», а також деякі рухи до них: викрутас, вихиляс, третяк, гайдук [1]. Народну хореографію згадували у своїх творах відомі українські митці (поети, актори, композитори, драматурги): Марко Кропивницький презентував танці в епізоді «Вечорниці» драми Тараса Шевченка «Назар Стодоля», Микола Гоголь змалював танці запорожців у повісті «Тарас Бульба», а Микола Лисенко написав оперу за сюжетом «Тарас Бульба», де орнаментику танцю презентовано на рівні етнотрадицій.

Фундатори українського театру М. Кропивницький, М. Садовський, П. Саксаганський сприяли подальшому розвитку народної хореографії. Як театральні режисери і виконавці, вони керувалися принципами «життєвої правди» у постановці танцю – гармонійної складової драматичних вистав. Постановкою танців у трупі М. Кропивницького почасти займався відомий на той час балетмейстер варшавської балетної школи Хома Ніжинський. Митці упритул наблизилися до розуміння традиційної танцювальної культури, відтворюючи у власній хореографічній творчості художні образи, які стали культурною пам'яттю народу.

У становленні вітчизняної етнокультурології на поетичних і прозових матеріалах Лесі Українки навіки збереглися художні образи персонажів автохтонних текстів весільних пісень волинського села Колодяжне, які супроводжувалися танцями. В цьому аспекті неабиякий інтерес для сучасних наукових досліджень етнокультури, а також для професійних і аматорських танцювальних колективів становлять описи хороводів-веснянок, що домінували на Волині початку XX століття.

В оповіданні «Приязнь» (із життя волинського Полісся) Леся Українка як фольклористка, поетеса, прозаїк розлого описала розваги селян із танцями, музиками, піснями. *«… невеликий круг землі, і на ньому витинали «крутяха» пара молоденьких дівчат, побравшись попід руки, і тройко – хлопець з двома дівчатами, – хлопець посередині, а дівчата, кожна обіч нього, – і він обіймав обох їх за шиї, одну правицею, другу лівицею. Всі троє кружляли трохи важким кроком, не звертаючи ніякої*

уваги на пару, що не раз налітала на них з розгону. Дівчата були дуже поважні, а парубок здавався гордим від тої постави з піднятими на дівочі плечі руками, усміхався, як переможець, та підморгував товаришам. Музики сиділи високо на соломі; гуркіт решітки слався низом, немов розкочуючись по темних кутках, а дрібчасті перебої скрипки та басолі літали понад людьми і виривалися з клуні вкупі з промінням осіннього пообіднього сонця, що стріляло крізь стіну, де була вийнята одна дилина, і слалося через увесь тік аж до розчинених воріт широкою яскравою смугою, живою від мільйонів блискучих порошинок, що мінились, як дрібні золоті комашки. Світло черкалось об людські голови і яріло в передніх рядах людей на дівочих та молодечих білих, синіх, червоних, зелених та рябих убраннях, що красніли, як весняний цвіт; далі світло гасло в осінніх, темних кольорах чоловічих шапок та серм'яг і шпоринало в старечих брунатних каптанах, «барханках», та «набиванках». А ще танцювали «козака», водили «чумака», потоптались у «вальці», поки музики не врізали «гречаники» [2].

Відтак художні описи танцювального мистецтва українців служать цінним етнографічним матеріалом для хореографії. Адже письменники реально відвідували ті місця, де українська молодь заводила свої танці (вечорниці, вулиці, свята, весілля, поховання та ін.), уважно спостерігаючи за всіма нюансами дійства, ніколи не вигадували нових назв танців і танцювальних рухів. Крім того, письменники, які у своїх творах використовували описи танків, самі вміли їх виконувати, бо дитинство і юність українських письменників проходила, як правило, в українських селах.

З плином історії вже у ХХ столітті виникає протистояння між традиційними і новаційними течіями в танцювальній культурі, але продовжують вивчення традицій української хореографії в її культурологічних аспектах. Ґенезу українського танцю проаналізовано у працях Хв. Вовка «Студії з української етнографії та етнології», П. Чубинського «Мудрість віків», О. Воропая «Звичаї нашого народу» та С. Килимника «Український рік у народних звичаях в історичному висвітленні». У цих роботах розкрито те, без чого не можлива орнаментика танцю в етнокультурогенезі: народні звичаї, міфологія, вірування, менталітет, психологічний характер.

Національна тематика є характерною для зв'язків з фольклором, адже переважно це не імітація та просте запозичення готових фольклорних форм. Звертаючись до народної творчості, сучасні хореографи прагнуть проникнути в глибинні шпарини психіки народу, відбирають у фольклорі найцінніше та на основі образних асоціацій шукають пластичні інтонації для найточнішого відтворення особливостей національного характеру.

Отже, своєрідність і багатогранність, орнаментика й колорит, лексика, манера та характер виконання вирізняють український народний танець з-поміж інших танцювальних культур та їх художніх образів. Непростий шлях становлення мистецтва танцю спонукає нас до обгрунтування глибини культурологічного осмислення природи характерних особливостей, функцій хореографії та висвітлення її орнаментики в етнокультурних традиціях.

Література

1. Котляревський І. П. Енеїда. Мал. А. Базилевича. Київ : Вид-во ФОП. Стебеляк, 2012. 272 с.
2. Українка Л. Зібрання творів у 12 т. Київ : Наукова думка. 1976. Т. 7. С. 204–256.

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

МІЖНАРОДНІ МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ: РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ПОГЛЯД

Міжнародні сучасні фестивалі – це унікальна форма артистичного обміну, демонстрація високих досягнень культур різних народів, національного престижу. Окрім того, вони відіграють вагому гуманітарну роль, закладають основу для кращого розуміння, поваги і довіри між народами. Перші фестивалі проходили вже в давні античні часи. Їх умовно можна віднести до заходу міжнародного рівня. Проте певні ознаки: чітка прив'язка до часу проведення, святковий урочистий характер – дають змогу зарахувати до перших фестивалів відомі театральні вистави, спортивні змагання: Олімпійські, Дельфійські (Піфійські) ігри.

Відомо, що на початку VII ст. до н.е. на Олімпійських іграх своє мистецтво репрезентували співаки, музиканти. Їх виступи розглядали як самостійну окрему складову програми. Завдяки цим виступам атмосфера ігор набувала особливого святкового характеру. Виступи митців були такими ж популярними серед публіки, як і спортивні змагання. Кращі учасники, як і переможці, отримували нагороди.

В античній історії є яскраві приклади змагань, які вважають своєрідними праобразами сучасних фестивалів. До них належить так звані Піфійські (Дельфійські) ігри, що були присвячені богові мистецтва Аполлону і які проводили з певною періодичністю. Вони починались зі змагань кіфадерів, тобто музикантів, які під акомпанемент кіфари співали священні гімни на честь Аполлона й інших олімпійських богів. Ці священні ігри були одночасно й конкурсами, і фестивалями. Наприкінці IV ст. ігри: й Олімпійські, і Дельфійські – заборонені як язичницькі традиції. Однак значення Піфійських ігор було вагоме. За характером організації і проведення вони були схожими до фестивалів і мали всі риси сучасних змагань у сфері музики. Це були загальногрецькі свята в галузі мистецтва, де кращі учасники отримували спеціальні нагороди.

У Давньому Римі був свій аналог музичних фестивалів – сатурналії – щорічне грудневе свято на честь бога Сатурна. Він був улюбленим богом в Італії, тому і свято на його честь проводили з відповідним розмахом: п’ять днів святкувань, під час якого відміняли роботу й навчання. Люди виходили на вулиці міст у костюмах, здійснювали обряди і жертвоприношення і, звісно, слухали вуличних співаків.

В епоху Середньовіччя багато видів культурних контактів були призабуті. Щодо фестивального руху, то воно стало відроджуватися на ґрунті куртуазного мистецтва. До фестивалів цієї епохи можна зарахувати змагання середньовічних труверів, трубадурів, мінезингерів, мандрівних музикантів і співаків, які проводили після закінчення лицарських змагань. Варто зазначити, що спочатку середньовічні музичні фестивалі мали вигляд урочистої ходи, кортежів, присвячених яким-небудь подіям.

В епоху Нового часу фестивалі стають достатньо поширеним явищем, хоча їх географія не виходить за межі Європи. У XVIII ст. стали відомими музичні фестивалі в Англії, Австрії, Швейцарії, де виконували переважно ораторії, як, наприклад, в Англії, де це були твори Г. Генделя.

Вважають, що перший музичний фестиваль, який став прообразом багатьох сучасних оглядів-конкурсів, був проведений у Лондоні. Ініціатором його організації виступив єпископ Кентерберійський – очільник англіканської церкви. Цей захід об’єднав кращих органістів всіх церков країни, які виконували відомі музичні твори. Завданням огляду було виявити кращих виконавців країни. Журі складалося з музикантів, композиторів і священнослужителів. Поважна комісія визначила кращих органістів, яким запропонували місця в найбільших храмах Англії. Географія цього огляду обмежилась Англією, однак приклад його організації і проведення був з цікавістю сприйнятий і взятий на озброєння іншими країнами Європи.

Інтерес до таких заходів був продиктований особливим значенням музики в житті всієї Європи. Австрійські, німецькі, французькі вельможі вважали за необхідне мати придворні оркестри чи музичний театр. Престижно було запрошувати до праці в театри знаменитостей. Тенденції розвитку музики, музичні вподобання епохи можна було дізнатися переважно через уявлення про різні європейські школи. Представники вищої аристократії потребували оглядів, свят, які об’єднували кращих виконавців і композиторів.

1772 року у Відні відбувся перший міжнародний музичний фестиваль, географія його учасників була доволі широкою. Ініціатором проведення виступив імператор Австрії Франц II. У програмі заходу брали участь дванадцять музичних колективів. Виконували твори Х. Глюка, В.-А. Моцарта, Й. Гайдна.

З початку XIX ст. стали проводити музичні фестивалі, присвячені переважно творчості одного композитора, які організують у багатьох країнах світу і сьогодні. Так, ще 1810 року у Франценхаузені (Тюрінгія) відбувся фестиваль, присвячений музичній творчості композитора Ф. Шуберта. Його твори виконували вісім колективів, демонструючи індивідуальне бачення спадку відомого композитора. Поступово фестивалі отримали значне поширення майже у всіх європейських країнах. Особливо популярними вони стали в Німеччині. Організаторами заходів були музичні товариства, заклади, провінції, округи, міста.

Кінець XIX ст. відмічений появою фестивалів, які не втратили популярності сьогодні. Так, вперше 1876 року організований фестиваль у Байройті, що присвячений творчості Р. Вагнера. Велику популярність здобув Зальцбурзький фестиваль, який називають символом і візитивкою цього австрійського міста, найяскравішою подією в його житті. У Сполучених Штатах Америки фестивалі почали організовувати із середини XIX ст. Вперше такі заходи проведені Товариством Генделя і Гайдна в Бостоні (1857) і Вустері (1858). Починаючи з минулому століття, фестивалі набули міжнародного характеру, і їх проводять уже на всіх континентах.

Історично так склалося, що першими міжнародними фестивалями стали музичні фестивалі. Вони можуть бути орієнтовані як на класичний, так й естрадний та фольклорний репертуар, мати національний і міжнародний статус.

Рибаченко Віктор,
доцент факультету зв'язків із громадськістю та журналістики
Київського національного університету культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України

ГАБІТАРНИЙ ІМІДЖ ПЕРСОНИ ЯК ФЕНОМЕН ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Визнаний у сучасній гуманітаристиці поворот від лінгвістичності до візуальності ґрунтується на філософсько-психологічних, мистецтвознавчих та культурологічних дослідженнях багатьох вчених (Франц Брентано, Едмунд Гуссерль, Ернст Кассірер, Моріс Мерло-Понті, Жан Бодріяр, Ролан Барт, Жак Дерріда, Мішель Фуко й ін.). Візуальна культура, за визначеннями сучасних вчених В. Дж. Т. Мітчелла та Г. Бьома, характеризується поворотом до пікторальності, іконічності, коли пізнавальний потенціал зображення («картинки») розуміють як надто важливий, а деякою мірою і домінуючий у модерній цифровій культурі. Вітчизняні дослідники: О. Брюховецька, Ю. Трач, Є. Федорова та ін. – також відзначають візуальний поворот у культурі і культурології [1; 5; 6], а іміджологи: Н. Барна, Г. Почепцов та ін., розглядаючи візуальні аспекти іміджу, не завжди корелюють їх з візуальною культурою.

В іміджології імідж особи прийнято розглядати як системне явище в поєднанні внутрішніх та зовнішніх факторів його формування. Однак у контексті візуальної культури зовнішній аспект іміджу персони набуває особливого значення. Його прийнято називати габітарним іміджем (від лат. Habitus – зовнішність). Традиційно його описують як сукупність видимих елементів зовнішнього вигляду. Однак менш дослідженою є культурно-історична зумовленість габітарного іміджу особи.

Реалізуючи природне бажання презентувати себе у взаємодії з іншими, в усі епохи люди тією чи іншою мірою турбувалися про свій зовнішній вигляд і його вплив на оточення. Не усвідомлюючи цього прагнення та його результату як намагання створити імідж у сучасному розумінні цього поняття, представники насамперед вищих верств населення декорували та оздоблювали себе за домінуючими естетичними, соціальними та політико-психологічними канонами, що були властивими цьому соціуму. У ситуаціях повсякденності та святковості принципи формування свого габітарного іміджу докорінно відрізнялися. Такі елементи габітарного іміджу, як одяг і прикраси були символами соціального статусу, матеріального добробуту, а під час святкових заходів і радісного святкового настрою – настрою звільненості від повсякденності, настрою свободи та самореалізації, настрою розслабленості й відпочинку від побутового.

Історія костюма (ширше – одягу), прикрас, аксесуарів є важливою частиною світової і національної культури та історією формування декоративного аспекту візуального іміджу. Структура габітарного іміджу складається із системи різних елементів зовнішності особи, кожен з яких має свій іміджевий потенціал та наявний іміджевий стан. Історія людства, окрім іншого, характеризується поступовим створенням всеосяжної індустрії формування, підтримання, корекції, переробки всіх елементів габітарного іміджу, а особливо фізичного, тілесного. Базовим елементом габітарного іміджу персони є тип тілобудови і його наявний стан. У різних культурах у різні епохи можна простежити соціокультурні вимоги й очікування щодо наявного фізичного стану особи. Атлетичність чоловічої фігури завжди високо оцінювали, бо такі фізичні параметри демонстрували престижні якості воїна та мисливця, а саме: мужність, силу, витривалість. Надмірна вага, очевидні ознаки ожиріння зумовлюють низький або ж від'ємний іміджевий потенціал тілобудови особи. Високе і навіть ідеальне іміджеве значення стрункої жіночої фігури призводить до виникнення серед жіноцтва фобії зайвої ваги, за якої епітет «товста» сприймається як тяжка образа, а прагнення до схуднення в окремих представниць прекрасної половини людства іноді набуває рис маніакальності і стимулює індустрію корекції фігури.

Важливим елементом габітарного іміджу є волосся (або його відсутність). Природні характеристики волосся також оцінюють за певною іміджевою шкалою, згідно з якою густота, шовковистість, блиск волосся мають високі іміджеві бали, а рідке, посічене, тьмяне волосся знижує візуальний імідж особи. Імідж за допомогою волосся створюється в двох напрямах – удосконаленням доглянутості волосся і створенням зачіски як іміджевого елемента [6]. Історія зачіски – це суттєвий аспект всесвітньої історії культури та важливий розділ габітарної іміджелогії. У цьому контексті

важливо проаналізувати культурно-історичну та психологічну зумовленість таких елементів чоловічого візуального іміджу, як вуса й борода, які в різних культурах і в різні епохи змінювали своє символічне навантаження.

У сучасній вітчизняній журналістиці стало традиційним зводити поняття іміджу до його візуальності. Про це свідчать ледь не щоденні заголовки типу «Торі Спеллінг кардинально змінила імідж і пофарбувала волосся у фіолетовий колір» [6] або «Зухвала та сексуальна готка: Гайтана радикально змінила імідж», де зміну іміджу визначають так: «Співачка вбралася в чорно-білий костюм із чорною краваткою-метеликом, перефарбувалася у вугільно-чорний колір і постриглася під коротке каре. Очі знаменитість підвела чорною підводкою та сріблястими тінями. Ефектний образ завершувала чорна помада» [2]. У матеріалі під назвою «Тимошенко радикально змінила імідж» зазначено: «Юлія Тимошенко одягнена в костюм у військовому стилі, який схожий на кітель» [4].

Отже, з одного боку, журналісти зазвичай під іміджем розуміють лише його зовнішній аспект, як правило, ніколи не говорячи про психологічні фактори іміджу, а з іншого боку, в контексті візуальної культури це стає звичним і навіть логічним. У системі візуальної культури габітарний імідж персони сприймають та інтерпретують відповідно до тенденцій пікторальності, іронічності як самодостатній соціокультурний феномен, у якому автор та носій цього іміджу програмує певний естетико-психологічний зміст, який аудиторія має «прочитувати».

Література

1. Брюховецька О. В. Візуальний поворот у культурі і культурології. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/15232/Briukhovetska_Vizualnyi_povorot_u_kulturi_i_kulturolohii.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 30.10.2022).

2. Зухвала та сексуальна готка: Гайтана радикально змінила імідж. URL: https://glamurchik.tochka.net/ua/277670-derzkaya-i-seksualnaya-gotka-gaytana-radikalno-smenila-imidzh/ (дата звернення: 30.10.2022).

3. Торі Спеллінг кардинально змінила імідж і пофарбувала волосся у фіолетовий колір (фото). URL: https://glamurchik.tochka.net/ua/244927-tori-spelling-kardinalno-smenila-imidzh-i-vykrasila-volosy-v-fioletovyy-tsvet-foto/ (дата звернення: 30.10.2022).

4. Тимошенко радикально змінила імідж, у мережі сміються (фото). URL:https://politeka.net/uk/news/447625-timoshenko-radikalno-smenila-imidzh-v-seti-smeyutsya-foto (дата звернення: 30.10.2022).

5. Трач Ю. В. Міждисциплінарність візуальних досліджень. *Гуманітарні студії НАКККіМ* : матер. Міжнар. наук.-теорет. конф. Київ, 2017. 424 с.

6. Федорова Є. В. Видовищна зачіска як частина сучасного іміджу. URL: http://www.visnik.org.ua/pdf/v2016-06-09-fedorova.pdf (дата звернення: 30.10.2022).

Берест Павло,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРИМОРДІАЛЬНИЙ ГАБІТУС ТУРИСТИЧНИХ ДЕСТИНАЦІЙ КИЄВА XIX СТОЛІТТЯ

Хоча термін «туристичні дестинації» був введений в наукову сферу у XX столітті, відповідне явище, як і сам соціокультурний феномен туризму, мало початок, становлення і розвиток ще протягом XIX століття. Саме тоді, коли виникло явище елітного туризму та почали створювати по всій Європі, зокрема й у Центральній Україні, комерційні підприємства, що першими стали надавати послуги з організованого індивідуального чи групового туризму.

З огляду на це актуальним є дослідити культурологічні аспекти ґенези туристичних дестинацій в їх примордіальний період та означити габітус, що панував у тогочасному соціумі. Відомо, що примордіальний підхід розглядає етнічність як об'єктивну даність, базову характеристику людства. Тобто ще до того, як особа стає частиною свого народу, вона вже має відчуття спільного походження, культури тощо. Також культурний примордіалізм розглядає етнос як наріжну категорію, основу соціуму. Прихильники такого підходу розглядають націю як об’єктивну реальність, об’єднану на основі спільних традицій, мови, культури, духовної близькості. За таких умов суспільна природа людини відкривається протягом історії поступово, згідно із тими вимірами людського буття, які проявлялись навколо. З іншого боку, антропоцентризм спрямовує еволюцію суспільства на процеси формулювання ідеї цього світопорядку, що реалізовувало б вроджені риси індивіда та природний габітус його буття. А мова, звичаї, культура, традиційний етнос як невід’ємні габітуси людського буття стають підґрунтям утвердження модерної нації [1, 111].

Якщо примордіальною вважається ідентифікація, що була надана особі від народження, національна, то габітус створює соціокультурне середовище, умови буття, соціум. Габітус розглядається одночасно як продукт і як творець індивідуальних чи колективних практик. Твердо набутий габітус має функцію захисту від зовнішніх негативних для нього впливів, проводячи постійний відбір ситуацій, подій, місць, що дозволяють його підтримувати. А людина прагне ідентифікувати себе з іншими схожими за габітусом особами чи спільнотами, з метою збереження своєї самоідентифікації [3, 123].

Отже, бачимо, що сфери впливу примордіального габітусу на людину й суспільство перетинаються. Примордіальний, що ґрунтується на вродженій спорідненості, передачі культурного генокоду з покоління в покоління, є важливим механізмом формування національної ідентичності. Габітус, за П. Бурдьє, підтримує із соціальним світом онтологічний зв'язок, коли минулий досвід суб'єкта апріорно присутній у реальності, у формі ментальних структур, ідей, схем сприйняття, мислення та дій. Габітус не лише покликаний надати відповіді на різні ситуації, що трапляються суб'єктові, відповідно до обмеженої сукупності вже наявних схем, але також є основою самоідентифікації суб'єкта [4, 88].

У вимірі культурологічних досліджень еволюції туристичних дестинацій Києва в XIX столітті ці конотації набувають таких проявів. Протягом багатьох століть Київ був (і залишається) політичним, релігійним, духовним центром українського народу. Його святині, церкви, монастирі слугували місцем паломництва багатьох поколінь. Це сприйняття Києва та його дестинацій стало примордіальним, безумовним, таким, що сприймалось як само собою зрозуміле. З настанням нового часу поступово релігійне значення цих об'єктів стало відходити на другий план. У XIX столітті нові покоління, що сприйняли гасла й філософію діячів епохи Просвітництва, все менше приділяли уваги прочанству чи святим місцям. Водночас починає розвиватись туризм, що передбачав мандрівки до цікавих історико-культурних місць з освітньою, пізнавальною метою чи просто заради задоволення і відпочинку. В українському суспільстві починає формуватись новий габітус ставлення до дестинацій Києва. Проте він оформлювався цілком у контексті попередніх вікових наративів і постулатів. Примордіальна установка сприйняття духовно-релігійних об'єктів Києва як головних місць для поклоніння та моління протягом XIX століття трансформувалась у габітус ставлення до них як до важливих, якщо не основних, історико-культурних пам'яток українського народу. Проте і в першому, і в другому випадку кожна особа, яка вважала себе культурною, обізнаною, приналежною до свого народу, усвідомлювала потребу відвідати ці дестинації, стати причетними до них актом своєї мандрівки й перебування біля цих об'єктів.

По суті, візуальна комунікація, оглядання та осягання відповідних дестинацій є повноцінною складовою культурних практик, продуцентом значень, сенсів, цінностей. А здійснені на рівні масової свідомості ці складові, взаємодіючи з міфологемами, традиціями та стереотипами, здатні формувати актуальні картини світу, підтримуючи або змінюючи цінності й ставлення до світу, навколишніх об'єктів, відповідно до актуальних потреб і вимог часу [2, 12].

Отже, на наше переконання, постає примордіальний габітус туристичних дестинацій Києва XIX століття, що набуває соціосинергетичного характеру та засадничого значення для розвитку культури спільноти. Коли, з одного боку, ставлення до цих об'єктів ґрунтується на успадкованому сприйнятті, що відходить у підсвідоме, а з іншого – набуваються нові сенси, що формує свідомість особистості та суспільну думку, від яких залежать вчинки особи чи групи людей. Куди поїхати, що подивитись, яку туристичну дестинацію відвідати – відповіді на ці питання виникають під впливом дії, зокрема й примордіального габітуса. Безумовно, така реляція потребує подальших культурологічних опрацювань, які дозволять розглянути її валідність та придатність до застосування в процесі осмислення еволюції туристичних дестинацій, формування культурного простору та збереження національної ідентичності.

Література

1. Волковський В. П. Становлення ідеї суспільності як фундаментальний процес інтелектуальної модернізації (на матеріалі політично-філософської думки України XIX ст.). *Мультиверсум :* філософський альманах. 2014. Вип. 2 (130). С. 109–122.

2. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 2. С. 9–14.

3. Ляшко М. М. Соціально-культурна ідентифікація як соціологічна категорія: аналіз зарубіжних джерел. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Педагогіка. Соціальна робота*. 2015. Вип. 36. С. 122–125.

4. Палагута В. І. Проблема формирования коллективной идентичности в дискурсивных пространствах. *Культурологічний вісник Нижньої Наддніпрянщини*. 2016. Вип. 35 (1). С. 84–91.

Карпенко Діана,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПТ «КУЛЬТУРА» В ЗДОБУТКАХ УКРАЇНСЬКИХ ФІЛОСОФІВ, ПИСЬМЕННИКІВ ТА ГРОМАДСЬКИХ ДІЯЧІВ

Осмислення культури передбачає виявлення того, що це продукт суспільного розвитку, сукупність матеріальних і духовних цінностей, які створили люди. Культура – це передусім історичне явище, а її розвиток – найважливіша частина процесу розвитку людства.

Теоретичне узагальнення української культури висвітлено в дослідженні вчених, філософів та письменників XIX – початку XX ст. (М. Костомаров, П. Куліш, І. Нечуй-Левицький, І. Франко та ін.). П. Куліш (1819–1897) вивчав національні традиції, своєю творчістю розвивав українську мову й культуру, утверджував національну самосвідомість, відтворював духовний арсенал нації, роблячи його частиною культурних здобутків світової цивілізації. Він справді усвідомив, що без розвитку національної культури неможливо розвинути базові форми державності. Найбільшим його здобутком став двотомний збірник «Фольклор» [1, 66]. Основна теза, що народна творчість як вираження світогляду народу, відображена в дисертації українського історика, фольклориста М. Костомарова. І. Нечуй-Левицький описав процес створення людьми поетичних образів язичницьких богів, який базується на аналізі народних вірувань та звичаїв, а також обрядової поезії.

Особливе значення має теоретична спадщина І. Франка. Одним з головних здобутків, присвячених цій проблемі, є «Історія української літератури від початків українського письменства до Івана Котляревського». Також автор розглядав не лише історичний шлях літератури, а й розвиток матеріальної та духовної культури, виклики творення спорідненого світового й цивілізаційного типу українця, який охарактеризовано в праці «Українці» [1, 68]. Творчий підхід письменника до вивчення історії української культури ґрунтується на сформульованих ним наукових засадах, що визначають історію культури як суспільне явище. Зокрема, Каменяр окреслив зміст поняття «культура» і, на відміну від більшості своїх сучасників, вказав на її універсальність, здатність виявляти себе в усіх галузях людського буття [1, 68].

Отже, головні зусилля українських діячів, філософів, письменників були спрямовані на те, щоб довести: культура, зокрема українська, є самобутньою, зі своїми традиціями та специфічними особливостями формування і розвитку.

Література

1. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти). Київ : ІК НАМУ, 2011. 624 с.

Камінецька Каріна,
студентка Київського національного університету культури і мистецтв
Неіленко Сергій,
кандидат технічних наук, доцент, доцент кафедри готельно-ресторанного бізнесу Київського національного університету культури і мистецтв

ІСТОРІЯ ПОХОДЖЕННЯ ВІДЕНСЬКОГО ШНІЦЕЛЯ

Кулінарологія досить тісно пов'язана з історією, адже кожна страва має свою захопливу, певною мірою загадкову та суперечливу історію походження. Дуже часто певні страви стають візитівкою тієї чи іншої культури, і, навпаки, певні країни викликають у нас асоціації безпосередньо з конкретними стравами. Багато хто з гостей закладів ресторанного господарства полюбляє таку страву, як шніцель, але мало хто знає історію походження цієї страви. Хоча від офіціантів вимагають знання рецептури та складових страви, знання історії страви відіграє роль у культурному збагаченні відвідувачів та виконує соціокультурну роль ознайомлення гостей з гастрономічними традиціями. Варіантів походження віденського шніцеля є безліч: деякі історики стверджують, що це австрійська страва, а є такі, хто переконаний, що цей делікатес почали готувати саме в Італії. Тому розглянемо, як же виникла ця страва.

Віденський шніцель – одна з найвідоміших страв віденської кухні. Являє собою великого розміру (найчастіше перевищує розміри тарілки) дуже тонкий шніцель з телятини в паніровці з борошна, яйця і панірувальних сухарів, підсмажений у великій кількості розтопленого свинячого

жиру або вершкового масла до золотисто-коричневого кольору [1]. Особливістю цієї страви є те, що для її приготування використовують лише теляче м'ясо, що не відбивають, а просто тонко нарізають.

У приготуванні справжнього шніцеля по-віденському існують суворі правила: *по-перше*, м'ясо має плавати в жирі – це може бути велика кількість свинячого жиру або вершкового масла; *по-друге*, температура приготування повинна бути дуже високою (160–170°С); *по-третє*, подають страву на окремій тарілці і прикрашають лише частинкою лимона.

Спочатку шніцель готували тільки на свята – весілля, Різдво та Новий рік, адже м'ясо було дороговартісним. Потім цю страву почали готувати й у неділю. У другій половині XX століття віденський шніцель з'явився в усіх австрійських ресторанах. Зараз телятину можуть подеколи замінювати свининою, але в такому разі обов'язково додають: віденський шніцель зі свинини тощо. Назва «віденський шніцель» закріпилася наприкінці XIX століття, а першу згадку в кулінарній книзі датують 1884 роком. За однією з версій, віденський шніцель має італійське коріння та походить від котлети по-міланськи (cotoletta alla milanese). Головною відмінністю є те, що для її приготування використовують м'ясо на кісточці, оскільки саме слово côtelette походить від французької côte – «ребро». За різними дослідженнями, котлета по-міланськи походить із сивої давнини. Цю особливу страву – «lompolos cum panito» – подавали на стіл ченцям одного італійського монастиря ще в 1134 році. Цілком можливо, що рецепт тієї котлети завезли й до Відня десь у XIV–XV століттях, коли торговці з Апеннін частенько навідувалися до Австрії, і саме відтоді австрійці від італійців перейняли ідею смаження у фритюрі панірованого м'яса.

За іншою з версій, рецепт приготування шніцеля нібито привіз із Північної Італії командувач австрійської армії фельдмаршал Йозеф Радецький у середині XIX століття. Він передав рецепт особистому шеф-кухареві імператора Франца Йосифа, а той приготував страву й назвав її віденським шніцелем. І нібито про це розповів у своїх мемуарах ад'ютант фельдмаршала – граф Аттемс. Але у XXI столітті з'ясувалося, що ніякого графа Аттемса не було, як не було ніколи й мемуарів. Цю історію придумав у 1960-ті роки один італійський журналіст, коли між Італією і Австрією точилися суперечки щодо володіння Південним Тиролем – провінцією в Італії. Вперше цю легенду спробували спростувати у 2001 році, і лише у 2007-му цей міф остаточно розвіяв лінгвіст й історик Дітер Поль (Heinz Dieter Pohl), який довів, що ще задовго до доповіді фельдмаршала про ломбардійську кухню в Нижній Австрії існувала страва, яку смажили в паніровці, щоправда, не з телятини, а з курки.

Можливо, рецепт шніцеля дійсно ніхто в Австрію не ввозив. Адже там існує дуже багато рецептів страв у паніровці, і детальний опис приготування вперше було опубліковано в 1831 році, тож цей час можна вважати офіційною датою народження шніцеля.

Література

1. Неіленко С. М., Русавська В. А. Кулінарна етнологія : навч. посіб. Київ : Видавництво Ліра-К, 2020. 612 с.

2. Хайнц Дітер Поль. Навколо віденського шніцелю – до історії предмета та слова. URL: http://members.chello.at/heinz.pohl/Schnitzel.htm (дата звернення: 21.10.2022).

Молодіна Альона,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КВІР-ПРОБЛЕМАТИКА В КІНО: УКРАЇНСЬКИЙ АСПЕКТ

Наше дослідження має на меті репрезентувати сексуальні та ґендерні ідентичності в українському квір-кіно. Варто зауважити, що роботи, пов'язані з квір-проблематикою, з'являються практично з початку історії кінематографу. «Найпершим фільмом, що показував гомосексуальних персонажів, часто називають The Dickson Experimental Sound Film 1895 року» [4]. Першим фільмом про одностатеві стосунки стала швейцарська стрічка «Крила» 1916 року [6]. Німецька драма 1919 року, яку зняв режисер Ріхард Освальд у співавторстві з доктором Магнусом Гіршфельдом, «Не такий, як усі» розповідає про відомого скрипаля Пауля Кьорнера (Конрад Вейдт), який читає вранці некрологи в газетах, що розповідають про нез'ясовні самогубства. Проте Пауль знає, що всі ці люди такі ж, як і він – гомосексуали, вони наклали на себе руки через загрози бути засудженими за 175 параграфом. Через те, що протягом багатьох років тема сексуальності в різних країнах була табуйована, особливо це стосувалося сексуальності, яка не відповідає традиційним стандартам – «гетеронормативним моногамним стосункам зі шлюбом та дітьми» [**Ошибка! Источник ссылки не**

найден.], квір-персонажів або замовчували, або показували у негативному світлі. «У Радянському Союзі в 1933 році була знову введена стаття за мужоложство, у нацистській Німеччині – поширені масові репресії, з огляду на розгляд гомосексуальності як загрози арійській нації, а в США аж до 1967 діяв Кодекс Хейса, що накладав низку жорстких обмежень на Голлівуд» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. Оскільки одне із завдань квір-мистецтва – рефлексія про обмежувальні та заборонні функції держави й суспільства, багато митців акцентують гнучкість і рухливість квір як явища. Саме поняття квір (queer) походить від англійського слова, що було запозичене з німецької мови (quer) на початку XVI століття і означає «наперекір», «всупереч нормам», «безглуздий», «сумнівний» або «нечистий» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**]. «Квір» за час, що минув з моменту його входження в науковий обіг, обросло численними прочитаннями. Квір-теоретики (Джагоз, 2008; Батлер, 2015; Градинарі, 2015) ставлять за мету викрити міф про «природність» ґендерної ідентичності. Для квір-теоретиків сексуальність – це складний набір соціальних кодів та символів індивідуальної діяльності та інституціональної влади, які взаємодіють, щоб сформувати уявлення про те, що є девіантним у кожен конкретний момент, та що є «природним».

За останні десять років було зроблено кілька кроків зі створення українського квір-кіно, яке пояснює гомосексуальні теми в мейнстримному кіно, короткометражки фестивалів ЛГБТК+, послаблення кіноцензури, тренд у гомоеротизації зірок-чоловіків та зростання усвідомлення громадськістю існування квір-українців**.** Однак питання про те, чи існує «українське квір-кіно» як єдина історія, залежить від багатьох факторів. «Українське квір-кіно» – це жанр, який усе ще зароджується та бореться за свій статус.

З погляду Марії Тетерюк, «історію ЛГБТ-кіно можна спрощено описати як історію співіснування мейнстримного комерційного кіно, ЛГБТ-персонажі в якому переважно втілювали поширені гетеронормативні стереотипи та незалежного субкультурного кіно, де гендер і сексуальність розглядалися не як наперед визначені категорії, а були відправними точками для розгляду тіл, бажань і почуттів» [4]. Міжнародні кінофестивалі створюють тематичні програми, у які включені фільми з ЛГБТ-тематики. «Найпершою такою програмою стала “Тедді” в Берліні, заснована 1987 року, проте включена в офіційну частину “Берлінале” лише в 1992 році. У 2001 році під враженням від “Тедді” Андрій Халпахчі та журналіст Анатолій Ярема заснували програму ЛГБТ-кіно на київському фестивалі “Молодість”…“Сонячний зайчик” (“Sunny Bunny”)» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**].

Одним з яскравих прикладів фільму на квір-тематику, де зображені гей-персонажі, є французький фільм-драма режисера Джонатана Таєба, знятий 2014 року в Україні, «Протистояння». Сюжет фільму розказує про молоду гей-пару, Антона та Влада, що, повертаючись разом на машині додому, побачили бійку. Антон хоче допомогти, але Влад умовляє його не втручатися. Пізніше вони дізнаються, що жертва перебуває в лікарні в критичному стані. Лікарі підозрюють, що напад був одним із низки злочинів на ґрунті ненависті в місті, на це вказують свастики, вирізані на його шкірі, побої та сліди синьої фарби на тілі. Хлопець помер, але поліція не поспішає розслідувати санкціоноване державою гомофобне вбивство. Антон, керований гнівом та провиною, має намір знайти злочинців. Однак фільми з гей-персонажами не обов'язково є квір-фільмами, тому термін «квір» може надто легко втрачати сенс, деполітизуватися та деконтекстуалізуватися від свого початкового значення.

Фільми, зняті в Україні та про Україну, можна побачити скоріше як винятки: українські короткометражки про ЛГБТ-людей – це «Екзарх» (2014) Надії Парфан та Марії Стоянової та «У мене є друг» Дмитра Мойсеєва [5]. «Екзарх» – це фільм про молодого православного священника. Він іде з Києво-Печерської лаври, де стало забагато нетерпимості та лицемірства. Його нова паства – це геї, лесбійки, бісексуальні й трансгендерні люди, а також люди, що живуть зі СНІДом. Та офіційна православна церква відмовляє їм у праві бути християнами, а гомофобне суспільство змушує приховувати свою сексуальну орієнтацію. Символічними у фільмі є і прапор ЛГБТК+-спільноти і те місце, де проводить отець церемонію. Протягом усього фільму показано протистояння двох зовсім різних світів – офіційної православної церкви із численною паствою та одного священника, що знайшов своє покликання в соціальній роботі з людьми, хворими на СНІД. За допомогою постійної зміни кадрів: від гамівного натовпу, що викрикує лозунги минулого російською мовою, до мелодійного, затишного супроводу україномовного священника по його справах, який розповідає, що спонукало його змінити ставлення до офіційної церкви з її гомофонною риторикою. Цікаві й титри цього фільму, де в кінці подається визначення терміна Екзарх – чоловічий церковний представник за межами канонічної території церкви, яке також протиставляється офіційній риториці греко-

православної церкви – представник вищої церковної влади в державі або в окремих великих областях держави [7].

Натомість документальна стрічка Вадима Ількова «Тато – мамин брат» (2017) про відомого київського андерграундного артиста Анатолія Бєлова, учасника музикального проєкту «Людська подоба», що створює квір-поп. Співак і художник, він змушений стати опікуном своєї п'ятирічної племінниці, коли психічне здоров'я його сестри погіршується. Несподівано для себе він опиняється в ситуації, коли має балансувати між казками на ніч та провокативним мистецтвом, дитячими іграми та бурхливим нічним життям. Поступово догляд за племінницею стає головним сенсом його життя. У цьому фільмі вже йдеться про життєві ситуації, маргіналізовані прошарки населення про які не прийнято говорити, пошук балансу між творчість та буденністю.

Українські квір-фільми про ЛГБТ+ – це драматичні історії про життєві негаразди на тлі деталей побуту звичайного міського життя, пошук своєї ідентичності, маргіналізоване становище ЛГБТ+ комюніті. Основними проблемами, з якими стикаються творці українського квір-кіно, є «гроші, гомофобія, попит та пропозиція» [1]. Українському квір-кіно не вистачає пропрацювання проблематики рефлексії щодо всього спектру суб'єктивності та пошуку власної ідентичності, що дозволить побачити різноманіття альтернатив, а також можливі межі всього наявного «спектру» суб'єктивації. Квір-кіно має бути тим інструментом, що змінює гомофонне ставлення до ЛГБТ+, сприятиме нормалізації. Практики тих чи інших кінематографістів мають відображати різні модальності досвіду носіїв тієї чи іншої ідентичності, рефлексувати щодо мови чи історії у спробах прочитати їх крізь призму ґендеру, сексуальності. Квір-кіно має виступати документатором квіру як громадського та політичного руху, не просто роблячи боротьбу певних спільнот за свої права видимою, а вписуючи її в широкий соціальний та культурний контекст.

Література

1. Вавилова Н. Від «Сафо» до «Мого юного принца»: як працюють із темою ЛГБТ+ в українському кіно URL: https://zaborona.com/yak-praczyuyut-iz-temoyu-lgbt-v-ukrayinskomu-kino/ (дата звернення: 03.03.2022).
2. Наумчук Т. І. Еволюція англійськомовного лексикону кінематографії: соціокультурний та лінгвосинергетичний аспекти. Запоріжжя, 2018. 193 с.
3. Суковата В. А. Квір-теорія: соціокультурні підґрунтя виникнення й термінологічні дискурси. *Культура України*. 2011. № 33. С. 83–92.
4. Тетерюк М. Багатогранність людського досвіду: ЛГБТ-кіно в Україні і світі. Ч. 1. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2016/10/27/219431/ (дата звернення: 07.02.2022).
5. Тетерюк М. Багатогранність людського досвіду: ЛГБТ-кіно в Україні і світі. Ч. 2. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2016/10/29/219472/ (дата звернення: 07.02.2022).
6. З шафи на екран: історія квір-спільноти у кіно. URL: https://curious.ru/story/queer_cinema (дата звернення: 11.02.2022).
7. Словник української мови : в 11 тт. / АН УРСР ; Інститут мовознавства ; за ред. І. К. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 2. 456 с.
8. Sedgwick, Eve Kosofsky. 1993. Tendencies. Durham: Duke University Press. Print. P. 7.
9. Sedgwick, Eve Kosofsky. 2008. University of California Press. P. 280.

Несмачний Сергій,
заступник директора з наукової роботи КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МІФОЛОГІЗМ СИМВОЛІСТСЬКОГО ЖИВОПИСУ МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА

Творчість художника Михайла Сапожникова (1871–1937) посідає особливе місце в історії українського образотворчого мистецтва першої третини XX століття. Ім'я майстра поступово, починаючи з 2000-х років, входить до наукового обігу вітчизняного мистецтвознавства. Водночас варто зазначити, що доробок митця маловідомий загалу.

Мистецька спадщина М. І. Сапожникова – близько 250 творів живопису та графіки – зберігається в колекції Дніпровського художнього музею. Особливу увагу привертають дві серії творів живопису (по дванадцять картин кожна) символістського спрямування, у яких художник творчо осмислює вічні категорії добра і зла, правди і кривди, розмірковує про життя і смерть, вічність і тлінність. В образах-символах, створених під враженням від революційних подій, Першої світової та Громадянської війн, окрім віддзеркалення «одвічних» риторичних тем, очевидні також рефлексії на актуальні події тих часів [2, 150].

Роботи Михайла Сапожникова значно відрізняються за художньою мовою, що цілком природно, адже символістський напрям у мистецтві нелогічно локалізувати якимись конкретними межами певного мистецького стилю. Те, що споріднює символістські картини майстра, слід шукати в площині не стилістичній, а радше ідейно-естетичній. Характерним рефреном символістського живопису художника є очевидний інтерес до міфології народів світу та християнської релігії. Зацікавленість міфологією – передусім слов'янською – наочно явлена і в зображуваних постатях, і в назвах окремих творів, і в загальному пантеїстичному дусі більшості картин.

Систематизуючи світ символістського малярства художника крізь призму слов'янської міфології, за статусом та функційною семантикою постатей можна виокремити два вектори: персоніфікації сил природи, стихій та персонажі народної демонології. Найкращі зразки символістського живопису Михайла Сапожникова сповнені таким характерним для світогляду давніх слов'ян культом обожненої, одухотвореної природи. Стихії, сама земна матерія немовби «оживають» у картинах художника, перероджуючись в антропоморфних та зооморфних формах. Яскравими прикладами, які демонструють цю пантеїстичну світоглядну орієнтацію М. І. Сапожникова, є роботи *«Хвиля»* (полотно, клейові фарби, 56×207 см) та *«У затоці»* (полотно, клейові фарби, 104×177 см), які входять до першої серії символістських творів *«Примари»* (1906–1916). Морський вал у картині «Хвиля» перетворюється на розгніваного старця, який грізно накочується на трансформований у дівочу фігуру скелястий берег, поки спить її собака-охоронець – гірський масив другого плану. На картині ж «У затоці» нічне місто обертається на тулуб фантасмагоричного плазуна, а дерева трансформуються у фігури-силуети, неначе задраповані в чернецькі сутани.

У таких картинах другої символістської серії (1917–1924), як *«Вихор»* (полотно, клейові фарби, 134×129 см) і *«Тривога»* (полотно, клейові фарби, 133×129 см) в антропоморфних персоніфікаціях грози й вихору художник наче візуалізує ту надприродну силу, якою, на переконання стародавнього слов'янина-язичника, був населений увесь всесвіт [1, 17]. Повітря, земля, вода – все довкілля сповнене дива для митця. Природа в картинах Михайла Сапожникова живе, діє, говорить.

Окрім абстрактних персоніфікацій стихій, головними героями символістських робіт художника виступають міфологічні персонажі, постаті яких маємо змогу досить певно ідентифікувати. Як правило, це персонажі нижчої слов'янської міфології – демонічні постаті, лісові та водяні духи, «нечиста сила». Серед постатей такого плану наскрізним персонажем виступає образ Пана, який є своєрідним лейтмотивом обох символістських серій М. І. Сапожникова.

Сучасники Михайла Сапожникова, наприклад художники В. Васнецов, М. Врубель, М. Реріх, О. Кульчицька, вже вирішували завдання створення відповідного образу [3, 301–317], пропонуючи різні мистецькі втілення одного з найпоширеніших персонажів народних вірувань – лісовика. На означену постать натрапляємо в символістських серіях митця тричі. До першої серії включена картина *«Пан»* (полотно, клейові фарби, 98×96 см), виконана притаманною більшості творів цього циклу лаконічною художньою мовою з виразною лінією та характерним локальним кольором холоднувато-сірої гами. До другої серії належать дві роботи пасторального плану – *«Народження пана»* (полотно, клейові фарби, 66×97 см) та *«Пісня сопілки»* (полотно, клейові фарби, 100×188 см), які реалізовано в більш реалістичному дусі, з опорою на використання набутого в натурних шуканнях пейзажного матеріалу.

Здається, що саме в цьому персонажі М. І. Сапожников намагається вирішити для себе одне із засадничих естетичних питань мистецтва часів епохи модерну – гармонії людини та природи. Не вдаючись до детального розбору кожної з названих картин, зауважимо певні спільні деталі, властиві представленому образу, в якому наявні риси, притаманні як народним уявленням про лісовика [1, 109], так і грецького бога Пана [4, 201–202]. Дух лісу втілено живописцем в образі чоловіка кремезної статури з дорідною бородою, нагота якого сприймається як органічний елемент довколишнього пасторального антуражу. Єдине, що виказує в його зовнішності «потойбічне» походження – невеличкі характерні ріжки на потилиці та сопілка, гра якої зачаровує навколишніх мешканців казкового лісу – незмінний атрибут античного божества.

Постать Пана – одного з ключових героїв символістського живопису М. І. Сапожникова – демонструє, як, звертаючись до міфології та перетлумачуючи архетипні образи, митець сполучає в одній композиції або навіть у певному образі символічні міфологеми, запозичені з різних культурно-історичних контекстів. Персонаж, якого створив художник, не є повторенням якогось більш відомого прототипу або ілюстрацією певного літературного твору – це результат глибокого розуміння народнопоетичного матеріалу і його інтерпретацій, творчого переосмислення слов'янського та античного епосу.

Література

1. Гнатюк В. Нарис української міфології / вступ. ст. Р. Кирчів. Львів : Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000. 263 с.
2. Несмачний С. М. Символістський живопис Михайла Сапожникова: від задуму – до втілення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. № 3. С. 149–155.
3. Порожнякова Н. Образы низшей славянской мифологии в изобразительном искусстве конца XIX–начала XX вв. (на примере произведений В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, Е. Кульчицкой). *Сучасне мистецтво* : наук. збірник. 2007. Вип. 4. С. 309–323.
4. Словник античної мітології / упоряд.: І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.

Бикович Тетяна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИНИКНЕННЯ МАНЬЄРИЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

У кінці 20-х років XVI століття сформувався дуже своєрідний напрям (течія або ж стиль), який отримав умовну назву – маньєризм (з італ. maniera – манера). Метою нашої роботи є дослідити тему поступового виникнення маньєризму, розкрити основні тенденції його розвитку в образотворчому мистецтві Італії.

Стиль маньєризм відноситься до стилів перехідних і суперечливих. Сьогодні маньєризмом іменують таку стилістичну варіацію образотворчого мистецтва, в якій формальне починає превалювати над змістовним. В ньому наявні неочевидні аналогії із сьогоднішнім станом культури, певна розгубленість, яка була властива маньєризму, і нині займає розум та постійно змушує називати той стан культури, в якому ми зараз перебуваємо. Жанр алегорії, символічність і прихований сенс, що властиво маньєризму, у сучасному мистецтві є головним напрямом творчості. Саме тому обрана тема роботи є вельми актуальною на теперішній момент.

XVI століття – один з найбільш суперечливих і контрастних періодів в історії західноєвропейського мистецтва. Це складна, дивна та незрозуміла епоха конфліктів і суперечностей. У художній культурі маньєризму досить нелегко відвойовувати собі місце на самостійне існування і право на самоцінність в працях істориків, культурологів та мистецтвознавців. Це століття, в якому мистецтво зароджується і згасає одночасно. «В Італії працювало багато учнів великих майстрів Відродження. Засвоєння їх своєрідних прийомів, так званих манер, стало головним завданням багатьох з них» [1, 128]. Звідси вже напрям одержав назву маньєризму.

Здавалося, що все, що можна досягнути – вже досягнуто. Повна розгубленість доповнюється, як завжди, подіями у світі, тому що відбувається розграбування Риму військами Карла V, кругом панує хаос. Тривожність настрою, контрасти світлотіні, метушня натовпу, зайва закрученість фігур або їх застиглість у просторі картин – ці риси притаманні більшості творів митців напряму. Рівень обдарованості першої генерації італійських маньєристів, однак, був надзвичайно високим, що породило технічну віртуозність у створених картинах і фресках, маньєристичній скульптурі. Але ці образи «чудернацькі, пригнічені, орнаменти – страхітливі, архітектурні образи – вишукані, але напружені й тривожні, як тогочасна реальність» [2, 219]. Італійська аристократія і політики відразу відчули суб'єктивний спротив митців і досить негативно поставились до більшості з них.

«Природа» і «мистецтво» в маньєризмі подані інакше, ніж у системі Відродження, – неврівноважено і негармонійно. Природа постає як мистецький акт верховного Бога, а митець маньєризму рахується із цим, але воліє активно змінювати форми й зміст та переносить змінені (драматизовані, грубі, деформовані) форми й зміст у твори мистецтва заради збільшення їх виразності й більшого впливу на глядача. «Маньєристи прагнули створити витончені та одухотворені фігури. Але їх прийоми здавалися навмисними, і тому їх фігури позбавлені життя і нерідко здаються зовсім бездушними» [3, 98].

Отже, у XVI ст. сприйняття світу стає більш складним, ще дужче усвідомлюється залежність людини від навколишнього світу, розвиваються також уявлення про мінливість життя, втрачаються ідеали гармонії і цілісності світобудови. Маньєризм, осередком якого була Італія, виник у результаті суспільно-політичних криз і, звичайно, кризи в культурі, є перехідним періодом у розвитку мистецтва між Ренесансом і Бароко.

Можна сказати, маньєристи жили в епоху, коли світ тріщав по швах і тільки в мистецтві можна було знайти втіху, коли Леонардо, Мікеланджело і Рафаель вже створили все найкраще, що тільки

може створити людина, орудуючи пензлем і різцем. Митці Пізнього Відродження довели, що можна не лише наслідувати художню манеру своїх великих попередників, а й створити власний величний стиль. Їх нервове, надмірне, трохи неврівноважене мистецтво склало останню славу італійському Ренесансу, і воно залишається актуальним по сьогодні. Ця велика епоха позбавлена спокою, але ознаменована надзвичайно величною красою.

Література

1. Гриценко Т. Б., Кондратюк А. Ю., Мельничук Т. Ф. Відродження : навч. посіб. Київ : НАУ, 2006. 325 с.
2. Історія світової культури. Культурні регіони : навч. посіб. / за ред. Л. Т. Левчук. Київ : Либідь, 1997. 448 с.
3. Тюрменко І. І., Горбула О. Д. Культурологія: теорія та історія культури. Київ : Центр навчальної літератури, 2004. 256 с.

Боришполь Ганна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІДЕАЛ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ XXI СТОЛІТТЯ: ПОШУК КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ВИМІРІВ

Метою нашого дослідження стало продовження пошуку можливостей поповнення філософсько-культурних знань через уявлення про ідеальний вимір буття людини. Актуальність пошуку стає зрозумілою через усвідомлення значення сучасних глобальних процесів, що відбуваються не лише в Україні, а й у цілому світі.

Переважно поняття «культурний простір» і «простір культури» вчені використовують як синоніми, однак нині їх зміст, коли потрібно враховувати реалії глобального соціокультурного простору міжкультурних взаємодій і комунікацій, потребує певного аналітичного розрізнення і смислової корекції. Ідеї евдемонії, від філософів античності, філософії кордоцентризму Г. Сковороди про людину, яка народжується, щоб прагнути Щастя, а відповідно і – суспільства, що є інструментом створення «інфраструктури» простору Щастя, спонукали до розгляду феномену суспільного ідеалу, а саме його простору, в культурологічному аспекті з метою подальшого пошуку культурологічного виміру суспільного ідеалу простору. Науковий пошук навколо дефініції філософського поняття «ідеал» завжди залишатиметься невичерпним. Питання ідеалу цікавило практично всіх відомих філософів. Так, розгляду феномену ідеалу присвятили свої роботи К.- О. Апель, Г. Арендт, Ж. Баландьє, Р. Барт, Ж. Бодріяр, Ю. Габермас, М. Гайдеггер, Ф. Гваттарі, В. Гьосле, Ф. Джеймісон, Ж. Деррід, Г. Дебор, Ж. Дельоз, Ж.-Ф. Ліотар, Ж.-Л. Нансі, Е. Морен, М. Фуко; сучасні українські філософи та культурологи: В. Барков, В. Данильян, О. Дзьобань, В. Заблоцький, В. Корнієнко, Ю. Легенький, О. Овчарук, Т. Розова, С. Садовенко, З. Самчук, М. Степико, представники київської філософсько-антропологічної школи академіка В. Шинкарука.

Проблема становлення суспільного ідеалу не має однозначного, загальноприйнятого вирішення. О. Дзьобань зазначає, що «можливість існування суспільного устрою, відмінного від даного, може скластися лише на такому етапі історичного розвитку, коли сама суспільна практика сформувала вже кілька форм суспільної організації, які можуть бути протиставлені одна одній» [2]. Спираючись на думки М. Гайдеггера щодо «патерну» філософського тлумачення категорії «річ», його відмінності від речі взагалі та філософського осмислення проблеми, чому ідеал стає складовою дизайнерської діяльності, Л. Чорна досліджує роль ідеалу в просторі соціокультурної атракції, візуальних конструкцій Модерну та Постмодерну і наголошує, що «річ стає універсалією …ідеалом» [7], на актуалізації фундаментальності «акторів … спонук та інтенцій … культури споживання» і визначає соціальну проєктну діяльність як речовинно означену: «прихильність, престижність, споживання, а також обмін речами, обмін цінностями набуває ознак того перманентно діючого ідеалу, який пов'язується вже з новітніми конфігураціями, що визначаються як проєктні реалії, що існують у соціальному дизайні» [7]. Отже, є неможливим визначити ідеали суспільства споживання без аналізу категорії «річ» в суспільстві Постмодерну. Постмодерний проєкт людини-споживача речей у хронотопі соціокультурної діяльності суспільства кінця XX–XXI століття, позбутий осягнення речовинності речі до того, як ми «прикладемо ім'я речі» (М. Гайдеггер) або самої сутності «речі у собі» (І. Кант), спричиняє занепад природи духу, ідеал перетворює на річ-предмет, а

культуру – на систему масового прагматичного споживання симулякрів добробуту і благополуччя. Отже, це змінює модус речі в соціокультурному просторі та позбавляє культуру ідеалу універсальності й сакральності за його суттю. Розчинення речі в її функціях, амбівалентна здатність ідеалу до референції проаналізовані в роботах Ж. Бодріяра та Ж. - Л. Нансі [1; 3]. Річ потрапляє у простір мутації, де, за Ж. Бодріяром, популяція речі тільки прискорюється в розширенні і випереджає інші. Хаотичне та потокове речовинне середовище на певному етапі виходить з-під контролю реклами та геополітичного впливу і починає потребувати регулятора. Саме таким гармонізатором і дизайнером якісно нової ситуації в соціокультурному просторі постає суспільний ідеал, який сакралізує природу речі і корелює з атракторами та патернами суспільства культури Постмодерну.

Цивілізаційний конфлікт світоглядних позицій України та росії демонструє ствердження і прояв українським суспільством цінності Любові, що веде до створення простору Щастя. Ці процеси відбуваються і для світової спільноти: гартується нова ціннісна цивілізаційна модель. Україна є культурним «мультифронтиром», прикладом еволюції у світоглядному відродженні. Соціокультурні, політично-правові, етнічні, економічні, ментальні трансформаційні процеси в Україні початку XXI століття є закономірними та доцільними. Саме в момент історичного потрясіння відбуваються світоглядні зміни й народжуються нові смисли та концепти, нові цивілізаційні моделі. Цивілізаційна модель визначається правилами поведінки і культурної взаємодії людей між собою, а люди взаємодіють відповідно до тих цінностей, що є для них головними.

Соціокультурний феномен української ідентичності полягає в тому, що в момент виникнення виклику (або викликів), українці здатні на швидку консолідацію і реакцію за рахунок потужних горизонтальних зв'язків елементів соціокультурного простору суспільства і відчуття своєї точки біфуркації. Поточний період початку XXI століття в хронотопі України є унікальним, тому що її силами відбувається руйнування потужної, але штучної міфологеми «російська федерація» в умовах реального військового зіткнення сторін і внаслідок реальної перемоги якісної кількості консолідованої сили соціокультурного простору України над фактичною кількістю сили розрізнених елементів суспільного простору держави-агресора і терориста. Відмова України капітулювати навіть за нерівних умов боротьби таки зумовила рух всередині занадто комфортних суспільств європейських держав, змусила їх розлучитися з думкою, що зла треба уникати, і заговорити елітам цих суспільств про необхідність якісних змін у розумінні системи колективної безпеки, колективної відповідальності, вибудовування відповідно до цього розуміння іншої системи цінностей і суспільного ідеалу як твірної основи соціокультурного простору. Саме тому можна допустити досить оптимістичний прогноз відносно майбутнього України, її місця і ролі в архітектурі нового соціокультурного устрою людської цивілізації.

Отже, ідеал як суспільний феномен є надзвичайно амбівалентною та полівалентною сутністю, що корелює з людським уявленням про речовинність, здатність бути річчю і бути абсолютом у різних вимірах людського буття, є фактором культуротворення та атрактором формування і прояву соціокультурного простору, який потребує культурологічно-феноменологічного визначення.

Література

1. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть. URL: https://javalibre.com.ua/java-book/author/119 (дата звернення: 14.09.2022).

2. Дзьобань О. Суспільний ідеал: деякі особливості античного розуміння. *Мультиверсум* : філософський альманах. 2016. Вип. 3–4 (151–152). С. 57–68.

3. Нансі Ж.-Л. Corpus. Ad Marginem, 1992. 156 с.

4. Овчарук О. Ідеал людини у культурологічних парадигмах XX – початку XXI століть : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 268 с

5. Овчарук О. Концепт ідеалу: досвід наукового осмислення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 4. С. 49–54. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_4_12 (дата звернення:15.10.2022).

6. Гайдеггер М. Буття в околі речей. URL: https://javalibre.com.ua/java-book/book/413 (дата звернення: 11.09.2022).

7. Чорна Л. Роль ідеалу в світоглядному просторі Постмодерну. *Актуальні проблеми філософії та соціології :* науково-практичний журнал. 2016. Вип. 14. С. 126–129.

Бугайов Микола,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БЛОГИ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЇХ АВТОРІВ

Блоги є двостороннім каналом взаємодії, середовищем обміну інформацією та об'єднання груп людей за інтересами [1]. Блогосфера впливає на формування громадської думки, культурних традицій. Блогери мимовільно чи навмисне демонструють свою ідентичність, тим самим створюючи нові тренди чи дискусії серед підписників. Блоги дають можливість людям обирати саме той контент, який вони вважають істинним, стають альтернативою традиційним ЗМІ.

Поняття «ідентичність» полягає в тому, з якою групою людина себе ототожнює. Кожна нація стверджує власну ідентичність, неповторність з-поміж інших націй, розвиваючи власну культуру, удосконалюючи її [2]. Тому разом зі зміною світу ідентичність також весь час трансформується. Про це яскраво свідчить досвід української національно-культурної ідентичності, адже вона змінювалася під впливом політичного життя, здебільшого її примусово стирали, асимілювали, нав'язували їй комплекс меншовартості.

Проте останнім часом серед найрізноманітніших ідентичностей українців саме національно-культурна ідентичність стала пріоритетною, на це передусім вплинули такі події, як Революція Гідності та російсько-українська війна. Надзвичайно важливими в контексті збереження національної ідентичності в Україні все ще залишається повернення історичної пам'яті народу, очищення її від колоніальних імперативів [3]. Ця ідентичність особливо яскраво виражається в блогах українських інфлюенсерів, які поступово після повномасштабного вторгнення демонструють співгромадянам і світові свою національно-культурну приналежність.

Все більше мейкерів у соціальних мережах переходять на українську мову, популяризують національні звичаї та традиції, тим самим закликаючи аудиторію робити те саме. Наприклад, є канал Мартина Якуба на платформі YouTube, де блогер записує розмови з відомими українськими письменниками, порушує актуальні питання стану української літератури й книжкового ринку сучасності. Або ж у мережі «Інстаграм» блогерка Христина Жук активно просуває народні традиції, показує, що вишивана сорочка може бути повсякденним одягом. Тим самим вона надихає свою аудиторію повертатися до першоджерел та автентичності у святкуванні свят, відроджувати традиції.

Соціологічні опитування підтверджують наявність у модерному українському суспільстві прагнення до змін та національної єдності, які можливі, зокрема, і через зміни, що відбулися в ідентифікаційних процесах [4]. Саме блогосфера активно залучена в ці процеси. Блогери впливають на процеси об'єднання українців не лише за інтересами, вони виходять за межі однієї теми: на це вплинула поточна політична ситуація. Сучасні блоги є ефективним інструментом солідаризації, самоорганізації та мобілізації громадянського суспільства в Україні, утвердження національних цінностей.

Українська аудиторія вимагає висловлення чіткої громадянської позиції, вираження національно-культурної ідентичності через дописи, відео-, аудіоконтент. Національна культура стає рушійною силою, символом соціальних змін, запорукою світлого майбутнього української національної ідеї. В українському суспільстві культура постає як чинник, здатний вплинути на його якісний поступ. Культура є скарбницею, що зберігає та утверджує національне існування і яку розуміють як найвагоміше надбання нації [5].

Блогери акумулюють навколо себе велику кількість аудиторії, яка може впливати на суспільство поза межами блогу, тим самим просуваючи національно-культурні ідеї. Багато блогерів транслюють у суспільство в країні та поза її межами важливу інформацію про культуру й історію України. Прикладом може бути просування за кордоном авторства та історії створення «Щедрика» Леонтовича. Або ж популяризація української кухні та закріплення за національними стравами статусу української, як це сталось 2022 року з українським борщем, який внесли до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, завдяки роботі блогера Євгена Клопотенка.

Проте не культурою єдиною, блогери масово конвертують свою популярність у донати та допомогу для ЗСУ, тим самим показуючи свою громадянську позицію та закликаючи своїх читачів до того самого. Наприклад, блогер Сергій Стерненко активно веде політичний блог, висвітлюючи актуальні події та допомагаючи армії. Окрім цього, український блогер Петро Заставний розробив платформу theylovewar.com зі списком артистів, блогерів та політиків, які підтримують війну проти України.

Отже, можна дійти висновку, що блогінг є ефективним інструментом репрезентації національно-культурної ідентичності, просування та укорінення національних ідей, об'єднання груп людей. Через блоги їхні автори, транслюючи свої ідеї, впливають на суспільну думку, актуалізують дискусії, порушують важливі теми, формують національно-культурне середовище.

Література

1. Прохоренко А. М. Блогосфера як особливий вимір політичної комунікації. *Українське суспільство в умовах воєнного стану: сучасні виклики та напрями розвитку* : матер. Всеукр. наук. конф. молодих вчених (Одеса, 06 червня 2022 р.) / уклад.: Ю. Д. Батан, В. С. Кучерявенко, Л. С. Бондарчук та ін. ; за ред. М. Р. Аракеляна, К. І. Спасової. Одеса : Фенікс, 2022. С. 622–624. URL: http://dspace.onua.edu.ua/bitstream/handle/11300/21115/Прохоренко%20Аліна%20Марленівна.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 25.10.2022).

2. Базовська А. В. Культура як основа розвитку інтелектуального капіталу нації. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір* : зб. наук. статей за матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Полтава, 24–25 вересня 2020 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 266. URL: http://historic.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/01/Збірник-Ідентичність.pdf (дата звернення: 25.10.2022).

3. Бондаренко Г. Сучасні форми ідентичності Україні: трансформації, чинники впливу. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір* : зб. наук. статей за матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Полтава, 24–25 вересня 2020 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 11. URL: http://historic.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/01/Збірник-Ідентичність.pdf (дата звернення: 25.10.2022).

4. Киридон А. М. Колективна пам'ять як домінанта регіональної ідентичності: теоретико-методологічний дискурс. *Сучасні проблеми національно-культурної ідентичності: регіональний вимір* : зб. наук. статей за матер. Всеукр. наук.-практ. конф. (Полтава, 24–25 вересня 2020 р.). Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2020. С. 18. URL: http://historic.pnpu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/01/Збірник-Ідентичність.pdf (дата звернення: 25.10.2022).

5. Поліщук Р. М. Культурна ідентичність як субстанційний чинник формування світогляду українського народу в епоху глобалізації : дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.05 «Історія філософії» / Львівський нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2017. С. 180. URL: https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2017/01/dis_polishchuk.pdf (дата звернення: 25.10.2022)

Горбул Тарас,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИГІТАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРИ

Сучасна українська дослідниця Ю. Трач наголошує на подвійному характері цифрових трансформацій, що полягає у взаємному поєднанні процесів цифровізації (створення мережевих сервісних платформ інтеграції і взаємодії користувачів цифрових технологій) та оцифрування (переведення у цифровий формат усіх ресурсів) [1, 10]. Цифровізація інформаційного простору культурного середовища – одне з найактуальніших питань, адже ці зміни неодмінно сприятимуть популяризації культурних цінностей, їхньому застосуванню, ефективному залученню широкої аудиторії до культурно-історичних контекстів країни.

Звертаючись до питання культурно-історичних передумов дигіталізації культурної спадщини, Дж. Шварц відзначає, що зростання кількості зображень в обігу розпочалося у VIII столітті після реалізації літографії і тривало в геометричній прогресії впродовж наступних двох століть, коли відтворення стало одним із базових засобів комунікації, а у XXI столітті вже досягнуло величезних масштабів [12, 108]. Це сталося завдяки зростанню кількості та якості цифрових зображень, збільшенню обсягу місць зберігання та завдяки мережевим технологіям, які дають змогу розширювати зображення високої роздільності [8], панорамних зображень і тривимірних моделей. Візуальний поворот у культурі другої половини XX століття сприяв поширенню зображень [6; 11]. Це стало особливо важливим для культури в антропологічному значенні як соціальної мережі, де використовують певні сенси, образи та знаки, а не в розумінні «високої культури», яку описав М. Арнольд [10], водночас як уявлення про культуру в антропологічному сенсі перегукується з книгою «Первісна культура» Е. Тайлора [12]. Звертаючись до відомої роботи Л. Мановича «Мова нових медіа» [10], М. Д'юз вказує, що цифрова культура початку XXI століття пов'язана зі спільністю норм, цінностей, видів діяльності та очікувань людей, об'єднаних цим видом культури [4].

Ремедіація візуальної культури другої половини XX століття в цифровій культурі стає важливим процесом, у результаті якого фіксуються ті прояви спектру культур в антропологічному сенсі, які раніше залишалися непоміченими в тіні високих культур фіксованого канону, чому сприяло

підвищення інтересу до масової культури й теорій культурного релятивізму наприкінці XX століття [5]. М. Д'юз вважає, що поєднання та взаємодія традиційних і нових медіа, а також індивідуалізація творчості та проявів культури, виражена в прагненні до постійного реконструювання цифрового контенту та ремедіації ресурсів, створених у доцифрову епоху, є особливостями нової цифрової культури [4]. У межах цієї культури концепти на будь-якому рівні – географічному, історичному чи іконографічному – сприймаються як культурне середовище, підтримуване пов'язаними даними з можливістю досліджувати концепт на більш поверхневому чи глибокому рівні [3]. Конструювання культурних концептів залежить від обсягу даних, запропонованих цифровими ресурсами чи агрегаторами, та від того, які дані пропонують для дослідження. При цьому відбір даних проходить на рівні створення фізичних колекцій об'єктів культурного надбання, ремедіації колекцій на етапі оцифрування предметів культури та мистецтва, далі на рівні публікації даних, включення їх до агрегаторів та можливості повторного використання та публікації на інших онлайн-платформах [2]. Цифрова культура створює особливі моделі світу та взаємодії зі світом [10]. Ці моделі додатково впливають на користувача, особливо в умовах, коли рекомендаційні системи, засновані на виявленні найчастіших моделей та подальшому налаштуванні системи, посилюють цей ефект [7]. У результаті конструювання культурних концептів опиняється в руках тих, хто агрегує, публікує, поширює, пов'язує дані та ліцензує їх для повторного використання.

Отже, цифрові колекції у сфері культурної спадщини не тільки стають джерелом даних для дослідження культури, але й самі способи створення, агрегування та поширення культурного контенту стають предметом культурологічних досліджень. Цей підхід включено до напряму досліджень, які розглядають колекції оцифрованих документів, опублікованих у цифровому середовищі як спосіб популяризації знань. Такий підхід базується на досягненнях палеографії, історії книги, мистецтвознавчих та культурологічних підходах, припускаючи, що нові цифрові платформи є частиною процесу створення інфраструктури знання [9, 15].

Література

1. Трач Ю. В. Цифрові технології у культурі сучасного суспільства: тенденції і перспективи : автореф. дис. … д-ра культурології: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / М-во освіти і науки України, КНУКіМ. Київ, 2021. 34 с.
2. Bode K. Why you can't model away bias, Modern Language Quarterly 81.1. 2020.
3. Cameron F. Digital Futures I: Museum collections, digital technologies, and the cultural construction of knowledge. Curator. 2003. № 46. С. 325–340.
4. Deuze M. Participation, Remediation, Bricolage: Considering Principal Components of a Digital Culture. *The Information Society*. 2006. № 22(2). С. 63–75.
5. Elkins J. The Domain of Images. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1999.
6. Evans J., & Hall, S. (Eds.). Visual culture: The reader. London: Sage andOpen University Press. 1999.
7. Flyverbom M., Murray J. Datastructuring – Organizing and curating digital traces into action, Big Data and Society. 2018.№ 5. С. 1–12.
8. Lynch C. A. Digital collections, digital libraries and the digitization of cultural heritage information. 2002. *First Monday*. № 7(5).
9. Mak B. Archaeology of a Digitization. *Journal of the Association for Information Science and Technology*. 2014. №8. P. 15–26.
10. Manovich L. The Language of New Media. Cambridge, MA: MIT Press. 2001.
11. Mirzoeff N. What is visual culture? In N. Mirzoeff (Ed.). The Visual Culture Reader. New York : Routledge. 1998. Pp. 1–13.
12. Schwartz J. M. Negotiating the visual turn: new perspectives on images and archives. *American Archivist.* 2004. № 67. Pp. 107–122.
13. Tylor E.B. Primitive culture. New York: Harper & Row, 1958. (Original work published 1871).

Лукашева Людмила,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ М. М. СИНЕЛЬНИКОВА ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОГО ПАРТНЕРСТВА В СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Історія української культури, зокрема театральної, – явище показове, величне і яскраве, утворене з безлічі культуротворчих і культуроформуючих чинників, що сформувалися в неповторний і вкрай самобутній соціокультурний простір України. Здавалося б, початок XX століття – відстань, що, з одного боку, надто віддалена задля ретельного розгляду, а з іншого боку, навпаки – уможливлює широкоформатне осягнення мистецьких явищ, подій і постатей, бо, як відомо, «величне

бачиться на відстані». І попри те, що глибинний культурний «зміст» далекої доби ми сприймаємо й транслюємо з позицій свідомості людини XXI століття, з урахуванням столітньої еволюції людства у всіх митях людського буття. Проте незмінним залишається пієтетне ставлення до наших славнозвісних попередників, наша пошана за здобутий, вибудуваний і сповідуваний ними, впродовж їхньої творчої діяльності, основоположний принцип високохудожності у творчості. Сказати більше, початок XX століття в контексті культурних зрушень постав красномовним ствердженням переваги феномену високохудожньої творчості, основними засадами якої стали просвітницька, виховна й естетична місії. Доказом цього слугує яскрава та плідна творча діяльність Миколи Миколайовича Синельникова – видатної мистецької особистості в просторі української культури кінця XIX – початку XX століття, актора, режисера, театрального педагога й антрепренера.

У сучасному культурному просторі України ім'я Миколи Миколайовича Синельникова залишається не достатньо відомим. З огляду на це, доцільно звернутися до основних віх його біографії. Микола Миколайович Синельников народився в місті Харкові 12 лютого (31 січня) 1855 року в родині викладача повітового училища. Цінний фактологічний матеріал щодо біографії митця поданий у книзі мемуарів «Шістдесят років на сцені. Нотатки», перші рядки якої присвячені його непростим дитячим рокам. Батьки М. М. Синельникова були переконаними прибічниками необхідності освіти і, навіть попри невеликі статки, віддавали своїх дітей до гімназії.

Перші випробування на міцність М. М. Синельников пройшов за початкових гімназичних років: помер батько – і родина опинилася в скрутному матеріальному становищі. Сторінки мемуарів майстра оповідають про ці драматичні часи стримано й лаконічно, залишаючи «міжрядково» емоційний зміст дитячих переживань. Зрозуміло, що життя вимагало від хлопця дорослого рішення: він мав стати опорою матері та сестрам. Сам М. М. Синельников вважав, що йому допоміг його голос. У книзі Н. Слонової «М. М. Синельников. Монографія» авторка відтворює означені події під кутом емоційно-психологічного трактування: «У нього був голос (спочатку альт, пізніше тенор), відмінний музичний слух, і його з першого класу зарахували до церковного хору. Красивий тембр і виняткова музичність швидко звернули на себе увагу, юному співакові почали доручати сольні партії, і після смерті батька, враховуючи матеріальну скруту Синельникових, солісту призначили жалування – двадцять карбованців на місяць. Це рано збудило у ньому почуття відповідальності і дисципліни. І як би не кортіло хлопчику бавитись із однолітками, він завжди точно в призначений час, охайний й підтягнутий з'являвся до регента на індивідуальний урок» [6, 7]. Подальше доросле життя неодноразово випробуватиме міцність духу М. М. Синельникова, проте гартуючий досвід дитинства надаватиме майбутньому митцеві сили та стійкості духу.

Риторика роздумів М. М. Синельникова позначена перевагою позитивної творчої свідомості, а місцем сили для його видатної творчої діяльності постав Харків. Красномовним свідченням цього є мемуари Митця «Шістдесят років на сцені. Нотатки».

У соціокультурному просторі України тих часів Харків виділявся значними мистецькими досягненнями і, завдяки високохудожній творчій діяльності М. М. Синельникова, мав репутацію кращого міста театральної провінції країни. Мистецька картина тих часів справляла дивне враження: то був розквіт строкатих пошуків й експериментів у площині драматично-театрального мистецтва. Порубіжжя сторіч спричинило в середовищі передової художньої інтелігенції потужний рух щодо кардинального оновлення театральної справи. Зрозуміло, що «нове слово в мистецтві» столичних театрів позначалися і на розвитку провінційного театрального мистецтва.

Енергійне творче буття міста відчутно пожвавило гастрольні «кровотоки». Харків'яни знайомилися з творчістю Художнього і Малого театрів, з творчими новаціями трупи В. Мейєрхольда, Драматичного театру В. Комісаржевської, який з вересня 1902 р. до травня 1903 р. двічі побував у місті. Наприкінці XIX століття Харків, Одеса і Київ стають важливими театральними центрами для багатьох українських мандрівних труп: М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, а також Г. Деркача, О. Суслова, О. Суходольського, Д. Гайдамаки, Л. Сабініна та ін.

Слід зазначити, що велику культуротворчу роль у формуванні культурного ландшафту Харкова відіграв Марко Лукич Кропивницький. Життєві обставини навік зв'язали його з Харковом: наприкінці 80-х років XIX століття він придбав у власність хутір «Затишок» неподалік від Харкова, тож став частіше відвідувати місто. Для Харкова це було безцінним дарунком долі, бо неперевершений Майстер театральної сцени, якого придирлива театральна критика того часу уславила епітетом «недосяжний український Сальвіні», підносив естетичний рівень самого театрального мистецтва, а відтак і художньо-смакові вимоги театральної публіки. Тобто високий культурний код Харкова значною мірою посилювався видатною творчою діяльністю Марка Лукича Кропивницького.

Поняття «соціокультурний простір» пов'язане із функціонуванням науки соціології. Проте означений термін активно використовують у широкому гуманітарному знанні. Світ ідей сформулював поняття соціокультурного простору в межах уявлень про нього, як про простір, який утворений множиною феноменів культури, що активно взаємодіють один з одним. Тож феномен харківського культурного злету початку XX століття легко пояснити саме яскравим неповторно-самобутнім, потужно професійним творчим різнобарв'ям великих імен і звершень.

М. М. Синельников вказував на те, що вважає М. Л. Кропивницького одним зі своїх учителів: «Я не знав і навіть не запідозрював основного – ансамблю... Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це несоромно, мушу зізнатися, що тоді я і не уявляв навіть, що ансамбль – це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п'єси нерозривно зливалося все – виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь – все – гармонія». Риторика М. Л. Кропивницького щодо творчості М. М. Синельникова відзначалася лише схвальними відгуками. І навіть, якщо оминути притаманну творцям емоційність і певну театральну екзальтованість, цілком логічно припустити, що тотожність естетичних принципів та уявлень двох велетнів української культури робила їх творчими однодумцями і партнерами.

Дорошенко Тетяна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРОБЛЕМА ІНШОГО В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ В УКРАЇНІ

Проблема Іншого є соціокультурною та філософською категорією в етичному, феноменологічному, діалогічному розумінні. Вона завжди визначалася як дотична, але не близька до суб'єкта. У пошуках Іншого були філософи: Е. Гуссерль, К. Ясперс, М. Бубер, Ж.-П. Сартр, М. Гайдеггер, С. Бовуар, Е. Левінас. Однак нині ця проблематика виникає не лише в науковому дискурсі, а й у різних формах культурних практик.

У нашому дослідженні суб'єктом буде виступати українське суспільство, а базисом – культура на теренах України. Після анексії Криму та військових дій на Сході України у 2014 році, в культурних практиках активно розпочинають визначатися – «Інший» (близький) та «Інший» (чужий), кримський татарин і росіянин відповідно. У зв'язку із цими подіями, російське втілення Іншого для українця почало набувати «дегуманізованого» образу та в результаті російсько-української війни 2022 року перейшло в площину Інший (чужий). Це зумовлено політичними, економічними, культурними та ментальними чинниками.

Феноменологічний підхід (Гегель) проблематики Іншого свідчить про те, що пізнання Іншого, вивчення його як об'єкта приводить нас до пізнання власної сутності. У цій тезі воно стосується суб'єкта як індивіда, однак у нашому випадку суб'єктом виступає українське суспільство, тому в межах культурних практик постмайданного періоду українець прагне до цінності свободи та шанує мову й культуру, а росіянина приваблює тоталітаризм та підтримка «повної есхатології своєї культури». Отже, українське суспільство пізнає власну сутність через порівняння аксіологічних координат двох народів.

У 2014 році було створено Кримський дім як «місце концентрації кримської енергетики у культурній, освітній, інформаційній, правозахисній та дослідницькій сферах». Це зроблено для зближення української та кримськотатарської культури, аби мати спільні цінності та наративи задля подолання «Іншого» (чужого). Кримський дім проводить культурні практики на материковій Україні у сфері літератури, наприклад українсько-кримськотатарський письменницько-перекладацький конкурс «Кримський Інжир» задля ще більшої актуалізації теми Криму загалом. Також запровадили практики у сфері книговидавництва у 2019–2020 роках, коли Видавництво Старого Лева випустило в тираж книги «Кримський інжир», де були зібрані проза й поезія українською та кримськотатарською мовами.

Культурні практики в Мистецькому Арсеналі на виставці «Дивовижні історії Криму» (2019) полягали у висвітленні того, що Крим був перетином культур, тому що там пролягала межа скіфського та античного світів, які воювали й торгували один з одним, запозичували один в одного та творили один для одного. Кримські татари зберегли свою ідентичність через мову та культуру. Це дало їм змогу протягом багатьох століть бути цілісним народом зі своїм автентичним культурним надбанням. Для українця кримський татарин є Іншим, але близьким.

Щодо абсолютної Інакшості Іншого філософ Е. Левінас наводить приклад фізичного вбивства Іншого, у разі якого його Інакшість все одно зберігається, а сутність Іншого вислизає від вбивці.

У випадку російсько-української війни 2022 року Інакшість росіян як Чужий збережеться в семіосфері української культури. Тому в постмайданний період сформувалося розуміння на рівні інерції, де «Інший» – близький, де «Інший» – чужий.

Література

1. Герчанівська П. Е. Ідентичність: діалог і конфлікти ідентичностей *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. Вип. ІІ. С. 11–17.

2. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки про іншого / пер. з фр. В. Куринський; ред. М. Погребинський ; Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ : Дух і Літера ; Задруга, 1999. 291 с.

Капшукова Олена,
старша наукова співробітниця КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКИЙ ХУДОЖНИК М. П. ГЛУЩЕНКО – ЗАРУЧНИК СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ

З відновленням незалежності у 1991 році в науковому просторі України розпочався нелегкий процес переосмислення спадщини видатних діячів культури та мистецтва ХХ століття, які працювали в умовах утисків радянської доби. Основною ідеєю є виокремлення у творчості митців і в оцінках науковців дій, що були сформовані під тиском політичних та ідеологічних вимог. Творчість Миколи Глущенка окремих періодів може бути прикладом дослідження залежності від соціально-політичних та ідеологічних контекстів у СРСР.

У висвітленні цієї теми важливими є факти нетривіальної біографії М. Глущенка. Через вимушену еміграцію його професійна кар'єра починається із «закордонного» періоду творчості з 1920 до 1935 року, який орієнтовно можна поділити за місцем проживання митця на німецький (1920–1924) і французький етапи (1925–1935). Як зазначає Микола Петрович у своїй рукописній автобіографії з фондів Галузевого державного архіву Служби безпеки України, 1926 року в Парижі він отримав паспорт громадянина СРСР, а наприкінці 1935 – переїхав до Москви [1]. Тобто з цього року можна датувати умовно «радянський» період через зміну оточення митця й візуально помітну корекцію його художніх методів. Микола Глущенко згадує: «Мои политические убеждения к 1925 г. определил окончательно, быть честным советским гражданином. … Созрев как художник и простившись с жизнью Запада, я еще в 1933 г. писал на Украину о своем желании вернуться на родину, где я бы мог быть полезным» [1]. Ці рядки з автобіографії митця можуть свідчити не тільки про готовність М. Глущенка стати чесним радянським громадянином і бути корисним батьківщині, а й про його можливу внутрішню згоду підпорядковуватися канонам соцреалізму заради мрії повернутись до України.

Оскільки соціалістичний реалізм як метод, скерований на формування певної мистецької точки зору [4, 186], не виник раптово, а став результатом тривалого процесу, що розпочався в середині 1920-х років [3, 278], науковці пропонують констатувати звернення до нього Миколи Глущенка з 1936 року [2, 4], тобто з моменту переїзду до СРСР. На прикладі найбільш ранніх творів цього періоду з колекції Дніпровського художнього музею, розглянемо спроби художника опанувати характерні особливості радянського образотворчого мистецтва. За допомогою візуального аналізу живописного полотна «На польовому стані» 1941 року та графічної роботи «Зенітки біля ЦБЧА» 1942 року було виявлено деякі особливості сюжетно-тематичних підходів, що частково зберігаються у творчості М. Глущенка протягом 1940-х та першої половини 1950-х років. Ідеться про сюжетні лінії із життя пролетаріату – поєднання історичного й побутового тла, економність колористичної гами – приглушені кольори та тони, невигадливу композицію перших планів на тлі класичного пейзажу. На сьогодні виокремити періоди, що свідчать про трансформацію в межах «радянського» періоду видається важчим через 1) відсутність комплексної біографії митця та уточнень про зміни особистих та суспільних ідеологічних парадигм; 2) недоступність колекцій мистецьких творів Миколи Глущенка для повноцінного аналізу. Фахівці визнають зміну творчого методу художника й пропонують умовні часові межі – кінець 1950-х – початок 1960-х років [2, 4]. Аналіз творів 1950-х років свідчить про поступовий і непослідовний перехід до сміливіших рішень, як у творі «Сонячний Гурзуф» 1955 року. Для цього твору характерні виразна пластично-композиційна мова, масштабно-просторове зіставлення планів, насичений колористичний і композиційний задум, що було притаманно періоду творчості М. Глущенка 60–70-х років.

Зазначимо, що одночасно Микола Глущенко створює живописні роботи стримані за колоритом, насиченістю сюжету, компонуванням, як-от: «О. С. Пушкін в с. Михайлівському», «Піски одягаються лісом» та «У Севастополі», датовані відповідно 1949, 1951 та 1956 роками. Полотна, що не передавали індивідуальності, були створені за принципом «не виділятися» за певною ідеологічною схемою та соціальним кліше, що відповідало сутності сталінського режиму. Зміна творчих підходів Миколи Глущенка корелює зі зміною політичного становища, а саме смертю Сталіна. З початком нового періоду «хрущовської відлиги» та деякою лібералізацією суспільно-політичного життя змінюється і творчість М. Глущенка: через колір та фактуру мазка, складні композиційно-просторові побудови виявляється індивідуальна творча манера, темперамент.

Дослідження творчості Миколи Глущенка «радянського періоду сталінської доби» в контексті парадигм мистецтва СРСР потребує комплексного огляду історичних, політичних і соціальних чинників, які сформували світоглядні тенденції в суспільстві, – і глибшого аналізу творчої спадщини М. Глущенка, його постаті й особистих життєвих перепитій.

Аналіз атрибутованих творів з підтвердженим авторським датуванням допоможе науковцям з уточненням часових меж творчих періодів М. Глущенка, адже віднайдена інформація спростить майбутню атрибуцію недатованих робіт митця.

Література

1. Автобіографія Глущенка Миколи Петровича (рукопис). *ГДА СБ України* / Галузевий держ. архів Служби безпеки України. Ф. 60. Спр. 88160. Т. 1. Арк. 112.

2. Альбом-каталог «Колекція творів Миколи Глущенка із зібрання Дніпропетровського художнього музею» / упоряд. С. М. Несмачний. Дніпро : Сігматрейд, 2021. 108 с.

3. Веселовська Г. І. Метод як стиль, а стиль як метод: формальні пошуки в теорії та практиці соцреалістичної доби (1930–1950). *Український театр XX століття*. Київ, 2003. С. 276–321.

4. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм : монографія. Київ : ІПСМ АМУ, Фенікс, 2007. 608 с.

Корисько Ірина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НОВІ ВИКЛИКИ ПОЛІТИКИ МУЛЬТИКУЛЬТУРАЛІЗМУ В ЄВРОПІ: ПОСТКРИЗОВИЙ СТАН

Політика мультикультуралізму набирає нового значення та поступово виходить зі свого кризового стану. Незважаючи на панівні «праві» настрої, об'єднана Європа, як ніколи, визнає, що культурна ідентичність лише збагачує демократичній вибір європейських країн. Європа починає визнавати, що криза мультикультуралізму спричинена політичною підміною понять.

Останніми роками відбулося розподілення політики мультикультуралізму на політичну та культурну складові. Низький рівень життя більшої частини населення країни породив агресію до іммігрантів та расизм. Крім того, за останні роки зросла ісламофобія, як наслідок терактів у великих європейських містах. Політики провідних європейських країн, щоб виправдати свою невдалу стратегію, переклали відповідальність на мігрантів. Великобританія використала закриття своїх кордонів для мігрантів та ввела жорстку візову політику для членів ЄС як один з головних аргументів під час Brexit. Проте вже сьогодні Британія, яка тривалий час була прикладом вдалої політики мультикультуралізму (Пакистан), переглядає оновлені правила, оскільки потребує притоку робочої сили з інших країн.

Німеччина через потребу в робочій силі та старіння населення також переглянула політку етнокультурних прав. Саме ця політика свого часу призвела до збільшення акультурації (російські німці, казахські німці, татарські німці) та маргіналізації суспільства. Станом на сьогодні Німеччина змушена розширити програму інтеграції на осіб, які не мають німецького коріння, і враховувати їхню культурну ідентичність. Значний приплив за останні роки нової хвилі мігрантів із Сирії, Афганістану та близько 7 млн тимчасово переселених осіб з України тільки впродовж одного року до Європи змушують ЄС повернутися до питання важливості культурного різноманіття та урахування культурної ідентичності.

Значна кількість сучасних досліджень присвячена темам ставлення до групи більшості та меншості в мультикультуралізмі і змінних даних, які на них впливають. Групи меншості, як правило, вважають за краще підтримувати власну культуру та проявляти більш прихильне ставлення до них, ніж члени групи більшості [3]. Схвалення ними мультикультуралізму можна розглядати і як

стратегію покращення свого соціального статусу, і як реакцію на умовну дискримінацію. Що більше ідентифікуються члени групи більшості зі своєю групою, то більше можна очікувати, що вони намагатимуться захистити свої групові інтереси й статус. Старші, менш освічені та релігійні люди загалом демонструють менш прихильне ставлення до культури різноманітності.

Інший важливий напрям аналізу стосується питань розвитку ідентичності в мультикультурному контексті. Дослідження зосереджено на тому, як і якою мірою мультикультурний досвід сприяє розвитку ідентичності? Які саме ідентичності є відкритими, адаптивними та усвідомлюють свій соціально-сконструйований і контекстуально залежний характер [4]? Загалом дослідження мультикультурної ідентичності показують, що люди, які мають значний вплив на багатокультурні ситуації, швидше розвинуть множинні та гнучкі ідентичності, вони менш етноцентричні і більш відкриті до ефективної міжкультурної комунікації. Міжкультурний діалог був визначений лише проміжною ланкою мультикультуралізму і нарівні з ним широкої популяризації набуває практика «повсякденного мультикультуралізму».

У межах цієї практики мультикультуралізм не сприймається як соціальна політика виклику. Це переважно соціальна практика: буденна взаємодія в повсякденному житті в міжкультурному контексті. «Повсякденний мультикультуралізм» відноситься як до категорії аналізу, так і до категорії практик. З аналітичного погляду він має на меті з'ясувати, як люди відтворюють та трансформують культурні відмінності в повсякденній взаємодії, наголошуючи на мікро- та макроумовах, які створюють специфічну соціальну конструкцію культурних відмінностей та ідентичності. «Повсякденний мультикультуралізм» зосереджується на використанні відмінності в локалізованих просторах, на ситуаціях рутинних повсякденних справ, під час яких чітко знають, як «використовувати» різницю при зіткненні з нею – це буденне, звичайне й необхідне вміння.

Зокрема, молоді люди виявляють здатність використовувати цю різницю в сприйнятті стратегічного й тактичного характеру належності, ідентичності та громадянства в сучасному множинному суспільстві [2]. Подвійна культурна компетентність стає необхідною навичкою, оскільки буття, автономність і самореалізація в глобальному суспільстві може означати не тільки права мобільності, численні приналежності, гібридні та мінливі ідентичності, а також боротьбу за визнання спільного культурне коріння, спільної історії та збереження певних мов чи звичок від тиранії домінуючої групи [1].

Література

1. Colombo E. Multiculturalism: An Overview of Multicultural Debatesin Western Societies. *Current Sociology*. 2015. №63(6).

2. Harris A Young People and Everyday Multiculturalism. New York: Routledge, 2013.

3. Liu S. Living with others: Mapping the routes to acculturation in a multicultural society. *International Journal of Intercultural Relations*. 2007. № 31(6). Pp. 761–778.

4. Brunsma D. L, Delgado D., Rockquemore K. A. Liminality in the Multiracial Experience:Towards a Concept of Identity Matrix. *Identities: Global Studies in Culture and Power*. 2013. № 20(5). С. 481–502.

Nakonechna Maryna,
student of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

THE BEAUTY OF UGLINESS: THE PARADOX OR AWARENESS FACTOR?

We all rejoice when something beautiful is in front of us. But in our life everything is built on comparative analysis, so in any case we need an assessment of ugliness. It is difficult for us to agree that, in fact, beautiful and ugly are not opposites at all, but equal aspects of the same thing.We can give a different aesthetic assessment, but already allowing for the possibility of this assessment, we reveal its aesthetic value. But for example, for one person the picture will be attractive and beautiful, and for another the same picture will be unpleasant and ugly. It is surprising, because both of them admire the picture.

This illustrates the problems of philosophical aesthetics. First, there is the question of whether aesthetic considerations about the concepts of beauty and ugliness are really subjective, having only private validity, or whether we can consider them as universal validity. And the next question, which is almost not investigated by scientists, is how a situation arises when something that we define as unpleasant, unattractive and ugly can hold our attention and even receive a high aesthetic evaluation.

And actually many scientists tried to answer these questions. Immanuel Kant proved that judgments of aesthetic evaluation have universal validity. Karl Rosencrantz, Sigmund Freud and others talked about our sympathy to the ugly, but the American philosopher Henry Nelson Goodman offered the world a description

of the paradox of the ugly. It was about the phenomenon when we define something as ugly and unpleasant, but at the same time feel an aesthetic sympathy to it. For us, this subject seems attractive.

Explaining this phenomenon, we also rely on the research of the famous philosopher Karl Rosenkrantz, who explained that the aesthetic characteristics of an object are concentrated in itself, and are not determined by those who observe this object. And Sigmund Freud said that our admiration for the ugly is connected with the possibility of the ugly to transfer a person from the usual world to the world opposite to the beautiful and harmonious.

Psychologically, when we feel an interest in the ugly, we move into a state of peace and harmony with ourselves, receiving aesthetic pleasure from observing what can relieve us of negative emotions. But all this happens on the basis of a conflict with one's own selves. And when we interact with an object that can potentially be appreciated by us from the point of view of aesthetics, our conscious reflects into reality the projection of the struggle with selves.

In the process of overcoming a certain limit of dissatisfaction, or the limit of denial, we feel fear. In response, our body begins to actively fight against the state of dissatisfaction, in order to restore the usual state of the systems of the human body, then the body sends impulses to consciousness about the need to change the attitude from negative to positive in relation to something or someone.The ugly actually lives in us and can be a powerful engine for creating meanings, which under the influence of many aspects are embodied in our assessment of certain objects or phenomena.Ugly is multifaceted in its manifestations. As Umberto Eco said, «...Ugliness is unpredictable, and offers an infinite range of possibility. Beauty is finite, ugliness is infinite like God». Ugly is not only the opposite of beauty, it is capable of demonstrating the idea ofthe aesthetic ideal in a negative form. Ugly can describe both beauty and unattractiveness. This is its universality.

And the very phenomenon of the beauty of ugliness proves to us that we, based on experience (our own and universal) begin to see this universality and multifacetedness, that is, we come to the awareness of the Ugly not only as a category of aesthetics, but as a whole complex of analysis of the world.

References

1. Etcoff N. Survival of the Prettiest: The Science of Beauty. New York : Doubleday, 1999.
2. On Ugliness. Umberto Eco – Maclehose, 2011. 455 p.
3. Dickie G. Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1974.
4. The Century of Taste: The Philosophical Odyssey of Taste in the Eighteenth Century. Oxford : Oxford University Press, 1996.
5. Etcoff N. Survival of the Prettiest: The Science of Beauty. New York : Doubleday, 1999.

Погребна Олександра,
студентка Київської державної академії
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

ВПЛИВ ЕДИЧНОЇ МІФОЛОГІЇ НА ТВОРЧІСТЬ СКАНДИНАВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ (КІНЕЦЬ XIX – ПОЧАТОК XX СТ.)

У нашому дослідженні ми спробували наблизитись до розуміння культурологічної моделі сприйняття навколишнього середовища та побудови світу представниками країн Північної Європи. Проаналізовано художні роботи Теодора Северіна Кіттельсена, Луїса Му як представників «золотого» століття скандинавського графічного дизайну. Водночас ми прослідкували вплив на їх творчість скандинавської міфології. Для фахівця графічного дизайну в процесі роботи над проєктуванням рішення поставленого перед ним завдання важливо раціонально вміти користуватись наявними в його арсеналі історичними, культурними або міфологічними джерелами. Гарним прикладом розвитку самобутнього народного стилю є скандинавська ілюстрація. Автори вдало звертаються до наявних міфологічних сюжетів у своїх рисунках, демонструючи симбіоз естетики та культури.

Сучасний скандинавський дизайн, у загальному його розумінні, сформувався завдяки могутній художній течії та відродженню культурної самосвідомості кінця XIX – початку XX століття. Демонстрацією розвитку графічної галузі дизайну можна вважати представлені у 1897 році на Всесвітній виставці в Стокгольмі фарфорові витвори, оформлені відомими дизайнерами Гуннаром Веннербергом і Альфом Валландером. Акварельні роботи Карла Ларссона, написані під впливом товариства «Мистецтв і ремесел», у яких переважають світлі тони та сільські мотиви, також привернули міжнародну увагу як відображення саме «шведського» стилю. Художня зображальна

традиція Скандинавії має досить самобутній характер через певну ізольованість країн, тому міфологічні мотиви сюжетів збереглись в ілюстраціях і до сьогодні.

Витоками скандинавської міфології прийнято вважати два літературні джерела народів Ісландії, Данії, Норвегії, Швеції, що мають назву «Едда» («Едда Семунда», або «Старша Едда») і «Едда Снорі» (або «Молодша Едда»). Космологічний погляд скандинавів на вертикальний поділ всесвіту передбачає існування трьох паралельних світів: божественного, людського та демонічного. Найбільшу увагу приділено образам створінь, узагальнено названими альвами. Це істоти потойбіччя, пов'язані зі смертю і долею, сновидіннями та охороною. Альвів нерідко пов'язують з культом предків, вшануванням пам'яті загиблих, як образ служителів верховного бога Інґві-Фрейра, що має тісний зв'язок з образом корабля.

Менш відомий за альвів, в скандинавській міфології також трапляється образ тролів. Згідно з Еддою, тролі пов'язані з негативними проявами потойбіччя. Їх сфера діяльності поширюється на покарання нечестивих померлих, асоціюється з болем, муками й огидою. У порівняннях з християнською традицією, тролям співвідносять демонів, яким також властива кровожерливість та ворожість до космічних сил.

Протягом багатьох років носії еддичної культури конкретизували образи міфологічних істот, що знайшло відображення не лише в прозових творах, а й у візуально-образному мистецтві тих країв. Яскравим представником таких художників є Теодор Северін Кіттельсен (1857–1914), відомий своїми пейзажами та малюнками на міфологічні сюжети, зокрема зображеннями тролів (рис. 1–3).

Рис. 1. Nøkken, 1887 (Водяник)

Рис. 2. Skogtroll, 1906 (Лісовий троль)

Рис. 3. Det rusler og tusler rasler og tasler, 1900 (Страшний, моторошний, шорсткий, галасливий)

Т. С. Кіттельсен був другою дитиною з восьми дітей своїх батьків. Його тато рано помер, тож Кіттельсен у юному віці був вимушений почати працювати помічником годинникаря. Там він познайомився із заможним меценатом Дідріхом Маєром Оло, який оплачував його навчання наступні роки. По завершенні навчання Кіттельсен відслужив в армії, на отриману стипендію військового відправився в подорож до Парижа. Весь час він сильно сумував за Норвегією, втілюючи свою тугу в сюжетах зображень та ілюстрацій, що й принесли йому відомість.

Також варто відзначити роботи Луїса Му (1857–1945). Славу йому принесли ілюстрації до класичних творів, казок та книг по міфології, дитячих та щотижневих журналів. З 1897 року Му проводив багато часу на літній фермі в комуні Квітесейд у Норвегії. Ці місця були вагомим джерелом натхнення для нього. Сюжети робіт здебільшого мають міфологічне підґрунтя, тому його твори є показовими для аналізу еддичної культури (рис. 4–6).

Рис. 4. Balders_Bålfærd (Балдерський вогонь)

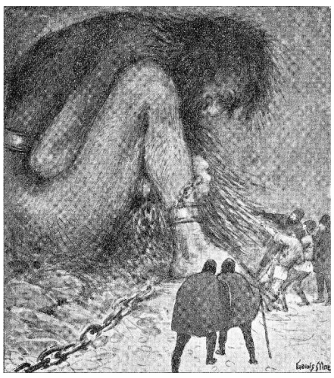


Рис. 5. Thorkild hos Udgaardsloke, 1898 (Велетень Утгарда – Локі)

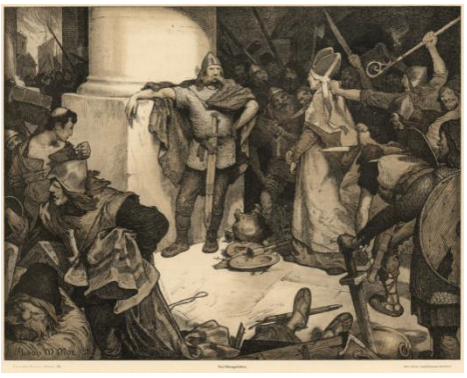


Рис. 6. Fra vikingetiden (Епоха вікінгів)

Твори Луї Му представлені в Національній галереї в Осло, в галереї автора в Трумсі та в Датському музеї мистецтва і дизайну в Копенгагені. У 1947 році Королівська бібліотека Копенгагена передала найбільшу колекцію графіки автора музею у Вайлі, Данія, як обов'язковий екземпляр кожного друкованого видання майстерень Копенгагену.

Твори запропонованих авторів відзначаються стриманістю колірної гами, що притаманна багатьом скандинавським художникам тої пори. Все ж прохолодний клімат, з коротким світовим днем та довгими сутінками, відображається і в ілюстраціях, й у світогляді народу Скандинавії. Велику увагу в культурі надають потойбіччю, яке в еддичній культурі не має суто негативний характер. Простежуються також язичницькі мотиви, поклоніння верховним силам природи, родючості та вдачі.

Особливості візуальної мови зображень скандинавських ілюстраторів є не лише доповненням до тексту або зовнішнім оформленням видання, а і його окремим змістовим наповненням, адже техніка та змістове навантаження цих робіт повною мірою передають особливе світосприйняття народів Північної Європи. Безперечно, можна стверджувати, що майстерність виконання зображень, заглиблення в культуру та сюжетне навантаження робіт скандинавських художників гідні уваги для ознайомлення з культурою і особливостями графічного дизайну та ілюстрації Скандинавії.

Література

1. Савчак Н. Еволюція розвитку фінського дизайну. *Вісник Львівського національного аграрного університету. Архітектура і сільськогосподарське будівництво*. 2021. № 22. С. 99–104. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vldau_2021_22_19 (дата звернення: 01.10.2022).

2. Шевченко В. Е. Особливості застосування та функціональність зображальної мови в друкованих медіа. *Медіапростір :* зб. наук. ст. із соц. комунікацій. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. Вип. 6. С. 15–20.

3. Король Д. О. Потрійні категорії персонажів скандинавської міфології. *Наукові записки НаУКМА*. 2009. Т. 88: Теорія та історія культури. С. 47–54.

Поліщук Алла,
аспірантка Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В КИЇВСЬКОМУ АБСТРАКТНОМУ ЖИВОПИСІ 1990-Х РОКІВ

Зі здобуттям Україною незалежності абстрактний живопис отримав, нарешті, змогу для природного розвитку. Позбувшись нормативних обмежень та ідеологічного тиску, абстракціонізм на певний період став мейнстримом і не лише для молодих митців, а й для цілком зрілих майстрів. Оскільки значних державних замовлень на початку 1990-х було вкрай мало, чимало митців відчували матеріальну скруту, а абстрактний живопис користувався популярністю і серед знавців та поціновувачів мистецтва, і серед покупців. Так сукупність факторів сприяла зростанню популярності напряму. Попри це, фахові праці, присвячені питанням українського абстрактного живопису, почали з'являтися не так давно, і все ще залишається чимало недосліджених аспектів цього потужного та яскравого явища.

Звертаючись до теми українського абстрактного живопису, зазвичай фокусують увагу на творчості представників «Живописного заповідника» та «Паркомуни», а також на програмних відмінностях їх творчих спрямувань. Хоча значимість обох творчих об'єднань не викликає сумнівів, усе ж дослідження їхньої діяльності не дає відповіді на всі питання щодо напрямів розвитку та, головне, джерел, з яких формувався та живився український абстрактний живопис. Попри різні вектори руху, митці зверталися до одних і тих самих джерел навіть у пошуках вирішення зовсім відмінних завдань.

Так, не оминула представників абстрактного живопису проблема створення нової художньої мови, яка б відповідала часу й була б питомо українською. У прагненні до граничних узагальнень на своїх полотнах художники зверталися до широких понять. При всій своїй розмаїтості та строкатості київський авангардний живопис формувався передусім, рухаючись від форми, лише поступово колір став домінуючою компонентою. О. Соловйов писав про нову українську образність, що вона базується на вітальності, тобто на мотивах, які йдуть від природи, а саме від флори та, буквально, ґрунту. Текстура землі та структура інших природних матеріалів (дерево, камінь тощо) – популярний мотив у київських живописців кінця ХХ ст. У прагненні повернутися «до витоків» зверталися митці й до спадщини трипільської культури та дохристиянської доби. Прикметним є також особливе піднесення, з яким зображували природу: сонце, воду, землю. Певною мірою таке піднесення звичних речей було способом повернення втраченого. І це стосується не лише колориту чи пластичної мови. Ідеться насамперед про ідейне чи, швидше, змістове наповнення творів: у трепетному ставленні, майже поклонінні природі у вигляді сонця, землі, схилам, водам і т.д.

Детально досліджує цей феномен М. Кисельов, наголошуючи на важливості ландшафту, «рідної землі» для формування нації та відчуття спільності. Стикнувшись з потребою у створенні нової образності та паралельним зростаючим суспільним запитом на створення національної ідеї, художники відреагували інтуїтивним зверненням до першоджерел. Значну кількість пробілів в українській історії культури та мистецтва й обмеженість фольклору, зведеного цензурою до етнографічної декоративності, митці заповнили творчими рефлексіями на історичне минуле. Отже, у культурне і мистецьке середовище мовби поверталися знищені сторінки: тяглість і давність української культури, змістовність та глибина. Абстракціоністи 1990-х долучилися до процесу перевідкриття і українського бароко, і мистецтва авангарду, і нового, глибшого погляду на народне мистецтво, зокрема народну (домашню) ікону. Знову звернули увагу на притаманну нашим предках сакралізацію землі та природніх ресурсів, а також на забобони та язичницькі обряди, котрі й досі уживають з християнською традицією.

Творчість художників нефігуративного напряму у 1990-х роках поєднала в собі всі основні теми та ідеї, з яких сформувалося сучасне київське образотворче мистецтво. У подальшому митці працювали над проблемами кольору, більш властивими абстрактному живопису. Однак наприкінці ХХ ст. цей напрям також долучився до формування нової образно-пластичної мови та до формування нових українських міфів, які на певному етапі замінили національну ідею.

Література

1. Кисельов М. Феномен екофільності в структурі етносу (нації). Етнічність. Культура. Історія. Соціально-філософські нариси. Київ : Ніжин, Інститут філософії імені Г. С. Сковороди, 2019. 272 с.

2. Соловйов О. Турбулентні шлюзи : [зб. ст.]. Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва. Київ : Інтертехнологія, 2006. 191 с.

Хлистун Юлія,
аспірантка Східноукраїнського національного університету ім. В. Даля

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МИСТЕЦТВА ІКОНОГРАФІЇ ТА ГІМНОГРАФІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЦЕРКОВНОМУ ЖИВОПИСІ

Такі види мистецтва, як поезія та живопис (точніше, образотворче чи візуальне мистецтво) не протиставлені в культурі, а є глибоко спорідненими, оскільки часто мають спільне джерело натхнення: одні й ті самі сюжети можуть використовувати у своїй творчості як художники, так і поети.

Вивчаючи монументальний церковний живопис, не можемо залишити без уваги той факт, що основою для появи цілої низки іконографічних сюжетів послугували літургійні тексти, складені на основі сюжетів Священної історії. Гімнографи (упорядники літургійних текстів) використовують низку літературних прийомів, які знаходять відображення в іконографічних сюжетах. Так, наприклад, поетична мова акафіста не могла не вплинути на іконографію, що розвивалася в тісній взаємодії з гімнографією (написанням богослужбових текстів). І в історії церковного мистецтва неодноразово образи та теми Акафіста (Пресвятої Богородиці) ставали сюжетами ікон і розписів храмів.

У сучасному українському монументальному церковному живописі тема Акафіста наявна, наприклад, у другому та третьому ярусах розпису південної та північної стіни Успенського собору в с. Микільському Донецької області, який було розписано у 2012 році. На жаль, восени 2022 року собор російські окупанти зруйнували. У зображенні Акафіста Пресвятої Богородиці відображено посвяту храму. Сюжети розташовані в такому порядку (розпис читається за годинниковою стрілкою, починаючи зі східної частини південної стіни та закінчуючи східною частиною північної стіни): явище ангела Пресвятої Богородиці («Благовіщення у криниці»), «Благовіщення в світлиці», зустріч Божої Матері зі святою праведною Єлизаветою («Цілування Єлизавети»), хода трьох волхвів за зіркою Різдва («Скачущі за зіркою волхви»), «Поклоніння волхвів», «Втеча до Єгипту» святого сімейства та ін.

Біля кожного сюжету написано першу фразу кондака або ікоса акафіста, що відповідає зображеному сюжету. Наприклад, біля сюжету «Поклоніння волхвів» є напис: «Видеша отроцы халдейстии на руку Девичу Создавшаго рукама человеки» (ікос 5); біля «Втечі до Єгипту» написані слова з ікоса 6: «Возсиявый во Египте просвещение истины, отгнал еси лжи тьму».Специфіку акафістських образів складає точна прив'язка до богослужбових текстів. Наприклад, ікос 11 великого Акафіста (Пресвятої Богородиці): «Светоприемную свечу, сущим во тьме явльшуюся, зрим Святую Деву» ілюструється зображенням Богородиці зі свічкою, що стоїть на підніжжі як на свічнику. Не знаючи цієї прив'язки складно здогадатися, який саме сюжет ілюструє розпис. Окремі поетичні епітети («Лествиця», «Скрижаль», «Покров», «Кіот», «Гора», «Міст», «Чаша»), що

прославляють Богоматір, дали змогу художникам наповнити іконописний образ символами, покликаними підкреслити особливу роль Божої Матері в історії спасіння.

Акафіст Пресвятій Богородиці – єдиний з усіх акафістів, що увійшов до складу служби Тріоді Пісної. Він читається на службі ранку суботи п'ятого тижня Великого посту (свята Похвали Пресвятої Богородиці). Тема Акафіста вперше в монументальному церковному живописі була використана в Сербії у XIV столітті. Це цикли фресок монастирів Дечани, Маркова, Матеїча. Найімовірніше, трохи згодом з Афона ця традиція прийшла на Русь. Найбільш яскравий приклад Акафіста Пресвятої Богородиці зображений у фресках собору Різдва Пресвятої Богородиці Ферапонтового монастиря. Розписував собор у 1502 році знаменитий іконописець Діонісій [1]. Подібно до церковного гімнографа-поета, який склав акафіст, іконописець, що зобразив сюжети акафіста, також прагне дотримуватися духу і краси гімну, як словесної ікони, прославляючи в фарбах Пресвяту Богородицю.

Оскільки іконографія розвивалася в тісному взаємозв'язку з гімнографією (упорядкуванням літургійних текстів), не можна не згадати слова Леонардо да Вінчі про взаємозв'язок цих двох видів мистецтв: «Живопис – це поезія, яку бачать, але не чують, а поезія – це живопис, який чують та не бачать. Ці два мистецтва, ви можете називати їх або поезією, або живописом, тут поміняли місцями почуття, з яких вони проникають в інтелект» [2].

Аналізуючи поетику літургійної поезії, Ольга Седакова зазначає, що літургійні гімни та псалми самі піснеспіви називають «словесними іконами»: «Давид иногда вообрази, списав яко на иконе песнь» – «колись Давид зобразив, написавши пісню, як на іконі» (Вел. канон, пісня 7) [3].

Порівняння співу з іконою говорить, крім іншого, і про те, як його сприймати. Молитва-звернення має, як каже псалмоспівець, підніматися в небо, як запашний дим священного воскуріння. Але гімн-спів не тільки йде в небо: він ще й залишається тут, з тими, хто молиться. Ми споглядаємо його на кшталт писаних на дошці чи стіні образів – і маємо дати цим словам і наспіву, як іконам, дивитися нас. Поділ на «молитву-прохання» та «гімн-хвалу» досить умовний; зазвичай той самий текст включає і прохання-звернення, і «уяву» (образи) того, що відбувається. Прохання проростає образами, а образна пісня перетворюється на пряме звернення. У «словесної ікони» є своя перевага перед писаною фарбами: слово здатне дати образ невидимого, нематеріального, неймовірного. Іконописцеві в такому разі доведеться вдатися до знаків та символів.

Отже, розвиток мистецтва гімнографії суттєво збагачує іконографічні сюжети символікою і є первинним відносно монументального церковного живопису. Тобто той чи інший художній образ спочатку знаходить втілення у слові, а потім – у фарбах.

Література

1. Акафіст Пресвятої Богородиці в іконах та фресках. URL: http://archive.taday.ru/text/962095.html (дата звернення: 20.04.2022).

2. Цитати відомих особистостей. URL: https://ua.citaty.net/tsitaty/635506-leonardo-da-vinchi-zhivopis-eto-poeziia-kotoruiu-vidiat-a-poeziia-e/ (дата звернення: 20.04.2022).

3. Сєдакова О. Маріїні сльози. До поетики літургійних піснеспівів. Київ : Дух і Літера, 2017. URL: https://www.olgasedakova.com/Poetica/1130 (дата звернення: 12.07.2022).

Шумейко Людмила,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АКСІОЛОГІЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦЬКО-ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

Розкриття заявленої теми вимагає з’ясування ключових питань, як-от: аксіологія, мистецько-освтній простір, філософія мистецтва, філософія освіти. За словниковими джерелами аксіологію розглядають як науку про цінності, що є самостійною галуззю філософської рефлексії. Наприкінці ХХ ст. аксіологія виходить на новий етап свого розвитку, пов’язаний із конструюванням та освоєнням нових людських світів у співвідношенні з мистецтвом, освітою, наукою. Аксіологія повертає філософське і соціогуманітарне пізнання до аналізу феноменів особистості й індивідуальності, до пошуку «людського в людині», до виправдання людського буття, його ідеалів, смислів, імперативів.

Одним з головних завдань сучасної гуманітарної політики нашої держави є поступовий і збалансований розвиток людського капіталу. Гуманітарне коло питань охоплює такі важливі напрями, як розвиток культури, освіти та науки. Із сутністю гуманітарної політики пов’язане поняття «гуманітарний потенціал нації», що визначається рівнем фізичного та психічного здоров’я, її соціального благополуччя, моральності, духовності, інтелектуального розвитку та солідарності [2, 99]. Найвищою цінністю завжди була й залишається людина, її життя та творчість. Індивідуальні цінності превалюють над суспільними та є сполучною ланкою між людиною і культурою конкретного суспільства [4, 30].

У процесі соціалізації особистості внаслідок проникнення суспільної інформації в її психологічний світ формуються ціннісні орієнтації. Важливою умовою набуття людиною життєвого досвіду, формування її духовності та світогляду, є передусім її особистісна дієва спрямованість на загальні системи цінностей суспільства відповідного історичного періоду. Ціннісні орієнтації – це складне утворення, що вбирає в себе різні форми взаємодії суспільного та індивідуального в особистості, специфічні форми усвідомлення особистістю навколишнього світу, свого минулого, теперішнього і майбутнього, а також сутності свого власного «Я» [3, 15]. Варто наголосити, що система цінностей не є пасивним наслідком впливу на людину соціокультурного середовища, політичних чи то економічних чинників. Духовність особистості формується в умовах послаблення ідеологічного та політичного пресингу, що веде до критичного осмислення досвіду попередніх поколінь. Як зазначає В. Долинська: «Світ цінностей – це насамперед світ культури, сфера духовної діяльності людини, її моральної свідомості, оцінок тощо» [3, 18].

Найбільш ціннісною і глобальною мегасистемою, у якій формується «людський капітал», є динамічний простір, яким у загальному розумінні постає культура. За античних часів Платон визначав простір (хору) як проміжок або вмістилище, тож окреслюємо мистецько-освітній простір як складову культури. Дослідники зазначають, що на порозі XXI ст. основною рисою сучасної культури є її поліфонійність [1, 22]. Філософія мистецько-освітнього простору як культурного феномену осмислює сутність використання мистецтва та освіти з метою розвитку гуманістичної особистості. Сучасний мистецько-освітній простір являє собою складну систему, що здатна до самоорганізації і саморозвитку та охоплює надзвичайно широке коло населення. Осмислення цього феномену, безумовно, окрім аксіологічного, потребує ще цілої низки методологічних інструментаріїв і підходів. Як зазначає О. Овчарук: «Сформоване ціннісне середовище, зорієнтоване на випрацювані способи життєдіяльності, а також інформаційний розвиток, комунікативність, нові технології, може стати основою для вироблення, в широкому сенсі, людського капіталу» [5, 119]. Головні функції мистецької освіти, на думку О. Рудницької, полягають у вивченні мистецтва як самодостатньої системи та аналізу його головних функцій в структурі освіти, що є синтезом цих двох напрямів філософського знання [6, 9].

Сучасне українське суспільство, перебуваючи в надскладних умовах радикальних змін, тотальної переорієнтації, відмовляється від ціннісно-нормативних регуляторів, які домінували в духовному житті соціуму до початку повномасштабної російської агресії. Нові ціннісні системи українства та всього людства перебувають на стадії глобальної трансформації та оновлення.

Підсумовуючи, зазначимо, сучасні вимоги загальнокультурного, державницького та глобального характеру потребують певної моделі антропологічного ідеалу людини, який на основі трансляції відповідних аксіологічних принципів буде критично осмислювати досвід попередніх поколінь, уособлювати культурні риси, активно впливати на формування мистецько-освітнього простору у XXI ст.

Література

1. Балуха В. О. Феномен культури у гуманітарному дискурсі : монографія. Чернівці : ЧНУ ім. Юрія Федьковича, 2020, 352 с.
2. Дерега В. В. Соціальна і гуманітарна політика : навч. посіб. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. 178 с.
3. Долинська Л. В., Максимчук Н. П. Психологія ціннісних орієнтацій майбутнього вчителя : навч. посіб. Кам'янець-Подільський, 2008. 124 с.
4. Матяж С. В., Березянська А. О. Класифікація цінностей та ціннісних орієнтацій особистості. *Наукові праці ЧДУ ім. Петра Могиликомплексу «Києво-Могилянська академія». Соціологія*. 2013. Т. 225. Вип. 213. С. 27–30.
5. Овчарук О. Особистість у просторі культури : навч. посіб. Київ : НАКККіМ, 2019. 119 с.
6. Рудницька О. П. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика : навч. посіб. Суми, 2015. 210 с.

Жадейко Олексій Миколайович,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ХУДОЖНЯ ФІЛОСОФІЧНІСТЬ ТВОРІВ ВАЛЕРІЯ ГЕГАМЯНА

Серед численних тем, до яких звертався Валерій Гегамян, декілька посідають у його творчості особливе місце. Вони вирізняються особливо значимістю, загальнолюдською, філософською та історіософською спрямованістю. Передусім це картини «Хачкар» та «Весілля без кохання». Часом ці роботи помилково тлумачать як диптих, ґрунтуючись на схожості форматів та художньої манери. Їх дійсно можна розглядати як частини єдиного цілого, але це буде вже інтерпретацією реципієнта, оскільки сам майстер, судячи з усього, не передбачав, що їх обов'язково мають сприймати разом.

Ці твори, хронологічно останні роботи автора, живопис музейного рівня – зрілий, гармонійний, архетипно насичений. Саме тут митець підіймається до філософських та історіософських висот осмислення світу, які не так часто трапляються в живописі (про можливість художньої візуалізації науки див. [1, 144]).

«Хачкар» та «Весілля без кохання» – наймасштабніші в усіх значеннях: і за задумом, і за втіленням – твори Валерія Гегамяна. Їхня монументальність відображає схильність художника до настінного живопису. Композиції поєднують у собі впливи мексиканських майстрів муралів, розмах Ф. Кричевського та М. Бойчука, декоративність А. Матісса та соковитість палітри М. Сар'яна. Обидві картини підкреслено площинні, простір та об'єм у них умовні, лінеарність домінує над живописністю.

Обидві картини пов'язані темою геноциду та насильницької асиміляції вірмен у 1915 році – масштабною і трагічною темою, над якою художник розмірковував усе своє творче життя.

Монументальна фігура, яка ледь вміщується у формат картини, «тримає» композицію картини, а також сам світ, який руйнується на очах у глядача. Недарма картина відома ще під назвою «Апокаліпсис». У певному сенсі ця назва неправильна, адже сам майстер називав цю роботу інакше. Однак ця назва має право на існування, ставлячи це полотно в один ряд з іншими «художніми апокаліпсисами» мистецтва XX століття [2].

Лише послідовно вивчивши всі варіанти твору, всі ескізи до нього, можемо, та й то лише з долею ймовірності, намагатися інтерпретувати зображення. Центральна фігура – це Мати-Вірменія, втілення незламності вірменського духу. Незважаючи на випробування та виклики історії, цей дух не ламається та не зникає. У правій частині картини – хачкар, що похитнувся, символ давньої культури, який перебуває під загрозою. Хачкар, напевно, є найбільш упізнаваним вірменським символом у світі. Історія виникнення традиції ставити в пам'ять про події або для позначення особливих місць (на могилах, біля джерел тощо) кам'яну стелу сягає глибини віків задовго до християнізації Вірменії. Але із середини першого тисячоліття ці кам'яні блоки отримали нові форми та смисли. Зображення на них з язичницьких символів стихій трансформувалися в християнські знаки.

Найчастіше на хачкарах різьбилися хрести з рослинною символікою в обрамленні складних орнаментів. Інколи у верхній частині можна побачити зображення Ісуса або деісусну композицію. Валерій Гегамян з дитинства увібрав у себе історію та культуру Вірменії. Настільки універсальний національний і духовний символ, як хачкар не міг залишити його байдужим. Художник використовує його в багатьох творах,

Друга велика картина того самого періоду має авторську назву «Весілля без кохання». Іноді вона фігурує в літературі та в інтернеті під назвою «Криваве весілля». Ця помилкова назва з'явилася на початку 2000-х років, під час підготовки до публікацій перших матеріалів про художника. Згодом цю назву стали використовувати навіть дослідники творчості Гегамяна. Однак саме авторська версія задає правильний тон сприйняття ідеї цієї живописної роботи. Ідеться про насильне одруження вірменки з курдом.

Картини В. Гегамяна «Хачкар» та «Весілля без кохання» можна розглядати як програмні твори, які підбивають підсумки творчих пошуків майстра. Вони є вершиною його філософського та історіософського осмислення фактів життя вірменського народу. Більш того, вони дають змогу зазирнути в саму сутність трагічних подій, які, на жаль, постійно повторюються в людській історії.

Література

1. Пушонкова О. А. Візуальне сприйняття: нове мистецтво і нова наука. *Гуманітарний вісник Запорізької державної академії*. Запоріжжя : ЗДІА, 2003. Вип. 14. С. 138–146.

2. Сауленко Л. Прозріння: живописець В. Гегамян та скульптор А. Гегамян : вступ. ст. до альбому репродукцій. URL: https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_63/alm_63-223-230.pdf (дата звернення: вересень 2022).

Культурні та креативні індустрії: міжнародний досвід й українські реалії

Браницький Микола,
доктор філологічних наук, професор, професор навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

ВІРТУАЛЬНИЙ ПРОСТІР ЯК ЕЛЕМЕНТ МУЛЬТИМОДАЛЬНОГО ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО УНІВЕРСУМУ

Віртуальність як образно-символічне начало цілком відповідає домінанті реальних соціокультурних практик XXI ст., оскільки символ реальності в сучасній культурі отримує статус реального утворення, а відображення реальності позиціюється як реально діючий феномен. Новітні віртуально-комунікаційні технології створюють принципово інший, не знаний раніше «глобальний простір-час», в якому локальний, обмежений простір стає світовим, а конкретний час набуває відносний характер, оскільки важливішим є не те, коли і як саме відбулася певна подія, а коли і як вона була репрезентована і сприйнята.

Зміст поняття «віртуальне» та «віртуальний простір», які використовують у сучасній гуманітаристиці, не мають самостійного значення і дублюють такі поняття, як: «можливість» та «можливий світ», «потенціальне» та «потенціальний світ», «ідеальне» та «ідеальна реальність», «суб'єктивне» та «суб'єктивна реальність» [1, 49]. При цьому родовою ознакою віртуальних об'єктів є спосіб існування інформаційної складової в закодованому вигляді, що дозволяє віднайти віртуальний простір на всіх рівнях Універсуму, визначення якого розширюється за рахунок способів існування основних складових світобудови – можливості та дійсності, потенційності і кінетичності, віртуальності й актуальності.

Мультимодальність є однією з ключових характеристик сучасної комунікації, що зумовила формування динамічного «кліпового» мислення людини і визначається як такий вид комунікативних ситуацій, що включає різноманітні семіотичні модуси і націлений на підвищену ефективність комунікації. Кінець 2010-х – початок 2020-х років у зв'язку з низкою об'єктивних і суб'єктивних причин ознаменувався посиленням залежності суспільства від цифрових технологій та інтернет-комунікацій. Розширення репертуару цифрових медіапрактик наразі актуальне для користувачів усіх вікових категорій і включає створення сенсу в контексті віртуальної реальності.

Технології віртуальної реальності пропонують користувачам нові можливості для участі в імерсивних мультимодальних комунікативних практиках як усередині, так і між віртуальними та матеріальними просторами, які лишаються не достатньо дослідженими в контексті проблематики можливих наслідків для спілкування з використанням нових форм сенсомоторної взаємодії. Мультимодальність відноситься до комбінації двох чи більше семіотичних модусів або культурних засобів репрезентації, як зображення, звуки, слова або рухи тіла, і саме у відношеннях між співіснуючими модусами полягає, на думку дослідників, «виражальна сила мультимодальності» [2, 225]. Технологія віртуальної реальності може мати потенціал для демократизації різноманітних комунікаційних процесів за рахунок збільшення участі тіла засобом втіленого створення сенсу і нових тривимірних мультимодальних репрезентативних форм, які задіюють зір, тактильні відчуття, пересування та слух користувача.

Технології віртуальної реальності являють собою синтетичне або змодельоване комп'ютером середовище для занурення користувача, що включає використання шолома віртуальної реальності для стереоскопічного зору, або мультипроєкційне середовище, а також елементи управління з відстеженням руху для тактильного зворотного зв'язку [5, 183]. На думку дослідників, віртуальні середовища являють собою імерсивні, мультисенсорні, штучні тривимірні віртуальні простори, що включають комп'ютерні симуляції, що дозволяють користувачам взаємодіяти з віртуальними об'єктами, тоді як фізичний світ видалено з поля зору [3, 1518]. Віртуальна реальність відрізняється від доповненої реальності та змішаної реальності, але в сукупності їх можна назвати технологіями розширеної реальності. Хоча доповнена реальність також може включати використання гарнітури, користувачі можуть переглядати об'єкти в безпосередньому фізичному середовищі через камеру цифрового пристрою, взаємодіючи з віртуальними об'єктами, що накладають на вигляд цього середовища. Змішана реальність поєднує віртуальний та реальний світи зі співіснуванням та взаємодією між реальними і віртуальними елементами для створення нових середовищ [4, 4].

Віртуальна реальність являє собою тривимірне моделювання, що дає змогу користувачам практикувати навички, які занадто небезпечні для використання в реальному світі. Вона може використовуватися для дослідження цікавих явищ Всесвіту, для перегляду 360-градусних фільмів, взаємодії із симуляціями минулих чи майбутніх подій та ін. Оскільки більшість систем віртуальної реальності дають змогу користувачеві відчувати тактильний зворотний зв'язок, торкатися до об'єктів у віртуальному середовищі та маніпулювати ним, а також використовувати пересування, вони мають інноваційні можливості взаємодії порівняно з іншими технологіями для створення цифрового тексту або мультимодальної репрезентації. Віртуальний простір створює умови для розвитку мультимодальних комунікативних ситуацій, які розгортаються в часі та просторі й передбачають дію та реакції.

Література

1.Фандєєва А. К. Віртуальна реальність: ретроспективний аналіз поняття. *Грані*. 2014. № 2 (106). С. 48–56.

2.Hull G. A., Nelson M. E. Locating the semiotic power of multimodality. *Written Communication*. 2005. Iss. 22(2). Pp. 224–261.

3.Jensen L., Konradsen F. A review of the use of virtual reality head-mounted displays in education and training. *Education and Information Technologies*. 2018. Iss. 23. Pp. 1515–1529.

4.Mills K. A., Exley B. Sensory literacies: The full sensorium in literacy learning. *Tierney R., Rivi F., Smith G., Ercikan K. (Eds.). International encyclopedia of education* (4th ed.). Elsevier. 2022. Pp. 1–7.

5. Pottle J. Virtual realit y and the transformation of medical education. *Future Healthcare Journal*. 2019. Iss. 6(3). Pp. 181–185.

Полтавець-Гуйда Оксана,
член Національної спілки художників України, заслужений художник України,
член-кореспондент Національної академії мистецтв України

«УКРАЇНА ВІД ТРИПІЛЛЯ ДО СЬОГОДЕННЯ В ОБРАЗАХ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ» – ДЕСЯТА ВИСТАВКА 2022 РОКУ В МЕЖАХ ПРОЄКТУ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО БІЄНАЛЕ МИСТЕЦТВА ІСТОРИЧНОГО ЖАНРУ

Правдива фіксація і глибоке знання власної історії необхідне кожній нації для її подальшого розвитку, для самовизначення в розмаїтій сім'ї інших народів. Над цим постійно працюють науковці розвинених країн, цьому сприяє зібраний попередніми поколіннями багатий матеріал літописів, легенд, балад, дум, пісень тощо. Професійні літератори пишуть історичні повісті, романи, створюють поетичні збірки. Піклування про збереження історичної пам'яті і її популяризація у світі – один з показових чинників визначення ступеня розвитку країни. Поряд з епістолярними жанрами велику роль відіграють твори візуальних мистецтв – скульптурні монументи, ілюстровані видання і станкові графічні твори, твори декоративно-прикладного мистецтва, а також історичні кінокартини, оперні, балетні, драматичні вистави тощо. Особливе місце належить станковому історичному живопису як такому, що здатен створювати знаковий уставлений образ визначних історичних подій або постатей, який є зрозумілим усім народам без перекладачів і складних пояснень. Звичайними замовленнями монархів і можновладців попередніх епох були великі картини історичної тематики, які вони розміщували у власних збірках або дарували правителям інших країн і які зараз становлять гордість історичних розділів видатних музеїв світу: мадридського «Прадо», амстердамського «Рейксмюсеум», паризького «Лувру», лондонської «Тейт».

Більше трьох століть бездержавності позбавили нашу націю змоги повноцінно опікуватись власною історією і культурою, і на сьогодні історичні розділи образотворчих музеїв нашої країни порівняно з європейськими країнами перебувають на початку свого розвитку. Загалом відставання в мистецькому історичному жанрі гостро відчувала творча інтелігенція України в усі часи перебування в Російській імперії, і вже із середини XIX століття були зроблені спроби вирівняти ситуацію: з'явилися потужні літературні твори І. Котляревського, Т. Шевченка, П. Куліша, І. Франка, Л. Українки, опера «Тарас Бульба» М. Лисенка, багато художників українського походження писали дипломні роботи

Рис. 1. Полтавець В. В. «Довбуш», 1989 р., 125х140, п/о

Рис. 2. Кущ А. В. «Святослав у бою», 2003 р., бронза, 60х49х20

Петербурзької академії мистецтв на українську тематику, особливо це стосувалося випускників майстерні нашого видатного земляка І. Рєпіна, який сам задав тон своїми знаменитими «Козаки пишуть лист турецькому султану», – О. Мурашко, Ф. Красицький, П. Чирко. Провідним у цьому процесі виступає історичний жанр. Саме йому присвячували свою творчість відомі майстри живопису тої епохи – О. Сластіон, М. Пимоненко, С. Васильківський, І. Їжакевич. До них доєдналися українці, представники західної школи І. Іванець, Ю. Брандт, Ю Коссак, А. Манастирський. Цей процес продовжили художники і в першій половині XX століття: М. Івасюк, Г. Крушевський, І. Шульга, І. Шульга, С. Чуприненко, П. Холодний, М. Самокиш. За часів радянської доби історичний жанр у живописі був дозволений лише у вузьких цензурованих межах, зокрема на тему «дружби» російського і українського народу після Переяславської ради 1654 року, перемог у громадянській і Другій світовій війні.

З настанням незалежності України відбувалися важливі засадничі процеси у формуванні молодої держави, але багато питань розвитку культури опинилося на узбіччі. І знову творча інтелігенція задля виховання і укріплення нації гостро відчула потребу заповнювати візуальні білі плями нашої багатої та яскравої історії, самотужки, без підтримки держави, започатковувати важливі мистецькі проєкти, зокрема в образотворчому мистецтві, втілюючи постаті наших історичних героїв і зображуючи визначні події.

У 2004 році Національна спілка художників України започаткувала всеукраїнський проєкт виставок мистецтва історичного жанру. Його ініціатором і незмінним організатором був і залишається сьогодні відомий художник-монументаліст, автор багатьох інших відомих кураторських проєктів, випускник Київського державного художнього інституту (нині НАОМА), майстерні Т. Яблонської – Олександр Мельник. Соратником і помічником у втіленні проєкту є також випускник цього самого художнього закладу, майстерні М. Стороженка – Олесь Соловей, секретаріат та Дирекція виставок НСХУ.

У 2005 році на IV з'їзді Національної спілки художників України було ухвалено проводити таку виставку кожні два роки, бієнале отримало назву «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників». В самій назві підкреслена глибина історії нашої нації. Кожна виставка має основну тему, присвячену визначним історичним подіям або річницям народження видатних українців. Деякі виставки були позачерговими – вихор сучасних подій захоплював митців. Так, бієнале присвячувались Т. Шевченкові, голодомору, Революції Гідності, початку війни в Україні 2014 року, отриманню Україною Томосу тощо. У 2022 році присвятою є 300-та річниця з дня народження Григорія Сковороди. Але широта назви бієнале закликає художників висловлюватись на будь-яку історичну тему, що їх хвилює і приваблює, а також гостро відгукуватись на зміни і знакові явища сучасного навколишнього життя. Експозиції розгортаються у виставкових залах Центрального будинку художника НСХУ в Києві, згодом твори відбирають для проведення виставок у різних містах України. Проєкт містить у собі твори різних галузей образотворчого мистецтва: станкового живопису, монументального мистецтва, скульптури, станкової графіки і плаката, декоративно-прикладного мистецтва (рис. 1–4). Після кожної виставки видається каталог гарної якості і логічної наукової побудови, у якому представлені роботи всіх учасників бієнале. Видання здійснюють за участі українських і закордонних меценатів, а також за внески учасників виставок. Важко переоцінити важливість і значення цього проєкту. Адже він не тільки збагачує мистецтво України вагомими творами, підвищує самосвідомість нації, сприяє розвитку історичної науки і мистецтвознавства, але й дає повноцінний зріз розвитку сучасного мистецтва історичної тематики загалом, показує

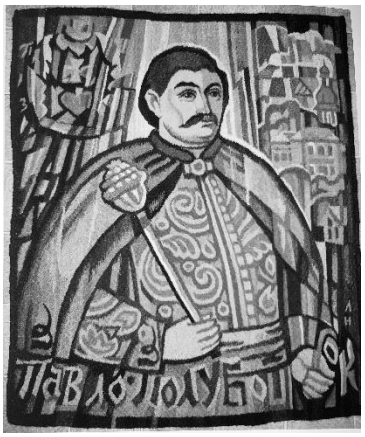


Рис. 3. Литовченко Н. І. Гобелен «Павло Полуботок. Із серії «Гетьмани України», 2009 р., 120х100, вовна, ткацтво

проблеми і дає відповіді на багато актуальних питань.

Проєкту вже 18 років. Цього року, попри воєнне лихоліття, має відбутися 10-та виставка. Загалом у виставках брали участь художники різних поколінь з усієї України, експонувалися також деякі ретроспективні твори. Бієнале засвідчило наявність і подальший розвиток двох основних класичних мистецьких шкіл нашої держави – київської і харківської, також набирає сили одеська школа. Інші міста також представлені окремими талановитими творами. Декоративне мистецтво традиційно сильне у Львові, Закарпатті, Києві.

Старші покоління були представлені на бієнале роботами художників київської школи: М. Стороженко, В. Забашти, В. Гуріна, В. Токарєва, В. Баринової-Кулеби, В. Прядки і О. Володимирової, випускника харківської школи О. Ворони, випускника Петербурзької академії Ф. Гуменюка, а також випускників майстерні батального живопису Харківського художнього інституту під керівництвом наступника М. Самокиша М. Дерегуса – В. Полтавця, В. Кравченка, С. Рєпіна, які зберегли вірність обраному замолоду жанру історичної картини на все життя. Регулярно виставлялися відомі майстри середнього покоління: В. Гонтаров, О. Івахненко, О. Мельник, Л. Сотник, К. Могилевський, М. Данченко, М. Гуйда, О. Соловей, В. Копайгоренко, Н. Литовченко, В. Євтушевський, В. Ковтун, О. Полтавець-Гуйда. Цікаві твори надають молоді художники. Велику роль у залученні молоді до цього проєкту відіграють п’ять мистецьких академій України – НАОМА, академія ім. Михайла Бойчука, Харківська, Львівська, Закарпатська академії. Завдяки зусиллям колективів цих закладів у мистецьку спільноту вливаються нові покоління оригінальних художників-професіоналів. Помітну частину експозиції традиційно становлять дипломні роботи випускників цих академій, що засвідчує високий рівень національної академічної школи і спадкоємність традицій попередніх поколінь.

На початку проєкту значну увагу художники приділяли висвітленню вагомих історичних тем для особливої акцентуації задля відновлення історичної справедливості, спотвореної північним сусідом: «Рік 33» С. Турбаби, «Махновія» М. Шевченка, «Клятва Мазепи на вірність Україні» О. Полтавець-Гуйди, «Дума про кобзарів» О. Сердюка, «Михайло Бойчук. Розстріляне Відродження» Г. Саєнко, «Театр Леся Курбаса» Т. Іванової, «Василь Макух. 5 листопада 1968 року», «Олекса Гірник. 22 січня 1978 року» О. Мельника – портрети двох патріотів-українців, які здійснили акти публічного самоспалення на знак протесту проти комуністичної тоталітарної системи, колоніального становища України, політики русифікації; «Попередження. Микита Галаган. 1648» Л. Стебловської і Е. Ревенка – відкриття реального героя, що пожертвував власним життям, заманивши польські війська в засідку, підготовлену Богданом Хмельницьким. Велику цікавість викликають у глядачів виставки скульптурні твори майстрів, які найбільш плідно виставляються впродовж цих років: В. Чепелик, А. Кущ, В. Шолудько, О. Зобенко, В. Білик, Ю. Павлов. У декоративно-прикладному мистецтві оригінальні твори представляли: О. Бородай, Г. Севрук, П. Мороз, Н. Литовченко, А. Анорічева-Єрьомка, А. Буйгашева.

Рис. 4. Кушнір М. Ф.
«Сховатися од долі не судилось.
Пам’яті Василя Стуса»,
2009 р., 90х70, п/о

Обмеження обсягу нашого дослідження не дає змогу назвати набагато ширше коло успішних учасників виставок, де поряд із відомими майстрами виставляються і набирають творчого досвіду молоді художники. Попри тематичне розкриття обраної теми, художники активно шукають нові методи висловлювання, оригінальні композиційні та пластичні рішення, незвичні використання матеріалів у творах декоративно-прикладного мистецтва. Бієнале жанру історичного мистецтва – один із найважливіших і найцікавіших заходів Національної спілки художників України за останні роки. Виставки відрізняються масштабом робіт, якістю виконання, приваблюють і хвилюють численних відвідувачів, слугують студентству прикладом вагомих задумів.

Проєкт є унікальним і для сучасного європейського мистецтва. На жаль, він здійснюється без належної державної залученості й підтримки, завдяки лише ентузіазму його організаторів та учасників. Наводимо цитату О. Мельника з каталогу виставки 2010 року: «Дякуємо за великий труд без надії на його оплату, за талант, за любов до історії, до України. Спасибі всім, хто доклав свою працю – і творчу, і фізичну, не пошкодував коштів, аби ця виставка відбулась». Але, попри труднощі і перешкоди, велика справа триває: створені художниками майстерні і цікаві твори продовжують

доповнювати історичний розділ мистецтва України, набувають популярності в друкованих виданнях і рано чи пізно посядуть своє гідне місце в музейних і приватних збірках нашої держави.

Література

1.Белічко Ю. В. Станковий живопис. Побутовий та історичний жанри. *Історія українського мистецтва :* у 6 т. Т.4. Кн. 2: Мистецтво другої половини XIX–XX століття. Київ : Гол. ред. Укр. рад. енцикл., 1970. С. 32–155.

2. З української старовини : альбом / упор. Ю. О. Іванченко. Київ : Мистецтво, 1991. 308 с.

3. Протокол засідань IV з'їзду Національної спілки художників України від 14 травня 2005 року.

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

КРЕАТИВНА ЕКОНОМІКА ЯК СТРАТЕГІЯ РОЗВИТКУ УКРАЇНИ

Усвідомлення того, що економіка вимірюється культурою, а культура вимірюється економікою, прийшло до країн Західної Європи в кінці минулого століття, коли почався розвиток підприємницької діяльності в культурі. Розуміння того, що основною метою економічного розвитку є створення культурних цінностей і що культура виступає головним рушієм і показником економічних змін, з'явилося в середині та наприкінці 90-х років минулого століття. «Безперечно, економічна діяльність сама по собі не є метою, але має цінність тільки тоді, коли сприяє людському щастю». Ці слова належать не діячеві культури чи психологу, а професорові економіки Цюрихського університету, відомому досліднику Бруно Фрею.

В умовах євроінтеграційних змін в України, які очевидні та незворотні, слід зазначити, що, на відміну від економічних, фінансових, промислових, торгових аспектів європейської інтеграції, які відрізняє високий ступінь уніфікації та стандартизації, політика соціально-культурної сфери, зокрема в галузі культури, будується на зовсім іншому принципі, а саме на повазі і заохоченні національного та регіонального різноманіття. Протягом багатьох років суспільство намагається зберегти і створити нові культурні цінності, для того щоб ввести ці цінності у свідомість кожного, тому що від рівня індивідуальної культури залежить і рівень культури суспільства загалом. Можна сказати, що з культурою тісно пов'язані норми й цінності, зокрема й загальнолюдські. Саме таке розуміння є наріжним каменем євроінтеграції сучасної України. І зрозуміло, що такий вектор трансформаційних процесів значною мірою буде визначати розвиток саме соціально-культурної сфери.

Безумовно, соціокультурна сфера сприяє духовному піднесенню та підняттю інтелекту в суспільстві, удосконалює та розвиває його гуманітарну складову, генерує стимули та мотиви для розвитку всіх сфер людської діяльності. Від міри розвитку соціально-культурної сфери та її ефективності залежить якість життя населення країни, рівень розвитку суспільства, культурна та самобутня репутація країни у світі [1]. У новій сучасній економіці намагання мати високу конкурентоспроможність абсолютно на всіх рівнях змушує передусім розвивати ресурсний потенціал, а особливого значення в цьому процесі набуває ефективний розвиток саме нематеріальних активів (імідж, бренд тощо).

Численні приклади різних європейських країн демонструють, як культурні інвестиції, належним чином керовані з фінансової точки зору, продукують низку результатів у контексті економічного процвітання, створення нових робочих місць чи можливостей для підприємництва в креативній економіці. На початковому етапі розвитку креативних індустрій вважали, що держава не відіграє взагалі або відіграє мінімальну роль у розвитку культурної та креативної сфер. Проте, коли креативні індустрії почали набирати обертів, прийшло розуміння, що важливим гравцем у формуванні та розвитку креативної економіки є держава, яка виступає ініціатором та координатором таких активностей, зокрема через формування та реалізацію відповідних державної та регіональної політик. Сьогодні немає сумнівів, що креативний сектор потребує активних дій та підтримки з боку держави. Таким шляхом пішли країни, які наразі є лідерами креативної економіки: Великобританія, Китай, Південна Корея, Нідерланди та ін. [3].

Належним чином інтегровані в стратегії місцевого розвитку культурні інвестиції є джерелом регіональної привабливості для гостей та інвесторів. Щодо місцевих очікувань, то варто зазначити, що це також є джерелом зміни ставлення, яке генерує духовну єдність, гордість та колективну єдність. Не може бути розвитку без віри в себе та віри в потенціал інших.

Органам місцевого самоврядування, як і у випадку з державою, відводиться роль ініціатора та

координатора розвитку індустрій креативної економіки, проте на рівні міських, селищних, сільських територіальних громад, районів, областей через формування та реалізацію відповідних місцевих політик. Завдяки визначенню індустрій креативної економіки, які мають потенціал до розвитку, розробки стратегії та запровадження ефективного інструментарію, органи місцевого самоврядування можуть закласти міцний фундамент для розвитку людського капіталу та економічного зростання територіальної громади. Необхідним є і набуття спеціальних креативних компетеностей. Як наголошує О. Р. Копієвська, саме креативність як фахова компетентність є перспективною для економічного розвитку [4; 5].

Інвестування в культуру є державоформуючою справою. Повернення інвестицій буде пов'язане не лише зі здатністю виробити продукт чи пропозицію, здатну посісти свою нішу на ринку в наступні три чи п'ять років, маючи на меті збільшення прибутків. Вони будуть базуватися на спроможності інвестицій трансформувати місцевість, якість життя, змінити стиль мислення, сприяти терпимості та набуттю знань, заохочувати здатність ризикувати, просувати ідеї креативності та дух підприємництва. Вони також будуть залежати від здатності пропонувати можливості більш широкого залучення громадян. Такі інвестиції будуть як фізичними, включно з промоцією спадщини наприклад, так й емоційними через естетичну ударну хвилю та колективний досвід, який вона генерує. Тільки така стратегія відбудови та розвитку України дозволяє впевнено крокувати у європейське майбутнє.

Література

1. Звіт експертів Ради Європи «Огляд культурної політики України» URL: http://195.78.68.75/mcu/control/publish/article?art_id=245250866 (дата звернення: 23.10.2022).

2. Магера С. Європейський вектор розвитку української культури. *Вища освіта України*. 2019. С. 27–34. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37460/Magera_2019_3.pdf? sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 23.10.2022).

3. Креативна економіка. Нова економічна епоха XXI століття. URL: https://creativeeconomy.center/wp-content/uploads/2021/12/2_5332503104040474153.pdf (дата звернення: 23.10.2022).

4. Копієвська О. Р. Креативність як фахова компетеність менеджера культури. *Культурологічний альманах.* Вип. 14. Вінниця : Твори, 2020. С. 37–39.

5. Kopiyevska O. Creative Discourses of Educational Practices: Student Youth of Art and Culture Proffessions. *Youth Voice Journal*. 2021.

Гавеля Олександра,
кандидат філософських наук, старший лаборант кафедри культурології Національного університету біоресурсів і природокористування України, член Національної спілки журналістів України

ТРАДИЦІЙНІ ТА НОВІ ТЕХНІКИ КОЛАЖУ У ТВОРЧІЙ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ ХУДОЖНИКІВ

Актуальним питанням сучасної культурологічної науки виступає питання розвитку культурних практик колажування як чинника новацій в креативних індустріях. Важливим є виявлення особливостей переведення культурних кодів у предметні форми образотворчого мистецтва за допомогою використання різноманітних технік колажу. Колаж є культурним продуктом, результатом креативної діяльності індивіда, тому поняття «креативні індустрії» передбачає участь просьюмера (людини, яка конструює реальність зі світу речей, що її оточують). Практики «ручної» праці знову набувають актуальності та активно розвиваються у сфері художньо-творчої діяльності сучасних митців.

Спостерігаються такі тенденції з використання сучасними художниками технік колажу: повторення (роботи *Jesse Draxler, Matthieu Bourel*); деформації (роботи *Kensuke Koike*); мінімалізму (роботи *Anthony Zinonos, Cristiana Couceiro*); силуету (роботи *Johanna Goodman*); масштабування (роботи *Charlie Elms, Mohanad Shuraideh*); ідеального збігу (роботи *Hors Paires*); мутації (роботи *Randy Mora*); балансу (роботи *Oscar Rodríguez*); приборканого хаосу (роботи *Tyler Spangler, Joe Castro*); змішаної техніки (роботи *Susana Blasco*).

Сучасний діяч мистецтв Моханад Шурайде (Mohanad Shuraideh) є власником та креативним директором студії «Мистецтво вертіго» (Vertigo Artography). Він створює унікальні твори мистецтва, які представлені в художніх галереях по всьому світу. Найчастіше – це сюрреалістичний настінний

колаж, у якому художник використовує змішану техніку, авторську фотографію та вибрані вінтажні зображення. У своїх колажах він успішно використовує техніку масштабування (рис. 1).

На популярних сайтах unsplash.com, pixabay.com, Negativespace.co, BritishLibraryimagery collection, pexels.com, University of California collection, Europe an aimagery collection, Creative Commonsarchive, Smithsoni an Open Access представлено багато прикладів використання сучасними художниками різних технік колажу.

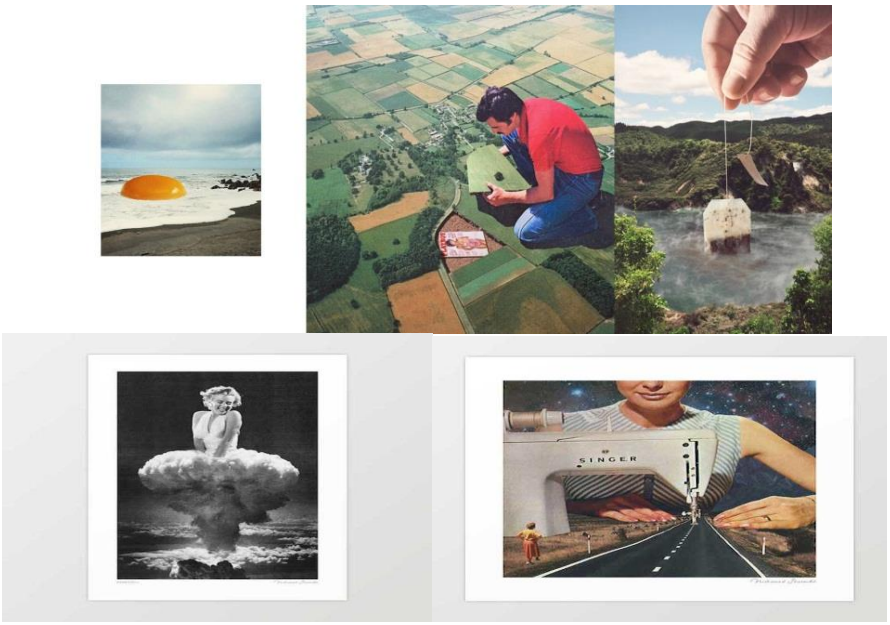


Рис. 1. Техніка масштабування, використана в роботі Моханада Шурайде Shuraideh)

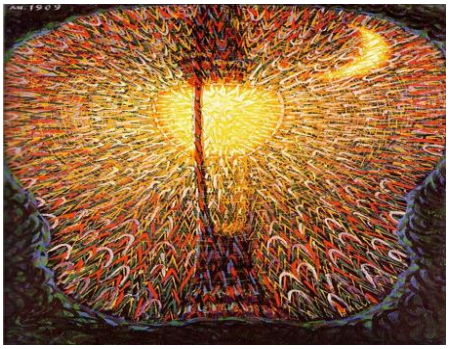


Рис. 2. Картина Джакомо Балла. Вуличне світло, 1909

Рис. 3. Джакомо Балла. Paesaggio, 1916. Collage on cardboard
(Пейзаж, 1916. Колаж на картоні)

На сторінці сайту Europeana.eu висвітлена тема «Цифрова культурна спадщина Європи». У ній досліджено питання злиття китайських живописних традицій із західною абстракцією. Так, Ху Чі-Чунг (1928–2012) створив мальовничу абстракцію, завдяки роботам Віллема де Кунінга (1904–1997). Він представив глядачам барвисті та казкові пейзажі, сповнені життя та радості. Фонг Чунг-Рей (нар. 1934) надав більш грубого вигляду своїм колажам та гравюрам за допомогою використання кисті з волокон тростини. Отже, він передав ідею впливу часу на матерію.

Нове покоління китайських художників знову звернулося до національних традицій за допомогою застосування «експериментального чорнила» та цифрових медіа. Техніка *масштабування* використана в роботах Уціус Вонга (1936 р.), який вивчав західний живопис у Сполучених Штатах Америки. Він був одним із перших, хто відновив використання туші в композиціях, повних хроматичних варіацій, у яких геометричні форми та *лінії порушують правила масштабу та відстані.*

У роботах італійського художника Джакомо Балла (Giacomo Balla) (1871–1958), одного з основоположників італійського футуризму, часто використано техніку *повторення*. Так, у своїх роботах пізнього періоду, наприклад у малюнку «Динамізм собаки на повідку» (1912) Балла зробив своїм головним принципом одночасність, а саме техніку *показу руху через зображення кількох фаз*

руху об'єкта одночасно. Отже, поряд з абстрактним підходом до бачення світла в його роботі відчутна пульсація ритму та спостерігається цікава гра кольорів (рис. 2, 3).

У колажах, які створив Матьє Бурель (Matthieu Bourel), найчастіше також застосовано традиційну техніку колажування – *повторення* (рис. 4).

Рис. 4. Техніка повторення в колажах Матьє Буреля (Matthieu Bourel)

Роботи цього сучасного французького художника створені в стилі датизму і ґрунтуються на основних принципах фотомонтажу та колажу. Матьє Бурель майстерно поєднує традиційні техніки колажу – повторення та «вирізання та вставлення», із сучасними техніками цифрового редагування, анімації, звукового дизайну та артінсталяції.

Отже, у творчій діяльності сучасних художників має місце спадкоємність у використанні традиційних техніки колажу в поєднанні із сучасними техніками, які виникли внаслідок прискореного розвитку цифрових технологій та штучного інтелекту.

Література

1. Колодяжна А. В. Поєднання компонентів самоставлення особистості відповідно до її творчих проявів. *Scientific Journal*. 2016. № 5. С. 93–96.

2. Семененко А. Новітні культурні практики у формотворчих індустріях сучасності. *Українські культурологічні студії.* Київ, 2017. С. 82–87.

3. Ткаченко О. 10 підходів до колажування, що зможуть вас надихнути. 11.03.2021. URL: https://telegraf.design/10-pidhodiv-do-kolazhuvannya-shho-zmozhut-vas-nadyhnuty/ (дата звернення: 10.10.2022).

4. Цифрова культурна спадщина Європи. URL: https://www.europeana.eu/en/blog/landscapes-from-the-soul (дата звернення: 10.10.2022).

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

ВПЛИВ ІНТЕРНЕТУ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ІНСТИТУТУ НА ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КУЛЬТУРІ

Наприкінці минулого століття виник такий новий соціокультурний інститут як інтернет, який досить динамічно розвинувся, а завдяки великим ресурсам задоволення індивідуальних потреб проник у повсякденне життя суспільства, залучив у свій контекст величезну кількість людей різного віку, особливо підлітків і молодь. Як зазначає І. Литовченко, що поява і розвиток у суспільстві нових соціальних інститутів може призвести до певних перетворень у його підсистемах та їх

функціональності. Наприклад, розвиток у сучасному суспільстві інформаційно-комунікаційної сфери певною мірою сприяє формуванню такого явища, як електронна культура, що зумовила зміни в структурі та функціях соціальних інститутів, а саме освіти, культури тощо [3].

Що стосується культурного розвитку, то, перебуваючи у Всесвітній мережі, людина отримує практично необмежені можливості для знайомства зі скарбницями світової та вітчизняної культури, віртуального відвідування будь-яких музеїв, картинних галерей, різноманітних унікальних природних об'єктів, місць, що мають культурно-історичне значення тощо.

Інтернет відповідає одному з важливих критеріїв соціального інституту, а саме задоволенню соціальної потреби за рахунок різноманітних функцій, які він виконує. Серед провідних функцій є комунікативна, через яку реалізуються інші функції, зокрема сприяння зміцненню соціальних відносин за рахунок трансляції у всі верстви суспільства моделей поведінки та діяльності в економічній, політичній, культурній та інших сферах.

На думку Ж. Денисюк, інтернет-середовище поступово перетворюється на універсальний комунікативний та культурний простір, де завдяки механізмам віртуалізації, феномену гіпертексту, мережевим комунікаціям соціальність набуває нової якості в умовах нових комунікаційних технологій [1, 180]. На інформаційній трансформації в культурі наголошує О. Копієвська, яка виокремлює визначальну роль інтернет-ресурсів [2]. І. Литовченко ж зазначає, що новітні інформаційні технології в системі засобів масової інформації створюють особливе комунікативне середовище, в межах якого відбувається трансформація традиційної системи цінностей і формування нових форм взаємодій, зв'язків, норм та правил поведінки в суспільстві [3]. Дослідники зауважують, що людина завдяки інтернет-комунікаціям багаторазово розширює систему соціальних зв'язків, знаходить референтів, які у його безпосередньому оточенні не представлені, може реалізувати низку соціальних ролей, які насправді вона «програти» не може тощо. Втім безмежність інтернет-середовища зумовлює постійне відчуття людиною неповноти свого соціального досвіду, розуміння нереалізованості своїх потенціалів, тим самим виникає бажання повніше увійти в середовище, опанувати ресурси. Відповідно інтернет можна розглядати як джерело та середовище соціалізації особистості впродовж усього життя, але наразі це питання вивчено недостатньо.

Інтернет-комунікації замінюють традиційні форми, у яких відбувалася століттями соціалізація, а саме спілкування, гра, навчання тощо, а також обмежують ці види діяльності в реальному житті, оскільки людина обирає спілкуватися не особисто, а за допомогою інтернет-пошти, грає в інтернет-ігри. Також інтернет, як й інші традиційні соціальні інститути, впливає на особистість, соціальну групу, суспільство загалом, тим самим формує поведінку людей у конкретних ситуаціях, надає способи задоволення певних потреб. Наприклад, людина починає шукати в інтернет-просторі можливості задовольнити потреби в соціальних відносинах, зокрема любові, дружбі, визнанні, як наслідок – виникає розрив із культурною традицією, формується особистість нового типу.

Проте людина в інтернет-просторі починає засвоювати норми, цілі, цінності, правила, прийняті не в тому конкретному суспільстві, у якому вона живе, а в тій чи іншій мережевій спільноті, де домінують норми та цінності, що не мають міцних історико-культурних коренів, не пов'язаних із життям цього соціуму, з його цінностями. Розбіжність мережевих цінностей із цінностями суспільства може призвести до конфлікту між особистістю, яка засвоїла «мережеву культуру» з тим суспільством, у якому вона живе. Слід звернути увагу й на те, що традиційно процес соціалізації носив цілеспрямований і регульований характер, утім соціалізація в інтернет-просторі має переважно стихійний характер. Людина сама вибирає варіанти свого існування в мережі, визначає обсяги та способи існування в інтернет-спільноті, що породжує низку дефектів соціалізації, зокрема відбувається практично повна деформація самого процесу соціалізації.

Ж. Денисюк наголошує, що електронна мережева комунікація інтернету не лише змінила усталені формати соціокультурних взаємовідносин, світоглядних засад пізнання і діяльності, але й привнесла розуміння інших вимірів ціннісних відношень, формування суспільних ідеалів [1, 181]. Дослідниця вказує на факт формування в мережевому просторі унікальних, з погляду класичних інституційних моделей, побутових практик, що мають досить чітку структуру, а ці норми та правила «дисциплінують» суспільні відносини в межах середовища, лімітують та мінімізують випадки девіантної поведінки. Тобто спостерігається оформлена стійка організація спільної прикладної діяльності людей, яка спрямована на задоволення соціальних потреб.

Також інтернет виконує інтеграційну функцію, що реалізується в таких аспектах, як-от:

– сприяння прогресу – інтернет не лише поширює інновації, але й готує свідомість різних верств та груп населення до майбутніх змін, формуючи бажання наблизити ці інновації;

– інтеграція в суспільство – інтернет має значні ресурси у сфері трансляції текстів культури, моделей поведінки, сприяє подоланню соціальної диференціації, створює власний соціальний світ тощо;

– соціалізація – завдяки інтернету особистість набагато швидше і ефективніше інтерпретує знання про наявні в соціумі норми, цінності, моделі поведінки.

Як соціальний інститут інтернет має власну структуру, внутрішню організацію, ролі, норми, правила, цінності, а також виконує важливі функції. Він є відносно стійкою формою організації суспільного життя, забезпечує інтеграцію взаємодії людей, сприяє обміну та накопиченню інформації тощо, а також певною мірою забезпечує відносний контроль за соціальними процесами [2]. Для соціального інституту важливим є його зовнішнє, організаційне оформлення, а в структурі інтернету можна виділити:

– ISOC, Internet Society – організація, що визначає напрями розвитку інтернету та форми сприяння глобальному інформаційному обміну на основі світової мережі;

– консорціум WWW, що координує діяльність різних дослідницьких установ з удосконалення технологій World Wide Web;

– організації, що реєструють доменні імена в кожній країні;

– національні окремі комп'ютерні мережі, що входять до складу інтернету;

– провайдери, які забезпечують доступ користувачів до інтернету;

– користувачі інтернету, яких сьогодні у світі налічують приблизно 2,27 млрд людей.

Також дослідники виділяють такі ознаки, що властиві середовищу інтернету як інституту та агенту соціалізації, а це:

– наявність рольової системи, що містить норми та статуси;

– сукупність звичаїв, традицій та правил поведінки;

– сукупність норм і установ, що регулюють цю сферу суспільних відносин;

– наявність відокремленого комплексу соціальних дій тощо.

Проте слід звернути увагу на те, що інтернет не є традиційним соціальним інститутом, адже процес інституціоналізації глобальної мережі, а саме поява норм, цінностей, правил, приписів, специфічної мови, що регулюють взаємодію користувачів, розпочалася порівняно недавно. Поява нового інформаційного соціального інституту сприяла певним трансформаціям у суспільному житті [3]. Отже, інтернет-простір є складною системою комунікативних та культурних відношень, що як засіб масової комунікації утворює особливий соціальний інститут у структурі суспільства.

Література

1. Денисюк Ж. З. Культурне середовище інтернету у функціонуванні аксіосфери суспільства. *Культура України. Культурологія.* 2017. Вип. 58. С. 177–184. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kukl_2017_58_22 (дата звернення: 05.10.2022).

2. 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.

2. Литовченко І. В. Трансформація інститутів соціалізації в сучасному українському суспільстві. URL: https://er.nau.edu.ua › bitstream › NAU › Литовч... (дата звернення: вересень 2022).

Дячук Валентина,
кандидат культурології, доцент, доцент кафедри артменеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ГРОМАДЯНСЬКЕ СУСПІЛЬСТВО ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ В УКРАЇНІ

Соціологічний аналіз духовно-моральних орієнтирів молоді, а також їх впливу на формування громадянської культури значною мірою визначається діяльністю індивідів та соціальних груп, функціонуванням соціальних інститутів. Реалізація основної функції цінностей – досягнення сучасною особистістю як різного роду матеріальних благ, а головне, духовного вдосконалення – дасть змогу певною мірою подолати розрив між культурною елітою та основною масою громадян, який можна вважати однією з найважливіших причин невдач реформування в Україні. Дослідження трансформаційних процесів породили значну цікавість до вивчення соціального потенціалу молоді як суб'єкта відтворення суспільства. Одним із чинників суб'єктності молоді виступає громадянська

культура, яка є ключовим елементом модернізації. Внаслідок її формування відбувається зміна та активізація ціннісних орієнтирів молоді, що зумовлюють якісне перетворення всіх сфер суспільства. На основі низки культурологічних досліджень відзначається перехід від патерналістських очікувань, пасивності та невисоких оцінок майбутнього до раціональності, індивідуалізації, орієнтації на власні сили.

Як один із факторів становлення громадянської культури виділено вплив засобів масової інформації, соцмереж, що обґрунтували вплив мас-медіа на формування моральних, духовних цінностей молодого покоління. Суперечливість системних перетворень в Україні зумовили зростаюче значення духовно-моральних цінностей, родинних цінностей, у формуванні особистості в умовах соціальних змін. Наприклад, школярі молодших класів, розуміючи, що вони також можуть впливати на події, долучаються до різного роду виконавських практик: грають у шахи з дорослими в людних місцях прямо на вулицях, співають у скверах і парках, грають на музичних інструментах і всі виручені кошти передають на ЗСУ. Ми відзначаємо, що саме духовно-моральні компоненти сприяють успіху реформ та їх ігнорування призводить до значних дисфункцій.

Значення громадянської культури в реформуванні суспільства полягає саме в її духовно-моральних аспектах, що забезпечують, з одного боку, стабільне існування та розвиток суспільства, з іншого – задають правила та мотиви взаємодії людей у політиці, соціальній сфері та економіці. Духовно-моральні засади розвитку суспільства ведуть до розуміння аксіологічного та нормативного, зрізу реформ, що проводять. Малоймовірно, що медіаеліта відмовиться від апробованих інструментів підвищення рейтингу та розширення аудиторії на користь гуманістичних цінностей, тому дії засобів масової комунікації, їх стратегія і тактика освоєння інформаційного простору можуть і повинні піддаватися всебічному науковому розгляду. Зокрема, необхідно розвивати просвітницьку та освітню діяльність у таких напрямах: створювати спеціальні освітні простори, у межах яких можна аналізувати схеми та способи діяльності вітчизняних та зарубіжних ЗМІ, інтернету, створювати альтернативні їм формати роботи; освітні ініціативи мають торкнутися і журналістів, ціннісне «переорієнтування» яких має базуватися не лише на положеннях та вимогах закону, а й на повноцінній гуманітарній професійній підготовці, яка наголошує на закріпленні духовних та моральних настанов; вибудовувати систему освіти широких верств суспільства, зокрема за допомогою ЗМІ, з метою коригування інформаційної культури та формування духовно-морального «імунітету» й інформаційної «гігієни». Названі напрями мають бути інтегровані в комплексну систему заходів, спрямованих на формування духовно-моральної свідомості молоді як основи громадянської активності та участі в модернізації українського суспільства та держави, поступово виживаючи корупційно-аморальну складову силами громадянського суспільства.

Духовно-моральне вдосконалення особистості сприятиме і формуванню економічної культури, розвитку нових соціально-економічних відносин, що відображають соціально-культурні пріоритети господарської діяльності, а саме: осмислений та гідний спосіб життя, нормативно-ціннісне обґрунтування цілей життя в контексті сучасної соціальної реальності. У періоди великих випробувань, зокрема випробувань пандеміями, війною, ми можемо фіксувати глибинні зрушення культурних етнічних пластів культури. Бо кожен індивід шукає підсилення власного духу в боротьбі з обставинами. Особливу увагу дослідників викликають явища, що розвиваються. Культуру розглядають як діалог, тобто як форму спілкування її суб'єктів, зокрема як систему створення, зберігання, використання та передачі інформації, це система знаків, загальновживаних суспільством. У культурі зашифровано соціальну інформацію, тобто вкладений людством зміст та значення. Культура – інформаційне забезпечення суспільства, соціальна інформація, яка накопичується в суспільстві за допомогою знакових систем. За словами Герта Хофстеда, культура – колективне програмування думок, які вирізняють одну категорію людей від іншої.

Представники гуманістичного й екзистенціально-феноменологічного підходів у творчості вбачали передусім процес створення, відкриття нового, розглядали творчість як глибинну потребу людини в самореалізації (К. Роджерс, А. Маслоу, Р. Мей) [1]. Р. Мей, не погоджуючись з теоретичними поглядами З. Фрейда на творчість як сублімацію, підтримував підхід К. Юнга, розглядаючи процес творчості як прояв «колективного несвідомого». Природу творчості вчений розумів як екзистенціальну зустріч художника або вченого зі світом, який являє собою сукупність сутнісних взаємозв'язків, у яких проживає творча людина, причому в цій зустрічі зникає дихотомія суб'єкта й об'єкта. Аби зберегти психологічне здоров'я нації в період надважких випробувань, саме діячі культури і мистецтв покликані залучати молодь до творення мистецьких та івент-проєктів, щоб відволіктись від психосоматичних переживань і перенавантажень, зокрема, і за допомогою участі в

соціально значимих волонтерських програмах, які об'єднуються спільною метою здобуттям перемоги України у війні, що триває.

Культура – це певна сукупність соціально набутих, тих, що передаються з покоління в покоління значущих ідей, цінностей, звичаїв, вірувань, традицій, норм і правил поведінки, за допомогою яких люди організовують свою життєдіяльність. Поняття «культура» також вживають для характеристики певних історичних епох, конкретних товариств, націй, а також специфічних сфер діяльності або життя. Суб'єкт культури – людина. Вона творить, зберігає і поширює створені культурні цінності.

Мистецтво ми розглядаємо як одну з форм суспільної свідомості, специфічний рід практично-духовного освоєння світу, особливий спосіб визнання і відображення дійсності. У цьому контексті до мистецтва відносять групу різновидів людської діяльності: живопис, музику, театр, художню літературу (яку іноді виділяють особливо), що об'єднують тому, що вони є специфічними художньо-образними формами відтворення дійсності. Мистецтво – процес або підсумок виразу внутрішнього світу в художньому образі, творче поєднання елементів у такий спосіб, який відображає почуття або емоції. Зростання міжкультурної взаємодії, активний взаємний обмін матеріальними і духовними цінностями, формування глобальної культури при одночасному посиленні значущості національних культур підводить людство до діалогу культур. Різні періоди розвитку суспільства мали свою культурно-мистецьку еліту що наповнювала культурними змістами суспільний інформаційний простір, досліджуючи, аналізуючи і прогнозуючи розвиток взаємовідносин, а з огляду сьогодення, захищаючи від гібридного поневолення.

На сьогодні існують різні концептуальні підходи до змістовної демаркації еліти. Згідно з В. Парето, елітою є люди, які володіють найвищим індексом у сфері діяльності. Г. Моска визначав еліту найбільш активною групою у сфері суспільно-політичної діяльності, зорієнтовану на владу, організовану верству, меншість суспільства, «правлячий клас». Х. Ортега-і-Гассет елітою інтерпретував людей, яким притаманний найвищий рівень відповідальності, які володіють інтелектуальними й моральними перевагами перед масами. А. Тойнбі уподібнював еліту творчій меншості суспільства на противагу нетворчій більшості [3]. Аналізуючи російський сегмент еліт, які висловлюють захоплення і підтримку дій путінського клану, виникає питання – на яких моральних авторитетах і якому культурному спадку культурна еліта сформувала новий «неофашистський світогляд» у власного соціуму? При діалозі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і цілісність, але вони взаємно збагачуються, доповнюються, при цьому зберігаються унікальні особливості, самобутність і самостійність кожної окремої культури.

Культурне розмаїття – важлива умова для самопізнання людини: що більше вона буде дізнаватися про культуру, то більше країн відвідає, що більше мов вивчить, то краще зрозуміє себе і тим самим збагатить власний духовний світ. Щоб вступити в гідний діалог з представниками різних культур, необхідно знати й розуміти ці культури. І про це багато говорять наші вимушені українські біженці, які, намагаючись вберегтись від війни, роблять все можливе, щоб привернути увагу до боротьби українського народу, організовуючи в низці європейських країн масові заходи, донати, здійснюючи вплив на політичні еліти країн.

Сучасна культура, яка перебуває в стані пошуку загальних цінностей, постає у двох площинах. З одного боку, існує уявлення про безліч рівноправних культур, їх унікальність та неповторність; з іншого – є розуміння культурної єдності інтересів, без якої неможливе існування людства, тобто громадянського суспільства, що формує соціокультурний ландшафт в Україні та конструює культурний діалог, що актуалізує побудову нової культурної взаємодії, адже сьогодні, як ніколи, гостро стоїть питання існування людства. Отже, пошук міжкультурної взаємодії, активний взаємний обмін матеріальними і духовними цінностями, формування глобальної культури при одночасному посиленні значущості національних культур підводить людство до діалогу культур.

Література

1. Культурологія: теорія та історія культури : навч. посіб. / за ред. І. І. Тюрменко, О. Д. Горбула. Київ : Центр навч. літератури, 2004. 368 с.

2. Дячук В. П. Іміджологія. Соціокультурний вимір : навчальний посібник. Київ : Видавництво «Ліра-К», 2017. 307 с.

3. Кремень В. Г., Ільїн В. В., Пролєєв С. В. та ін. Еліта: витоки, сутність, перспектива / за ред. В. Г. Кременя. Київ : Знання України, 2011. 527 с.

Піттеніна Валерія,
доктор філософії, старший викладач кафедри історії та теорії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури

ФОТОГРАФІЧНІ ПРОЄКТИ МІЖНАРОДНОГО ЦЕНТРУ КУЛЬТУРИ В КРАКОВІ, ПРИСВЯЧЕНІ УКРАЇНІ

Події 2022 року загострили увагу до українського мистецтва й української історії. Потужна допомога Польщі Україні під час війни втілилась не лише в підтримку біженців, а й організацію культурних проєктів. Питання культурної підтримки України польськими інституціями спрямоване на багатогранне висвітлення української культури та історії. Без перебільшень можна сказати, що тут виникає багато спірних питань. Частина сучасної України в період між Першою та Другою світовими війнами була складовою Речі Посполитої, тому вона є більш відомою, дослідженою та зрозумілою польському глядачеві. Східна частина сучасної України асоціюється з Радянською Україною і впливом Радянського Союзу, який Польща відчула на собі повною мірою в повоєнний період, і, відповідно, глядач має певні стандарти сприйняття. Тому дуже важливим є знайомство з культурою та історією України у всій її багатогранності й багатовекторності.

Значну частину проєктів «першої хвилі» (березня – квітня 2022 року) становили відверто «шароварні» проєкти та аматорські виставки. Проєкти більш пізнього часу вирізняються різноманіттям і глибиною підготовки. Серед проєктів, що відбулися в Польщі, а саме в Кракові влітку – восени 2022 року, виділимо дві фотовиставки, що відкрилися в Міжнародному центрі культури в Кракові й певний час працювали одночасно. Це великий історико-біографічний проєкт, присвячений творчості Влодзімежа Пухальського «Повернення / Homing» (куратор Андрій Бояров), та репортажна виставка Юстини Маційович «Юстина Маційович. В Україні».

Влодзімеж Пухальський (1909, Великі Мости, Україна – 1979, Кінг-Джордж, Антарктика) відомий як фотограф мисливської тематики. Він входив до складу керівництва Малопольського мисливського товариства, навчався у Львівській політехніці, між двома війнами проживав у Львові. Був учасником III Міжнародного салону фотомистецтва 1949 року в Каїрі, де його добірка була нагороджена золотою медаллю. Роком раніше його світлини було представлено на Салоні Французького товариства фотографії та кінематографії в Парижі. «У доробку В. Пухальського найважливішими вважаються фотографії тварин, що показують їх у природному середовищі, і їхня цінність не змінилася навіть у контексті сучасних можливостей документування», – пише куратор виставки Андрій Бояров. Але експозиція розкриває постать В. Пухальського значно ширше. Через автопортрети ми бачимо В. Пухальського як людину, закохану в природу. Ретроспекція дозволяє прослідкувати також етап творчого становлення фотографа, його захоплення співпрацею із засновником львівського фотографічного товариства (ЛФТ) Генрихом Міколяшем та фотографом-пікторіалістом Вітольдом Ромером. Залучений і сучасний контекст через фільм 2018 року, створений львівським композитором Остапом Мануляком зі світлин та звукової доріжки в дусі львівської авангардної музикальної школи початку XX століття. Отже, проєкт розкриває не тільки маловідому й українському, і польському глядачеві творчість В. Пухальського, а й акцентує на інтегруванні української культури першої половини XX століття у європейські процеси.

Другий проєкт є поглядом на події в Україні фотографині польського походження Юстини Мельникевич, яка мешкає в Грузії. Репортаж Ю. Мельникевич не стосується якоїсь конкретної події. На виставці представлено фото з різних областей України: евакуаційні потяги у Львові, похорон у Бучі, залишені дитячі майданчики Запоріжжя, понтонні переправи в Чорнобильській зоні. Авторка не ставить завдання налякати глядача особливою жорстокістю подій. Вона створює багатогранний зріз ситуацій, якій дає змогу глядачеві уявити собі хоча б малу частину того, що відбувається в Україні під час війни. Фотографії Юстини Мельникевич опубліковані в численних газетах і часописах, зокрема у The New York Times, Newsweek Polska, The Wallstreet journal, Stern та Le monde. Певна безпристрасність, відстороненість репортажу дає можливість зберегти об'єктивність, і це дуже важливо саме для сприйняття подій глядачами. Поєднання цих двох проєктів з різних ракурсів розкриває тему сучасного і минулого України. І ця багатовекторність є важливим і дуже бажаним напрямом для репрезентації України, її подій, культури, історії в міжнародному просторі.

Література

1. Domowroty. Włodzimierz Puchalski. Międzynarodowe Centrum Kultury. Krakow, 2022.

Паламарчук Світлана,
кандидат сільськогосподарських наук, доцент, доцент кафедри екології агросфери та екологічного контролю Національного університету біоресурсів і природокористування України
Приймич Олександр,
магістр Національного університету біоресурсів і природокористування України

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДІ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Формування екологічної культури молоді в освітньому середовищі має виражатися в усвідомленні особистістю своєї провідної ролі у формуванні життєвого навколишнього природного середовища та відповідальності за стан природи. Так, А. Льовочкіна зазначає, що екологічна свідомість має такі характеристики: екологічній свідомості властиві всі ознаки свідомої діяльності людини з тією особливістю, що вона має екологічний зміст; екологічна свідомість може бути як високорозвиненою і конструктивною, спрямованою на підтримку довкілля, так і малорозвиненою або ж – деструктивною, і спрямованою на руйнування [5, 19]. Тобто розвиток екологічної культури особистості набуває статусу державного стандарту освіти, а висока екологічна культура повинна стати в найближчому майбутньому важливим кваліфікаційним критерієм будь-якого дипломованого фахівця. Саме вона забезпечує підвищення якості професійної освіти, тоді як система вищої освіти повинна створювати фундамент для вдосконалення екологічної культури особистості. Так, освіта розглядається як важлива передумова, що сприяє розвитку здатності людей вирішувати питання поліпшення стану навколишнього середовища [3, 19].

Щодо розуміння поняття освітнього середовище М. Братко зазначає, що це «багатосуб'єктне та багатопредметне системне утворення, що має можливості цілеспрямовано впливати на професійно-особистісний розвиток майбутнього фахівця, забезпечуючи його готовність до професійної діяльності та / або продовження навчання, успішного виконання соціальних ролей та самореалізації у процесі життєдіяльності [2, 14–15].

Освітнє середовище виступає одною з ефективних умов формування екологічної культури сучасної студентської молоді, а екологічна компетентність є важливою ознакою загальної культури людини. Як зазначають науковці, екологічна культура сучасної молоді формується за допомогою системної екологічної освіти та виховання, що починається з раннього дитинства. Обов'язковим є включення до навчальних планів на всіх рівнях навчання загальних та спеціальних екологічних дисциплін [1, 107].

Як зазначають І. Лапчук та Г. Тарасенко, «поняття *екологічна культура* і *екологічне виховання* є взаємопов'язаними, а не тотожними. Так, екологічне виховання – це неперервний процес навчання, виховання, самоосвіти, накопичення досвіду і розвитку особистості, спрямований на формування ціннісних орієнтацій, норм поведінки і спеціальних знань щодо збереження навколишнього середовища і природокористування, реалізованих в екологічно грамотній діяльності» [4, 103].

Критеріями розвитку та спрямованості екологічної свідомості особистості є: ставлення до навколишнього середовища (яке значення воно має для людини), її поведінка в навколишньому середовищі, мотиви екологічної діяльності та, зрештою, екологічна культура.

Отже, формування екологічного мислення і екологоорієнтованого типу свідомості є високорозвиненою екологічною свідомістю, що виражається через світосприйняття і світоуявлення, у рефлексії екологічних проблем як таких, що відображаються на якісному способі життя особистості. Така рефлексія вимагає високого професіоналізму педагога, який свідомо, з особистих переконань сприймає певні принципи екологічного світогляду, що ґрунтується на ціннісних природоохоронних орієнтирах, морально-етичних нормах поведінки в навколишньому природному середовищі та естетичних ідеалах свого часу. А екологічну культуру слід розглядати як інтегративне особистісне утворення, що має складну динамічну структуру: потреби, мотивації, інтереси, ціннісні орієнтації, спеціальні знання, уміння і навички, здатність до рефлексії та професійного вдосконалення.

Література

1. Биркович Т. І., Паламарчук С. П., Биркович В. І. (2022). Особливості прояву екологічної культури сучасної молоді в контексті екологічних викликів. *Питання культурології.* 2022. № 39. С. 101–111. URL: https://doi.org/10.31866/2410-1311.39.2022.256905 (дата звернення: 30.09.2022).
2. Братко М. В. Освітнє середовище вищого навчального закладу: функціональний аспект. *Педагогічний процес: теорія і практика*. 2015. № 1–2 (46–47). С. 11–17.
3. Курліщук І. І., Павленко І. Г., Сєваст'янова О. А. Інформаційне освітнє середовище університету як умова формування екологічної культури студентської молоді. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2021. Вип. 79. Т. 1. С. 179–182.
4. Лапчук І. В., Тарасенко Г. С. Екологічна культура як результат екологічної освіти. Екологозбалансований розвиток суспільства: стан, проблеми, перспективи. 2020. Вип. 1. URL: https://docs.academia.vn.ua/handle/123456789/688 (дата звернення: 30.09.2022).
5. Льовочкіна А. М. Психологія розвитку екологічної культури студентської молоді : дис. … докт. психолог. наук, 2013.

Шершова Тетяна,
доктор філософії з культурології

КРЕАТИВНІ КЛАСТЕРИ В СИСТЕМІ КУЛЬТУРНИХ ІНДУСТРІЙ УКРАЇНИ

Культурні та креативні індустрії – відносно нові поняття в українському просторі, що являють собою соціально-культурні практики. Вони охоплюють такі види діяльності, як: візуальне, аудіовізуальне та сценічне мистецтва, дизайн, мода, архітектура, реклама, видавнича діяльність, ІТ, бібліотеки та архіви, народні художні промисли, тобто все те, в основі чого лежать індивідуальне творче начало, навички й таланти. Інтерес до креативних індустрій та кластерів останнім часом стрімко зростає. Це підтверджує низка проведених досліджень. Зокрема, це роботи Н. Бакуліної, П. Бубенко, Н. Карасьової, О. Копієвської, І. Скавронської, Д. Смолич, Ю. Сотнікової, О. Чуль, К. Яцько та ін.

Термін «креативний кластер» був сформований куратором програми ЮНЕСКО «Креативні міста» С. Евансом і передбачав створення культурних і творчих осередків. Креативні кластери є втіленням творчого потенціалу підприємців, фірм і офісів задля культурної комунікації та співпраці. Це географічні мережі, де сконцентрована творчо-культурна діяльність, у результаті якої виникає новий творчий продукт.

В Україні досвід впровадження і розвитку креативних індустрій відносно невеликий: поступово формується кластер креативних індустрій, активно розвиваються різноманітні хаби: майстерні, агентства, приватні галереї, лабораторії, артпроєкти, творчі резиденції, коворкінги та кластери, що створює новий простір для реалізації та розвитку талантів і творчих здібностей. Україна славиться талановитими людьми в різних галузях, проте не кожен вміє себе презентувати та продати. До того ж, існує низка економічних обмежень, що стримують розвиток культурних індустрій. Фінансування кластерних ініціатив в Україні відбувається за рахунок членських внесків і вкладень іноземних інвесторів. З 2016 року наша держава є учасницею програми ЄС «Креативна Європа», діяльність якої спрямована на розвиток сектору культури та креативності. Поява креативних кластерів дозволяє перетворити хобі на власну справу, що приноситиме прибуток як для себе, так і для міста загалом за рахунок надходження податків від творчого бізнесу. Це широкий простір для креативу молоді, розвитку її творчого потенціалу.

Вперше кластер в Україні набув поширення в будівельній галузі. Згодом кластери виникли в туризмі, харчовій та швейній промисловості. Креативна ж модель з'явилася лише у 2000-х роках – «Сузір'я» на Прикарпатті, «Чайна фабрика» в Одесі, «Фабрика повидла» у Львові, «Довженко-Центр» у Києві та ін. [2, 244–245]. Можемо помітити, що креативні кластери найактивніше розвиваються у великих містах, де розвинена інфраструктура та широкий простір для творчої діяльності. Отже, міста й регіони, завдяки кластерній креативізації, отримують багато переваг для власного розвитку.

Найбільшим кластером в Україні є міжнародний форум «Креативна Україна» – платформа, на якій відбуваються обговорення формування державної політики у сфері креативних індустрій. Важливу роль у формуванні кластерів в Україні відіграють державні інституції: Міністерство культури та інформаційної політики, Український культурний фонд, Асоціація креативних індустрій, Портал українських кластерів, а також регіональні інституції [1, 102–103].

Кластерна форма функціонування в креативних індустріях буде успішно розвиватися, якщо ключовими її елементами будуть: орієнтація на культурну спадщину регіонів; налагоджена мережа партнерських зв'язків; наявний доступ до глобальних інформаційних ресурсів; захист інтелектуальної власності; тісні соціальні взаємозв'язки; достатнє фінансування культурного сектору; наявність інноваційних компонентів та інших факторів.

Креативні індустрії є новим підходом до інноваційного розвитку культури, що має великі можливості та значний потенціал для розвитку культурного кластеру в сучасних умовах. Креативність і творчість зараз стосуються не лише представників творчих професій, але й інших галузей. Такий підхід дає площину для пошуку унікальних рішень.

Робота креативних кластерів сконцентрована здебільшого на створенні смислових творчих одиниць, що служать для створення бренду регіону, проте, насправді, вони не мають окреслених меж. Креативні індустрії є динамічною структурою, вони стимулюють соціально-економічний розвиток міста, регіону, держави, підвищують їх конкурентоспроможність. Тому креативні кластери, що мають мультифункціональний характер, – це перспектива регенерації економіки України.

Література

1. Плецан Х. В. Теоретико-методологічні основи формування і розвитку креативних кластерів в Україні: культурологічний підхід. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Київ: КНУКіМ, 2021. С. 98–108.
2. Яцько К. В. Креативні кластери як складова культурного середовища в контексті розвитку креативних індустрій в Україні. *Культурно-мистецькі та освітні практики.* 2022. № 39. С. 241–248.

Браславець Олексій,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТЕЙКХОЛДЕРИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: КВАЛІФІКАЦІЙНІ ТА ПОСАДОВІ ВИМОГИ

Останні десятиліття мистецька освіта в Україні активно трансформується відповідно до викликів часу й ринку освітніх послуг. Одним з пріоритетів трансформації мистецької освіти є професійні виклики щодо набуття спеціальних компетентностей стейкхолдерами. Так, досліджуючи трансформаційні процеси в культурі, зокрема роль стейкхолдерів культурних трансформацій, О. Копієвська наголошує на важливості професійного вдосконалення фахових компетентностей для працівників культури, що, на думку вченої, дасть змогу забезпечити якісну освітню послугу з набором принципово нових освітніх методик, управлінських та організаційних практик, креативних, інноваційних підходів до організації функціонування закладу [1; 2; 3].

Саме на часі є перегляд кваліфікаційних та посадових вимог для всіх стейкхолдерів освітнього процесу в мистецькому закладі. Одним із ключових професійних суб’єктів, що забезпечує функціонування мистецького закладу є директор школи, компетентності якого мають забезпечувати керівництво закладом на сучасних управлінських засадах. Директор здійснює керівництво закладом на принципах єдиноначальності, у своїй роботі керується чинним законодавством, Статутом закладу, наказами, розпорядженнями, інструктивними документами державних органів управління, своєю посадовою інструкцією.

Кваліфікаційними вимогами до директора дитячої музичної школи є наявність повної вищої освіти, стаж педагогічної роботи за фахом не менше 5 років. Директор повинен знати правові засади функціонування галузі і дотримуватися їх, а також діяти відповідно до визначених посадових обов’язків. До основних посадових обов’язків директора дитячої музичної школи належать: здійснення загального керівництва закладом освіти; координація роботи всіх структурних підрозділів; планування роботи закладу, організація і контроль за виконанням плану роботи; розробка та, у відповідному установленому порядку, подача на затвердження кошторису, штатного розкладу, тарифікаційного списку; організація контролю за виконанням правил внутрішнього трудового розпорядку; здійснення контролю за дотриманням працівниками норм і правил охорони праці, техніки безпеки тощо.

Особливої уваги директор має надавати професійному розвитку колективу. Для забезпечення такого напряму діяльності директор має ініціювати й, відповідно, забезпечити підвищення кваліфікації працівників закладу, направлення працівників закладу на навчання до відповідних закладів освіти. Саме сприяння підвищенню кваліфікації працівників закладу дозволить впроваджувати в організації навчально-виховного процесу сучасні освітні методики і практики,

застосовувати нові технічні засоби навчання.

Для більш ефективного функціонування закладу директор має приймати ефективні управлінські рішення. Для цього у власному професійному кейсі керівник повинен мати низку лідерських технік і методик, що дозволять цілеспрямувати колектив. Для більш ефективного керування закладом директор набуває низку функціональних прав. Так, в установленому порядку директор закладу має право приймати та звільняти з роботи працівників закладу; встановлювати коло обов'язків працівників; розробляти й погоджувати з профспілковим комітетом посадові інструкції для працівників; застосовувати до працівників заохочувальні заходи та накладати дисциплінарні стягнення у випадку порушення трудової дисципліни та покладених обов'язків.

Для стратегічного розвитку закладу директор має встановлювати партнерські відносини з іншими подібними установами й організаціями. Партнерство в такому контексті постає як ефективний засіб обміну найкращими освітніми, управлінськими, організаційними практиками, осмислення і впровадження яких суттєво змінює ракурс функціонування закладу, підвищує як якісні, так і кількісні показники.

Отже, досліджуючи кваліфікаційні та посадові вимоги стейкхолдерів мистецької освіти, зокрема директора дитячої музичної школи, ми маємо констатувати важливість набуття сучасних фахових компетентностей, що дозволять ефективно управляти закладом. До таких компетентностей ми відносимо: здатність до перспективного аналізу ринку освітніх послуг; здатність стратегічно мислити та визначати шляхи розвитку закладу; здатність працювати в команді, міжособистісні комунікативні навички; здатність мотивувати людей до спільної мети; здатність ефективно оцінювати отримані результати та визначати ризики; здатність до саморозвитку; здатність утримувати та залучати ефективні кадрові ресурси; здатність брати на себе відповідальність й ін.

Література

1. Копієвська О. Р. Стейкхолдери в культурному житті України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2014. № 1. С. 39–44.
2. Kopiyevska O. Creative Discourses of Educational Practices: Student Youth of Arta and Culture Proffessions. *Youth Voice Journal*. 2021.
3. Kopiyevska O. The transformation of subjectivity in the cultural practices of Ukraine. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 1. С. 34–38.

Дробот Катерина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ НА КУЛЬТУРНОМУ ФРОНТІ

Креативні індустрії відіграють значиму роль не лише в мирний час, але й під час війни. Наочно це продемонстровано за місяці російської агресії в Україні, коли креативні індустрії доволі швидко й динамічно трансформувались з економічного, індустріального сектору у засіб консолідації, суспільного єднання та патріотичного виховання. На пріоритетності культурних практик у креативному секторі, їх гібридних проявах акцентує українська вчена Ольга Копієвська [4; 5]. Цю думку можна довести, проаналізувавши культурні події, до яких привернута увага усієї світової спільноти. Наприклад, після трирічної перерви, пов'язаної з пандемією, у Венеції відбулася найголовніша світова культурно-мистецька подія року – 59-та Венеційська бієнале. Її організація та відкриття супроводжувалися суперечливими тенденціями: з одного боку, війною в Україні (тому на артфорумі не працював російський павільйон), з іншого – представленням культурних та мистецьких проєктів довоєнного світу; світу, у якому не існує воєнної загрози світового масштабу, а головними проблемами постають питання взаємозв'язку людини, технологій та природи; деколоніальні студії; занурення у власне «Я» й метаморфози людського тіла; відчуття духовної самотності та порожнечі, посиленої ковідом. Як влучно зазначила З. Звинцяківська, «по суті, у нинішньому вигляді La Biennale di Venezia стала одним великим зліпком світу, якого вже не існує» [3].

Водночас, «не акцентуючи на конкретних історичних причинах конфліктів сучасності, Алемані (кураторка цьогорічного заходу – К. Дробот) вибудовує утопічну альтернативну реальність, що базується на симбіозі та солідарності. Два місяці тому це, мабуть, пролунало б для нас актуально. Зараз не полишає відчуття, що розмова ведеться на рівні «за все хороше проти усього поганого» (нагадаю, що артфорум розпочався на 60-й день війни в Україні) [1].

Своє ставлення до влади висловили в соціальних мережах російські митці О. Сухарєва та К. Савченко, відмовившись від участі у Венеційській бієнале: «Мистецтву немає місця в той момент, коли мирне населення гине під обстрілами, коли громадяни України ховаються у сховищах, а протестувальникам у Росії затикають рота. Як людина, що народилася в Росії, я не експонуватиму свою роботу в Російському павільйоні на Венеціанській бієнале». І хоча цей допис був заблокованим, позицію художників підтримав директор Російського павільйону Р. Малашаускас, який звільнився із посади через небажання змиритися із тоталітарною політикою росії. Увага до зачиненого російського павільйону була привернута численними акціями протесту, що супроводжували Венеційську бієнале протягом усієї події. Проти військової агресії виступили російські митці К. Марголіс (Stop Rapist Ukraine) та В. Захаров, білоруський художник А. Кузьміч. Проте наймасовішим «став флешмоб, запущений українським куратором Б. Філоненком, який повторив жест із серії Ай Вейвея Fuck Off, де художник демонструє середній палець репресивним символам влади (імператорському палацу в Пекіні, Білому дому, Ейфелевій вежі)» [1]. Водночас, «розглядаючи ринок як засіб для розподілу ресурсів та розширення кола клієнтів (аудиторії) за допомогою більш ефективних способів розподілу благ та послуг, ми отримуємо демократичну культурну політику, зосереджену не лише на «мистецтві», але й узгоджену з реаліями економіки, заснованої на знаннях, тобто з умовами промислового виробництва, культури з використанням економічних та статистичних інструментів…, із акцентуванням на тому, як працює сектор загалом, зокрема найважливіші допоміжні та нетворчі види діяльності» [2, 6].

У національному українському павільйоні цього року було презентовано:

– проєкт П. Макова (м. Харків) «Фонтан виснаження. Acqua Alta» (куратори роботи – Л. Герман, М. Ланько, Б. Філоненко), присвячений знищенню ресурсів та резонуючий по-новому не лише з довоєнними проблемами світу, але й із сьогоденням. Автор переконаний: «питання сьогоднішнього дня: чи здатен світ запобігти остаточному виснаженню людяності? Зараз можна відповісти на нього, дивлячись крізь вікна українських міст … Якщо до тієї фази війни, що зараз настала, робота могла попередити про небезпеку виснаження нашого старого світу і те, що за цим прийде, то зараз це попередження вже не актуальне. Ця робота тепер не попереджає, а констатує» [1];

– проєкт «Це Україна: захищаючи свободу» (куратор – артиректор Pinchuk Art Center Б. Гельдхоф), що поєднав роботи українських художників (М. Примаченко і Т. Яблонської, Є. Білорусець «Військовий щоденник», М. Кадана «Труднощі профанації II», Л. Хоменко «Макс в армії») та всесвітньовідомих іноземних діячів (О. Еліассона «Твій загублений маяк», JR «Валерія», Д. Герста «Жалюгідна війна», Т. Муракамі «Україна: війна та мир»), які підтримують Україну на шляху до виборюваної нею Свободи;

– проєкт Piazza Ucraina (Площа Україна) в Джардіні, ініціаторами якого стали дирекція артфоруму (Ч. Алемані) та українські митці (автори головної конструкції – Д. Косміна та Ukraininan Emergency Art Fund). Інсталяція пам'ятника, захищеного від обстрілів мішками з піском, – символ людської нездоланності, культури пам’яті, «пам’ятника пам’ятникам» та нескінченності всесвіту. Виставкові проєкти супроводжували цикл зустрічей-дискусій під узагальненою назвою «Деколонізація мистецтва. За межами очевидного», до якої долучилися куратори різних національних павільйонів.

Отже, творчі рефлексії на війну в Україні доводять: мистецтво – це ефективний інструмент та безмежні можливості в боротьбі проти російської агресії, соціокультурний простір для діалогу й відстоювання власних цінностей; культура – це фронт проти світової війни, де основною зброєю виступають мистецькі проєкти, круглі столи, тематичні публікації й дискусії, культурні програми. Звісно, унаочнити ці тези дозволяють режисерські бачення, що супроводжуються численними знаками, символами, маркерами: Прапор України, церемонія відкриття Венеційської бієнале (відеозапис Президента України В. Зеленського, відеопрезентація розбомбленого Харкова, щемливий виступ жертви Голокосту А. Гулій, Державний Гімн України у виконанні Тіни Кароль, підтримка України Президентом Форуму Р. Чікутто та мером міста Л. Бруньяро, у домівці якого проживають українські родини).

Водночас, світова спільнота перебуває в очікуванні, адже про Україну та українську культуру доволі мало відомо як про самодостатню. І в цьому контексті видається головним, чим ми відповімо світові: внутрішніми нездоланними стереотипами й інерційністю чи перспективним баченням власних культурних наративів.

Література

1. Білаш К. Україна на Венеційській бієнале: виміри присутності.02.05.2022. URL: https://lb.ua/culture/2022/05/01/515305_ukraina_venetsiyskiy_biienale.html (дата звернення: 25.09.2022).
2. Вплив культури на економічний розвиток: зародження культурних індустрій і «кластерів» креативної економіки. Київ, 2019. 12 с.
3. Звиняцківська З. Війна і лакшері. Що відстоювала Україна на Венеційській бієнале. Фокус. 07.05.2022.
4. Копієвська О. Р. Культурні практики як засіб подолання гібридних конфліктів. *Українське суспільство в умовах війни: виклики сьогодення та перспективи миротворення* : мат-ли ІІІ Всеукр. наук.-практ. інтернет-конф. (Маріуполь 22 червня 2020 р.). Маріуполь, 2020.
5. Kopiyevska O. Creative Discourses of Educational Practices: Student Youth of Arta and Culture Proffessions. *Youth Voice Journal*. 2021.

Жаворонков Марк,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА КУЛЬТУРНИХ І КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

У наш час культура та мистецтво стають не лише невід'ємною частиною розвитку суспільства, але й мають набагато ширші властивості соціальної взаємодії, відштовхуючись від тенденції та реалій руху сучасного соціокультурного простору. Ілюзіонізм як вид видовищної форми культури, як сфера мистецтва посідає не менш важливу ланку зазначеного механізму, у динаміці якого відкриваються найперспективніші можливості креативних індустрій, генерації культури та соціальної комунікації. Передусім креативні індустрії (англ. creative industries) – це перелік видів економічної діяльності, що мають потенціал до створення доданої вартості та робочих місць через культурне (мистецьке) або креативне вираження, а їх продукти та послуги є наслідком індивідуальної творчості, навичок і таланту.

У контексті економічного аналізу просторових меж цивілізації людства важливо звернути увагу на чітко виражену площу індустрії розваг і культури споживання в межах міжнародно-економічного процесу розвитку тієї чи іншої країни сучасності [1]. Досліджуючи низку об'єктів ресторанно-готельного бізнесу, туристичних агенцій та підприємств, ми спроможні виявити чітко сформовану концепцію руху мистецтва ілюзіонізму з погляду міжнародного та національного артпростору [2]. Звертаючи увагу на низку послуг сфери розваг, ми здатні виділити основний базис систематичності та продуктивності мистецтва ілюзіонізму в полі зору економічних властивостей, що становлять певну конкретику креативної діяльності. Одним із таких прикладів стає Канадський сайт ілюзіоніста з міста Квебек на ім'я Larry Wilson. Аналізуючи зазначений інтернет-ресурс, помічаємо чітко складений ланцюг інформаційного коду виділеного продукту (сервіс), що зумовлює як інформацію стосовно самих послуг, так і більш пізнавальний характер цього митця, що ознайомлює користувача з історією та тематикою специфіки ілюзійного виду мистецтва. На сайті є багато розділів, також є функція коментаря та історії виступів артиста з певними компаніями, фестивалями, шоу, що формує загальну картину про ілюзіоніста, його діяльність, а також саму творчість. Отже, ми обумовлюємо видільний процес як частину інтерактивної форми вдоволення інформаційних потреб споживача, котра утворює концепт соціальної взаємодії між фокусником та користувачем сайту, надаючи свої послуги.

Цікавою частиною вказаного спостереження є відгуки про діяльність ілюзіоніста. Вони інформують про міжконтинентальні, закордонні виступи артиста та про можливість їх замовити на майбутнє. У такий спосіб ми виділяємо такий процес, як динаміку міжкультурної взаємодії та комунікації крізь призму творчої діяльності ілюзіоніста [4] .

Не оминаючи плин міжкультурної комунікації, відмітимо й офіційно договірний аспект мистецтва ілюзіонізму, а саме – контракт. Серед фахівців видовищної культури вказаний термін уособлює в собі розуміння концертної, фестивальної сфери діяльності. Конкретика цього явища встановлює робочі місця артистам з будь-якої країни в іншу точку земної кулі. Одним із кращих прикладів такої асиміляції є компанія Rising Star, корпорація налічує 350 контрактів на рік, забезпечуючи роботою артистів з усього світу [5].

Згадуючи процес креативних індустрій крізь призму культури та мистецтва, звернемо увагу на важіль системи туристичного бізнесу, а особливо на такий феномен, як кабаре, або вар'єте.

Кабаре (фр. cabaret) – невеликий розважальний заклад з певною художньо-розважальною програмою, яка складається зі співу пісень, одноактних п'єс, скетчів, танцювальних номерів, репрезентації оригінального жанру в мистецтві, об'єднаних виступами конферансьє. Переважно кабаре – це артмайданчик, на якому провадять видовищну діяльність і де мистецтво ілюзіонізму стає невід'ємною його частиною. Це сприяє туристичній привабливості країни, регіону, міста [3].

Щодо українського соціокультурного простору ми виявили прогрес у контексті порушеного питання. Одним із таких прикладів є сайт агенції артистів різного виду мистецтв, що налічує близько 50 артистів, зокрема й фокусників-маніпуляторів. Зазначена івент-агенція продукує процес шоу-бізнесу в середині нашої країни та за її межами, створюючи комунікативну взаємодію суспільства в обсязі творчої діяльності, мистецтва загалом. Така характерна властивість промислових і комерційних компаній вказує на не менш прогресивну динаміку українського соціокультурного простору, який не відстає від плину закордонних тенденції, входячи в інтернаціональну систему індустрії розваг мистецтва і відпочинку [6].

Отже, ми спроможні констатувати той факт, що ілюзіонізм – це достатньо трансгресивна сфера творчої діяльності, у межах якої культура й креатив стають невід'ємною частиною процесуальності всебічного соціокультурного та економічного механізму держави. Концепт зазначеного виду мистецтва відкриває прогресивну систему шоу-бізнесу, наділяючи ту чи інакшу країну перспективами соціального зросту громади. Ілюзіонізм є та залишається одним з найактуальніших видів розважальної динаміки, всепоглинаючої культури споживання, відкриваючи поле міжкультурного діалогу та комунікації. Вбирає в себе характерні тенденції артіндикації й ринкових відносин, збагачує духовні цінності народу і водночас підживлює матеріальні ресурси регіону.

Література

1. Наймарк К. А. Розвиток індустрії дозвілля та розваг як складової сфери туризму. *Херсон. вісник ХДУ Економічні науки*. 2018. № 31. С. 45–48.

2. Лахманюк А. Індустрія розваг в туристичному бізнесі: редакційна колегія. Запоріжжя: ЗНУ. 2015. С. 229–230 с.

3. Скрипник Г. Кабаре. Українська музична енциклопедія. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 273–275.

4. Larry Wilson Company. URL: https://larrywilsonmagic.com/#tve-jump-1840fbe408a (дата звернення: 03.11.2022).

5. Rising Star International. URL : https://www.risingstars.com.ua/ (дата звернення: 04.11.2022).

6. Скажена котяка. URL: https://www.best-wedding.com.ua/ru/profile/event-agentstvo-skaj-8880.html (дата звернення: 05.11.2022).

Леонтьєва Олена,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИДОВИЩНІ ФОРМИ ПРЕЗЕНТАЦІЇ АВТОРСЬКОЇ ДРУКОВАНОЇ ГРАФІКИ

Видовищна складова все більше стає основною формою презентації досягнень в найрізноманітніших сферах життя, передусім культурного. Серед її основних переваг можна відзначити різноманітність організаційних та художніх засобів, відкритість, діалогічність, інтерактивність, імпровізаційність.

Різні аспекти феномену видовища опрацьовані вітчизняними науковцями, зокрема, в роботах С. Безклубенка, В. Кісіна, О. Копієвської, В. Личковаха, О. Логвінової, Ж. Морозової, Л. Наумової, М. Пашкевич, О. Петрової, В. Романчишина, К. Станіславської та ін. Видовище як частину масової культури досліджено в працях Р. Барта, Г. Гадамера, Й. Гейзінги, М. Еліаде, Х. Ортеги-і-Гассета, Р. Віппера, Е. Маркаряна, В. Межуєва, Я. Ратнера, М. Хренова, Г. Чміль, С. Шаумяна, І. Шубіної. На особливу увагу заслуговують розвідки А. Банфі, П. Берка, Р. Каюа, М. Маклюена, П. Паві.

У культурології існує певна кількість визначень видовища як культурного явища. Для наших цілей найбільш слушним є формулювання В. Кісіна, який характеризує видовище як «спеціально організовану в часі та просторі публічну демонстрацію соціально значущої поведінки» [1, 6]. Виконавці демонструють поведінку, а глядачі сприймають та оцінюють її, пояснює дослідник.

«Видовищний акт відбувається у заздалегідь визначений відрізок часу та в спеціально організованому просторі» [2, 6].

Суттєвими параметрами видовищної культури є:

1. Дієвість. Без дії (дійства) немає видовища.
2. Обмеженість в часі. Видовищні твори існують в момент їх виконання та зникають після закінчення.
3. Наявність колективного глядача, увагу якого цілеспрямовано привертають до дійства.
4. Активне глядацьке сприйняття, що справляє вплив на виставу.
5. Ідейне, емоційне та естетичне спілкування всередині певної спільноти.

Розглянемо видовище як форму презентації авторського естампу в контексті українського мистецтвознавчого дискурсу. Розпочнемо з відмінності видовищних та образотворчих видів мистецтва. Незважаючи на етимологію слова «видовище», що пов'язана з актом бачення, до видовищної культури відносять не всі види мистецтва, що сприймаються за допомогою зору. Авторська друкована графіка, унікальна графіка, живопис чи скульптура належать до образотворчих видів мистецтва, а не до видовищних. Зокрема, при створенні графічних творів глядач не є повноправним співавтором, його присутність не є визначальним параметром, як це відбувається у випадку з видовищними мистецтвами.

А от коли художник-графік під час проведення виставки його робіт влаштовує певний інтерактивний захід для відвідувачів виставки, це вже буде окремий випадок видовища. Це може бути демонстрація глядачам процесу створення естампа, розповідь про його основні етапи й тонкощі, відповіді на запитання аудиторії. В цьому разі ми спостерігаємо всі суттєві параметри видовищного дійства. Звернемося до прикладів. 9 вересня 2018 року в Національному музеї Тараса Шевченка художниця-графік О. Стратійчук провела відкритий урок з офорту. Авторка розповіла та унаочнила основні етапи друку, поділилася з присутніми на заході власними спостереженнями і секретами техніки, залучила охочих доєднатися до процесу друку відбитка на верстаті [4].

Іншим прикладом прагнення виразити художню активність у живій видовищній формі слугує Artist Talk у межах виставки образотворчого мистецтва, на пошану Музею історії міста Києва «Щоб пам’ятати». 2 жовтня 2022 року зустріч з відвідувачами виставки провели художники мистецького об’єднання Lithography 30 Н. Савенко та Т. Коблюк, під час якої вони розповіли про особливості мистецтва під час війни, особистісні переживання протягом цього періоду, нову тематику творів [2].

В обох наведених прикладах автори репрезентували своє мистецтво від першої особи в просторі й часі «тут і тепер» максимально прозорими засобами. В таких умовах у глядача виникає відчуття, що він може точно зрозуміти зміст творів або ж щось уточнити. Така форма презентації залучає аудиторію до безпосередньої участі, розмиваючи кордони між глядачем та автором.

Як бачимо, таке традиційне за своєю формою мистецтво, яким є тиражна графіка, не оминула тенденція впровадження артпрактик видовищного типу до процесу презентації творів задля пошуку більш тісного та продуктивного контакту з аудиторією. Складне та багатогранне мистецтво естампа, не перериваючи зв’язків з минулим, збагачується новими елементами. Безперечно, це є найбільш прямим та коротким шляхом до публіки. Адже, за влучним висловом Ж. Бодріяра, масам підносять сенс, а вони прагнуть видовища; масою є ті, хто сприйме все, що завгодно, аби воно виявилося видовищним. Оскільки «колективна взаємодія і емоційний контакт включених у видовищне спілкування людей не менш важливі, ніж зміст інформації, що передається за його допомогою» [4, 214], поєднання візуального та видовищного аспектів під час презентації графічних творів може сприяти популяризації мистецтва естампа та вихованню візуальної грамотності.

Отже, хоча графіка, живопис, скульптура є візуальними формами мистецтва, самостійними та незалежними щодо видовищ, упровадження елементів живих видовищних форм має сенс в процесі взаємодії художника з аудиторією. До цього підштовхує лавиноподібний розвиток тенденцій видовищної культури. В Україні вже є приклади видовищної трансформації подання візуальних творів, але такі технології ще не достатньою мірою використовують з метою представлення образотворчого мистецтва.

Література

1. Кісін В. Як видовища породили режисуру. Режисура як мистецтво та професія. Київ : АЕЛС-технологія, 1998. Кн. 1. 104 с.
2. Музейно-виставковий центр презентує виставку образотворчого мистецтва на пошану Музею історії міста Києва «Щоб пам'ятати». URL: http://www.kyivhistorymuseum.org/uk/afisha-podiy/muzeyno-vistavkoviy-tsentr-prezentuye-vistavku-obrazotvorchogo-mistetstva-na-poshanu-muzeyu-istoriyi-mista-kiyeva-shhob-pam-yatati.html (дата звернення: 01.11.2022).
3. Офорт: відкритий урок Оксани Стратійчук. URL: https://www.youtube.com/watch?v=7C-XAmJTAww (дата звернення: 01.11.2022).
4. Романчишин В. Г. Видовище як складова сучасної культури: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 213–216.

Павлов Микола,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА ЗАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ШОУ-БІЗНЕСУ

Одним із напрямів української культури є розвиток шоу-бізнесу, початок історичної ретроспективи якого ми починаємо розглядати з 50–60-х років XX століття, коли стала зароджуватися українська естрадна пісня і відбулася трансформація всього естрадного мистецтва. Корифеями цього періоду вважаються О. Білаш, П. Майборода та І. Шамо. Водночас розпочинається діяльність молодих композиторів С. Сабадаша, А. Пашкевича, Б. Буєвського та ін. Основою акомпанементу цього часу були оркестри – естрадний, естрадно-симфонічний, народних інструментів. А до виконання були залучені й хорові колективи. Зародившись у 50-х роках XX століття, цей напрям досяг розквіту в 60-х роках і мав ще досить міцні позиції у 70-ті роки.

Основний зміст перших українських естрадних пісень містив мотиви любові до матері, до рідного краю, а також любовну лірику. Найвідомішими піснями цього періоду української естради були: «Два кольори», «Черемшина», «Чорнобривці», «Пісня про рушник», «Києве мій», «На долині туман», «Летять, ніби чайки», «Степом, степом», «Марічка». Завдяки творчій діяльності широкої популярності в цей період становлення української естрадної пісні набули Ю. Гуляєв, К. Огнєвий, Д. Петриненко, Д. Гнатюк, М. Кондратюк, О. Таранець, А. Мокренко та ін., які заклали фундамент подальшого розвитку цього жанру.

Наступні роки характеризуються значними змінами в естрадному мистецтві. Українська естрадна пісня в цей час починає активно індивідуалізувати таланти композиторів, які у своїй творчості активізували пошук нових засобів і прийомів виразності, наслідком чого стали розширення пісенного діапазону та включення творів нових жанрів, від аранжування народних пісень до появи справжніх шлягерів. Найбільш визначними постатями цього періоду були композитори В. Івасюк, І. Поклад та ін.; популярними естрадними співаками – В. Зінкевич, Н. Яремчук, С. Ротару. Найвідомішими піснями стали «Червона рута», «А ми удвох», «Три дороги», «Моя любов, моя земля», «Гай, зелений гай», «Мій рідний край», «Стожари», «Дикі гуси», «Чарівна скрипка», «Водограй», «Смерекова хата».

Новий етап розвитку радянської естради був пов'язаний зі зменшенням ідеологічного тиску, що призвело до посилення віянь зарубіжної популярної музики. Під впливом західних біг-бітових та ритм-н-блюзових виконавців («Бітлз», «Роллінг Стоунз», Елвіс Преслі, Чак Беррі, Кліфф Річард) працюють колективи «Друге Дихання», The Once, «Березень», «Еней», «Червоні диявольта», «Дзвони» та ін. До творчості цих гуртів влада ставилася обережно, однак окремі композиції потрапляли на державне радіо та телебачення. Офіційну державну підтримку отримав неофольклорний стиль вокально-інструментальних ансамблів (ВІА), які майстерно поєднували роковий біт з неповторним орнаментом національної мелодики.

Саме з розвитком телебачення значного поширення набули інші жанри естрадного мистецтва. Так, наприклад, виступи Штепселя (Юрій Тимошенко) і Тарапуньки (Єфім Березін), які працювали в розмовному жанрі, визначались популярністю серед населення країни. Всі ці перетворення збіглися зі швидкою комерціалізацією концертної діяльності, наслідком чого стало підвищення вимог до візуального компоненту концертів та концертних програм. А поява нових видів електронних музичних інструментів і потреба в обміні досвідом сприяли значному розширенню фестивально-конкурсного руху в естрадній сфері. У цей період на естраді з'являються нові виконавці: І. Бобул, М. Гнатюк, В. Удовиченко, А. Кудлай, В. Білоножко, Л. Сандулеса. Крім індивідуальної творчості

окремих співаків, великої популярності набули вокально-інструментальні ансамблі, серед них: «Смерічка», «Кобза», «Ватра», «Водограй», «Світязь», «Арніка», «Чарівні гітари».

Значні зміни естрадного мистецтва відбулись у подальші часи. Визначались вони тим, що його основні жанри детермінувалися різновидами музично-естрадних стилів, таких як рок та його напрями, джазові твори й аранжування, попжанри, обробки фольклору та ін.; з'явилися розважальні програми на телебаченні, зокрема «КВК», «Нумо, дівчата» та ін.; зародилися шоу-програми із залученням усіх жанрів естради.

Поступово відбувається вплив комерційної складової на естрадне мистецтво. Найбільш популярними митцями цього періоду стали О. Злотник, О. Гавриш, Г. Татарченко, Л. Попернацький, В. Корепанов, М. Гаденко, М. Мозговий, П. Дворський. Найвідоміші виконавці – В. Зінкевич, І. Бобул, П. Дворський, Л. Сандулеса, Р. Кириченко, А. Кудлай, О. Білозір, П. Зібров, Н. Шестакова, Н. Шестак. А серед найпопулярніших пісень цього періоду можна виділити: «Україна» Т. Петриненка, «Я козачка твоя» Р. Кириченко, «Піду втоплюся» А. Миколайчука, «Душі криниця» І. Бобула, «Україночка» О. Білозір, «Час рікою пливе» та «Смерека» М. Гнатюка, «Дві зорі» І. Мацялка.

Традиції попереднього періоду розвитку естради було продовжено та розвинуто в театрі пісні, у розвиток якого зробили вагомий внесок Л. Утьосов, М. Бернес, К. Шульженко, де в пісенному творі музичний, поетичний та виконавський компоненти були рівноправними. У 60–70-ті роки ХХ століття розпочинається професіоналізація естрадного мистецтва, зокрема відкриваються спеціалізовані навчальні заклади естрадно-циркового спрямування. В Україні першим спеціалізованим навчальним закладом для підготовки кадрів для професійної естради стала Республіканська студія естрадно-циркового мистецтва, що відкрилася у 1961 році у Києві, а у 1975 році була реорганізована в Київське державне училище естрадно-циркового мистецтва. Становлення професійної естради ознаменовано створенням державних концертних організацій. У 1969 році на базі Укрконцерту засновано Київський мюзик-хол, у репертуарі якого були музично-танцювальні ревю, сюїти, музичні вистави, тематичні концерти. До складу трупи в різні роки входили М. Гнатюк, І. Попович, Ф. Мустафаєв, Т. Кочергіна, В. Удовиченко, М. Мозговий, В. Шпортько, Л. Відаш, Л. Сандулеса, Н. Рожкова, Т. Самая та ін.

Отже, розглянутий нами період є визначальним для зародження українського шоу-бізнесу, оскільки саме у зазначені вище роки з'являються неповторні українські пісні, які й на сьогодні залишаються шлягерами.

Шиян Олег,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МАРКЕТИНГОВІ КОМУНІКАЦІЇ КОНЦЕРТНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Елементами маркетингових комунікацій концертних організацій є реклама, стимулювання збуту та зв'язки з громадськістю (PR). Зупинимося детальніше на їх розгляді. Реклама – це процес (комунікаційний, організаційний, економічний, соціальний, інформаційний), у результаті якого споживач отримує інформацію про певні продукти (товари або послуги); діяльність спрямована на популяризацію або створення відповідного іміджу. Ознаками реклами є: платність – виробники товарів та послуг сплачують за створення і розповсюдження реклами; однобічна спрямованість – рекламна інформація поширюється від виробника до споживача; наявність посередників – рекламне повідомлення доходить до споживача через систему посередників (ЗМІ, соціальні мережі, месенджери, різного роду носії реклами); встановлений замовник – рекламодавець, який бажає поширити інформацію про свій продукт; сповіщувальність – реклама інформує споживача про специфіку та переваги певного продукту. Реклама в діяльності концертних організацій забезпечує формування попиту на концертні заходи, а головними її завданнями є: поширення інформації про концертні організації, виконавців та музичні колективи, концертні заходи; організація або участь виконавців у тематичних передачах на телеканалах та радіостанціях; публікація тематичних матеріалів у ЗМІ, інтернеті, соціальних мережах.

Стимулювання збуту – це використання короткотермінових заходів, розрахованих на швидке реагування ринку у відповідь на пропонування підприємством своєї продукції; пряме заохочення споживачів придбати продукти чи послуги [1, 94]. Серед основних завдань, які має виконувати стимулювання збуту, слід виокремити такі: забезпечення швидкого зростання обсягів збуту продукції підприємства; заохочення більшої кількості споживачів спробувати продукт, купити чи здійснити

повторні придбання; заохочення системи посередницьких торговельних організацій та працівників власного збутового відділу спрямувати зусилля на реалізацію продукції підприємства [3, 58].

Основними завданнями стимулювання збуту концертних організацій є: забезпечення зростання обсягів продажів концертних заходів; заохочення публіки до повторного звернення до концертної організації з метою відвідування концертних заходів; заохочення до співпраці посередників з метою організації концертних заходів.

Зв'язки з громадськістю (Public Relations) – тривалі, плановані активності, які спрямовані на побудову довгострокових довірчих відносин між компанією і цільовою аудиторією. Суть PR полягає в плануванні та виконанні комплексу дій, які сприяють зростанню продажів і рівня задоволення споживачів товаром або послугою. У маркетингу PR є засобом просування продукту. Для впровадження товару або послуги на ринок і формування споживачів про нього застосовують такі методи: встановлення зв'язків зі ЗМІ для розміщення матеріалів про продукт з метою привертання до нього уваги; проведення громадських заходів для підтримки і розвитку взаємин з потенційними споживачами; встановлення контактів з інвесторами і спонсорами [4].

Основне завдання PR концертних організацій полягає в просуванні концертних заходів на музичному ринку через формування іміджу концертної організації, виконавців та музичних колективів, історій та міфів, які сформувалися навколо певних музичних творів. До методів і технологій PR, які застосовують концертні організації, можна зарахувати: проведення PR-кампаній, пресконференцій, круглих столів і брифінгів, подієвий маркетинг (майстер-класи, івент-заходи, флешмоби, брендинг та іміджмейкінг).

Окремо треба зазначити важливість співпраці зі стейкхолдерами музичного ринку. Стейкхолдери – це особа або група осіб, що зацікавлені в діяльності й розвитку будь-якої сфери людського життя. О. Копієвська серед основних стейкхолдерів у сфері культури виділяє: громадяни, держава, заклади, організації, підприємства як державної, так і приватної форми власності, що провадять діяльність у сфері культури, професійні творчі працівники, працівники культури, професійні творчі колективи, представники засобів масової інформації, представники інститутів громадянського суспільства (творчі спілки, національно-культурні товариства, громадські, благодійні організації, асоціації, фонди тощо) [2, 40]. Зазначені вище суб'єкти мають у сфері музичної індустрії власні цілі, на основі яких формують завдання та реалізують проєкти.

Отже, усі зазначені маркетингові комунікації концертних організацій мають бути застосовані в комплексі з урахуванням специфіки концертної організації, особливостей музичного ринку, пропозицій конкурентів та потреб споживачів музичних культурних продуктів. Головною специфікою маркетингу концертних організацій є те, що він має бути спрямований на взаємодію зі споживачем, а саме: індивідуалізацію відносин зі споживачем – розробка індивідуальної маркетингової стратегії для кожного окремого клієнта; побудову довгострокової співпраці зі споживачем, засновану на соціальній адаптації один до одного – представники концертної організації не лише мають забезпечувати технічний бік концертного заходу, але й створювати позитивне емоційне середовище протягом усього процесу спілкування з клієнтами; інвестування в комунікацію зі споживачем – створення індивідуальних інформаційних каналів комунікації.

Зазначені особливості передбачають високий професіоналізм персоналу концертної організації. Це забезпечує створення високоякісних музичних культурних продуктів та позитивної атмосфери взаємодії зі споживачами концертних послуг, що призводить до задоволення слухачів не лишу під час відвідування заходу, але й у процесі спілкування з персоналом концертної організації та впливає на рішення повторного звернення для придбання музичної культурної послуги.

Література

1. Кальницький А. Є., Копусяк Я. Ф. Стимулювання збуту: заходи та засоби, які допомагають при формуванні маркетингової діяльності підприємства. *Науковий вісник Ужгородського університету*. *Економіка.* 2014. Вип. 1 (42). С. 94–97.

2. Копієвська О. Р. Стейкхолдери в культурному житті українців. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2014. № 1. С. 39–44.

3. Хрупович С., Борисова Т. Теоретичні підходи до організування процесу збуту на підприємстві. *Галицький економічний вісник*. 2009. № 2. С. 57–60.

4. Які інструменти просування існують? URL: https://business.diia.gov.ua/handbook/marketing/aki-instrumenti-prosuvanna-isnuut (дата звернення: 20.10.2022).

Шиян Яна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ПРИНЦИПИ МЕНЕДЖМЕНТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Традиційно специфіку менеджменту у сфері культури і мистецтв пов'язують з особливостями «духовного продукту» та «духовного виробництва». Продукти такої діяльності мають неречовий характер і передусім пов'язані з феноменами свідомості (сприйняття, розуміння, мислення, усвідомлення тощо), тому не піддаються безпосередньо фінансово-економічному підрахунку прибутку. Більше того, на відміну від продуктів матеріального виробництва, культурні цінності в процесі споживання нарощують, підвищують свою соціальну значимість. Державні заклади культури, освіти і науки, некомерційні організації, творчі колективи й індивіди, працюючи у сфері культури та мистецтва, створюють конкретні робочі місця відповідно до ринку послуг, який володіє суттєвим інвестиційним потенціалом. Тобто здійснюється безпосередній внесок у розвиток економіки конкретного регіону. Це не лише проблема працевлаштування і трудової зайнятості, але й система оподаткування та відрахунків до державного бюджету, соціальне та медичне страхування тощо [2, 135–136].

При здійсненні менеджменту закладів культури необхідно дотримуватися певних принципів. У широкому сенсі принципи менеджменту – це правила, основні керівні ідеї, норми поведінки й орієнтири діяльності управлінського персоналу, якими вони керуються і в межах яких реалізуються цілі організації. Принципи менеджменту визначають вимоги до системи, структури організації і процесу управління, побудови органів управління і методів здійснення його функцій [3, 47]. Відповідно до цього, на нашу думку, до головних принципів менеджменту культури і мистецтв можна віднести:

– розподіл обов'язків: заклади культури поділені на структурні підрозділи, кожен з яких виконує певні завдання та спеціалізацію, спрямовані на досягнення спільної мети. Правильний розподіл праці, чітко визначені обов'язки і повноваження дозволять виконати поставлені завдання, забезпечити якісне надання культурно-мистецьких послуг і бути конкурентоспроможними на ринку;

– координування роботи і постановку завдань має здійснювати один керівник: керування закладу культури – складний процес, який координує керівник, плутанина у вказівках може зменшити продуктивність праці і призвести до зниження якості культурно-мистецьких продуктів та послуг;

– чітке виконання правил: успіх діяльності закладу культури залежить від дисципліни і порядку, чіткого дотримання посадових інструкцій. Особливо гостро це питання постає в закладах мистецького спрямування, де неможливо чітко визначити форму й тривалість робочого дня, тому часто виникають непорозуміння стосовно запізнення на роботу, наднормової праці тощо. Першочерговим завданням керівника закладу культури в цьому напрямі є здійснення контролю за виконанням обов'язків, своєчасне покарання та заохочення персоналу;

– наявність комунікативної навички: відповідальність за виконану роботу несе безпосередньо керівник закладу культури, тому надважливо правильно розподіляти повноваження, визначати строки їх виконання і роз'яснювати поставлені завдання;

– справедливість: заохочення і покарання працівників закладу культури має здійснюватися на засадах взаємної поваги і справедливості, що дозволить працівникам поважати керівника і довіряти закладу як культурній інституції, відчувати себе частиною колективу;

– демонстрація причетності до спільної справи: інтереси колективу закладу культури для керівника мають бути вищими від особистих;

– відзначення сумлінної роботи винагородою: працівники закладу культури, які відповідально працюють і демонструють відданість закладу, мають отримувати матеріальну винагороду;

– стимуляція ініціативи: запровадження інновацій у закладі культури пов'язане із діяльністю ініціативних працівників, здатних креативно мислити та реалізовувати свої ідеї. Вміння вислухати пропозицію, визначити її позитивні і негативні моменти, надати повноваження і розподілити обов'язки допоможе закладу знайти нові рішення, запровадити інновацію;

– підтримка корпоративного духу: спільне проведення часу на корпоративних заходах сприятиме створенню дружнього колективу, що вплине на кінцевий результат діяльності закладу культури.

Організацію роботи закладу культурно-мистецької сфери здійснює менеджер культури – це фахівець, який реалізовує музичні, літературні, театральні, художні, кінопроєкти та події, здійснює менеджмент державних профільних інституцій, закладів культури, закладів мистецької освіти, музеїв, театрів, галерей, бібліотек. Значна частина менеджерів культури працює в приватному секторі культури, де проєкти й заходи фінансують вітчизняні та іноземні фонди, організації, компаніями, приватні особи. Окрім цього, менеджери культури розробляють і реалізують освітні проєкти в креативних індустріях.

Н. Головач визначає такі завдання, що стоять перед сучасними менеджерами галузі культури: розробка і реалізація культурно-мистецьких проєктів з урахуванням наявних соціально-економічних умов; готовність ризикувати в розумних межах і здатність зменшувати вплив певних погроз на фінансовий стан закладу культури; послідовна реалізація програм розвитку персоналу для забезпечення життєдіяльності закладу культури в умовах внутрішньої і зовнішньої конкуренції; розуміння міжнародного контексту розвитку сучасної української культури, що є запорукою успішної промоції українських закладів культури та мистецьких проєктів на належному рівні [1, 12]. О. Копієвська у своїх наукових працях наголошує на важливості для менеджера культури набути компетентності, які б відповідали сучасному ринку праці [4; 5].

Отже, сьогодні менеджмент у галузі культури – це нова галузь, розвиток якої не можливий без підготовки нових і навчання наявних кадрів. Для цього необхідне державне фінансування та залучення грантових коштів для створення освітніх проєктів, проведення круглих столів, лекцій, семінарів та воркшопів, зустрічей і консультацій із фахівцями PR та комунікацій, дискусійних майданчиків, які б підвищували грамотність керівників закладів культури, формували менеджерські навички та надавали знання, необхідні для створення і реалізації інноваційних, конкурентоспроможних культурно-мистецьких проєктів: продуктів та послуг.

Література

1. Головач Н. М. Менеджмент культури в контексті сучасних соціокультурних перетворень. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 10–15.

2. Горенко Л. Особливості менеджменту в сфері культури: українознавчий підхід. *Україна у світовій історії.* 2014. № 1. С. 133–143.

3. Рульєв В. А., Гуткевич С. О. Менеджмент : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2011. 312 с.

4. Копієвська О. Р. Креативність як фахова компетеність менеджера культури. *Культурологічний альманах*. Випуск 14. Вінниця : Твори, 2020. С.37–39.

5. Kopiyevska O. Creative Discourses of Educational Practices: Student Youth of Arta and Culture Proffessions. *Youth Voice Journal*. 2021.

Інформаційна діяльність, документознавство: історія, сучасність, перспективи

Биркович Тетяна,
доктор з державного управління, професор
Київського національного університету культури і мистецтв
Кабанець Олександр,
кандидат юридичних наук, Київський національний університет культури

НОВІТНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В БІБЛІОТЕЧНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Процеси глобалізації та цифровізації суспільства забезпечили доступ до новітніх інформаційних технологій і створили умови для виробництва великих обсягів нової інформації, що відобразилося і на бібліотечній діяльності, яка в умовах інформаційного суспільства потребує розробки й упровадження новітніх інформаційних технологій, які б відповідали світовим вимогам і завданням, забезпечували індивідуальні потреби читачів та суспільства загалом. Іншими словами, новітні інформаційні технології в бібліотечній діяльності потрібно спрямовувати на пошук нових методів роботи та організацію обслуговування користувачів відповідно до еволюції їхніх потреб.

Доцільність упровадження цифровізації в бібліотечну практику пов'язана з глобальною цифровою трансформацією сучасного суспільства. Як справедливо зазначають О. Кузьменко і В. Загуменна, «розширюючи свої функції, бібліотека все активніше запроваджує нові засоби доступу, створення та обробки інформації, використовуючи цифрові технології та сучасні засоби комунікації. Аналіз функцій бібліотек дав змогу визначити сутнісні (базові) функції сучасної бібліотеки в умовах трансформаційних змін. Серед них: інформаційна, комунікаційна, освітня, культурно-просвітницька. Для наукових бібліотек характерне розширення (трансформація) традиційної інформаційної функції в інформаційно-аналітичну. Певного посилення в діяльності публічних бібліотек набувають такі похідні функції, як освітня, навчальна, дозвіллєва та ін. Також відбувається актуалізація інформаційної та комунікаційної функцій незалежно від типу бібліотек [3, 43]. Тобто застосування новітніх інформаційних технологій покращує роботу бібліотек та надає їм більшого соціального, освітнього та культурного значення.

Так, О. Матвійчук зазначає, що «бібліотека включена в сучасний культурно-освітній простір України та взаємодіє з іншими соціально-культурними інститутами. Вдосконалення роботи приводить співробітників бібліотеки до пошуку іноваційних шляхів формування власного культурно-освітнього простору, зокрема створення бібліотечних комплексів, культурно-інформаційних центрів, що інтегрують основні функції бібліотеки і представляють її як соціокультурного партнера іншим закладам соціально-культурної сфери» [4].

Відповідно до статті 5 Закону України «Про бібліотеки і бібліотечну справу» бібліотечна система України функціонує на основі скооперованого комплектування фондів та обробки документів, довідково-пошукового апарату, взаємовикористання бібліотечних ресурсів, а також організації науково-дослідної, науково-бібліографічної та науково-методичної роботи, а в п. 2, ст. 4 розділ II цього самого Закону зазначено, що держава фінансує створення інформаційних мереж та електронних комунікаційних систем для інформаційного обміну, входження у світові глобальні комп'ютерні мережі, об'єднання та забезпечення доступності розподілених бібліотечних ресурсів; у п. 7 ст. 4 зазначено, що держава створює умови та координує діяльність з функціонування електронних бібліотек, зокрема в спеціальному цифровому форматі для сліпих, осіб з порушеннями зору та осіб з дислексією [2].

Тому запровадження електронної системи управління документами є одним з основних процесів у державному управлінні. Саме розвиток сфери цифрових трансформацій у системі публічного управління та адміністрування є потенційним прикладом для всієї країни, що загалом дозволяє отримувати значні переваги і для приватних компаній – підвищення продуктивності та конкурентоспроможності, а також для людей – набуття нових знань, вибір роботи та розширення можливостей [1]. А впровадження новітніх інформаційних технологій у бібліотечну діяльність є перспективним шляхом підвищення престижу бібліотек, збереження та примноження її прихильників, зміцнення її місця в соціальній, культурній та освітній сферах.

Література

1. Биркович Т. І., Биркович В. І., Кабанець О. С. Механізми публічного управління у сфері цифрових трансформацій. *Державне управління: удосконалення та розвиток*. 2019. № 9. URL: http://www.dy.nayka.com.ua/ ?op=1&z=1488. DOI: 10.32702/2307-2156-2019.9.2 (дата звернення: 14.10.2022).
2. Про бібліотеки і бібліотечну справу : Закон України від 27.01.1995 № 32/95-ВР. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/32/95-%D0%B2%D1%80#Text (дата звернення: 14.10.2022).
3. Кузьменко О. І., Загуменна В. В. Трансформація та розширення функцій бібліотек у сучасному цифровому просторі. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2021. № 3. С. 38–44.
4. Матвійчук О. Є. Тенденції розвитку соціокультурної діяльності бібліотек. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/3125/1/O_Matvijchuk_UK_MSSHR_16_IPPO.pdf (дата звернення: 14.10.2022).

Добровольська Вікторія,
доктор наук із соціальних комунікацій, доцент, в.о. завідувача кафедри артменеджменту та івент-технологій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Пугач Любов,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙ У РОБОТУ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК З ГРОМАДСЬКІСТЮ

У сучасному інформаційному суспільстві новітні технології, проникаючи у всі сфери життя, спричиняють фундаментальні зрушення в соціально-культурних та економічних засадах соціального буття. Усе це спонукає і бібліотеки пристосовуватись до нових умов, переосмислювати свої головні завдання і якісно змінювати свою діяльність. Нині найважливішим завданням цих культурних закладів стає надання інформації різним верствам населення. Зараз можемо спостерігати процес трансформації бібліотек і поступове їхнє перетворення на соціальний інститут, що містить інформаційно-комунікаційні та культурні компоненти і забезпечує стійкість зв'язків та відносин у межах суспільства. Питання, що висвітлюють перспективу впровадження, подекуди і вдосконалення інновацій у бібліотеках останнім часом привертають увагу бібліотечних працівників та науковців.

Зокрема, О. В. Симоненко акцентує на тому, що інновацію потрібно розглядати з проєкцією на «реакцію бібліотеки на нові потреби та запити не тільки самої бібліотеки, а й суспільства та навіть держави» [5], відтак впроваджувати інноваційні зміни в бібліотечні процеси. Бібліотечні фахівці повинні бути постійними навігаторами нових ідей, засобів, методів роботи, управлінських рішень для забезпечення конкурентоспроможності бібліотеки на інформаційному ринку. Дослідниця зауважує, що в процесі реалізації інновацій формується нова модель розвитку бібліотек, а це означає покращення обслуговування користувачів, створення комфортних умов для їх якісного задоволення і, що вкрай важливо, дотримання балансу між збереженням бібліотечних традицій та впровадженням інновацій [5].

Л. А. Чередник у своїй доповіді «Віртуальна бібліотека як новітній інформаційний центр» окреслила зміну сутності поняття «бібліотека». Дослідниця зазначила підходи для ефективності сучасної бібліотеки, зокрема, наголосила на: багатофункціональності; відкритості; зменшенні контролю користувача; зонуванні простору; наявності належної інформаційно-комунікаційної мережі; можливості використання віртуальної зали у будь-якому місці; можливості забезпечення інтернет-зв'язком та інші переваги [6]. Також зробила акцент на сучасній інновації (віртуальній бібліотеці). Розкрила переваги для сучасного користувача.

Вітчизняна дослідниця Г. І. Безпала у своїй доповіді «Інноваційний менеджмент в ЕТН-бібліотеці в Цюриху» окреслює різні види інновацій: продуктові, сервісні, інновації бізнес-моделі. Науковиця наголошує на інноваційній стратегії, насамперед, це проявляється в таких кроках: орієнтація в часі; вибір пілотного проєкту; визначення ризиків і переваг; послідовність у вибраній стратегії; використання технологій з мінімальними ризиками тощо. Ґрунтовно розглядає принципи інноваційного менеджменту бібліотеки. Вчена окреслює результативність упроваджених інновацій в ЕНТ-бібліотеці, виокремлюючи переваги та недоліки [1].

Актуальним є дослідження діяльності публічних бібліотек в умовах повномасштабної війни рф з Україною. Ю. В. Новальська у своїй праці «Публічні бібліотеки України в умовах воєнного стану» аргументовано доводить, що публічні бібліотеки «були й залишаються невід'ємним складником суспільства та найдемократичнішим соціальним інститутом» [2]; акцентує на значущості соціальних інститутів, зазначає їх місце та роль в умовах повномасштабного вторгнення рф на територію України.

Як бібліотеки мають реагувати на виклики часу?

Публічні бібліотеки працюють у цьому напрямі дуже активно. Візьмемо для прикладу Національну бібліотеку України імені Ярослава Мудрого [4]. На сайті бібліотеки в навігаційному меню розміщено рубрику *Бібліотека українського воїна*, де подано інформацію про Всеукраїнську акцію під однойменною назвою, яку ініціювало Міністерство культури України для підтримки бойового духу та патріотичного виховання українських військовослужбовців. Мета – прийом та передача до бібліотек військових частин ЗСУ кращих зразків вітчизняної та світової художньої літератури в перекладі українською мовою, науково-популярні видання з історії Української держави, її культури, Збройних сил. Координатором акції виступає Національна парламентська бібліотека України. Співкоординаторами є обласні універсальні наукові бібліотеки, Публічна бібліотека імені Лесі Українки міста Києва. Про діяльність Всеукраїнської акції висвітлено у звітній документації, яку розміщено на сайті за хронологією (рік, півріччя) [4]. Ю. В. Новальська наголошує на сьогоденних завданнях, що стоять перед публічними бібліотеками, насамперед, ідеться про *захист інформаційного простору.*

Варто відмітити, що на сайті Національної бібілотеки імені Ярослава Мудрого розміщено презентацію «Медіаграмотність як запорука інформаційної безпеки держави. Роль бібліотек у формуванні медіаграмотного суспільства». У представленій презентації чітко проілюстровано важливість бути медіаграмотним, як протидіяти інформаційним викликам. Також подано результати соціологічного опитування громадської думки, охарактеризовано роль громадських організацій, що впроваджують медіаграмотність, переслідуючи мету – навчити українців інформаційної гігієни [4].

На прикладі Вінницької обласної універсальної наукової бібліотеки ім. К. А. Тімірязєва бачимо, що в межах Молодіжного правового лекторію «Феміда» було проведено онлайн-засідання «Інформаційна безпека: сучасні виклики, загрози та механізми протидії». Керівниця напряму «Інформаційна безпека» проєкту Інформаційний центр «Майдан Моніторинг», голова ГО «Подільський центр соціальних технологій» О. Яцюк поділилася корисними порадами, як поводитися з інформацією під час воєнного стану. Вона наголосила, що «недостовірна інформація – це частина продуманої інформаційної війни проти України» [3]. Зокрема, Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека та інші підготували корисну інформацію й провели освітні заходи, семінари щодо протидії фейкам, дезінформації і боротьбі з кіберзагрозами.

До *завдань публічних бібліотек* входить: формування Національної цифрової бібліотеки України; інформаційна та просвітницька робота; надання онлайн-підтримки; організація бібліотечних послуг; волонтерські проєкти; благодійна діяльність; збір коштів на рахунок Збройних сил України [2].

Українські дослідники акцентують на розумінні й баченні публічних бібліотек як технологічно-комунікаційних, динамічних соціальних інститутів, обґрунтовують їх місце та роль у суспільстві. Наголошують, що навіть в умовах воєнного стану, попри складні умови роботи, бібліотеки є і залишаються життєздатними установами, які реагують на реальні потреби соціуму.

Література

1. Безпала Г. І. Інноваційний менеджмент в ЕТН-бібліотеці в Цюріху. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг* : тези доп. міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 жовтня 2022 р.). URL: http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1482 (дата звернення: 30.10.2022).

2. Новальська Ю. В. Публічні бібліотеки України в умовах воєнного стану. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг* : тези доп. міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 жовтня 2022 р.). URL: http://conference.nbuv.gov.ua/ site/reports/id/28 (дата звернення: 30.10.2022).

3. Сайт Вінницької обласної бібліотеки. URL: https://library.vn.ua/news-and-events/novini/veresen-2022-news/informaczijna-bezpeka (дата звернення: 30.10.2022).

4. Сайт Національної бібліотеки України імені Ярослава Мудрого. URL: https://nlu.org.ua/article.php?id=561 (дата звернення: 30.10.2022).

5. Симоненко О. В. Інноваційна діяльність як форма конкуренції бібліотек. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг* : тези доп. міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 жовтня 2022 р.). URL: http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1449 (дата звернення: 30.10.2022).

6. Чередник Л. А. Віртуальна бібліотека як новітній інформаційний центр. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інноваційні трансформації ресурсів і послуг* : тези доп. міжнар. наук. конф. (Київ, 4–6 жовтня 2022 р.). URL: http://conference.nbuv.gov.ua/report/view/id/1618. (дата звернення: 30.10.2022).

Андрієнко Петро,
кандидат технічних наук, доцент, професор навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

ВПЛИВ СУЧАСНИХ ЦИФРОВИХ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК ДИПЛОМАТИЧНОЇ СЛУЖБИ УКРАЇНИ

У сучасному житті роль інформації без перебільшення можна визначити як одну з найважливіших. Недостатня кількість, ігнорування наявної інформації або нездатність правильно її оцінити рано чи пізно можуть стати причиною серйозних помилок, які, зрештою, призведуть до глибокої поразки на дипломатичній арені. Досягнення сучасного рівня розвитку інформаційних технологій сприяло стиранню кордонів між державами в комунікаційному просторі, створенню безпрецедентних можливостей для впливу на величезні маси людей із застосуванням різного роду інформаційних засобів і методів.

Починаючи з другої половини XX ст., з появою нових складних проблем у галузі озброєння, економіки, екології, освоєння морського простору, прав людини, а також виникнення нових міждержавних стосунків паралельно виникли й нові вимоги до дипломатичної інформації. Значно збільшився обсяг інформації з міжнародних проблем, особливо в засобах масової інформації. Усьому цьому сприяв динамічний розвиток електронних засобів зв'язку й комп'ютерної техніки.

Сучасна дипломатія реалізується різними шляхами під керівництвом не лише президентів і прем'єр-міністрів, а також юристів, науковців, економістів, працівників гуманітарних служб і, звичайно, послів. Вони являють собою різноманітність потенційних дипломатичних акторів, разом утворюючи той зв'язок, який можна назвати «дипломатичним стилем» – сукупність зусиль щодо збільшення владного впливу за допомогою інноваційних партнерських відносин та стратегій, а не односторонніх актів сили [4]. У XXI ст. міжнародна політика налічує широкий спектр міжнародних суб'єктів, включаючи держави, етнонаціоналістичні фактори, транснаціональні корпорації, міжурядові організації, неурядові організації, різні транснаціональні рухи та мережі або навіть приватних осіб [3]. Швидке зростання цієї мережі, а також інтенсивна комунікація та взаємодія всередині неї є показниками посилення міжнародної взаємозалежності. І хоча цифрова дипломатія не замінює традиційну, але вона пришвидшує та ефективніше посилює роботу держави у міжнародних відносинах. Тому дипломатична практика не залишилася осторонь від цих процесів: з'явилася концепція «прямих комунікацій», яка дає змогу найвищим посадовим особам спілкуватися без посередників [2].

Оскільки значна частина дипломатичних установ приєдналися до системи інтернету, зросли й вимоги до аналітичної роботи дипломатів. Відповідно до чинних норм, дипломатична інформація обов'язково повинна мати інформативний характер і базуватись на обліку й глибокому вивченні низки факторів, що стосуються тієї чи іншої проблеми. Також на основі реальної картини сьогодення дипломат повинен передбачити розвиток подій у майбутньому та надати власні рекомендації стосовно подальших дій, тому сучасна дипломатична інформація має ґрунтуватися на численних джерелах і бути достовірною та неупередженою.

Актуальність подій, об'єктивність, правдивість, конфіденційність, оперативність і таємність дипломатичної інформації закордонних країн стали поштовхом до впровадження технічних засобів спеціальними службами у всіх країнах світу. У кожній країні існують власні національні радіо й телевізійні компанії, які постійно транслюють новинні блоки. Крім того, в іноземних державах виходять десятки локальних радіостанцій, які передають регіональні та місцеві новини. Усі дипломатичні працівники, починаючи із самого ранку, ще до початку роботи слухають і дивляться новинні блоки місцевого радіо й телебачення [1].

Необхідною якістю дипломатичної інформації є її новизна. Кожний інформаційний матеріал повинен мати нові невідомі аспекти, наприклад описувати нові політичні нюанси, висвітлювати останні події, появу в суспільстві нових сил і політичних діячів, лідерів, які можуть додатково вплинути на події, а тим самим і на безпеку держави. Особливу цінність дипломатична інформація являє тоді, коли вона має конфіденційний довірливий характер, прояснює факти та події, що відбуваються у так званій закритій зоні, що оберігається від втручання та уваги зовнішніх сил, окремих особистостей і ЗМІ.

Нині завдяки глобалізаційним процесам зростає кількість учасників: субдержавні утворення (місцеві та регіональні) НУО, транснаціональні компанії, засоби масової інформації, наукові кола, фонди, політичні партії тощо), тобто зовнішню політику в більш широкому розумінні здійснюють

не лише держави через своїх представників, але й будь-хто із цих нових учасників. Відповідно, до реалізації дипломатичних відносин залучено набагато більше партнерів, ніж раніше, тому дипломатія стає більш популяризованою практикою.

Можна дійти висновку, що цифровізація та розширення сфери інформаційно-комунікаційних технологій наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. спричинили революцією у сфері дипломатії, оскільки кардинальним чином вплинули на розвиток сучасної дипломатичної практики. Новітня комунікаційна еволюція не лише пришвидшила потік інформації, але й розширила ментальність та способи мислення в дипломатичному співтоваристві.

Література

1. Ніколсон Х. Дипломатія / переклад з англ. А. А. Трояновського. Київ : Три крапки, 1998. 156 с.
2. Berridge G. R. Diplomacy: theory and practice. Basingstoke : Palgrave, 2002. 312 p.
3. Mingst A. K. Bazat e Marrëdhënieve Ndërkombëtare. Tiranë : Albanian Institute for International Studies, 2008. 404 p.
4. Hutchings R., Suri J. Foreign Policy Breakthroughs: Cases in Successful Diplomacy. Oxford University Press, 2015. 304 p.

Данькевич Юлія,
кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри комп'ютерних та інформаційних технологій Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

ПЕРСПЕКТИВИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВОГО ДОКУМЕНТА

Донедавна в процесі вивчення документознавчих дисциплін здебільшого використовували поняття «паперовий документ» та «електронний документ». Проте з удосконаленням інформаційних технологій і появою мобільних застосунків можливості використання документів значно розширилися. І на сьогодні поняття «цифровий документ» ми застосовуємо уповні. Маємо наголосити, що вживання дефініції «цифровий документ» на нормативно-законодавчому рівні остаточно не вирішене. Тобто маємо унормовані поняття «паперовий документ», «електронний документ», а визначення «цифровий документ» є лише на сайті застосунку «Дія», де подано роз'яснення: «документи в застосунку «Дія» – це цифрові аналоги паперових документів. Вони мають таку саму юридичну силу, як і паперові документи, тому й називаються цифровими. Відповідно, копії цифрових документів – це підписані та зашифровані файли у форматі pdf з даними користувача, які формуються з даних державних реєстрів та надсилаються через застосунок Дія. Окрім pdf-файлів, передаються також метадані у форматі JSON з відповідними полями з документа» [4].

У фаховій та науковій літературах вивчення цифрового документа, на наш погляд, більше зосереджене на оцифруванні в інформаційних установах, наприклад музеях, бібліотеках тощо. Тобто певних ресурсів з метою їхнього подальшого функціонування. Аналіз джерел дав змогу зробити висновок, що сучасне дослідження цифрового документа здійснюється з огляду на цифровізацію архівних документів, із прив'язкою до цифрової держави, цифрової компетентності чи цифрових інструментів.

На нашу думку, вивчення особливостей дефініції «цифровий документ» є необхідним, зокрема, у термінологічній його частині. Звернемо увагу на таку ознаку цифрового документа, як оцифрування через певні носії. Проблема зчитування оцифрованої інформації дала початок дискусії стосовно неминучого «темного сторіччя» – терміна, використаного наприкінці 90-х років ХХ ст. під час конференції Міжнародних бібліотечних асоціацій та установ. «Темне сторіччя» передбачає, що свого часу не буде технічної можливості зчитувати раніше оцифровані документи, оскільки надсучасні носії інформації просто не зрозуміють «мову», якою їх було оцифровано [5].

Із широкомасштабним вторгненням у лютому 2022 року саме переваги цифрового документа знову були використані в «Дії» як замінники паперових. Функціонування цифрового документа було пов'язане зі швидкою евакуацією, коли неможливо було використати паперовий. Саме тому, відповідно до офіційної інформації, «цифрові документи у «Дії» не завжди відкриваються, адже від початку бойових дій всі державні реєстри відключили з міркувань безпеки. Відповідно документи в «Дії» не можуть підтягнутися» [1]. З цією метою в застосунку було створено альтернативу – «єДокумент, який містить: паспортні дані, РНОКПП (картка платника податків)» [1]. Тобто документ, що є офіційним паралельно із паперовим.

На державному рівні поняття «цифровий документ» використовують тільки в застосунку «Дія» та в роз'ясненнях, поданих у «Віснику Державної фіскальної служби України»: «Цифровий паспорт в «Дії»: як ним користуватися» чи «Посвідчення водія, свідоцтво про реєстрацію транспорту та автоцивілка: Верховна Рада прирівняла цифрові документи в застосунку «Дія» до паперових» [3]. Якщо перейти до тексту постанови Кабінету Міністрів України «Про реалізацію експериментального проєкту щодо застосування електронного посвідчення водія та електронного свідоцтва про реєстрацію транспортного засобу» від 23.10.2019 № 956 [2], то матимемо визначення е-документа, а саме: «Міністерству внутрішніх справ та Міністерству цифрової трансформації: забезпечити протягом двох місяців з дня набрання чинності цією постановою технічну можливість формування електронного посвідчення водія та електронного свідоцтва про реєстрацію транспортного засобу апаратно-програмними засобами єдиної інформаційної системи Міністерства внутрішніх справ та Єдиного державного вебпорталу електронних послуг, зокрема з використанням мобільного додатка Єдиного державного вебпорталу електронних послуг «Дія», та застосування електронного посвідчення водія і електронного свідоцтва про реєстрацію транспортного засобу відповідно до затвердженого цією постановою Порядку» [2].

Можемо зробити висновок, що поняття «електронний документ» і «цифровий документ» є відносно тотожними, а отже, поняття «цифровий документ», у сучасному документознавстві, потребує нормативно-законодавчого врегулювання.

Література

1. В Дії запущено цифровий документ на період воєнного часу. URL: https://koda.gov.ua/v-diyi-zapushheno-czyfrovyj-dokument-na-period-voyennogo-chasu/ (дата звернення: 20.01.2022).

2. Про реалізацію експериментального проєкту щодо застосування електронного посвідчення водія та електронного свідоцтва про реєстрацію транспортного засобу від 23 жовтня 2019 р. № 956. URL: https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-realizaciyu-eksperimentalnogo-proektu-shchodo-zastosuvannya-elektronnogo-t231019 (дата звернення: 20.01.2022).

3. Цифровий паспорт в «Дії»: як користуватися. *Вісник : офіційне видання Фіскальної служби України*. URL: http://www.visnuk.com.ua/uk/tag/tsifroviy-pasport (дата звернення: 20.01.2022).

4. Що таке цифрові документи та їхні копії. URL: https://diia.gov.ua/faq/24 (дата звернення: 20.01.2022).

5. Terry Kuny. A Digital Dark Ages? Challenges in the Preservation of Electronic Information.63RD IFLA Council and General Conference. September. 1997. URL: http://archive.ifla.org/IV/ifla63/63kuny1.pdf (дата звернення: 20.01.2022).

Ржеуський Антоній,
кандидат наук із соціальних комунікацій,
докторант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Кунанець Наталія,
доктор наук із соціальних комунікацій, професор кафедри інформаційних систем та мереж
Національного університету «Львівська політехніка»

ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ БІБЛІОТЕК ЗАГАЛЬНОДЕРЖАВНОГО ЗНАЧЕННЯ В УМОВАХ КАРАНТИНУ ТА ВОЄННОГО СТАНУ

З початком впроваджень карантинних обмежень у 2020 році, пов'язаних з коронавірусною інфекцією COVID-19, та через введення воєнного стану у зв'язку зі збройною агресією рф проти України у 2022 році бібліотеки України змушені адаптуватися до нових умов, здійснюючи бібліотечно-інформаційне обслуговування користувачів у дистанційному режимі. Роботі бібліотек в умовах карантину присвячені публікації Н. Терещенко [1], М. Зуєвої, Т. Поліщук [2]. Відповідно, висвітлення роботи книгозбірень в умовах воєнного стану свої роботи присвятили В. Горовий [3], О. Сокур [4]. Метою нашого дослідження стало визначення переліку форм представлення інформаційних ресурсів, якими обслуговують своїх користувачів бібліотеки України загальнодержавного значення.

Під час проведеного дослідження було виявлено, що найбільший перелік інформаційних ресурсів, до яких надано дистанційний доступ під час карантину та воєнного стану, вдалося сформувати: Національній бібліотеці України імені Ярослава Мудрого, Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника, Державній науково-технічній бібліотеці України та Одеській національній науковій бібліотеці (рис. 1).

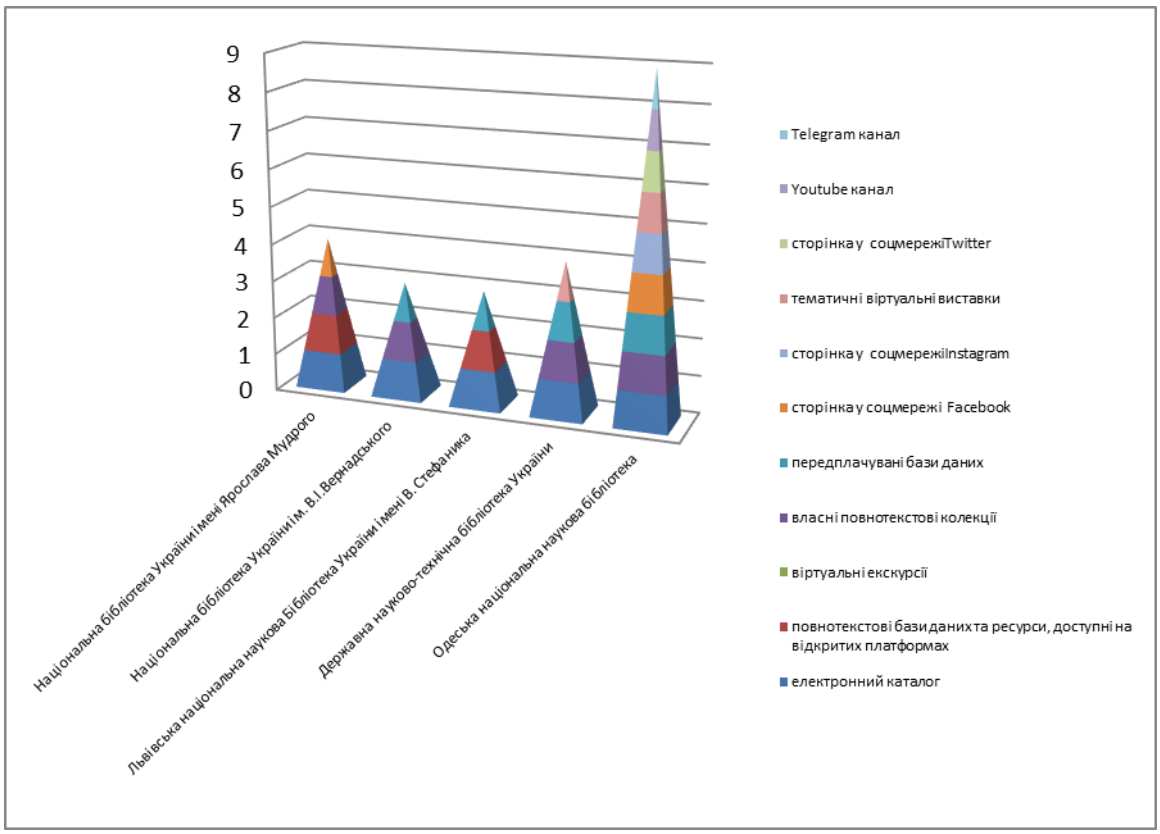


Рис.1. Порівняльний аналіз інформаційних ресурсів бібліотек загальнодержавного значення

Отже, проведене дослідження дало змогу порівняти переліки форм представлення інформаційних ресурсів, якими бібліотеки загальнодержавного значення дистанційно обслуговують своїх користувачів в умовах карантинних обмежень та воєнного стану. Переважна більшість досліджуваних бібліотек надають своїм користувачам доступ до: електронних каталогів, власних повнотекстових колекцій, передплачуваних баз даних, повнотекстових баз даних та ресурсів, доступних на відкритих платформах, тематичних віртуальних виставок, віртуальних екскурсій бібліотекою, ресурсів, розташованих у соціальних мережах та месенджерах.

У подальшому наше дослідження буде спрямоване на детальнішому аналізі та порівнянні інформаційних ресурсів, якими бібліотеки загальнодержавного рівня обслуговують своїх користувачів та визначенні серед них лідера з використанням бенчмаркінгу.

Література

1. Терещенко Н. М. Особливості роботи бібліотек в умовах карантину: огляд вітчизняного та світового досвіду. *Інтегровані комунікації*. 2020. № 1 (9). С. 59–66.

2. Зуєва М., Поліщук Т. Робота університетських бібліотек в період пандемії COVID-19. *Розвиток освіти, науки та бізнесу: результати 2020* : тези доп. міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (Дніпро, 3–4 грудня 2020 р.). Дніпро, 2020. С. 426–428.

3. Горовий В. Особливості використання електронних ресурсів національних бібліотек в умовах воєнного протистояння. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського*. 2022. Вип. 64. С. 11–27.

4. Сокур О. Дистанційні бібліотечні послуги в умовах воєнного стану – важливий складник сучасного бібліотечно-інформаційного обслуговування. *Бібліотечний вісник*. 2022. № 3. С. 92–96.

Соколан Віра,
в.о. директора бібліотеки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ ВИДАНЬ У СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ДОКУМЕНТНИХ ВИДАНЬ

У ДСТУ 3017:2015 «Інформація та документація. Видання. Основні види. Терміни та визначення понять» [1] інформаційні видання класифікують за періодичністю виходу на неперіодичні (такі, що виходять одноразово і продовження яких не передбачено) та серіальні (такі, що виходять протягом часу, тривалість якого заздалегідь не визначено, як правило, нумерованими чи датованими

випусками, з постійною спільною назвою).

Серед ознак форми інформаційного видання найбільш характерними є матеріал носія інформації, матеріальна конструкція, спосіб фіксації інформації та вид документа. Питання класифікації документів за матеріалом носія, матеріальною конструкцією, способом фіксації. За ознакою форми наукового документа С. Кулешов [3, 35] виділяє такі три їх групи: видання, рукописи та нетрадиційні. Так, видання – «документальні джерела наукової інформації, що випускають поліграфічним чи іншим способом (набірним, засобами оперативної поліграфії, копіювально-множильною технікою, цифровим друкарським обладнанням тощо)».

Типологічні ряди інформаційних видань будуються за такими її основними соціальними функціями:

– забезпечення первинною науковою інформацією суспільства;
– забезпечення процесу професійної підготовки спеціалістів;
– забезпечення вторинною фактографічною інформацією науки та виробництва;
– забезпечення популяризації досягнень науки, техніки, виробництва, їх історії;
– забезпечення інформацією про зміст джерел первинної наукової інформації [3, 56].

Зміст цих функцій розглядають як «орієнтацію на документальне забезпечення інформацією різних сфер діяльності суспільства: науки, виробництва, освіти, культури» [3, 56]. Щодо сфер соціальної діяльності, то до числа базових може ввійти науково-інформаційна діяльність, що на основі аналітико-синтетичної переробки джерел інформації, створених у базових сферах, виробляє інформаційні продукти і пропонує їх цим самим сферам. У майбутньому може виникнути ситуація, коли науково-інформаційна діяльність у результаті застосування нових ефективних інформаційних технологій сама буде потребувати забезпечення певними сукупностями джерел документної наукової інформації для створення машинних баз даних [3, 40].

Серед фахових інформаційних видань, на нашу думку, варто виокремити бюлетень Галузевої служби науково-технічної інформації з архівної справи та документознавства. Одним із головних завдань Галузевої служби науково-технічної інформації (далі – ГСНТІ) є систематичне вивчення та наукове опрацювання літератури з питань архівної справи та документознавства, неопублікованих документів, що надходять до довідково-інформаційного фонду, підготовка на їх основі аналітичної, реферативної, оглядової, бібліографічної та іншої інформації. ГСНТІ започаткував видання щоквартального бібліографічно-інформаційного бюлетеня для оперативного інформування керівництва Державного комітету архівів України, Українського науково-дослідного інституту архівної справи та документознавства, спеціалістів архівних установ про нові надходження до довідково-інформаційного фонду ГСНТІ, науково-довідкової бібліотеки центральних державних архівів України та про видання з питань документознавства, архівної справи, спеціальних історичних дисциплін, що надійшли до національних та наукових бібліотек України [5].

Окрім звичайних класичних видань, серед інформаційних звертають на себе увагу й інтернет-видання. В українському медійному інтернет-просторі можна відокремити три види інтернет-видань:

– інтернет-версії друкованих чи електронних засобів масової інформації;
– сайти інформаційних агентств (наприклад УНІАН);
– інтернет-видання (зокрема «Українська правда»);
– мережі інтернет-видань [4].

В Україні реєстрація інтернет-ЗМІ не закріплена законодавством, проте деякі інтернет-ЗМІ з метою легалізації своєї діяльності реєструються в Міністерстві юстиції України як газета або інформаційне агентство. Законодавство України про інформаційні агентства становлять: Конституція України, закони України «Про інформацію», «Про друковані засоби масової інформації (пресу) в Україні», «Про телебачення і радіомовлення», «Про державну таємницю», «Про інформаційні агентства», інші законодавчі акти України, міжнародні договори в галузі свободи слова та інформації, ратифіковані Україною [4]. Так, список україномовних інтернет-ЗМІ містить перелік інтернет-видань, що публікують або транслюють новини, статті, оновлення та будь-яку супутню інформацію лише українською мовою, незалежно від фізичного розташування серверів, на яких розміщено сайт, чи країни, у якій зареєстровано це інтернет-видання. У сучасному документознавстві інтернет-ЗМІ (інтернет-видання, інтернет-газета) – інформаційний сайт, який «регулярно оновлюється і виконує функцію засобу масової інформації, користується певною популярністю і авторитетом (має свою постійну аудиторію)» [2].

Отже, враховуючи сучасні реалії, можемо стверджувати, що в майбутньому доведеться відмовитися від низки паперових друкованих видань на користь електронних та інтернет-варіантів.

Література

1. ДСТУ 3017:2015 «Інформація та документація. Видання. Основні види. Терміни та визначення понять». URL: umdu.edu.ua (дата звернення: 22.10.2022).
2. Костюк В. В. Теорія і методика журналістської творчості: тематика семінар. занять та метод. вказ. До вивчення курсу. Запоріжжя : ЗДУ, 2005. 65 с.
3. Кулешов С. Г. Загальне документознавство. Київ : Києво-Могилянська академія, 2012. 124 с.
4. Офіційний сайт інформаційного інтернет-видання «Апостроф». URL: https://apostrophe.ua/ua/news (дата звернення: 22.10.2022).
5. Офіційний сайт бюлетеня Галузевого центру науково-технічної інформації з архівної справи та документознавства. URL: https://old.archives.gov.ua (дата звернення: 22.10.2022).

Геращенко Михайло,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«СІРА ЗОНА» ТА НОВІ ТИПИ ГІБРИДНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ЗАГРОЗ

Гібридна «сіра зона», що являє собою не стільки органічну зміну, скільки передбачуване поширення форми вирішення міжнародних конфліктів, є і місцем, і методом. Гібридність у своїх окремих компонентах є важливим тактичним та оперативним викликом, але загалом це стратегічний і політичний виклик. Сконструйована та інсценована неоднозначність й адаптивність того, що відбувається, і його творців становить «оригінальність» гібридного підходу – і водночас значні труднощі точної аналітичної оцінки та відповідної політичної думки. Крім того, метод часто є експериментальним та інноваційним. Гібридні атаки, наприклад, в інформаційному та кібернетичному просторі, іноді можна оцінювати як імпровізацію з початково не визначеним результатом. Але там, де є спроби, є і помилки, тому не всі потенційно перспективні гібридні атаки справді успішні. Зазвичай, не кожна спроба вплинути є підривним актом саботажу, і кожна сутичка не є прелюдією до більшої кампанії. Однак той, хто захищається, повинен докладати зусилля для усунення власної вразливості та чітко усвідомлювати неминучі ризики. Роблячи це, він повинен передбачити деструктивну креативність і прагматизм можливих опонентів, які не завжди дотримуються правил [8].

Оскільки гібридний вплив як політичний метод все більше стає нормою для здійснення антагонізму в міжнародних відносинах, особливо в контексті «ренесансу класичної силової політики» [4, 38], незважаючи на будь-яку концептуальну невизначеність, його наслідки можна відчути на досвіді та описати їх. Навіть абстрактні ситуації загрози, тобто проста уявність і, отже, можливість матеріалізації загрози призводять до вимог щодо ефективної цивільно-військової загальної оборони.

Історично гібридний метод не є чимось абсолютно новим. Прусський військовий філософ Карл фон Клаузевіц (1780–1831) уже в XIX столітті усвідомлював, що використання стратегічних інструментів слугує лише для зміни волі політичного Іншого, оскільки мир, конфлікти та війни – це соціальні явища. Вибір політичного інструменту впливу має другорядне значення. Однак користувач цих засобів змушений миритися з непередбачуваністю, яка виникає через «чудову триєдність», кажучи сучасними термінами: стратегічних дій, громадської думки та нелінійних причинно-наслідкових зв’язків [8].

З огляду на добре відомі форми гібридних загроз необхідно готуватися до різноманітних нових типів атак і використання нових вразливостей. Гібридні загрози слід очікувати насамперед у комунікаційному, юридичному, фінансовому та інших секторах. Багато з майбутніх гібридних загроз не будуть принципово новими й часто лише розширюватимуть уже відомі підходи [1; 2]. Щодо нового, однак, це якість цих гібридних атак, а також їх критичне використання в часі, яке може перевищити здатність постраждалих сторін реагувати. Завдяки постійному подальшому розвитку та зростаючій доступності інформаційних і комунікаційних технологій, кіберпростір не тільки пропонує можливий важіль для умовно неповноцінних акторів, але також пропонує ідеальний засіб для ефективного поширення повідомлень широкій аудиторії.

Плюралізм думок і свобода преси тепер є частиною невід'ємного канону цінностей, фактично гарантами вільного демократичного порядку. Водночас відкрите суспільство принципово дуже вразливе, оскільки всі сфери суспільного життя можуть стати об’єктом гібридних атак. У сфері операцій впливу виклик, що випливає із цього, стає очевидним, а саме у формі використання цифрової комунікації для впливу на громадську думку, починаючи з невизнаного, цілеспрямованого контролю дискусій у соціальних мережах і закінчуючи маніпуляціями інформації на новинних

порталах. Цей підхід уже має центральне значення як елемент гібридної війни [4, 37–39].

В інформаційному просторі гібридний метод досягає своєї кінцевої політичної мети не безпосередньо через дії, а через провокування реакції на дії, що відоме як «рефлексивний контроль» та «управління сприйняттям» [9, 237–256]. В інформаційному просторі важливість сприйняття часто випереджає важливість правди, а конкуренція за суверенітет інтерпретації за допомогою наративів є постійною. Отже, до матеріального виміру додається інформаційна загроза, яку не можна переоцінити за можливим психологічним впливом на цільову групу населення. Людський вимір захистити набагато складніше.

Якщо припустити, що суспільство найбільш вразливе в психологічній, ніж у фізичній сфері [6, 247], стійкість вимагає превентивної та реактивної, не в останню чергу, психологічної витримки та самоствердження, властивих суспільству. На відміну від кінетичних операцій, що передусім націлені на фізичні ефекти, але також можуть бути примножувачем сили інформаційного впливу, операції впливу спрямовані на ставлення, переконання та поведінку людей. Передусім вплив на поведінку окремих осіб і соціальних груп – навіть у короткостроковій перспективі – виявився привабливим варіантом для зловмисника, наприклад, у формі спільнот етнічної чи мовної діаспори. «Спроби вплинути на громадську думку чи поведінку викритих осіб не є чимось новим. Заходи пропаганди та дезінформації можуть мати дестабілізуючий ефект через (масовий) психологічний вплив» [3, 5].

На відміну від модифікації поведінки, можливості маніпулювання ставленням є в кращому випадку довгостроковими, тому переважна більшість операцій гібридного впливу спрямовані не на переконання, а на віру. Вони сіють сумніви, розбіжності, невпевненість і релятивізацію, відмовляючись від будь-яких доказів своїх тверджень й атакуючи об’єкт щоразу новими, часом надзвичайно креативними атаками, наприклад професіоналізуючи використання «тролів» і цифрових провокаторів [5; 7].

У сфері штучного інтелекту майбутні технічні можливості відкриють новий простір для дій. Отже, здатність ботів впливати на громадську думку різко зростає. Людиноподібні боти зі штучним інтелектом є більш автентичні й майже не відрізняються від реальних людей, знайдених у мережі. Боти пишуть автоматично створені статті на соціальні, політичні, економічні чи інші теми. У поєднанні з автентичним глибоким фейковим відео- та аудіоконтентом вони проникають у мільйонні дискурси та впливають на них. Як наслідок, формуванням громадської думки в плюралістичних демократіях можна маніпулювати ззовні більш цілеспрямовано, ніж будь-коли. Наразі більшу частину створеного комп’ютером текстового вмісту, коментарів, зображень чи відео все ще можна порівняно легко викрити як підробку. Найближчим часом і велика кількість, і підвищена якість потребуватимуть спеціальних криміналістичних методів [10, 8].

Архітектури безпеки є вираженням нормативних принципів спільноти цінностей, яка не тільки погоджується щодо благ та інтересів, що потрібно захищати, але також щодо того, які інструменти та методи використовувати для їх захисту, а які ні. Важливою причиною суперництва в міжнародних відносинах є конкуренція цінностей і світоглядів. Через проекції ворожнечі агресор створює ідентичність і згуртованість у власних рядах, тому їх гібридна діяльність має скоординований зовнішній та внутрішній зв’язок. Оскільки сьогодні міждержавні війни коштують більше, ніж вони можуть принести в кращому випадку [6, 213], гібридний спосіб вирішення конфлікту також базується на економічному, а не лише на ідеологічному розрахунку.

Гібридний метод вирішує дихотомію війни та миру на користь континууму між двома державами. Гібридний підхід є продовженням політики різними, сучасними засобами, і, сам по собі, є формою політики. Оскільки гібридні актори впливають на державу та суспільство в цілому, вони знаходяться між дійсними обов’язками і межами відомств з точки зору політики безпеки та оборони. З цієї причини, аналіз і захист від гібридних загроз можуть бути успішними лише між відділами, національними, міжнародними мережами та колективно.

Література

1. Копієвська О. Проблеми культурної аномії крізь призму гібридних викликів. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство* : матеріали ІІ Міжнар. наук.-практ. конф. / М-во культ. та інформ. політики України ; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. (Київ, 10 листопада 2021 р.). Київ : НАКККіМ, 2021. С. 147–148.

2. Шевченко І. Навчальний компонент академічної відповіді на гібридні загрози. *Сучасна бібліотечна та інформаційна неперервна освіта: орієнтації творчості* : допов. на пленарному засіданні 10-ї ювілейної міжнар. конференції (Славське, Львівська область, 25–28 лютого 2020 р.). URL: https://warnerasmus.eu/ua/news/ presentation-training- componentof- the-academic-response-to-hybrid-threats/ (дата звернення: 05.01.2021).

3. Antwort der Bundesregierung auf die Kleine Anfrage der Fraktion DIE LINKE (Einsatzmöglichkeiten von Militär und Geheimdiensten gegen sogenannte hybride Bedrohungen). 01.06.2016. BT-Drs. 18/8631. S. 5.

4. Bundesregierung, Weißbuch zur Sicherheitspolitik und zur Zukunft der Bundeswehr, Berlin, 2016. S. 37–39.

5. Christopher Paul, Miriam Matthews. The Russian «Firehose of Falsehood» Propaganda Model: Why It Might Work and Options to Counter It, Santa Monica, 2016.

6. Herfried Münkler, Kriegssplitter. Die Evolution der Gewalt im 20. und 21. Jahrhundert, Berlin 2015. S. 213–247.

7. NATO Strategic Communication Center of Excellence, Internet Trolling as a Hybrid Warfare Tool: The Case of Latvia, Riga, 2016.

8. Schaurer F., Ruff-Stahl H.-J. Hybride Bedrohungen Sicherheitspolitik in der Grauzone. URL: https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/235530/hybride-bedrohungen/ (дата звернення: 25.10.2022).

9. Timothy T. Russia's Reflexive Control Theory and the Military. *Journal of Slavic Military Studies*. 2004. №17. Pp. 237–256.

10. Tsetsos K. Neue hybride Bedrohungen. *Metis-Studie.* 2021. № 26. 12 s.

Головченко Марія,
старша викладачка Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

ВПЛИВ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК ДОКУМЕНТОЗНАВСТВА ЯК СОЦІОКОМУНІКАТИВНОЇ НАУКИ

Сьогодні в умовах сучасної інформаційної індустрії, коли інформація стає першорядною цінністю, в Україні наявні різні погляди на поняття документознавства як галузі науки, що вивчає сутність, закономірності, засоби і форми функціонування документа в оперативному та архівному стані документно-інформаційних систем й комунікацій в історичному і сучасному соціокультурному процесі. Нині пріоритетний розвиток у наукових дослідженнях отримують такі напрями, як інформаційно-документаційний менеджмент, електронний документообіг, різні аспекти захисту інформації, проблеми експертизи цінності документів, створення та функціонування електронних архівів тощо. На думку дослідників, подальший розвиток документознавства як комплексної наукової дисципліни стимулюють всезростаючі й істотно змінені соціально-політичні, економічні, культурні, технічні та інші потреби [3, 23].

Для розвитку документознавства як соціокомунікативної науки визначну роль відіграють фундаментальні знання технології поводження з інформацією, які можна визначити як соціально-культурні технології формування інформаційної культури. При переході до інформаційного суспільства стає необхідним вироблення нової соціальної технології для формування людини, здатної жити і діяти в сучасному інформаційному середовищі. Для цього важливі не лише знання інформаційних ресурсів та вміння оперувати інформацією, а й формування інформаційного світогляду, тобто знання законів функціонування інформації в суспільстві, розуміння суті інформаційних перетворень та усвідомлення свого місця і завдань в інформаційному суспільстві, що формується.

Соціальні комунікації, що динамічно розвиваються в епоху інформаційного суспільства, перетворились на філософсько-теоретичне підґрунтя для розвитку нових комунікаційних технологій. За останні роки в галузі документно-інформаційної діяльності проходять радикальні зміни, які розвиваються шаленими темпами. Значно розширилося поняття інформаційного простору, швидко впроваджуються в практику нові інформаційні технології, створюються та починають функціонувати національні та міжнародні комп'ютерні мережі з різноманітними базами та банками даних. Відповідним чином організовані та постійно актуалізовані інформаційні масиви документознавчих досліджень стають важливим стратегічним ресурсом – таким, як і людські, енергетичні або сировинні.

Використання інформаційних технологій у документознавстві представлені системою методів і способів від збирання до подачі і використання інформації, також накопичення, опрацювання, передавання, зберігання, різноматіні види інформаційного пошуку, вміння працювати з різним програмним забезпеченням [1, 13].

Наразі істотну частку технічних засобів для реалізації інформаційних технологій становлять засоби комп'ютерної техніки. Часто під інформаційними технологіями, особливо під новітніми інформаційними технологіями, мають на увазі комп'ютерні інформаційні технології, хоча поняття

«інформаційна технологія» стосується будь-якого перетворення інформації, зокрема й на паперовій основі. Потреба в розробці й застосуванні ефективних інформаційних систем і технологій зростає у всіх сферах життя суспільства. У документознавстві вона відчувається дуже гостро, оскільки завдяки впровадженню нових засобів збору, передачі й перетворення інформації можливо забезпечити підвищення ефективності управлінської діяльності на українських підприємствах та установах. Створення уніфікованих форм електронних документів та робота з ними є на сьогодні перспективним видом документознавства, який межує з інформатикою і застосуванням нових інформаційних технологій [5, 36].

Доступ до світових інформаційних ресурсів, перехід на електронне документування, застосування принципово нових способів організації інформації ставлять перед документознавством, архівознавством, документалістикою та іншими науковими дисциплінами, об'єктом дослідження яких є документ, принципово нові наукові та прикладні проблеми. Їх вирішення вимагає осмислення багатого історичного досвіду еволюції документа як носія інформації, розвитку діловодства, зміни носіїв і технологій і формулювання відповідних залежностей.

Головним напрямом збереження знань з історії документознавчих досліджень є масове використання новітньої комп'ютерної і телекомунікаційної техніки, формування на її основі високоефективних інформаційно-управлінських технологій. Засоби і методи прикладної інформатики використовують у документознавстві та діловодстві. Нові інформаційні технології, базовані на комп'ютерній техніці, вимагають радикальних змін організаційних структур документознавства, його регламенту, кадрового потенціалу, системи документації, фіксування та передавання інформаційних ресурсів. Особливе значення має впровадження інформаційного менеджменту, що значно розширює можливості використання компаніями інформаційних ресурсів. Розвиток документознавства як соціокомунікативної науки пов'язаний з організацією системи опрацювання даних, послідовним її розвитком до рівня інтегрованих автоматизованих систем управління, що охоплюють вертикальні і горизонтальні рівні виробництва та поширення інформаційних ресурсів [3].

Однією з найбільш дискусійних проблем сучасного документознавства є визначення місця інформаційних технологій у його структурі. Наука про документ у своєму становленні й розвитку пройшла кілька етапів, яскравим проявом яких є формування її назви: документаційна наука, книго-архіво-музеєзнавство, бібліологія, документологія, документалістика, діловодство, загальне та спеціальне документознавство. Упродовж багатьох десятиліть тривають дискусії щодо точного визначення назви науки, однак і зараз це питання залишається не вирішеним через динамічні процеси диференціації та інтеграції наукових дисциплін, що вивчають документознавство. У час інформатизації суспільства можна впевнено стверджувати, що інформаційні технології почнуть домінувати у сфері практичного застосування документознавства [2, 73].

Отже, розвиток нових інформаційних технологій, створення комунікаційних мереж переважно трактують як позитивний аспект, як нову технологічну революцію, що приведе людство до нового щасливого тисячоліття.

Література

1. Войнаренко М. П., Кузьміна О. М., Янчук Т. В. Інформаційні системи та технології в управлінні організацією : навч. посіб. Вінниця : ЕдельвейсіКо, 2015. 497 с.

2. Ліпінська А. В. Інформаційні ресурси в документознавстві : навч. посіб. для дистанційного навчання / за ред. акад. М. І. Жалдака. Київ : Університет «Україна», 2007. 330 с.

3. Палеха Ю. І., Лемін Н. О. Загальне документознавство : навч. посіб. 2-ге вид., доп. і перер. Київ : Ліра-К, 2009. 434 с.

4. Студії з архівної справи та документознавства / ред. колегія: І. Б. Матяш та ін. Київ, 2004. Т. 12. 278 с. URL: https://old.archives.gov.ua/Publicat/Studii/Studii_2004.12.php (дата звернення: 29.10.2022).

5. Ушакова І. О., Плеханова Г. О. Інформаційні системи та технології на підприємстві : конспект лекцій. Харків : Вид. ХНЕУ, 2009. 128 с.

Бойко Наталія,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕЛЕКТРОННІ КОМУНІКАЦІЇ В СИСТЕМІ ІНФОРМАЦІЙНО-АНАЛІТИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОРГАНІВ МІСЦЕВОГО САМОВРЯДУВАННЯ УКРАЇНИ

Відповідно до Закону України «Про електронну комунікацію» від 16 грудня 2020 року № 1089-IX *«електронна комунікація* – передавання та / або приймання інформації незалежно від її типу або виду у вигляді електромагнітних сигналів за допомогою технічних засобів електронної комунікації» [4]. Найбільш поширеними інструментами електронної комунікації органів місцевого самоврядування та територіальної громади є: соціальні мережі, месенджери, електронна комунікація, електронний документообіг, електронні платформи.

Соціальні мережі. Мережа людей, які зустрічаються в інтернеті для спілкування, розміщуючи інформацію та зображення, залишаючи коментарі чи надсилаючи повідомлення. Найпоширенішими соціальними мережами є Facebook, Instagram, YouTube, TikTok, Twitter, Pinterest та LinkedIn [5]. *Переваги* використання сайту для органів місцевого самоврядування очевидні: широка залученість лояльних користувачів; швидкість реагування на запити та надсилання інформації, аналіз та вивчення аудиторії за її профілями; безмежні можливості для спілкування, надання консультацій громадянам без особистої зустрічі; надання інформації без участі співробітника інформаційно-аналітичного підрозділу (за умови, якщо інформацію опубліковано й учасник комунікації може її використовувати); публікація оголошень, важливих інформаційних повідомлень; побудова локального іміджу керівництва органу місцевого самоврядування. *Негативні сторони*, які можна назвати при використанні соціальної мережі: наявні особисті дані користувачів сторінки; існування фейкових новин та іншого шкідливого контенту; існування шахраїв і людей з негативними намірами, які можуть впливати на цільову аудиторію; вільне розміщення коментарів у соціальній мережі.

Месенджери. Спеціальний застосунок або програми, які завантажують чи встановлюють на смартфон, комп'ютер. Його основна мета – це миттєвий обмін текстовими повідомленнями, фото зі знайомими, колегами. Найбільш популярними месенджерами є Whats App, Telegram, Viber, Skype, Google Hangouts, Facebook Mesenger. *Переваги* використання месенджерів для посадових осіб органів місцевого самоврядування – швидкий зв'язок і безперебійне спілкування з громадянами в реальному часі; уникнення безпосередніх зустрічей, електронне спілкування; вирішення запитів дистанційно; високий рівень до месенджеру як до каналу зв'язку; можливість тривалого діалогу; обслуговування декількох користувачів одночасно; можливість використання чат-ботів, коли на однотипні і характерні питання можна відповісти за допомогою запрограмованих відповідей. Незважаючи на всі переваги, у месенджерів існує досить багато *мінусів*, серед яких: користувачі можуть писати в месенджери в будь-який час; використання декількох додатків одночасно; небезпека збереження особистих даних і конфіденційності самих повідомлень; можливість передачі файлів з вірусами і небезпечними програмами; ненадійність самих додатків, часто піддаються хакерським атакам.

Електронна комунікація. Посадові особи органів місцевого самоврядування у своїй роботі користуються «Порядком фіксації доведення інформації або документів до відома державного службовця шляхом використання засобів телекомунікаційного зв'язку», затвердженого Постановою Кабінету Міністрів України від 11 грудня 2019 року № 1042 [2]. Постанова регламентує процедуру фіксації доведення інформації або документів до відома державного службовця відповідно до вимог Закону України «Про державну службу» від 10 грудня 2015 року № 889-VIII [3]. Отже, *переваги,* які ми можемо виділити при використанні електронних комунікацій: низька вартість; обмеження використання паперу; можливість одночасно спілкуватись з декількома користувачами; електронні документи можна використовувати необмежену кількість разів у той час, коли зручно користувачеві; швидкість передачі інформації; електронну інформацію можна оброблювати без обмеження при цьому робочого процесу. Водночас існують *недоліки*: низька доказова база, що повідомлення дійсно відправлено або доставлено; обов'язкова наявність якісної технічної бази; обов'язкова наявність безперебійної роботи інтернет-мережі; шахрайство, кіберзлочинність; віруси й технічні розлади в програмах.

Електронний документообіг. Процес створення, погодження, надсилання, отримання, опрацювання та передачі на архівне зберігання електронних документів у цифровому форматі. Електронний документообіг має свої глибокі *переваги*: швидкість – скорочується час у ході взаємодії з внутрішнім клієнтом; win/win рішення, де зберігається час самого працівника та кожного учасника процесу погодження та оформлення документів; надійність – максимально знижується ризик втрати

документа на шляху погодження та оформлення події; зручність – не потрібно друкувати документ, витрачати час на фізичне погодження, передачу документів у межах департаментів та інші незручності, які виникають з паперовим документообігом. Проте, впроваджуючи роботу з електронними інформаційно-аналітичними документами, органи місцевого самоврядування мають враховувати декілька важливих *небезпечних моментів*: кіберзлочинність; слабка технічна база; неготовність переходу до суто інформаційного документообігу; нормотворча діяльність; складна організаційна структура.

Електронна платформа. Інформаційно-комунікаційна система, що використовується для розміщення оголошень, повідомлень, інформування громадян та основним призначенням якої є підтримка комунікації між двома і більше учасниками комунікативного процесу. *Переваги* електронних платформ для посадових осіб органів місцевого самоврядування: висока ефективність завдяки використанню інтерактивних інструментів (презентації, відео, опитування); підтримка учасників платформи та постійна комунікація; економія коштів бюджету місцевого самоврядування; дистанційна участь кожного учасника комунікативного процесу. *Недоліки* електронних платформ для посадових осіб органів місцевого самоврядування: необхідні технічні навички для користування електронними платформами; завчасна і ретельна підготовка до викладу матеріалів на електронних платформах, врахування технічних розладів і можливостей платформи; відсутність особистого контакту між учасниками комунікативного процесу.

Література

1. Вікіпедія : офіц. сайт. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Facebook (дата звернення: 27.10.2022).
2. Порядок фіксації доведення інформації або документів до відома державного службовця шляхом використання засобів телекомунікаційного зв'язку: постанова Кабінету Міністрів України від 11.12.2019 № 1042. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1042-2019-%D0%BF#Text (дата звернення: 28.10.2022).
3. Про державну службу: Закон України від 10.12.2015 № 889-VIII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/889-19#Text (дата звернення: 28.10.2022).
4. Про електронні комунікації: Закон України від 16.12.2020 № 1089-IX. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1089-20#Text (дата звернення 29.10.2022).
5. Що таке соціальні мережі? URL: https://futurenow.com.ua/shho-take-sotsialni-merezhi-vydy-klasyfikatsiya-bezpeka/ (дата звернення: 22.10.2022).

Івашкевич Ольга,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КНИЖКОВІ ПЕРЛИНИ ПРИЙДЕШНЬОГО СЕРЕД ВІЙСЬКОВОЇ «ПИЛЮКИ»

Україна є живою державою, як і все живе, вона проходить свої стадії, на жаль, вони можуть бути як трагічними, так і оновлюючими. Ці стадії не оминули й книжкову галузь. Події лютого 2022 року назавжди внесли зміни і в культурне, книжкове життя України. Біблійний вислів «як здобудеш дорогоцінне з нікчемного» віддзеркалює, як в умовах багатомісячної війни здобути, а не лише втратити та серед «нікчемного» отримати дорогоцінне, зберегти й примножити. Все це стосується також книжкової галузі.

У час, коли кожен українець стає воїном у своїй царині, потрібно докласти максимум зусиль для перемоги і в книжковому пласті, в українському книговиданні, у народженні нових ідей, книжкових проєктів, платформ та конструкцій. Не допустити, щоб військові наслідки стали «сепсисом» у книжковій галузі. Мова, книга, культурна спадщина – геном української нації, як птах фенікс, що не опалимий ніяким «руським духом». Стяг країни: блакитний колір – небо ідей, талантів, дух новаторства, самовідданість у кожній галузі, як і в книжковій. Жовтий колір асоціюється з полем, з хлібом, життєво необхідним, зі знанням, книгою – базис нового, сьогодення, яке впливає на прийдешнє. Яке ж є це нове сьогодення книги в реаліях війни?

Варто знати, що в Україні розпочало роботу перше видавництво, чия бізнес-модель побудована тільки на електронних книгах, – Olean, щоб популяризувати українськомовні видання за кордоном. Ідея проєкту виникла як відповідь на зростання зацікавленості суспільства до українського контенту. Рішення щодо запуску такого видавництва співзасновниці Olean Олена Новіцька та Анна Свиридюк пояснюють тим, що: по-перше, це дешевше, ніж друк паперових книг. Відсутність витрат на друк суттєво впливає на собівартість книги і, відповідно, ціну. По-друге, електронний формат дозволить зробити українськомовні видання доступнішими за кордоном. Електронні версії стануть хорошим аналогом за відсутності друкованих книжок; найактуальніші книжкові новинки зі всього світу

стануть доступними українською мовою; зруйнується обмеження форми, що в сучасному світі є важливою умовою [1; 3]. Екологічне питання у форматі електронного видання розкриє засіб внутрішнього збагачення без необхідності шкодити, вирубати дерева. Так, Новіцька та Свиридюк поділились своїми думками: «Ми вирішили долучитися до культурного фронту і створювати книжки українською мовою. Вважаємо, що книжок українською має бути більше, і для цього почали свою справу. У цю хвилину ми працюємо над створенням нашої дебютної книги. Ми спеціалізуємось на виданні е-новинок бізнес-літератури, політично-соціальних та історичних книг. Такі книги приносять максимальну користь читачам, а отримані знання можна відразу застосувати на практиці – у професійній діяльності чи в організації свого життя. Видавництво планує зосередитися на тематиці підприємництва, бізнесу, соціальної взаємодії та психології, архітектури й нерухомості, освіти та культури тощо. На українському ринку переважають переклади ділової літератури з англійської мови, а от іспанські, мексиканські, польські, французькі, китайські автори, на нашу думку, несправедливо обділені увагою. Наразі тривають переговори з кількома польськими та мексиканським авторами. Крім того, команда видавництва планує досліджувати книжкові ринки Іспанії, Франції, Мексики, Китаю» [1; 3]. Сайт видавництва запустився в липні, тому поки що готових книжок немає. Проте до кінця року команда має намір випустити п'ять книг.

Ще одна перлина серед військової пилюки – проєкт Українського інституту книги (УІК) «Книжки без кордонів» під патронатом першої леді України Олени Зеленської: у 20 країнах світу поширюють 160 тисяч українських книжок для дітей-біженців. УІК створила низку візуалізованих пам’яток, кожна з яких присвячена окремій країні, де можна знайти інформацію й щодо доступу до книжок українською мовою [5]. Для цього достатньо зайти на сторінку УІК, знайти лінк з необхідною країною та перейти на документ, який можна завантажити на комп'ютер або зробити фото на телефон [5]. Так, у межах проєкту в Польщі видадуть антологію «Мова Вавилону», у якій зібрана українська фантастична проза польською мовою. Найдавніше з оповідань, що увійшло до збірки, написане у 1881-му, найновіше – у 2022-му. До антології увійшли твори Миколи Гоголя, Івана Франка, Олександра Михеда, Макса Кідрука, Остапа Українця та ін. До оформлення антології були залучені українські художники й художниці [2; 4].

Базисні зміни в книжковій сфері країни – наслідки подій лютого 2022 року і наявність головної мети – перемога. У цей найскладніший, найвідповідальніший для державності час літературний процес не спиняється; відбувається не лише виживання нашого культурного простору як такого, а й осмислення особливої світової місії української книг – зробити вітчизняну книгу доступною у будь-якій частині світу, надати доступ до україномовного контенту.

Каркас нових книжкових ідей для максимальної користі; практичності застосування; ліквідування, завдяки якісності та актуальності, зайвих вагань; максимальна віддача, завдяки здобутих знань; збільшення площі розуміння як і наявності дешевого, а то й зовсім безплатного додатка до паперової книжки; поява першого видання лише електронних книг; тенденція до скасування всього російського як асоціативного фетишу серед колишніх «братніх» країн. Все це веде до переосмислення, потреби в конструктивності та об’єктивній критиці, безпрецедентному поширенню цікавості до української літератури.

Література

1. Дзюба О. Для старту потрібен 1 млн. гривень. 2022. 15 серп. URL: https://dev.ua/news/dlia-startu-potriben-1-mln-hryven-interviu-zi-spivzasnovnytseiu-pershoho-v-ukraini-vydavnytstva-vykliuchno-elektronnykh-knyzhok (дата звернення: 09.10.2022).

2. Державний комітет телебачення та радіомовлення України. Акція «Українським дітям – українську книгу!» розширює географію. URL: http://comin.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=184231&cat_id=182153 (дата звернення: 09.10.2022).

3. Наш Київ. URL: https://nashkiev.ua/news/v-ukraini-zyavilos-vidavnitstvo-elektronnih-knizhok-ukrainskoyu-movoyu (дата звернення 12.10.2022).

4. Український інститут книги. URL: https://book-institute.org.ua/uk/news/kategoriya-2/knizhki-bez-kordoniv-de-shukati-za-kordonom-ukra-nski-knizhki (дата звернення: 06.10.2022).

5. Український інститут книги. URL: https://m.facebook.com/100072333730499/ (дата звернення: 10.10.2022).

Зуєва Мирослава,
студентка Київського університету імені Бориса Грінченка

ЗБЕРЕЖЕМО ПАМ'ЯТНИКИ УКРАЇНИ: ЦИФРОВИЙ ПРОЄКТ 4CH ЗА ІНІЦІАТИВИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СОЮЗУ

У сучасному світі інформаційні установи все частіше віддають пріоритет цифровим проєктам. Це є наслідком впровадження цифрової трансформації в усі сфери нашого життя, зокрема освітніх та культурних інформаційних установ. Окрім неприпустимих людських втрат та страждань населення, вторгнення російських військ в Україну та війни, що триває, поставили під загрозу культурну спадщину нашої країни. Станом на 6 липня 2022 року щонайменше 407 об'єктів культурної спадщини України зруйновано, пошкоджено чи викрадено з початку повномасштабної російсько-української війни [1].

Поняття цифрової спадщини означає культурну спадщину в цифровій формі чи створення електронних копій документів та артефактів (оцифрована культурна спадщина). На міжнародному рівні визначення «цифрова спадщина» закріпили під час Генеральної конвенції Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури, (англ. – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, UNESCO, ЮНЕСКО) 15 жовтня 2003 року в Хартії про збереження цифрової спадщини (Charter on the Preservation of Digital Heritage) [2]. Одним із головних завдань цифрового архіву культурної спадщини є його доступність для нинішніх і майбутніх поколінь.

Важливо, щоб насамперед самі музеї та державні установи дбали про збереження своїх архівів, зокрема й цифрових. Відповідно, фінансування на це мають виділяти теж вони, а їх має фінансувати держава. Така практика поширена в європейських країнах. Зокрема, у Литві є Віртуальна електронна система культурної спадщини: тисячі оцифрованих об'єктів містяться у мережі у відкритому доступі [3]. Такий величезний цифровий архів вдалося зібрати завдяки державній стратегії оцифрування литовської культурної спадщини. Разом із партнерами з Польщі та Литви у травні 2022 року Україна розпочала проєкт «єМузей», у межах якого планують створити Єдиний портал культурних цінностей Музейного фонду України [4]. Дигіталізація української культурної спадщини фінансуватиметься зі спеціально створеного фонду «Люблінський трикутник».

Одночасно за ініціативи комісії Європейського Союзу (ЄС) було запроваджено новий проєкт 4CH (Європейський центр компетенції культурної спадщини) для збереження культурної спадщини, що здійснюється за колаборації, схвалення та підтримки інших культурних установ та організацій ЄС [5]. Команда ЄС зі збереження культурної спадщини 4CH одразу після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну ініціювала проєкт «ЗПУ – Збережемо пам'ятники України». Мета ініціативи – зберегти цифрову документацію про українську культурну спадщину, зберегти її пам'ять та підтримати майбутнє відновлення майна від пошкоджень, завданих війною. Терабайти цифрового контенту вже передані й зберігаються на безпечних серверах у ЄС, а робота з оцифрування українських пам'яток триває. Щоб отримати консультацію або відповіді на запитання, пов'язані зі збереженням цифрової спадщини, можна написати на пошту проєкту.

Вже визначеною основою Центру є оцифрування з усіма її наслідками та застосуваннями, як-от, наприклад, використання багатих цифрових копій пам'яток і місць для їх документування та запобігання їх деградації, або управління пов'язаними знаннями з урахуванням стану – сучасний комп'ютерний підхід та інструменти. Це є важливим не тільки для України, але й для усього світу, тому що наша країна має сім історичних пам'яток, які є світовою спадщиною ЮНЕСКО [6]. Світова спадщина ЮНЕСКО – це культурні та природні цінності, які вважають надбанням усього людства.

Україна – це земля з багатовіковою історією, золотими куполами чудових церков, чарівною архітектурою, мальовничими краєвидами та чарівною атмосферою, приправленою легендами про мужніх українців. Україна – країна з більш ніж 1000-річною історією, місцем зустрічі різних культур і домом для семи неймовірних об'єктів Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, наприклад у Києві це собор святої Софії та прилеглі чернечі будівлі, Києво-Печерська лавра. Ці два комплекси в нинішньому історичному центрі Києва представляють культурну спадщину Середньовіччя та ранньомодерного часу.

Ставши свідками знищення артефактів, пам'яток і місць в Україні, фінансований ЄС проєкт 4CH під керівництвом Італійського національного інституту ядерної фізики (ІНІЯФ) створив робочу групу, щоб допомогти оцифрувати та зберегти артефакти, а також гарантувати, що оцифрована версія зберігається поза межами шляху шкоди. Загалом 4CH розпочала діяльність ще на початку 2021 року, проєкт розрахований на три роки і спрямований на створення методологічної, процедурної та

організаційної основи Центру компетенції, здатного безперебійно працювати з мережею національних, регіональних й місцевих установ культури, надаючи їм поради, підтримку і послуги, спрямовані на збереження історичних пам'яток і сайтів.

3 березня 2022 року мережа запрацювала і почалися перші передачі даних. Було створено надійну систему безпеки для процедури завантаження даних. ІНІЯФ, координаційна установа 4CH, створила необхідну систему зберігання, аналогічну системі в Польщі, в Познанському центрі та з положеннями як у Люксембурзькому університеті.

Після нападу росії на Україну проєкт надав можливість завантажувати та зберігати свої оцифровані пам'ятки Україні. Усі зібрані дані будуть збережені та повернуті Україні після закінчення війни. 4CH також пропонує свою компетенцію на безоплатній основі, допомагаючи українським установам у виконанні будь-яких завдань, необхідних для відновлення їхніх цифрових архівів, та підтримуватиме фізичну реставрацію історично важливих пам'яток нашої країни. Для України це не тільки допомога у збережені культурної спадщини під час війни, але й значний поштовх для розвитку цифрових проєктів усередині країни. Після війни це буде прикладом, на базі якого буде продовжено оцифрування та створення 3D-моделей культурної спадщини України.

Література

1. Горпинич Г. Як зберегти цифрову спадщину. Ukraïner. URL: https://ukrainer.net/zberehty-tsyfrovu-spadshchynu/ (дата звернення: 01.11.2022).
2. Charter on the Preservation of the Digital Heritage. WWW.UNESCO.ORG. URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000179529.page=2 (дата звернення: 01.11.2022).
3. ePaveldas. Pagrindinis | epaveldas.lt. URL: https://www.epaveldas.lt (дата звернення: 01.11.2022).
4. Україна, Литва та Польща розпочали працювати над оцифруванням культурної спадщини України. Міністерство культури та інформаційної політики України. URL: https://mkip.gov.ua/news/7133.html (дата звернення: 01.11.2022).
5. The 4CH Project. 4CH-Project. URL: https://www.4ch-project.eu (дата звернення: 01.11.2022).
6. Home | UNESCO. Home | UNESCO. URL: https://www.unesco.org/en (дата звернення: 01.11.2022).

Коваленко Юлія,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЕЛЕКТРОННИЙ ЦИФРОВИЙ ПІДПИС У «ДІЇ»

Суспільні процеси з кожним роком набирають все нових обертів. У вжиток входять поняття «цифровізація», «дигіталізація», «ресурси в системі Інтернет». Реалії сьогодення підштовхують пересічних українців долучатися до світових змін та перетворень, що стають невід'ємною частиною нашого життя. Особливої уваги в контексті стрімкого розвитку, зазначає О. Збанацька, заслуговують такі терміни як «дигіталізація» та «цифровізація», які мають неоднозначні визначення в законодавчих документах. І, задля усунення іншомовних запозичень, пропонує вживати український аналог терміну дигіталізація – цифровізація [1].

У розрізі питань документаційного забезпечення варто розглянути процес засвідчення документів, адже велика кількість підприємств, установ і організацій запровадили дистанційний формат роботи через пандемію COVID-19, а потім і збройне російське вторгнення в Україну. Перед працівниками постає актуальне питання: як підписати документ у такому форматі? Відповідь є – за допомогою електронного підпису.

Електронний підпис, за визначенням Закону України «Про електронні довірчі послуги», – електронні дані, які додаються підписувачем до інших електронних даних або логічно з ними пов'язуються і використовуються ним як підпис [2]. Тобто електронний підпис забезпечує цілісність даних та ідентифікує особу, яка використовує його. Відомо, що за допомогою електронного підпису можна реєструватися на державних порталах, користуватися електронними послугами, підписувати електронні документи тощо.

У цьому самому напрямі варто розглянути поняття «кваліфікований електронний підпис», який є вдосконаленим електронним підписом, що створюється з використанням засобу кваліфікованого електронного підпису і базується на кваліфікованому сертифікаті відкритого ключа. А відкритий ключ, відповідно, є параметром алгоритму асиметричного криптографічного перетворення, який використовується як електронні дані для перевірки електронного підпису чи печатки, а також у цілях, визначених стандартами для кваліфікованих сертифікатів відкритих ключів [2].

Законом України «Про електронні довірчі послуги» затверджено, що кваліфікований електронний підпис має таку саму юридичну силу, як і власноручний підпис, має презумпцію його відповідності власноручному підпису [2]. Аби отримати електронний підпис, необхідно звернутися до акредитованого центру сертифікації ключів і надати заповнену реєстраційну форму, паспортні дані та реєстраційний номер облікової картки платника податків. Перелік таких центрів можна знайти на сайті Центрального засвідчувального органу Міністерства цифрової трансформації України.

Варто зауважити, якщо особа звернеться до Інформаційно-довідкового департаменту Державної податкової служби, Міністерства внутрішніх справ України, Приватбанку, вона зможе отримати кваліфікований електронний підпис безкоштовно, а інші надавачі довірчих послуг оформлюють електронний підпис відповідно до власних тарифів [3].

Підпис потрібно зберігати на змінному носії, прикладом такого є USB флеш-накопичувач. Важливо зазначити, що строк дії кваліфікованого електронного підпису становить 1–2 роки. А щоб продовжити його використання, необхідно поновити строк дії. Зробити це можна онлайн через вебсайт надавача.

Задля спрощення процесу віддаленого доступу до інформації та ресурсів держава розробила сервіс «Дія». Це мобільний застосунок, вебпортал і бренд цифрової держави в Україні, розроблений Міністерством цифрової трансформації України. Він має змістовне наповнення, що дозволяє отримувати послуги онлайн. Не винятком є і застосунок «Дія.Підпис», який можна згенерувати безпосередньо в додатку та використовувати для підписання документів.

Як же підписати документ онлайн? Отримавши електронний підпис, переходимо на сторінку «Підписання документа» (рис. 1).

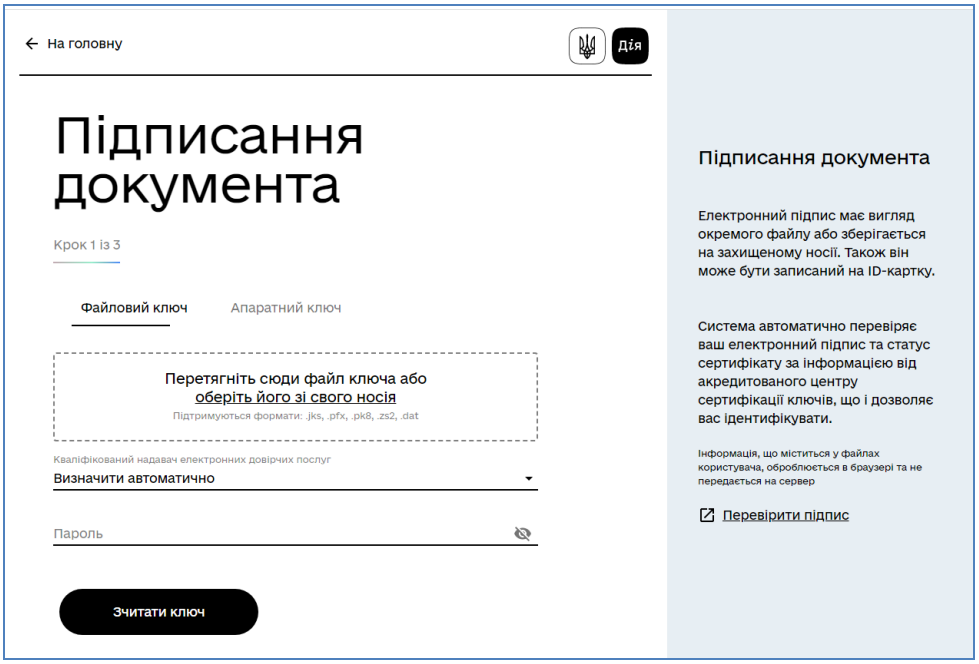


Рис. 1. Підписання документа

Після переходу, необхідно вибрати тип носія особистого ключа, ввести пароль і натиснути «Зчитати ключ». Далі обрати документ для підписання і натиснути «Продовжити». Важливо перевірити назву документа і «Підписати файл». Зберігання підписаного документа відбувається автоматично, але, якщо цього не сталося, то треба додатково натиснути кнопку «Зберегти файл». Отримавши вже готовий підписаний документ, посадова особа може передавати його до необхідного структурного підрозділу установи. Документ засвідчено – дію електронного цифрового підпису підтверджено.

В умовах сьогодення електронний цифровий підпис – один з важливих сервісів, адже є безпечним та надійним інструментом у роботі з інформацією в електронному вигляді. Особа може засвідчити документ своїм підписом, перебуваючи в будь-якому місці. Злагоджене впровадження та функціонування електронного підпису в нашій державі стає черговим підтвердженням сталого розвитку інформаційного суспільства.

Література

1. Збанацька О. М. Термінологія законодавства в контексті цифровізації. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2020. №1. С.98–105. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/bdi_2020_1_16 (дата звернення: 26.10.2022).
2. Про електронні довірчі послуги : Закон України / Відомості Верховної Ради (ВВР). 2017. № 45, ст.400. № 2155-VIII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/2155-19#Text (дата звернення: 26.10.2022).
3. Як отримати електронний підпис? URL: https://diia.gov.ua/faq/1 (дата звернення: 26.10.2022).

Пашковська Інна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

GALLICA ЯК ОДНА З НАЙБІЛЬШИХ НАЦІОНАЛЬНИХ ЕЛЕКТРОННИХ БІБЛІОТЕК СВІТУ

В епоху інформаційного суспільства вагоме місце посідають цифрові проєкти національного масштабу, що є засобами поширення культурної спадщини. Цифрова бібліотека Gallica – одна з найбільших національних електронних бібліотек світу, містить найбільше зібрання літератури французькою мовою. Gallica була створена в жовтні 1997 року в Національній бібліотеці Франції (НБФ) та включена до найважливіших програм відцифрування. Ідею повністю віртуальної бібліотеки запропонував Жак Атталі (економіст, письменник, радник Ф. Міттерана у 1981–1991 рр.). Метою була модернізація пошуку на основі застосування нових інформаційних електронних засобів, а також демократизації доступу до писемної спадщини. Документальна політика електронної бібліотеки НБФ базується на таких принципах:

– цифрове відтворення найрізноманітніших видань для забезпечення праці дослідників порівняльним способом;

– першочергова оцифровка текстів найчастіше використовуваних чи з ускладненим доступом;

– подання в електронному вигляді творів, що презентують ту чи іншу соціально-культурну сферу;

– забезпечення доступу на відстані до документів електронної бібліотеки;

– поряд зі створенням енциклопедичного електронного фонду – представити тематичні зібрання текстів і зображень [1].

Gallica являє собою енциклопедичну, раціонально укомплектовану бібліотеку, що надає доступ до всіх типів носіїв інформації: друкованих (книги, журнали і преса) у формі зображень і в текстовому варіанті, рукописів, звукозаписів, нот, іконографічних документів, карт і планів. Електронна бібліотека містить понад 70 000 томів оцифрованих текстів, 80 000 нерухомих зображень та 30 годин звукозаписів. Національна бібліотека Франції бере участь у міжнародних проєктах, зокрема в проєкті «Європіана», головна мета якого – забезпечення вільного і відкритого доступу користувачів до світових джерел інформації. Значну частину «Європіани» становить саме цифрова бібліотека Gallica [4].

Також у проєкті Gallica, крім НБФ, беруть участь книгозбірні її мережі, а також інші французькі бібліотеки, музеї, архіви тощо. Документи, що надають бібліотеки-партнери НБФ, індексуються, а доступ надається безпосередньо на сайтах установ-партнерів. У цифрових збірках у пріоритеті франкомовна культура. Незважаючи на різноманіття представлених матеріалів, перевага надається документам саме XIX ст. Також до Gallica входять твори найвідоміших іноземних класиків мовою оригіналу або у перекладі на французьку мову. Варто зазначити, що різноманітність матеріалів, кількість відвідувань сайту Gallica постійно зростають [2].

Інтерфейс Gallica представлений п’ятьма мовами: французька, англійська, італійська та німецька. Колекція документів – мультимовна, з усіх галузей знань та різних хронологічних періодів. Пошук документів доволі простий та розширений, здійснити його можна за такими елементами: автор, назва, ключові слова, ISBN, мова. Gallica має свій блог та сторінки у соціальних мережах Facebook, Twitter, Pinterest, Instagram, а також індексується у каталогах OCLC, Internet Archive’s Open Library та Europeana. Також розроблені мобільні застосунки Gallica для ґаджетів [3]. Цифрова колекція електронної бібліотеки Gallica покликана відображати, популяризувати та забезпечувати довгострокове зберігання національної спадщини.

Література

1. Халецька Л. П. Цифрове збереження електронних документів на прикладі діяльності Національної бібліотеки Франції. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*. 2015. № 4. С. 26–34.

2. Малолєтова Н. Національна бібліотека Франції: основні напрями діяльності. *Бібліотечний вісник*. 2013. № 5. С. 20–27.
3. Gallica. URL: https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop (дата звернення: 23.10.2022).
4. Загуменна В. Національна бібліотека Франції = Bibliotheque nationale de France. *Вісн. Книжк. палати*. 2008. №9. С. 51–52.

Побережна Тетяна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНФОРМАЦІЙНА БЕЗПЕКА В БІБЛІОТЕЧНІЙ ГАЛУЗІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

Нинішнє суспільство має можливість оволодіти величезним масивом різнобічної інформації, що однозначно є перевагою XXI століття. Разом із перевагами існують і недоліки, одним із них є проблема інформаційної безпеки, особливо в умовах воєнного часу. Реалії сьогодення демонструють вагому роль інформації як інструменту протистояння агресору. Як бачимо з практики, інформаційні ресурси мають вагомий вплив на погляди та переконання людей, тому серед головних завдань державної політики України є забезпечення безпечного інформаційного простору.

Одним із безпосередніх інформаційних ресурсів є бібліотечна галузь, завдяки якій користувачі з різних міст, країн мають можливість ознайомитися з літературними джерелами різного характеру. Першочерговим завданням бібліотек завжди було збирання, зберігання, поширення, виробництво та використання загальнодоступної інформації. Нині бібліотеки мають перетворювати її в цінний національний потенціал, від якого залежить сталий розвиток українського суспільства.

Перебуваючи в умовах воєнного часу, інформація є стратегічним ресурсом, який потребує нагального захисту. Сучасне трактування поняття «інформаційна та мережева безпека» було визначено Генеральною Асамблеєю ООН у 2001 р. Під ним розуміють захист особистої інформації від: відправників й одержувачів, несанкціонованих змін, несанкціонованого доступу до інформації і створення надійного джерела постачання обладнання, послуг та інформації. Інформаційна безпека охоплює захист інформації, що стосується військового потенціалу та інших аспектів національної безпеки [5, 285].

У контексті бібліотечної галузі інформаційна безпека є одним із суб'єктів забезпечення інформаційної безпеки суспільства та держави загалом. При аналізі визначення інформаційної безпеки вичерпним є її трактування науковцем О. Бобришевою, яка під *інформаційною безпекою бібліотечної галузі* має на увазі безпеку електронних ресурсів бібліотечно-інформаційних систем, що забезпечується за допомогою захисту інформації від несанкціонованого доступу, пошкодження, модифікації та втрати [1; 2, 204]. Також важливим є захист авторських прав і правовий захист інтелектуальної власності, інформаційна безпека особистих даних користувачів та персоналу.

Вивчаючи праці науковців В. Богуш та О. Юдина, щодо досліджуваного питання, виділимо види загроз залежно від властивостей інформації:

– конфіденційності (викрадення та втрата інформації);
– доступності (блокування та знищення);
– цілісності (модифікація, заперечення, нав'язування) [3, 248].

У контексті означених загроз і має бути побудована система інформаційної безпеки у бібліотечній галузі. Виокремлюють такі сфери інформаційної безпеки:

– фізична (полягає в організації і фізичному захисті інформаційних ресурсів, інформаційних та управлінських технологій, що застосовують);
– програмно-технічна (дозволяє ідентифікувати та перевірити дійсність користувачів, управляти доступом, протоколювати й проводити аудит, криптографію, екранування тощо);
– управлінська (спрямована на керування, координацію і контроль організаційних, технологічних і технічних заходів на всіх рівнях управління як державної системи забезпечення інформаційної безпеки);
– технологічна (полягає у використанні сучасних автоматизованих інформаційних технологій з метою реалізації інформаційної безпеки);
– рівень користувача (реалізація політики інформаційної безпеки спрямована на зменшення рефлексивного впливу на суб'єкти державного управління, унеможливлення інформаційного впливу з боку соціального середовища);

– мережевий (політика реалізується у форматі координації дій органів державного управління, які пов'язані між собою однією метою);

– процедурний (вживаються заходи, що реалізуються людьми: управління персоналом, фізичний захист, підтримання працездатності, реагування на порушення режиму безпеки, планування реанімаційних робіт) [4, 30].

Відповідно до описаних сфер інформаційної системи виокремлюють такі методи її забезпечення:

– однорівневі методи (застосовують на основі одного принципу управління інформаційною безпекою);

– багаторівневі методи (використовують під час реалізації декількох принципів управління інформаційною безпекою, кожний з яких слугує вирішенню власного завдання).

У сучасній практиці воєнного часу варто застосовувати багаторівневі методи захисту інформації. Такими методами є: комплексні методи (об'єднані в єдину систему координуючими функціями на організаційному рівні з метою забезпечення інформаційної безпеки з огляду на аналіз сукупності чинників небезпеки, які мають семантичний зв'язок або генеруються з єдиного інформаційного центру інформаційного впливу); інтегровані високоінтелектуальні методи (багатокомпонентні технології, які побудовані на підставі могутніх автоматизованих інтелектуальних засобів із організаційним управлінням) [4, 31].

Задля убезпечення своїх користувачів та бібліотечних фондів, з відкритих систем доступу бібліотек варто вилучати видання російських видавництв, а натомість активно популяризувати українські книги фонду сучасної української літератури. Дієвим є використання технологічних та програмних засобів, що застосовують для функціонування підсистеми «захист електронних ресурсів», яка допомагає захистити персональні дані користувачів бібліотек та самого персоналу. Адже ці дані можуть бути використані з різною шахрайською та маніпулятивною метою.

Бібліотеки, архіви, фонди, бази даних, бази знань, а також інші форми організації та зберігання інформації містять відомості про всі напрями життєдіяльності суспільства. Вони входять до структури інформаційної системи та потребують гарантування безпеки задля уникнення несанкціонованих дій щодо інформаційних ресурсів та користувачів бібліотеки. Вплинути на захист бібліотечної галузі має якісна державна інформаційна політика здатна до сприяння тактичним, оперативним і стратегічним перемогам в інформаційній сфері.

Література

1. Бобришева О. В. Бібліотека як суб'єкт забезпечення інформаційної безпеки. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія*, 2011. № 3. С. 27–28.

2. Бобришева О. В. Структурно-функціональна модель системи інформаційної безпеки бібліотеки, 2013. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/vh/v39/27.pdf (дата звернення: 05.10.2022).

3. Богуш В. М. Інформаційна безпека держави. Київ : МК–Прес, 2005. 432 с.

4. Гур'єв В. І., Мехед Д. Б., Ткач Ю. М., Фірсова І. В. Інформаційна безпека держави : навч. посіб. для студ. спец. 6.170103 «Управління інформаційною безпекою», «Кібербезпека». Ніжин: ФОП Лук'яненко В. В. ТПК «Орхідея», 2018. 166 с.

5. Войціховський А. В Інформаційна безпека як складова системи національної безпеки (міжнародний і зарубіжний досвід). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. *Право*. 2020. Вип. 29. С. 281–288.

Сапожнікова Дар'я,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ІНФОРМАЦІЙНО-АНАЛІТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Інформація виступає основним об'єктом інформаційного суспільства. Її роль сьогодні важко переоцінити. Відображаючи реальну дійсність, вона інтегрується в усі напрями діяльності держави, суспільства, громадянина [4]. Від її якості й достовірності, а також оперативності одержання залежать численні рішення, що приймають на різних рівнях – від глави держави до громадянина. Для України, в якій на тлі економічних реформ розгортається адміністративна реформа [5], питання формування інформаційної та аналітичної бази для прийняття управлінських рішень на державному рівні є особливо актуальним. Ефективна та якісна система інформаційного забезпечення органів державної влади є невід'ємною складовою професійного функціонування системи державного управління.

Активний розвиток інформаційно-аналітичної діяльності (ІАД) у вітчизняних державних і комерційних установах набув ознак однієї з істотних тенденцій останнього часу. Її актуалізація зумовлена певними об'єктивними факторами: з одного боку, це демократизація соціального життя, розвиток ринкових відносин, легітимність, бурхливий розвиток підприємницької діяльності; а з іншого – пов'язане з ними підвищення значимості інтелектуальної складової при прийнятті рішень в управлінській та інших сферах суспільного життя, а також зростаючий потік інформації, необхідний для прийняття управлінських рішень і здійснення інших видів суспільної діяльності.

Закон України «Про інформацію» визначає перелік сфер, де інформація має місце. Це суспільство, держава та навколишнє природне середовище [3]. Конституція України закріпила право людини на свободу інформації. Стаття 34 Конституції України гарантує кожному право на свободу думки і слова, на вільне вираження своїх поглядів і переконань; право вільно збирати, зберігати, використовувати і поширювати інформацію усно, письмово або в інший спосіб і на свій вибір. Створено центри аналізу інформації – для збирання опублікованої та неопублікованої інформації з проблем, визнаних як важливі й довгострокові в масштабах держави, галузі чи окремої організації; відборі, аналізі, оцінюванні та класифікації даних відповідно до структури проблеми; забезпеченні цими даними зацікавлених користувачів і проведенні техніко-економічних досліджень, згідно з технічними завданнями основної фінансуючої організації [1].

До інформаційно-аналітичної інфраструктури належать як найдавніші винаходи людства (бібліотеки, архіви, бібліографічні служби), так і сучасніші реферативні служби, органи науково-технічної іформації (НТІ), новітні фірми, що розробляють електронні (зокрема, мережеві) інформаційні ресурси. Інформаційно-аналітичні служби (підрозділи) функціонують у структурі органів влади, міністерствах і відомствах, системі НТІ, органах засобів масової інформації (ЗМІ), сфері бізнесу, при політичних партіях і рухах тощо.

Ключовими завданням інформаційної аналітики є насамперед: аналітичне перетворення інформації та її структурне впорядкування (інформаційний аналіз, узагальнення, згортання; консолідація великих інформаційних масивів у формі баз даних і їх поширення). Інформаційна аналітика, використовуючи всі можливості цих служб, активно оперуючи їх інформаційними продуктами і послугами, виконує насамперед завдання якісно-змістовного перетворення інформації, функціонально перетинаючись у цьому аспекті з науковою (виробництво нового знання) й управлінською (розробка варіантів рішень, сценаріїв) діяльністю.

Аналітичний аспект ІАД дозволяє трактувати її як творчу аналітичну діяльність, призначену для оцінювання інформації та підготовки прийняття рішень; як сукупність процесів семантичної обробки даних, з використанням методів і засобів «аналітики» й «інформаційної аналітики», у результаті чого розрізнені дані перетворюються на закінчену інформаційну продукцію – аналітичний документ. Реалізується аналітична діяльність аналітичними центрами, а також відділами аналітики в організаціях, які задовольняють потреби організації в значних обсягах спеціалізованої аналітичної інформації. Запрошені аналітики-консультанти виконують, зазвичай, найскладніші завдання, пов'язані з виробленням програм антикризової діяльності, модернізації організації, її досліджень. Значну роль відіграє аналітична діяльність самого керівника та його команди.

У сучасній Україні функціонують численні аналітичні служби (за даними УкрІНТЕІ, їх загальна кількість досягає 70). Серед основних інформаційних продуктів і послуг, які надаються цими службами, результати соціологічних досліджень, моніторинг засобів масової інформації, підготовка довідкових і прогнозно-аналітичних матеріалів тощо. Однак діяльність згаданих інформаційно-аналітичних підрозділів не координується. Часом важко з'ясувати не тільки, яку інформацію вони готують і на кого вона розрахована, а й узагалі визначити факт її існування, оскільки ця продукція не надходить до системи загальнодоступних документальних комунікацій.

Серед найбільших центрів, які здійснюють інформаційне забезпечення державних, урядових, законодавчих гілок влади та регіональних керівників слід відзначити аналітичні служби Офісу Президента України, Кабінету Міністрів України, Верховної Ради України [2]. Серед потужних закладів, що готують аналітичну інформацію, можна також відзначити Національний інститут стратегічних досліджень, Український центр економічних і політичних досліджень імені Олександра Разумкова і Службу інформаційно-аналітичного забезпечення органів державної влади НБУВ, а також в разі необхідності – національні бібліотеки України.

Одним із пріоритетів побудови інформаційного суспільства є інформатизація органів державної влади та органів місцевого самоврядування, яка має сприяти прозорості та відкритості влади, підвищенню ефективності праці чиновників, якісному наданню населенню країни різноманітних інформаційних послуг органами влади, демократизації виборчого процесу, інтеграції зі світовим інформаційним простором тощо.

Література

1. Арістова І. В. Державна інформаційна політика: організаційно-правові аспекти : монографія / за ред. О. М. Бандурки. Харків : видавництво Університету внутрішніх справ, 2000. С. 9.
2. Дегтяр А. Організаційне забезпечення інформаційно-аналітичного обслуговування органів державної влади в процесі прийняття і реалізації державно-управлінських рішень. *Статистика України*. 2003. № 2. С. 36–39.
3. Ліпкан В. А., Залізняк В. А. Систематизація інформаційного законодавства України : монографія / за заг. ред. В. А. Ліпкана. Київ : ФОП О. С. Ліпкан, 2012. 304 с.
4. Ліпкан В. А., Сопілко І. М., Кір'ян В. О. Правові засади розвитку інформаційного суспільства в Україні : монографія / за заг. ред. В. А. Ліпкана. Київ : ФОП О. С. Ліпкан, 2015. 664 с.
5. Юридична енциклопедія : в 6 т. / редкол.: Ю. С.Шемшученко (голова редкол.) та ін. Київ : Українська енциклопедія, 1998. С. 717.

Сахарова Марія,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВЕБСАЙТ ЯК ІНСТРУМЕНТ КОМУНІКАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ БІБЛІОТЕКИ

Тотальна цифровізація та доступність інформації у один-два кліки на сьогодні вже більше не виняток, а всеохоплююча реальність. Від початку повномасштабного вторгнення російської армії в Україну в лютому 2022 року, інтернет став чи не єдиною доступною мережею для отримання новин з різних джерел інформації. А особливо гострої актуальності набуло питання медіаграмотності та поводження з інформацією, що змусило людей звертатися до першоджерел і офіційних каналів новин. У цьому інформаційному потоці активність бібліотек також набула ще більшої вагомості, на рівні з переосмисленням комунікаційної діяльності зі своїми першочерговими інформаційними ресурсами. І найголовніший з них, на нашу думку, – вебсайт бібліотеки як основний канал комунікації організації.

Вебсайт є найпотужнішим комунікаційним і маркетинговим інструментом, доступним для промоції діяльності будь-якої установи, зокрема й бібліотеки. Він може виступати в ролі цілодобової PR-команди, стійки реєстрації, відділу маркетингу та глобально доступного місця, щоб розповісти усім охочим перелік власних послуг та процедуру їх надання.

За своїм завданням вебсайт має на меті донести до споживачів інформацію та спростити їх інформаційно-аналітичну роботу. Але просте існування вебсайту не гарантує, що він виконуватиме покладені на нього функції. Час, коли достатньо було лише наявності сторінки бібліотеки у мережі, уже давно минув. Сьогодні актуально мати вебресурс, який містить релевантну інформацію для всіх груп ваших споживачів, має зручний і приємний інтерфейс та містить свіжу інформацію.

Ці стратегічні функції необхідно правильно спланувати і реалізувати. Зокрема, зручність користувацького інтерфейсу UI (user interface) та досвід взаємодії UX (user experience) відіграють основну роль у доступності наданої інформації. Однак варто усвідомлювати, що зручність використання – це не самоціль, а спосіб передачі інформації і взаємодії з користувачем.

Якщо розглядати юзабіліті (usability – термін, що характеризує зручність роботи із сайтом і сприйняття поданої інформації) не з погляду інформаційних технологій, а як комунікаційний інструмент – він набуває зовсім інших стратегічних цілей. Проте із самого початку варто відзначити, що разом зі зручністю використання ще одним із факторів, що впливають на стратегічну цінність, є якість контенту. Третій основоположний компонент вебсайту – естетична складова, сукупність стилю та цінностей, які транслює організація. З огляду на це особливість вебсайту як комунікаційного інструменту можна охарактеризувати такими п'ятьма критеріями:

1. Це довгострокова інвестиція, у яку ви вкладаєте час та матеріальні ресурси. Ваш вебсайт – це відображення вашого іміджу як організації. Це перше місце, куди підуть відвідувачі, щоб сформувати своє судження про організацію. Якщо інтерфейс користувача сучасний, професійний і справляє гарне перше враження, ці відвідувачі з більшою імовірністю скористаються послугами та / або стануть вашими відвідувачами. Якщо інтерфейс виглядає невідповідно, так вони і сприймуть вашу організацію.
2. Завдяки успішному та ефективному вебсайту ви надаєте споживачам цілодобовий доступ до ваших послуг. Це також відкриє ширші можливості для споживачів, дозволяючи їм приймати рішення у зручний для них час.
3. Один із надійних способів розповісти про себе – це мати сучасний, зручний для мобільних пристроїв, швидкий, ефективний та оптимізований вебсайт, щоб люди могли легше вас знаходити.

Вебсайт також може допомогти вам донести своє повідомлення далі, якщо ваша інформація корисна і релевантна.

4. Вебсайт є маркетинговою платформою. Хороший вебсайт надає можливості для нових способів спілкування, передаючи потрібний імідж. Онлайн-портал може створити враження, що ваша компанія більша, ніж вона є насправді. Він також діє як негайний спосіб просування новин і пропозицій до вашої аудиторії. Якщо ви мислите нестандартно щодо свого вебсайту, то можете використовувати цю платформу як спосіб побудувати інтегровану та успішну стратегію комунікацій.

5. Вебсайт дозволяє клієнтам зв'язуватися з вами. Простіше кажучи, вебсайт – це не лише візуальне представлення ваших продуктів чи послуг. Це також один із найзручніших засобів для ваших клієнтів зв'язатися з вами. Незалежно від того, чи використовуєте ви онлайн-форму, значки соціальних мереж чи просто вказуєте контактну інформацію, можливість зв'язатися з вами безпосередньо допоможе налагодити відносини з вашими клієнтами та підвищити їхню довіру до вас.

Розглядаючи вебсайт як інструмент комунікаційної стратегії, маємо розуміти, що така комунікація має бути стратегічна, щоб задовольнити потреби зацікавлених сторін. Як орієнтир, пропонуємо ознайомитися з порталом ВГО «Українська бібліотечна асоціація»: він протягом багатьох років виступає платформою для новин, анонсів подій і матеріалів конференцій, тренінгів та бібліотечних заходів в Україні та за її межами [1]. Вказаний портал є розгалуженим джерелом інформації для працівників бібліотек усіх підпорядкувань, студентів інформаційно-бібліотечних факультетів та ЗМІ. Інформація подається структуровано, в хронологічному порядку і на головній сторінці завжди можна побачити перелік актуальних заходів із посиланнями на їх перегляд. Це потужний інструмент для бібліотечно-інформаційного фахівця, який прагне бути у центрі подій і володіти найновішою інформацією у галузі. Зокрема, у вирві інформаційних суперечок ВГО «Українська бібліотечна асоціація» запровадила серію онлайнових лекції з медійними особами країни щодо інфогігієни та боротьби з фейковою інформацією [2].

Отже, можна зробити висновок, що розробка і модерація вебсайтів бібліотек на сучасному етапі потребує гнучкого мислення, оперативності та інформаційної свідомості. Реалізація цих принципів можлива завдяки спільній роботі технічного працівника та бібліотекаря, який не лише володіє інформацією про діяльність бібліотеки, а розуміється на маркетингових та комунікаційних технологіях, має стратегічне бачення і легко адаптується до змін.

Література

1. Головна сторінка ВГО «Українська бібліотечна асоціація». URL: https://ula.org.ua (дата звернення: 29.10.2022).

2. Перезимувати. Як підготуватися до зими і не стати жертвою істерики і маркетингу : онлайн-лекція. 20.10.2022. *ВГО «Українська бібліотечна асоціація»*. URL: https://ula.org.ua/konferentsii-seminary-treninhy/seminary/icalrepeat.detail/2022/10/20/3560/-/onlainova-lektsiia-perezymuvaty-yak-pidhotuvatysia-do-zymy-i-ne-staty-zhertvoiu-isteryky-i-marketynhu-20-10-2022-r (дата звернення: 29.10.2022).

Скоц Карина,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУЧАСНИЙ ІНФОРМАЦІЙНИЙ КОНСАЛТИНГ: ФУНКЦІОНАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ

Інформаційний консалтинг – вид консультаційної діяльності, пов'язаної з аналізом документальних потоків, прогнозуванням ринку, пошуком нових можливостей розвитку бізнесу і ринків збуту, здійснюваною на основі збирання і аналізу ділової і науково-технічної інформації. До сфери інформаційного консалтингу відноситься також проведення інформаційних експертиз, які включають пошук і оцінювання ідей, гіпотез, рішень, формування систем критеріїв оцінок, збирання і аналіз даних про партнерів і конкурентів, аналіз і прогнозування «лідерів» у комерції, аналіз соціально-політичного рейтингу та ін., а також комунікативний аудит [2].

Консалтинг у сфері інформаційних технологій стає все більш затребуваним, що пов'язано, з одного боку, зі збільшенням інформаційних потреб організацій, а з іншого – зі зростанням пропозицій з боку підприємств, що виробляють інформаційні системи – обчислювальну техніку, програмне та методологічне забезпечення. Функціональні можливості інформаційних систем стають все більш вражаючими: зростає продуктивність обробки даних і швидкість їх передачі, зростають обсяги збереженої інформації, з'являються нові, зручніші в експлуатації засоби обчислювальної техніки, програмне забезпечення стає все більш комплексним, гнучким у налаштуванні під потреби

споживачів [1]. Кваліфікований консультант мусить будувати свою діяльність на принципах, що є сукупністю характеристик, основних правил і методів консалтингової діяльності, які слід враховувати, консультуючи організацію. Виокремлюють такі *принципи* консалтингової діяльності:

- компетентність і репутація;
- етичні норми;
- інтереси клієнта та широкі громадські інтереси;
- зміна застарілих систем;
- залучення персоналу;
- науковість, гнучкість і креативність;
- конкретність, об'єктивність та ефективність;
- хороші взаємовідносини [3].

Виявлення принципів інформаційно-консалтингової діяльності дозволяє з повною впевненістю виявити їх тісний зв'язок з інформаційним консалтингом, і зробити висновок, що знання та дотримання цих принципів сприяє не тільки підвищенню ефективності результатів діяльності клієнтської організації, але й кращому розумінню консультантом своєї ролі.

Консалтинг XXI століття характеризується системним і ситуаційним підходом при вивченні і розв’язанні управлінських проблем підприємств, створенням інтелектуальних продуктів, що розробляються на стиках функціональних аспектів менеджменту, міжгалузевої взаємодії, розвитку кластерної економіки. Потреба у допомозі консультантів зумовлена не лише новими знаннями, аналітичними уміннями, заходами та методологічними підходами, які може привнести консультант в клієнтську організацію, а й тим, що сторонні консультанти покликані допомагати менеджерам орієнтуватися в складних умовах прискорення технологічних змін, швидкого зростання ділової активності, що надзвичайно впливає на майбутнє організації. Подібно тому, як найкращий фахівець своєї справи не зможе без інструментів продемонструвати свою майстерність, найкращий консультант виявиться беззбройним без необхідної вихідної інформації.

У сучасних умовах багато видів послуг виробляють за допомогою інформаційних і телекомунікаційних технологій. Особливо велика їх частка при наданні консультаційних, освітніх, фінансових і страхових послуг. В економічно розвинених країнах більше 2/3 нових робочих місць останніми роками створюють у сфері послуг.

Література

1. Інформаційний консалтинг. URL: https://stud.com.ua/2159/menedzhment/informatsiyniy_konsalting (дата звернення: 23.10.2022).
2. Інформаційні продукти і послуги: інформаційний консалтинг. URL: https://sites.google.com/site/informacijniproduktiiposlugi/informacijnij-konsalting (дата звернення: 23.10.2022).
3. Палеха Ю. І., Горбань Ю. І. Інформаційний бізнес : підручник. Київ : Ліра-К, 2019. 492 с.

Собко Анна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ КОРИСТУВАЧІВ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

Для кращого розуміння цієї теми потрібно розуміти, хто такі люди з особливими потребами. Це особи зі стійким розладом функцій організму, що при взаємодії із зовнішнім середовищем може призводити до обмеження їх життєдіяльності, внаслідок чого держава зобов’язана створити умови для реалізації їхніх прав нарівні з іншими громадянами та забезпечити її соціальний захист [1]. Суспільство повинно надавати людям з особливими потребами соціальну допомогу через матеріальне забезпечення, організацію навчання, працевлаштування, медичну, психологічну підтримку. Також досить важливою є інформаційна підтримка, а саме доступ до інформації, її переклад, представлення на різних носіях, адаптація інформаційних джерел тощо.

Інформаційну підтримку люди з особливими потребами можуть отримати в бібліотеках. Бібліотечно-інформаційне обслуговування для них є дуже важливим. На жаль, далеко не всі українські бібліотеки мають можливість надавати вільний доступ до інформації користувачам цієї категорії. Бібліотека, що обслуговує людей з особливими потребами, повинна бути оснащена допоміжними тифлотехнічними засобами та адаптивними пристроями, що забезпечують доступ до

інформації. Це можуть бути: тифлоплеєри, тифломагнітофони, лупи, брайлівський принтер, брайлівський дисплей, відеозбільшувач, портативний ручний відеозбільшувач [2]. Обслуговування людей з особливими потребами можна здійснювати стаціонарно та індивідуально. Стаціонарне обслуговування людей з особливими потребами, які самі відвідують бібліотеку, слід здійснювати на загальних умовах, через абонемент та читальний зал. Для них необхідно передбачити:

– обслуговування без читацького квитка;
– позачергове обслуговування;
– замовлення книг і надання довідок телефоном;
– складання тематичних списків та добірок літератури.

При індивідуальній роботі використовувати традиційні форми роботи, а саме:

– складання тематичних добірок;
– індивідуальне інформування;
– бесіди;
– книгоношення.

Бібліотечне обслуговування вдома може здійснювати не тільки бібліотекар, а й соціальний працівник, волонтери (яких можна знайти серед читацького активу), закріпивши за ними певну кількість людей, яких вони будуть регулярно відвідувати вдома та приноситимуть їм книги, розповідатимуть про нові надходження літератури та читатимуть вголос [3]. Бібліотеки України повинні забезпечувати інтелектуальний доступ до інформації читачам з особливими потребами, сприяти їх соціальній адаптації та розвитку творчих можливостей.

Література

1. Про основи соціальної захищеності осіб з інвалідністю в Україні : Закон України від 19.12.2017 № 2249-VIII. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/875-12#Text (дата звернення: 16.10.2022).

2. Обслуговування людей з обмеженими можливостями: методичні поради. Хмельницька обласна наукова бібліотека ім. Миколи Островського. Хмельницький, 2013. 50 с.

3. Методичні поради бібліотекарю на допомогу в обслуговуванні людей з обмеженими можливостями. URL: http://lib.sowa.com.ua/LEAP/LEAP-pp.htm (дата звернення: 16.10.2022).

Терентьєв Сергій,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РОЛЬ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК У СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

Сучасний мінливій світ все більше відчуває вплив технологій на всі аспекти людського життя. Потреби економічного зростання, підвищення конкурентоспроможості на міжнародних ринках передбачають нарощування у закладах вищої освіти, наукових установах, академічних бібліотеках можливостей для впровадження технологічних інновацій у робоче середовище. Бібліотеки сьогодні намагаються розширювати власні можливості, поєднуючи різні функції та послуги, додаючи новації до класичних власних завдань, залишаючись ключовим оператором доступу до надійних, перевірених знань. Інформаційно-комунікаційні мережі значно збільшили доступність та використання наявних бібліотечних ресурсів за рахунок формування онлайнових баз даних, електронних журналів і книг, інтермедійних джерел. Враховуючи спрощення доступу та можливостей пошуку, більшість людей стали віддавати перевагу електронним ресурсам перед традиційними друкованими джерелами. Бібліотечно-інформаційний ландшафт змінився з початком цифрової ери, і сьогодні традиційні бібліотеки є центрами сконцентрованих знань з пріоритетом на електронні інформаційні послуги. Традиційне середовище бібліотек стрімко змінилося на електронне, і попит на віддалений доступ та ресурси серед різних соціальних груп зріс у рази за останні десятиліття. Революція в інформаційно-комунікаційних технологіях справляє глибокий вплив на розвиток інформаційних бібліотечних послуг. Інтернет створив можливість запровадження альтернативних моделей поширення інформації, даючи змогу отримати доступ до широкого спектру даних (дослідницькі статті, монографії, оцифровані документи, медіафайли).

Інформаційно-комунікаційна діяльність публічної бібліотеки як унікального соціального інституту в умовах прискорення технологічного прогресу піддається суттєвим впливам і різного роду організаційним, технічним та функціональним змінам. Ці зміни виявляються у взаємній оптимізації внутрішньої структури та зовнішніх зв’язків бібліотеки на основі нових продуктів і послуг для успішного розвитку та підтримки конкурентних переваг на ринку. Згідно з новою парадигмою

бібліотекознавства, сучасна бібліотека є частиною системи соціальних комунікацій суспільства, яку утворюють інституції, пов'язані з будь-якими засобами запису та обробки документів, інформації та знань і сприяють суспільній свідомості та соціальному інтелекту [1].

Бібліотечна комунікація являє собою сукупність заздалегідь спланованих заходів інформаційно-комунікаційної діяльності бібліотеки, структурно-змістовними елементами якої є зміцнення позицій бібліотеки та покращення її іміджу в суспільстві; налагодження комунікаційних зв'язків бібліотеки шляхом розробки, розповсюдження та використання бібліотечних продуктів; впровадження нових моделей взаємодії з потенційними користувачами, оптимальне поєднання традиційних і сучасних форм PR-активності з популяризації книги та читання; сприяння ефективному економічному розвитку суспільства та збагачення новими знаннями на основі інтелектуального та духовного зростання соціально адаптованого громадянина з високими моральними цінностями. Ресурсність бібліотечної комунікації з урахуванням інтегративного характеру бібліотеки та особливостей нових комунікаційних каналів проявляється в отриманні запланованого бажаного результату, усталених традицій та апробованих методів і форм. В умовах організаційно-структурних перетворень, коли бібліотеки освоюють електронний простір і функціонують у розподіленому інформаційному середовищі як мережеві структури, зростає важливість комунікацій та інноваційної діяльності бібліотек [2].

Отже, використовуючи інноваційно-технологічне оснащення бібліотек, маємо шукати нові можливості співпраці в розгалуженому комунікаційному просторі. Публічні бібліотеки можуть слугувати для виконання ключових ролей лідерів як глобальних, так і місцевих / локальних комунікаційних систем у суспільстві. Публічні бібліотеки спроможні виконувати свою місію щодо інформування та залучення громадськості, різних соціальних груп, ставши інформаційним хабом в освітньо-наукових кластерах, осередках культури, територіальних громадах та основою створення, обробки та розповсюдження інформації, доступу до об'єднаних пошукових систем, архівів, електронних носіїв, індексування та системи управління електронними ресурсами. Публічна бібліотека має надавати можливості для більш ефективної комунікації в суспільстві загалом, враховуючи особливості цифрової епохи. Зазначена роль може стати актуальною і в напрямах створення додаткової цінності та соціального капіталу, збільшуючи можливості бібліотеки залишатися інтелектуальним та культурним середовищем. Відносно реалізації державної політики постає питання щодо покращення матеріального забезпечення публічних бібліотек засобами, необхідними для ефективного вирішення сучасних завдань та потреб споживачів бібліотечних послуг в наявному інформаційно-комунікативному просторі.

Література

1. Shvetsova-Vodka G. M. Social information communication as an object of noocommunicology. L*ibrary Mercury*. 2019. №2(22). Pp. 230–243. DOI: https://doi.org/10.18524/2304-1447.2019.2(22).180383.

2. Klymenko O. Z., Sokur O. L. Library Communication in the Socio-Cultural Space of Modern Society. University Library at a New Stage of Social Communications Development. *Conference Proceedings*. 2021. № 6. Pp. 159–164.

Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: творчість і технології. Хореографічна культура сучасності: стан, проблеми, перспективи

Афоніна Олена,
доктор мистецтвознавства, професор

АЛЮЗІЇ ТА РЕМІНІСЦЕНЦІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ МІНІАТЮРАХ РАДУ ПОКЛІТАРУ ТА ІРЖІ КІЛІАНА

Два балетмейстери Раду Поклітару та Іржі Кіліан є представниками сучасної творчості, хоча починали працювати в різні часи. Раду мешкає в Україні, Іржі – в Празі. За назвами творів балетмейстерів можемо припустити, що обидва схильні до хореографічних мініатюр або до балетів в одну дію: Раду Поклітару – «Дев'ять побачень» з музикою Ф. Шопена (2021); «Вгору по річці» з музикою Олександра Родіна (2017); «Палата №6» з музикою А. Пярта (2008); «Дощ» з музикою І. С. Баха та пісень світу (2007); Іржі Кіліан – «Шість танців» з музикою В. А. Моцарта (1986), Game Over з музикою А. Веберна (1988), Falling Angels з музикою С. Райха (1989), «Сарабанда» з музикою І. С. Баха (1990).

Вивчаючи біографію хореографів, дізнаємося, що, крім хореографічної освіти (Іржі – Празький національний театр, Королівська балетна школа, Лондон; Раду – Одеська балетна школа, хореографічне училище), обидва здобули й музичну освіту: Іржі – у Празькій консерваторії, Раду – у Кишинівському музичному училищі імені Штефана Нягі. Тож різнобічні природні здібності, ґрунтовна освіта та творчі амбіції сприяли стрімкому розвитку особистостей.

Іржі Кіліан працював під керівництвом найвидатнішого хореографа Джона Кранко, який спрямовував молодь до пошуку власного стилю. Кіліан почав з мініатюр, які здобули визнання у світі. Виникає питання: чому увагу привернули Кіліан і Поклітару, вистави «Шість танців» і «Дощ»? Відповідь проста – музика Йоганна Себастьяна Баха і Вольфганга Амадея Моцарта. Інструментальну музику композиторів, яка не була призначена для сценічного втілення, хореографи інтерпретували абсолютно по-новому. У І. Кіліана в балеті «Шість танців» музика В. Моцарта допомагає передати притаманні епосі рококо манерність, надмірну театральність. Іржі Кіліан представляє глядачам анекдотичні історії, підкреслюючи гротескність ситуацій.

Танцівниці з'являються перед глядачами у нижніх спідницях, корсетах та з високими недбалими зачісками разом із героями у чоловічих панталонах та старовинних завитих перуках. Тож алюзії, жартівливі натяки на переживання героїв не просто стають балетними сценами, вони ніби ілюструють епоху композитора, сцени з історій його оперних творів. Хореограф настільки вживається в музичний матеріал, що впливає і на слухачів, які забувають, що це музика Моцарта. Кожна історія є гротескною, від чистих почуттів нічого не залишилося. І цікаво, що музика тут абсолютно природня. Моцартівські пасажі заповнені несподіваними рухами танцівників. Вони вдало поєднують суто класичні па з незвичними вивертами рук і ще більш відвертими вивертами ніг. Власне, це віддзеркалюється у змісті вчинків як кавалерів, так і дам. Приміром, кавалер пропонує дамі яблуко (знак спокуси), нанизане на рапіру, а потім швидко покидає сцену. Чи кавалери спокійно змінюють одяг на дамський – «чорні кринолінові сукні», доповнені роликами, що не може не викликати не тільки сміх, а й здивування. Хореограф ніби навмисно перебільшує всі ситуації, згущує фарби, все на сцені надмірно перебільшено, при цьому музика абсолютно логічно вписується в те, що пропонує нам Іржі Кіліан.

Мініатюри Раду Поклітару, за спогадами хореографа, з'явилися як необхідна складова репертуару. Хоча й на початку свого творчого шляху балетмейстер звертався до жанру мініатюри, зокрема дебютував з постановкою «Точка перетину» з музикою Арканджело Кореллі (1996). У хореографічній фантазії «Дощ» маестро звернувся до музики Йоганна Себастьяна Баха і мелодій та пісень народів світу. З погляду сюжету – це калейдоскоп любовних історій, які можуть відбуватися, де завгодно і будь-коли. Це історії людей, які не мають ні часопросторових обмежень, ні будь-яких інших. Роман в історіях розповідає кордебалет. З нього з'являються монологи, діалоги, тріо. Кордебалет багатофункціональний. Кожна історія «розповідається» своєю музикою, а музика Баха, як рефрен, збирає ці історії. Вона, ніби константа, зберігає традиції, фіксує незмінність буття, людських відношень, які не мають кордонів. Кожного разу глядачі потрапляють у країну без назви, на її назву натякає музика.

На сцені проходить життя з історій. Ми розуміємо, що події можуть статися в будь-якій країні, тому що любов, ревнощі, біль, щастя не мають кордонів. Музика стає своєрідним натяком (алюзією) на країну, в якій це може відбуватися. Музика Баха асоціюється з вічними цінностями. Музичні хіти: український, французький, німецький, єврейський, грузинський, східний – звучать у контрасті з фрагментами Баха, що позначається на розкритті задуму хореографа. Наша пам'ять активізується, вона шукає відповіді на запитання. Недарма кожна історія починається і закінчується загальною сценою, в якій звучить Й. Бах.

Концепція алюзій і ремінісценцій у балетних мініатюрах розглядається в музичному матеріалі та його чергуванні, власне, у формі балету. Музика у балеті «Дощ» Поклітару фактично формує сюжет, тобто виконує композиційну функцію. Усі історії змальовані піснями з різних країн. Музика Й. Баха відділяє історії одну від іншої, посилюючи її індивідуальність. У мініатюрах Іржі Кіліана музика В. Моцарта є натяком, алюзіями на епоху з її традиціями, що викликають спогади (ремінісценції) про життя і оточення композитора, про появу багатьох його творів. Алюзії формують ґрунт для спогадів й у балетних мініатюрах відомих хореографів.

Погребняк Галина,
доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

БАЛЕТ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ В РЕЖИСУРІ ФІЛЬМУ «БІЛЛІ ЕЛЛІОТ»

Розмірковуючи про формування особистості як процес соціального розвитку людини, становлення її як суб'єкта діяльності, члена суспільства, громадянина однієї з домінант авторської балетної й кінематографічної творчості, зосередимо нашу увагу на інтерпретації вказаного поняття у фільмі «Біллі Елліот» у режисурі С. Долдрі. Англійські кінематографісти пропонують глядачам просту і доступно викладену історію про запеклу боротьбу одинадцятилітнього хлопчика за власну свободу як сміливої талановитої людини саме через танець. Важливим як для драматургії стрічки, так і її блискучої режисури видається той факт, що кожний танок головного героя не є вставним номером, а постає тим переконливим і водночас щасливим доказом сенсу життя Біллі, котрий обирає для себе особистісну свободу.

Відмітимо, що досвідчений театральний режисер, але дебютант у кіно Стівен Долдрі розповідає засобами екрану й хореографії символічну історію, що дає потужний заряд життєствердної енергії і може торкатися будь-кого, хто проходить через пошуки себе в боротьбі, через розкриття власного потенціалу в доволі складних обставинах [9]. В основу фільмової історії сценаристом Лі Холлом була покладена біографія відомого балетного виконавця родом з британської півночі – Ф. Марсдена, в сім'ї якого чоловіки протягом кількох поколінь працювали на шахті. Дотичною до історії головного героя фільму виявилась і доля виконавця головної ролі – Джеймі Белла, що із шестилітнього віку починає професійно займатись класичним балетом, тим самим розвиваючи традиції своєї сім'ї. Становлення театральної кар'єри юного виконавця відбудеться навіть раніше, ніж кінематографічної, адже його дебют на професійній сцені станеться в 1998 році в мюзиклі-пародії «Багсі Мелоун».

Саме сценічний досвід допомогли Джеймі Беллу виграти кастинг на головну роль (у 2000! конкурентів) у стрічці Стівена Долдрі «Біллі Еліот» у 1999 році. Режисер не помилився з вибором виконавця, затвердивши на головну роль саме Джеймі Белла, передовсім наділеного унікальним відчуттям ритму, оскільки за цю роль актор-дебютант отримує низку престижних нагород, зокрема й приз «Видатна робота юного актора» від Національної ради кінокритиків США та премію британської академії кіно- і телемистецтва – BAFTA [15].

Пропускаючи головних героїв через горнило перешкод і демонструючи їх поступову трансформацію, С. Долдрі створює фільм, який не випадково був номінований на неймовірну кількість престижних кінонагород по всьому світу у десятках номінацій: за кращий сценарій, кращу режисуру, кращу операторську роботу, кращу роль другого плану, кращий художній фільм, кращий іноземний фільм, кращий дебют, кращий танок, кращий монтаж, краща музика тощо. Успіх названого фільму викликав бажання у театральних колах створити його сценічну версію, що є безпрецедентним випадком. У режисурі знову таки С. Долдрі мюзикл «Біллі Елліот» на музику Е. Джона став лондонським хітом, отримавши схвальні відгуки за вишукане музично-хореографічне рішення, що підкреслювало кінематографічну концепцію Лі Холла. Крім того, популярність британської

сценічної постановки викликала до неї інтерес і в інших країнах, що зумовило розгортання своєї версії мюзиклу в Австралії, Південній Кореї, США [10]. Як і фільм, мюзикл «Біллі Елліот» був увінчаний цілою низкою нагород, серед яких найпрестижніші премії: Laurence Olivier, Drama Desk Award, Tony Award, Young Artist Award [11].

Підбиваючи підсумки нашим міркуванням із заявленої проблематики, вкажемо, що, оповідаючи засобами балетного мистецтва екранно-сценічну історію Біллі Елліота, режисер, спробував відшукати у вчинках героїв візуалізацію сенсу «любові загалом як пошуку й віднайдення людиною жаданої цілісності – тілесної, духовної чи тілесно-духовної – цілісності, до котрої вона прагне» [6, 350].

Література

1. Малахов В. Етика. Київ : Либідь, 2000. 384 с.
2. Billy Elliot. URL: https://www.vokrug.tv/product/show/billy_elliot/ (дата звернення 05.10.2022).
3. Billy Elliot – The Musical to open at the Imperial Theatre on 16 Oct. URL: https://www. newyorktheatreguide.com/news-features/billy-elliot-the-musical-to-open-at-the-imperial-theatre-on-16-oct (дата звернення: 06.10.2022).
4. Bill and Lee's excellent adventures. URL: https://www. scotsman. com/ news/ bill-and-lees-excellent-adventures-2465526 (дата звернення: 06.10.2022).
5. Jamie Bell. URL: https://www.filmportal.de/person/jamie-bell_ 8b38f 1f7 0d0 d43 bfa2edc34a74f2bd67 (дата звернення: 06.10.2022).

Рой Євгеній,
доктор історичних наук, професор, професор
НПІ Київського національного університету культури і мистецтв
Рой В'ячеслав,
здобувач Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова

ФОРМУВАННЯ І СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФА ПАВЛА ВІРСЬКОГО (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

Постать всесвітньовідомого українського хореографа минулого століття Павла Вірського посідає помітне місце в генезі вітчизняного народно-сценічного танцювального мистецтва не лише в Україні, але й далеко за її межами. Після себе він залишив багату спадщину створених ним сценічних постановок, які завжди були окрасою концертних програм Державного заслуженого академічного ансамблю танцю України, де він був не лише засновником, але й незмінним художнім керівником і балетмейстером-постановником протягом чверть століття. У цьому році цей уславлений мистецький колектив, який нині носить його ім'я і має статус Національного, відзначає вже 85-ту річницю свого існування. Він став своєрідним символом самобутньої національної народної хореографії, репрезентантом українського танцювального колориту на багатьох континентах світу. Творче життя талановитого майстра народно-сценічної танцювальної культури є унікальним синтезом хореографічного і театрального мистецтва, прикладом самовідданої реалізації патріотичного кредо.

Для того щоб краще зрозуміти процес його сходження на олімп світової слави, варто звернутися і до ранніх років життя майбутнього митця. Саме вже тоді закладалися перші паростки любові до естетики театралізованого танцювального мистецтва. На цій стадії його життя і почало відбуватися формування цієї цілісної творчої особистості. Архівні матеріали, окремі фрагменти газетних і журнальних матеріалів, спогади його сучасників (яких з кожним роком стає все менше) тощо дозволяють простежити його перші кроки у велике хореографічне мистецтво. А почати, мабуть, варто з того, що його малою батьківщиною була сонячна Одеса, де у 1905 році народився майбутній митець. Виріс він в освіченій дворянській родині. Його мама, закінчивши гімназію, працювала вчителькою, а коли з'явилися в родині діти, стала домогосподаркою, яка повністю займалася їх вихованням. Вона була висококультурною одеситкою, досконало володіла французькою мовою, декламувала класиків, грала на фортепіано, чудово співала і знала багато пісень, серед яких було чимало і народних. Любляча матуся нерідко наспівувала їх синам, з раннього дитинства відкриваючи перед ними чарівний світ музики і співу. В домі була велика бібліотека вітчизняних і зарубіжних класиків, енциклопедичні видання, книги про мистецтво, інженерну справу, численні поетичні збірники тощо. Дух любові та шанобливого ставлення до класичного і народного мистецтва, музики і літератури, що панував у цій родині, позитивно впливав на виховання Павла. Його батько був відомим в Одесі інженером. Коло його інтересів охоплювало широкий спектр напрямів. Він цікавився, окрім новітніх технічних наукових розробок, історією, літературою, сподіваючись, що

сини підуть його технічною стезею та поїдуть вчитися за кордон, щоб здобути престижну освіту.

Своє шкільне життя майбутній хореограф почав з Ришельєвської гімназії в Одесі, де вже з ранніх років був улюбленцем серед своїх однолітків, які завжди ставилися до нього з повагою. Юний Павло вирізнявся серед них своєю не по роках великою ерудицією і був блискучим оповідачем. Він завжди був душею будь-якої компанії і був готовий прийти на допомогу кожному, хто її потребував.

Вчився старанно і ніколи не був «проблемною» дитиною. В школі він характеризувався своєю комунікабельністю, зібраністю і фізичною вродою. Завжди міг постояти за слабшого. Вже з дитячих років у нього простежувалася така риса характеру, як загострене відчуття справедливості, яку він проніс через усе своє життя. Його шкільні оцінки швидко переконали батьків, що точні науки не є його освітнім «коником». А от музика, танці й спів та інші гуманітарні дисципліни завжди були на відмінно. Хлопчик залюбки брав активну участь у шкільній самодіяльності і в проведенні шкільних вечорів, чудово декламував вірші та гуморески, гарно музикував й особливо добре танцював. Він був начебто народжений для танцю – стрункий, пластичний, музичний. Родина Вірських періодично відвідувала одеську оперу, куди часто приїжджали відомі артисти на гастролі, а потім удома обговорювали вистави. Інколи в їхній оселі влаштовували і тематичні родинні концерти, в яких брали активну участь найближчі друзі та їхні діти. На них, зокрема, звучали окремі твори класичної музики, популярні народні мелодії, пісні та дотепно декламували окремі уривки популярних у ті роки авторів. Крім того, в домі Вірських влаштовували й домашні вистави, одним з активних організаторів і учасників яких був юний Павло [4, 324]. Через багато років під час авторських виступів перед громадськістю столиці він із вдячністю згадував їх, котрі були відвертим одкровенням у його дитячі роки і здавалися для нього в той час недосяжним прекрасним чудом.

Отже, як бачимо, вже в ранні роки в сім'ї Вірських закладалися стійкі підвалини творчої особистості, що стали першоосновою для подальшої успішної діяльності майбутнього відомого майстра української хореографії Павла Вірського. Можливо, вже тоді він і вирішив присвятити своє життя служінню мистецтву, продовживши навчання в популярному в тогочасній Одесі спеціалізованому навчальному закладі, де готували артистів для професійної сцени. Щоправда, у цей період подібних установ було небагато. Система державної хореографічної освіти лише формувалася, намагаючись поєднати попередню форму оволодіння балетним мистецтвом з новою, в якій домінантою було танцювальне мистецтво для широких народних мас. Крім того, існували й вечірні курси, куди приходили брати уроки танців ті молоді люди, котрі відчували потяг до чаруючого мистецтва танцю, але не могли з різних причин у юні роки вступити до балетних шкіл чи гуртків. Заняття в них зазвичай проводили досвідчені педагоги, які дали путівку в життя багатьом нині відомим танцівникам [1, 223]. Про існування цієї мережі Павло Вірський, безумовно, знав, і все ж йому хотілося спробувати свої сили у класичній хореографії, навчаючись в інституті. І він почав брати приватні уроки з «класики», щоб отримати загальні навички у цьому виді балетного мистецтва, які були необхідні для вступу.

Проте розмірене життя шляхетної дворянської родини (як і всіх інших людей) було порушено подіями, які буревієм пронеслись по країні та внесли корективи в життя багатьох одеситів. Не стала винятком і їхня сім'я. Після відомих революційних потрясінь, іноземної інтервенції та громадянської війни молодій державі було завдано величезних матеріальних збитків. Їх відголоски відчули багато людей зруйнованої країни. Павло мимоволі ставав небайдужим свідком учасником лютневих революційних подій, відголосками жовтневого більшовицького перевороту в Петербурзі, відлуння яких давало про себе знати й у сонячній Пальмірі. Навчання в гімназії неодноразово переривалося: учнів примушували брати участь в різноманітних мітингах, що не сприяло навчальному процесу. Єдиною відрадою для мрійливого юнака були окремі гуманітарні дисципліни і фізкультура, а особливо відвідування танцювального гуртка.

Щодо тогочасного життя родини Вірського, то воно не лише помітно погіршилося, а, сказати точніше, ледь жевріло. Щоб вижити в ті важкі роки, чоловіки родини Вірських змушені були виконувати різноманітні роботи. За гроші, отримані за них, родина підтримувала свою безбідну життєздатність. Не стояв осторонь і молодший член родини Павло, який також не цурався будь-якої роботи. Він працював різноробом, був сторожем і навіть підробляв робітником сцени у місцевому цирку, звідки запозичив також чимало корисного для своєї майбутньої професії .

Більш того, відчуваючи нестримне тяжіння до мистецтва і прагнучи в майбутньому реалізувати в ньому свій творчий потенціал, Павло Вірський у старших класах гімназії почав більше уваги приділяти самостійним заняттям й у домашніх умовах, закріплюючи навички з окремих танцювальних рухів і вправ приватних уроків, які давав педагог. Разом з друзями він став постійним відвідувачем, окрім оперного, ще й музично-драматичного театру, а інколи й циркових вистав. Все це

певною мірою також розширювало горизонти його любові до сценічного мистецтва, з яким він у подальшому «пов'язав» усе своє життя. А тому й не дивно, що, закінчивши навчання в гімназії, він подав документи до Одеського музично-драматичного інституту ім. Бетховена, на відділення хореографії. При цьому варто звернути увагу на те, що майбутній віртуоз «па» прийшов у балетний клас не у десятирічному віці, як традиційно це робили звичайні діти, а у майже вісімнадцятирічному. Окремі педагоги йому говорили, що починати вчитися балетному мистецтву в такому віці вже дещо запізно. Та його зібраність, наполегливість до досконалості та опанування «секретами» акторської майстерності не знали меж.

Павло Вірський навчався танцювальному мистецтву у класі професора В. Преснякова, колишнього відомого соліста балету Маріїнського театру. Це був один з кращих педагогів цього навчального закладу – розумний, висококультурний, широко ерудований у питаннях мистецтва. Він був яскравим носієм високої культури балетного академізму, який, окрім класичної хореографії, викладав і постановчо-режисерську роботу. Його заняття відрізнялися від інших викладачів своєю якоюсь святковістю і різноманітністю, прищеплюючи учням любов до академічного танцю. Зауваження робив емоційно, хоча й делікатно, начебто мимохідь, не принижуючи гідність своїх вихованців, водночас привчав їх до залізної творчої дисципліни, при цьому даючи уроки творчої етики [2, 9].

Молодий амбіційний студент, маючи сильний, вольовий характер, не хотів «пасти задніх». Він бажав довести всім, що завдяки наполегливій праці і повній самовіддачі можна досягти високих результатів. Для цього він вранці приходив на заняття і з граничною працьовитістю та зібраністю починав наполегливо опановувати складні закони класичної хореографії, прислуховуючись до найменших зауважень педагога. Більш того, навіть кожне слово чи рекомендаційну підказку, або пораду, сказані іншим учням, Павло Вірський осмислював і, нібито пропускаючи через себе, використовував для шліфування власних вправ. Самодисципліна і сувора вимогливість до себе були важливою складовою його рис характеру, які допомагали йому протягом творчого життя досягати успіхів у професійній роботі. Саме вони давали про себе взнаки вже з перших днів його навчання.

Знаючи свої слабкі сторони у своїй виконавській манері елементів класичного танцю, митець суворо стежив за точністю дотримання «канонів», відпрацьовуючи кожен рух, який мав плавно «витікати» з іншого. В результаті кропіткої праці над собою поступово і комбінації ставали логічними, і приземлення під час високих стрибків помітно пом'якшувалося. Безумовно, всі його багатогодинні заняття та перші успіхи не залишилися непоміченими.

Досвідчений педагог відразу ж звернув увагу на неабияку працездатність свого студента, який фактично майже цілий день проводив у постійному тренажі. Практично всі педагоги і його однокурсники бачили, яким виснажливим і тяжким був класичний екзерсис. З нього сходив піт, який заливав його обличчя, але в кожній вправі відчувалася і якась особлива радість. Лише стіни репетиційної зали, як пізніше згадував митець, часто були свідком його неймовірних зусиль і граничного напруження всіх духовних і фізичних сил. Результати цієї кропіткої праці невдовзі говорили самі за себе. Він швидко надолужував прогаяне у минулому і вийшов на рівень тих, хто займався хореографією вже декілька років до того, як приступити до навчання в інституті. Він зумів засвоїти складну техніку класичного, характерного і дуетного танців, набути акторських навичок, розвинути смак до сюжетів і форм академічного репертуару.

До цього, мабуть, варто додати й те, що цьому значною мірою сприяли і його прекрасні природні дані та природна пластичність, чудовий дар польоту, гармонійна статура, почуття ритму й органічна музикальність. Все це також допомагало майбутньому майстрові «па» в оволодінні мистецтвом хореографії, задля чого він не шкодував ані сил, ані часу. Вже наприкінці другого курсу він вечорами ще й працював статистом в оперному театрі, що дозволяло йому ближче познайомитись з роботою балетних артистів. Він бачив «закулісне» театральне життя, як репетирують улюблені кумири, і вбирав у себе їх академічну манеру виконання [6, 1].

У процесі навчання жадоба до всебічного оволодіння секретами професійної майстерності та жага до оволодіння специфічними елементами ще й акробатичного танцю і народної хореографії привели його в студентський танцювальний гурток. При цьому варто мимохідь зауважити, що у 1925 році під час навчання Павло Вірський проявив там свої перші організаторські здібності, ставши одним з ініціаторів створення молодіжного естрадного гурту на базі цього творчого колективу. В ньому він вдало суміщав функції не тільки постановника, але і адміністратора та танцюриста. Кістяк колективу становили його колеги та колежанки з хореографічного факультету, учні професора В. І. Преснякова, а також здібні місцевих аматори-танцюристи. Варто сказати, що дехто з них у майбутньому прославив українське танцювальне мистецтво, зокрема М. Болотов, М. Іващенко,

І. Курилов, Б. Таїров та ін. [4, 326–327].

Активно занурюючись у репетиційний процес, невдовзі Вірський запропонував їм придуманий ним свій сюжетний матроський танець «Пригоди захмелілого матроса». В поставленому ним театралізованому ексцентричному танцювальному номері солірував Павло Вірський. У цій естрадно-сценічній постановці він продемонстрував не лише віртуозну виконавську техніку та образний характер, але й балетмейстерсько-постановчу фантазію. А запроваджений ним пластично-танцювальний прийом «бортового коливання на морських хвилях» пізніше почали застосовувати у постановчій роботі багато вітчизняних хореографів. У цій його одній з перших самостійних робіт чітко простежується розвиток сюжетної лінії запропонованої дещо театралізованої танцювальної мініатюри. В ній, зокрема, можна було побачити не лише емоційний зміст танцю, але і створений експресивний комічно-образний характер сценічного персонажа, що надавало більшої «видовищності» концертному номеру.

Дух любові та шанобливого ставлення до народно-сценічного танцювального мистецтва, що відчувався в цьому аматорському колективі, позитивно впливав на формування його творчої фантазії, прищеплював любов до народної творчості. Його креативне мислення і бажання публічно розкрити свої здібності у синтезі класичного, естрадного і народного танців можна було відчути як у поставленій ним цій танцювально-пантомімічній картинці, так і в інших його ранніх режисерських постановках, в яких брала участь талановита студентська молодь й інших навчальних закладів.

Побачивши здібності режисерсько-постановчої роботи, режисер гурту почав все частіше підключати майбутнього хореографа до постановчої роботи в колективі. У Павла Вірського з'явилася реальна можливість зробити спробу втілити у життя свою мрію про власний підхід до постановки сюжетних номерів, ожививши академічний танець елементами народного танцю і оформивши цей «мікс» їх образно-пантомімічною театралізацією. Досвідчений педагог В. І. Пресняков, який уважно стежив за виступами аматорського гурту, не лише не заперечував, але і підтримував ініціативного студента в його бажанні внести свіжий струмінь у тогочасне хореографічне мистецтво [5, 60]. Щоправда, саме класика переважала в ті його студентські роки, а народно-сценічний танець був тоді у нього лише як хобі. Більш того, він вважав, що така форма танцювальних виступів розвивала у його вихованців відчуття артистичної відповідальності та творчої ініціативи й дисципліни.

Цей невеликий мобільний колектив з успіхом гастролював у південних районних центрах, селах і містах України. Саме тоді з'явилися перші його записи місцевого танцювального фольклору, з яким познайомився майбутній «маг» народного танцю. Вже в ті роки його непокоїло те, що багатий ігровий фольклорний матеріал, створений народом і породжений його фантазією, поступово забувається і безслідно гине, фактично ніким не записаний і не впорядкований. А саме в ньому, на думку талановитого студента, можна було віднайти потужний виховний і розвивальний потенціал народно-танцювальної культури. Розуміючи його виховний потенціал, майбутній хореограф робить перші спроби етнографічно-дослідницької роботи, студіюючи вітчизняний танцювально-ігровий фольклор і намагаючись перенести його деякі елементи в сценічний варіант. Проте, треба відразу наголосити, що це не було його пріоритетом у ті далекі 20-ті роки минулого століття. Класика – ось, що цікавило тоді талановитого юнака, який, незважаючи на своє велике завантаження, часто відвідував разом зі своїми однокурсниками балетні спектаклі й фактично вивчив навіть окремі партії з репертуару одеського театру. Годинами він розучував їх, відшліфовуючи кожну деталь, що, зрештою, допомогло, коли він брав участь у кастингу під час конкурсного відбору артистів кордебалету, який він успішно витримав і був зарахований до трупи артистів балету. Це була одна з перших творчих перемог педагога й учня, бо саме В. І. Пресняков, помітивши різнобічні творчі здібності Павла Вірського, порадив йому спробувати свої сили в Одеському оперному театрі, в якому саме було оголошено конкурс. До речі, в комісії, серед інших, був і його давній знайомий по балетній сцені, відомий хореограф К. Голейзовський, запрошений для постановчої роботи в цей колектив. Так відбулося одне з перших доленосних знайомств двох творчих особистостей, яке в подальшому мало плідне продовження [5, 57–59].

Працюючи в складі балетної трупи театру, талановитий молодий артист виконав декілька головних партій у репертуарних спектаклях і навіть брав посильну участь у постановчій роботі балетних вистав К. Голейзовського. Успішна робота й проявлені здібності до режисерсько-постановчої роботи привели до того, що дирекція театру вирішила направити у 1927 році Павла Вірського на стажування в Московський театральний технікум ім. А. В. Луначарського. [3, 63]. Не зупиняючись на «тяготах» московського життя, лише скажемо, що воно з матеріальної точки зору було нелегким. Про це може свідчити хоча б такий відомий факт, що на чотири копійки він зі своїми найближчими друзями в їдальні для фабричних робітників і візників купував дешевенький обід і

потім швиденько поспішав до тренажерної зали. Але це не дуже гнітило митця. Головне для нього було те, що він мав можливість відшліфовувати свою професійну майстерність під керівництвом досвідчених майстрів балетної сцени. Навантаження в навчальному закладі були великі. Серед інших там були такі дисципліни, як балетмейстерська майстерність, аналіз балетних вистав після їх перегляду, акторська майстерність і найголовніше – багатогодинні репетиції, що дуже втомлювало слухачів курсів.

Павло Вірський практично більшу частину робочого дня проводив у репетиційній залі, де часто-густо затримувався до пізнього вечора. В танцювальних екзерсисах він знаходив невимовну радість і забуття від власних думок та сумних настроїв, що інколи тривожили молодого митця в суворих умовах напівголодного столичного життя. Як і в студентські роки одеського життя, лише дзеркала навчального класу бачили величезний обсяг виснажливої праці, результати якої глядачі могли оцінити під час його концертного виступу на студентській сцені столичного навчального закладу.

Незабаром до планових занять молодого українського стажиста почали додаватися невеличкі виступи у масових сценках балетних дивертисментів, що також вимагало додаткових репетицій. Невпинне тяжіння до навчання, а також бажання більшого заглиблення в його процес приводить молодого митця до думки про необхідність брати ще й додаткові уроки зі спеціальності. І невдовзі він почав відвідувати факультативні заняття у вільний від навчання час. Його надзвичайна артистична балетмейстерська обдарованість, чітко визначене прагнення пов`язати своє життя безпосередньо з танцювальним мистецтвом і зробити кар`єру на ниві хореографії, намагання здобути професійну режисерсько-балетмейстерську освіту зумовлювали виснажливий ритм життя Павла Вірського в столиці під час його річного стажування [6, 20]. Перебуваючи в столиці, він розширив свій творчий світогляд, познайомився з деякими провідними артистами балету столиці, набув необхідні навички, які допомогли йому в подальшому професійному зростанні. А накопичений корисний досвід роботи сприяв успішній театральній діяльності молодого митця після повернення до рідної Одеси.

Дослідження архівних матеріалів і документів дало змогу засвідчити, що багатогранне мистецьке обдарування Павла Вірського – акторське і балетмейстерське – поступово розкрилося під безпосереднім впливом талановитих хореографів, зокрема В. Преснякова, К. Голейзовського, А. Мессерера та інших майстрів танцю. Так, К. Голейзовський, повіривши у талант молодого артиста балету, його здібності та бачачи безмежну працьовитість, наполегливість у досягненні поставленої мети, відкривав перед ним як тонкощі мистецтва танцю в усіх його формах, жанрах і стилях, так і деякі елементи професійної балетмейстерсько-постановчої роботи. Як неодноразово згадував митець, на репетиціях «маестро» був не тільки мудрим, вимогливим учителем, але інколи навіть і жорстким. Проте він постійно вимагав від артистів благородної манери виконання, відчуття стилю, кращих традицій збереження творів минулого, хоча й сам багато експериментував, працюючи в столиці [3, 61–62].

До цього треба додати, що досвідчений митець-експериментатор виявив великий хист також у тому, що вмів відкрити «іскру божу» у талановитої молоді, допомагаючи їй повірити у себе й не боятися дедалі складніших ролей. На підтвердження цих слів він запропонував здібним кордебалетним танцюристам провідні партії в деяких своїх балетних постановках. Молоді артисти балету, яким старше покоління артистів фактично до цього «перекривало дорогу» до більшості ролей, раптом після приїзду маестро до Одеси засяяли повним блиском свого природного таланту (П. Вірський, Т. Демпель, М. Болотов, В. Максимова та ін.). Таке ставлення К. Голейзовського до молоді в декого з досвідчених майстрів балетної сцени тих часів викликало не тільки страшенні заздрощі, але й приховане незадоволення. Але водночас це мало багато позитивізму, бо давало шанс талановитим артистам, відкриваючи їх творчий потенціал[1] [7, 12–14]. Про цей ранній етап своєї хореографічно-мистецької діяльності неодноразово згадував Павло Вірський під час творчих зустрічей із шанувальниками цього виду мистецтва. Все викладене вище доповнює «портретні характеристики» біографії українського хореографа, багато сторінок з життя якого потребують подальшого наукового дослідження. А це, відповідно, дає можливість простежити один із ранніх життєвих етапів митця, коли закладалися основи формування його творчої майстерності.

Примітки

1. Керівництво театру, оцінивши неординарність творчого мислення Павла Вірського, направило його на навчання до столиці, де він оволодів ще й режисерсько-балетмейстерським мистецтвом.

Література

1. Литвиненко В. А. Зразки народної хореографії. Київ : Альтерпрес, 2008. 467 с.
2. Рой Є. Є., Рой В. Є. Мистецька взаємодія творчих концепцій П. Вірського та К. Голейзовського як вагомий еволюційний фактор у процесі трансформації художньо-образного мислення українського митця. *Культура і сучасність*. НАКККіМ. 2018. №2. С. 61–67.
3. Рой В. Маловідомі сторінки з життя Павла Вірського (штрихи до творчого портрету) : матер. Міжнар. симпозіуму / НАКККіМ (Київ, 6.06.2019). Київ, 2019. С. 324–328.
4. Станішевський Ю. Украинский балетный театр. Київ. Музична Україна, 2008. 380 с.
5. ЦДАМЛМ України. Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського Міністерства культури УРСР. Ф.643. Оп.1. Спр.715. Од.зб.72. Арк.1; 5.2 Оп.1. Од.зб.1. Арк.20.
6. Театр, клуб, кино. 1927. № 61. С. 12–14.

Сербін Олег,
доктор наук із соціальних комунікацій, професор, голова методичного центру бібліотек ЗВО України, директор Наукової бібліотеки ім. М. Максимовича КНУ імені Тараса Шевченка, керівник Секції університетських бібліотек та член Президії Української бібліотечної асоціації
Ярошенко Тетяна,
кандидатка історичних наук, доцентка, віцепрезидентка Національного університету «Києво-Могилянська академія»

УНІВЕРСИТЕТСЬКІ БІБЛІОТЕКИ І ВІЙНА: РЕАЛІЇ СЬОГОДЕННЯ

Широкомасштабне вторгнення росії 24 лютого 2022 року змінило життя всіх українців. На жаль, багато наших бібліотек та наших колег вже постраждали від війни. Низка бібліотек зазнала руйнувань унаслідок збройної агресії рф. Вибито вікна та двері, частково пошкоджено фонди внаслідок порушення санітарних умов через руйнування приміщення (вікна, двері, дах, стіни та ін.). Наукова бібліотека Державного податкового університету (Ірпінь) втратила сайт, інституційний репозитарій та інші електронні колекції через руйнацію центрального корпусу, де було розташовано бібліотечне серверне обладнання.

10 жовтня 2022 року будівля методичного центру університетських бібліотек України – Наукова бібліотека ім. М. Максимовича Київського національного університету імені Тараса Шевченка через ракетний обстріл рф зазнала суттєвих пошкоджень. У Науковій бібліотеці, яка з початку повномасштабного вторгнення росії ні на день не припиняла свою діяльність, одразу після ракетної атаки розпочалися відновлювальні роботи.

Працівники деяких бібліотек частково переведені на простій або відправлені у відпустку за власний рахунок (наприклад на Черкащині, Чернігівщині, Сумщині, Харківщини). Але, незважаючи на труднощі, не припиняється діяльність університетських бібліотек у дистанційному, змішаному режимі або звичайному, традиційному форматі. Як і раніше, університетські бібліотеки надають послуги широкого спектру, значну частину з яких можна отримати й дистанційно:

– користування фондами паперових та електронних документів бібліотек;
– доступ до власного електронного каталогу через інтернет у режимі 24/7 і доступ до електронного персонального формуляра;
– електронне замовлення через електронний каталог;
– замовлення на комплектування – можливість замовлення документів, відсутніх у фонді бібліотеки для подальшого придбання;
– доставка і повернення книг поштою;
– віддалений доступ до зовнішніх електронних інформаційних ресурсів;
– віддалений доступ до електронних архівів (інституційних репозитаріїв);
– пошук безкоштовних ресурсів на допомогу навчальному та науковому процесам університетів;
– організація наукових, освітніх та культурних заходів онлайн;
– консультування та групове навчання (тренінги, семінари) щодо користування ресурсами бібліотеки, ефективного проведення та поширення результатів досліджень, організації публікаційної діяльності журналів та конференцій;

−створення цифрового ідентифікатора ORCID, академічних профілів дослідників у Scopus, Publons, Google Академії;

−визначення основних наукометричних показників науковців;

−надання послуг цифрового видавництва (Наукова бібліотека Українського державного університету науки і технологій);

−визначення індексів УДК (універсальної десяткової класифікації) та авторського знака для публікацій та видань;

−оформлення списків використаних джерел у наукових роботах;

−інформаційне забезпечення під час проходження акредитації / ліцензування;

−перевірка робіт на ознаки плагіату (система UNICHECK);

−надання оперативних довідок електронною поштою, через месенджери, засобами віртуальної довідкової служби.

Через окупацію або бойові дії деякі працівники були змушені виїхати за межі рідних домівок, на Західну Україну або за межі України і там брати участь у волонтерській діяльності, контактуючи з колегами. Дуже важливо сьогодні доносити правду про Україну та українські бібліотеки світу. Так, працівники Наукової бібліотеки Харківського національного університету радіоелектроніки, що виїхали до Туреччини, провели зустріч зі співробітниками Бібліотеки Стамбульського технічного університету – задля роз'яснення ситуації щодо розв'язування війни рф з Україною.

Особливого значення в цей непростий час набуває взаємна підтримка, готовність допомогти один одному. Так, весь штат Науково-технічної бібліотеки Донецького національного технічного університету (м. Покровськ) змушений був виїхати через загрозу окупації. Колеги з бібліотеки Луцького технічного університету уклали договір з Науково-технічною бібліотекою Донецького національного технічного університету про надання бібліотечних послуг (зокрема використання фондів) користувачам НТБ ДонНТУ.

Загалом волонтерством охоплена значна частина бібліотек відносно безпечних регіонів України. Бібліотекарі долучились до волонтерських осередків і проводять активну роботу зі збору допомоги військовослужбовцям Збройних Сил України та вимушеним переселенцям, збирають продукти, одяг та речі першої необхідності, плетуть маскувальні сітки для військових, сортують допомогу у волонтерських центрах, готують їжу для подальшої її доставки за місцем потреби, допомагають переселенцям, підтримують загальноукраїнські патріотичні проєкти.

Так, Науковою бібліотекою Львівського національного університету імені Івана Франка створено Волонтерський осередок гуманітарної підтримки ГО «СК Опір – Україна», що розміщений в одному з корпусів НБ, метою якого є забезпечення потреб ЗСУ та постраждалих регіонів України. Також працівники НБ щоденно плетуть маскувальні сітки.

У приміщенні Науково-технічної бібліотеки НУ «Львівська політехніка» почав діяти ГО «Центр порятунку культурної спадщини», метою якого є збір обладнання та матеріалів, яких зараз дуже бракує, для захисту і збереження в час воєнних дій історико-культурних пам'яток, сакральних споруд, музейних колекцій. Матеріали, які надходитимуть від зарубіжних партнерів, меценатів, будуть зберігатися в приміщенні Наукової бібліотеки Національного університету «Львівська політехніка» для подальшої передачі музеям, що потребують допомоги.

Під час збройної агресії рф особливого значення набуває підтримка українських установ культурної спадщини у цифровому збереженні матеріальної спадщини. З цією метою NFDI4Culture – Consortium for Research Data on Material and Immaterial Cultural Heritage співпрацює з ініціативою SUCHO. Saving Ukrainian Cultural Heritage Online (SUCHO) – це мережа з понад 1300 волонтерів – професіоналів зі сфери культурної спадщини, які об’єднують зусилля для виявлення та архівування сайтів, цифрового контенту та даних в українських установах культурної спадщини, що перебувають під загрозою, поки країна зазнає атаки. Особливість цього нового партнерства – постачання обладнання для оцифрування, наприклад 3D- та 2D-сканери, комп’ютери й камери безпосередньо до установ, які цього потребують для збереження культурної спадщини, яка перебуває під загрозою фізичного знищення внаслідок постійних руйнівних атак російських військових сил на території України. Разом з усім українським народом ми, університетські бібліотекарі, боремося проти російської агресії та наближаємо нашу перемогу.

Ян Ірина,
доктор мистецтвознавства, доцент кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

РЕЖИСУРА М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ НАЦІЄТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У сучасних умовах національної самоідентифікації та європейської інтеграції України дослідження культурно-історичних засад становлення українського професійного театру, джерела збереження етнотрадицій, світоглядних цінностей, художнього імперативу духовної суверенності української нації набувають вельми актуального значення для збереження національної культурної спадщини, аналізу здобутків видатних митців.

Наприкінці XIX – початку XX ст. український театр став потужним джерелом незламного національного духу, адже суспільно-політичні, соціокультурні умови, в яких у Російській імперії існувала українська нація, були спрямовані на колонізацію українського етносу, історико-культурних традицій українців. Видатні театральні митці М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, сповідуючи традиції Т. Шевченка, прагнули захищати мову, національну культуру, традиції української нації.

Фундатор українського професійного театру М. Л. Кропивницький спрямував свою діяльність на розвиток українського театрального мистецтва, популяризацію української культури, що відіграло вагому роль у процесі націєтворення, етноконсолідації, збереження культурної спадщини, а також визначило репрезентацію українського театру серед поліетнічних кіл громадськості. М. Л. Кропивницький вбачав у режисерові ідейно-художнього керманича театрального процесу та переконливо доводив це всією своєю сценічною творчістю, майстерно здійснюючи постановки різножанрових творів української драматургії. Здійснюючи підготовчу роботу над виставою, М. Л. Кропивницький уважно вибудовував взаємовідносини між сценічними персонажами, надаючи значної уваги кульмінаційним моментам сценічної дії. У роботі з акторами митець допомагав розкрити творчу індивідуальність в опануванні ролі сценічного персонажа та наполегливо працював над об'єднанням усіх учасників вистави в єдиний сценічний ансамбль.

Як зазначає І. Мар'яненко, підготовчий процес роботи над п'єсою в М. Л. Кропивницького проходив так: «Перш за все читали п'єсу, обмірковували, що хотів сказати автор цією п'єсою і як вона мусить вплинути на глядача. Відшуковували в п'єсі сторони, що борються між собою і рухають дію: потім Марко Лукич давав характеристику кожному сценічному образу і визначав його місце в п'єсі і далі розподіляв ролі, після чого була розводка по мізансценах» [3, 101].

Режисерські рішення М. Л. Кропивницького відбувались у контексті реалістичних націєтворчих завдань, які він ставив перед акторами: домагатися органічного ансамблю, сценічного спілкування, безперервної творчої взаємодії як обов'язкової умови зображення достовірності, життєвості на сцені. Ансамблевість, музикальність і піднесена поетичність у постановках видатного майстра природно поєднувалися з глибокою правдою життя і народного побуту навіть у найменших сценічних деталях. Саме ансамбль був однією з найхарактерніших рис режисерського рішення вистав М. Л. Кропивницького. Майстерно володіючи законами драматургії та акторської техніки, режисер ансамблем через тканину поетичних образів персонажів вистав доносив до глядачів багатство національного колориту, української мови [4, 22].

Говорячи про М. Л. Кропивницького як про видатного режисера, Ф. Левицький зазначав: «Багато уваги звертав Марко Лукич на реальність постановки і її загальний тон, а також на правильність мови в діалозі. Це була школа, вища школа мовознавства; не було помилки в наголосах, не тільки в слові, а навіть на цілій фразі... Не було зайвого руху, не було фальшивої мізансцени, фальшивого тону» [3, 86].

Злагоджений виконавський ансамбль, цілісність режисерського рішення відзначали всі, хто бачив постановки М. Л. Кропивницького. Театральна критика відзначала, що М. Л. Кропивницький показав себе не тільки незрівнянним актором, а й неперевершеним режисером. Досвідчену руку майстра було помітно в загальному вирішенні кожної вистави, щонайменших сценічних деталях, роботі виконавців, через що його постановки вражали справжньою ансамблевістю та високою сценічною культурою.

Як зазначає І. Мар'яненко, декораційне оформлення вистав «з боку музичного в театрі … було розраховано на зоровий і слуховий ефект. Можна дивуватися, як за допомогою найпростіших засобів

Марко Лукич умів утворювати відповідну сценічну атмосферу і чарувати своїх глядачів українськими краєвидами, з вербами та вітряками, темними ночами, з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора тощо» [3, 100–101]. Відтак музично-сценічні картини в постановці М. Л. Кропивницького, віддзеркалювали красу українських народних звичаїв, побуту, колоритних етнографічних деталей, поетично оспівували щиру, життєрадісну вдачу, духовну красу українства і зачаровували глядачів.

Театральна трупа М. Л. Кропивницького успішно гастролювала як в Україні, так і поза її межами: Тифлісі, Вільнюсі, Баку, Кишиневі, Варшаві та ін., пропагуючи українську національну культуру і український професійний театр. До репертуарної скарбниці колективу М. Л. Кропивницького увійшли різножанрові п'єси української драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Бувальщина», «Пошились у дурні», «По ревізії», «Олеся» М. Кропивницького, «Ніч під Івана Купала», «За двома зайцями», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Чорноморці» Я. Кухаренка, «Пан Штукаревич» С. Зіневича, «Світова річ» О. Пчілки та ін. [5, 197].

Отже, в основі націєтворчих режисерських рішень М. Л. Кропивницького завжди було тонке відчуття природи національного спектаклю, майстерне вміння відтворити на сцені красу та автентичність культурно-історичних традицій, неповторність та унікальність української нації, що сприяло етноконсолідації, захисту і збереженню рідної мови, власної культурної ідентичності.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага : Укр. громад. видавничий фонд, 1925. 272 с.

2. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. Київ, 1953. 184 с.

3. Кропивницький Марко Лукич : зб. ст., спогадів і матеріалів / уклад.: П. Долина, П. Перепелиця. Київ : Мистецтво, 1953. 529 с.

4. Нариси з історії театрального мистецтва України XX ст. / Акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучас. мистецтва; голов. наук. ред., упоряд. М. О. Гринишина. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

5. Український драматичний театр. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період : нариси історії / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с.

6. Шурапов В. Марко Кропивницький та його спадкоємці : історичний нарис. Кіровоград: КОД, 2010. 392 с.

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

АЛГОРИТМИ ТВОРЧОСТІ РЕЖИСЕРА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Соціокультурні детермінанти процесу розвитку сценічного мистецтва, його аспект ефективності й результативності у висвітленні ідеалів суспільства є важливою проблемою сучасності. Сьогодення закликає до необхідності більш відкритого звернення митців сценічного мистецтва до соціальних проблем і процесів більш глибинного осягнення і осмислення явищ дійсності. «Специфіка театрального мистецтва суперечливо інтерпретується як майстрами сцени, так і театрознавцями. Як правило, вона сприймається і тлумачиться крізь призму суто театральних засобів виразності, відокремлених від соціокультурних чинників. Відповідно до такого розуміння інтерпретуються і специфічні особливості театрального мистецтва. Проте його розгляд потребує врахування саме культурних чинників, серед яких особливе місце належить політичним та ідеологічним» [1, 15].

Специфіку творчого процесу режисера сценічного мистецтва потрібно розуміти як співвідношення, поєднання, взаємозв'язок суб'єктивного розуміння і оцінювання об'єктивних факторів та понять з метою впливу на соціальні зв'язки відповідним перетворенням їх образу. Режисерська діяльність безпосередньо пов'язана зі створенням ідеального образу розвинутого цивілізованого суспільства з метою його відповідного сценічного трактування.

Всі компоненти режисерського творення містяться в характері процесу течії соціальних зв'язків у просторі і часі. «Тут істина являє собою не тільки спосіб усвідомлення оцінки, але й спосіб детермінації дійсності: духовність суб'єкта є не просто його обізнаністю або інтерпретацією існуючого, а стає специфічною детермінацією і рушійною силою перетворення дійсності» [4, 44–45].

Специфіка творчої діяльності режисера, її особливості передбачають відповідні знання, здібності, обдарованість фахівця, професійні навички і вміння. Все це є підґрунтям для перших сходинок створення режисерського рішення та втілення сценічного твору.

Професійні навички та вміння режисера театральної справи це широкий спектр кваліфікаційних компетенцій. Майстер повинен вміти адекватно сприймати певний ряд подій, що висвітлені автором художнього твору і надавати відповідну психологічну оцінку їх механізмам та дієвості, вірно аналізувати суперечності і співставлення дієвості у п'єсі. На цих підставах створювати підґрунтя для моделювання процесу взаємодії акторів у запропонованих обставинах, знаходити найбільш ефективні цілі спілкування комунікативно-оповідної ситуації і на цій основі будувати модель просторово-часових образів засобами художньої типізації. «Мистецтво відображає світ, відтворює дійсність. Але відображає не механічно, не мертво, як у дзеркалі. Ні! У формі реальних життєвих образів живописець, письменник, актор передає найважливіші, найхарактерніші, домінуючі риси людини, класу, соціальної групи, оживляючи своїх героїв, роблячи їх знайомими, близькими, реальними. <…> Сценічний образ – це образ дії зображуваної особи. Засвоєння актором чужої дії – перша сходинка до перевтілення: до кінця засвоївши її, повіривши їй, як своїй власній, діючи з усією тонкістю і послідовністю <…> актор оволодіває самою суттю характеру сценічного образу» [3, 99].

У режисерському процесі над художнім рішенням сценічної форми верховенствують такі компетенції фахівця: конструювання простору і часу сценічного твору; передбачення послідовності та підсумку сценічного життя персонажів – над завдання, зерна та наскрізної дії вистави. І для того, щоб досягти мети свого режисерського твору, направити у потрібне русло всі складові створення спектаклю митець здійснює продуктивний вплив на виконавців – показ, розповідь, підказка, просторова візуалізація, пошук аналогій, залучення емоційної пам'яті, асоціативного мислення, уяви, фантазії, етюдної форми для виявлення рівня талановитості. «Як ви мусите себе обмежити? Наприклад, що у вашому спектаклі грає роль? Музика грає роль чи не грає ролі? Яке-небудь оформлення взагалі, то є певна стала річ, це є річ побудована, що не бере у вашій композиції спектаклю участі. Чи актор у вашому спектаклі жива людина, чи дерев'яна шишка, і чи слово грає роль, в якій мірі грає роль, чи висувається на перше місце літературний бік. <…> Чи коли, скажімо, матеріал таких загальних означень, як актор, музика, література, ми захочемо поділити і доторкнутися до того, що ми називаємо норма або метод» [2, 109].

Отже, успіхом, вдалим розкриттям драматургічної форми є предметна відповідність режисерського художньо-творчого мислення, яка доводить, що майстерність постановника предметно моделює в процесі діяльності всі складові сценічного втілення, які наголошують на засобах ідейно-емоційного вираження так, що знання літературного матеріалу безпосередньо стають образною, своєрідною формою мислення через категорії буття, всіх його складових і забезпечують цілісний сценічний твір.

Література

1. Домanська О. А. Соціокультурні детермінанти розвитку українського театрального мистецтва на сучасному етапі. *Театральне і хореографічне мистецтво України в контексті світових соціокультурних процесів* : матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : КНУКіМ, 2005. С. 14–16.

2. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського. Київ, Дніпро, 1988. 518 с.

3. Неллі В. О. Робота режисера. Робота над виставою в драматичному театрі : нарис. Київ : Держ. вид–во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 270 с.

4. Сердюк О. П. Активізація навчання слухачів режисерської спеціалізації. Київ, 1989. 83 с.

Гирич Віктор,
народний артист України, завідувач кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ СПІВПРАЦІ РЕЖИСЕРА Й АКТОРА В РОБОТІ НАД РОЛЛЮ

Попри той факт, що сучасний театр мистецтвознавці характеризують «поєднанням технологій, соціальної критики та катарсису повсякденності» і є театром «взаємодії та активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив», театром, «який співзвучний з ритмом сучасного суспільства» [1], робота режисера з актором в процесі створення спектаклю чи не найнагальніші у творчій практиці будь-якого театру. Адже й сьогодні, як і багато десятиліть до того, режисерові необхідно розбудити в акторі творчий процес, його органічну природу для

постійної, повноцінної, самостійної творчості. Режисер повинен вміти «тлумачити» роль, бути спроможним показати виконавцеві, «як грати», розкрити акторові нюанси ролі, скерувати його до творення художнього образу. Тож важливими в режисерських практиках є постійна підтримка творчого процесу в акторові, контролювання його «незгасання» і спрямування до певної мистецької мети відповідно до загального ідейно-художнього задуму вистави.

Слід зазначити, що сучасний постановник повинен тонко відчути індивідуальність актора в процесі роботи, безупинно стежити за тим, як актор втілює задуми автора і режисера, і водночас бачити, куди актора кличе його власна фантазія і бажання і до яких меж можна наполягати на тому чи іншому завданні. При цьому режисер працює не з одним актором, а із цілим колективом, тому наступне найважливіше завдання – постійно узгоджувати результати творчості всіх акторів, причому так, щоб у результаті з'явився гармонійно цілісний ідейно-художній твір театрального мистецтва, адже «театр є універсальною мовою спілкування людини з буттям» [2]. Всі ці непрості завдання режисер вирішує в процесі виконання своєї головної функції – творчої організації сценічної дії.

Вкажемо, що в основі будь-якої дії завжди лежить той чи інший конфлікт, який викликає зіткнення, боротьбу, взаємодію між персонажами п'єси. Виявити конфлікти через взаємодію акторів, які перебувають на сцені, і покликаний режисер. Звідси виникає ще одна функція режисера – бути організатором усієї вистави. Але здійснити цю функцію переконливо – так, щоб актори на сцені працювали правдиво, органічно, а глядач би вірив в істинність їхніх дій, нам здається, неможливо методом наказу, командування або ж тиску. Режисер повинен захопити актора своїми завданнями, надихнути його на їх виконання, розбурхати його уяву, розбудити творчу фантазію, ненав'язливо «заманити» до самовідданої творчості.

При цьому вкажемо, що основне завдання творчості полягає в розкритті сутності зображуваних явищ життя, виявленні прихованих пружин цих явищ, їх внутрішніх закономірностей. Тому глибоке знання життя є основою будь-якої художньої творчості. Без знання проблем дійсності творити досить складно. Це рівною мірою стосується творчості режисера й актора. Якщо, приміром, допустити, що режисер володіє відповідним запасом знань, життєвих спостережень, думок і суджень про відображувану на сцені дійсність, а виконавець полишений такого багажу, то він буде змушений механічно підкорятися волі режисера, однак «сучасний театр повинен постійно долати певні виклики: виклики творчі, соціальні, світоглядні» [3]. Тоді як вплив режисера на актора буде одностороннім, а творча взаємодія відбуватиметься через певні зусилля.

Уявімо зворотну картину: актор добре знає життя, а режисер молодий, недосвідчений. Що відбувається в цьому випадку? Актор має можливість творити і своєю творчістю впливати на режисера, однак тісної взаємодії може й не відбутись, тоді як режисер втрачає свою керівну роль і змушений безпорадно плентатися за роботою акторського колективу. Отже, обидва варіанти – і той, де режисер деспотично пригнічує творчу особистість актора, і той, де він внаслідок незнання життя втрачає свою керівну роль, – однаково негативно позначаються на виставі.

Докорінно іншою є співпраця, коли режисер і актор добре знають і розуміють ті явища життя, які автор п'єси обрав предметом творчого відображення. Тоді між ними з'являються органічні творчі взаємини, виникає взаємодія або співтворчість. Уявімо собі, що режисер дає акторові певну вказівку щодо того чи іншого моменту ролі – жесту, фрази, інтонації. Актор, сприйнявши вказівку, осмислює її, внутрішньо перетравлює на основі свого власного знання життя. В результаті режисерська вказівка і власне знання актора взаємодіють та утворюють унікальний творчий «сплав». Виконавець не механічно і бездумно відтворить те, що зажадав від нього режисер, а творчо. При цьому, виконуючи завдання постановника, актор одночасно проявить і самого себе, свою власну творчу особистість. Прикметно, що режисер, поділившись своєю думкою з актором, отримає її, так би мовити, у зворотному порядку, вже збагаченою та яскравою. Саме тому режисер повинен уміти пробуджувати творчу волю та ініціативу актора, виховувати в актора бажання до пізнання, спостережливість, прагнення до творчої самостійності.

Розбудити і направити творчу ініціативу актора в потрібне русло – одне з найважливіших завдань режисера. Потрібний напрям визначається ідейним задумом всієї вистави. Цьому задуму повинно бути підпорядковане ідейне тлумачення кожної окремої ролі. На наше переконання, необхідно, щоб актор йшов шляхом, вказаному режисером вільно, не відчуваючи над собою ніякого насильства. Режисер повинен оберігати творчу свободу виконавця, бо свобода – необхідна умова і важлива ознака творчого самопочуття актора.

На наше переконання, чи не «найшкідливіший» спосіб режисерської роботи – вимога від актора негайної «видачі» певного почуття у відповідній формі, тобто вимога негайного результату. Актор, за всього бажання, не може цього виконати без насильства над власною природою. Допомогти

акторові здійснити цю підготовку – таким є завдання режисера. А полягає ця підготовка в тому, щоб підказати акторові не почуття і не форму його вираження, а ту дію, яка призведе актора до потрібного почуття і зможе викликати потрібну постановникові реакцію.

У підсумку зазначимо, що режисер для реалізації постановницьких задумів повинен володіти знаннями акторського матеріалу, гострим творчим оком, чуйністю та проникливістю. При цьому якщо режисер цінує і любить актора, якщо він не терпить на сцені нічого механічного, то він працює з виконавцем доти, поки акторське виконання не стане органічним, внутрішньо доконаним та художньо правдивим.

Література

1. Бурнашов І. Сучасні виміри українського театру. URL: https:// nlu.org.ua/ storagefiles/Infocentr/ Tematich_ogliadi/2020/Teatr.pdf (дата зверення: 14.10.2022).

2. Гайшенець А. Український театр у пошуках сенсу: зради і перемогиостанніх 10 років. URL: https://kr.lb.ua/culture/2019/12/25/445743_ukrainskiy_teatr_poshukah_sensu.html (дата звернення 13.10.202).

3. Головненко А. Мистецтво дозвілля. URL: https://tyzhden.ua/Culture/229231 (дата звернення: 12.10.2022).

Ворожейкін Євген,
кандидат філософських наук, асистент кафедри богослов'я, релігієзнавства та культурології Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

АУДІОВІЗУАЛЬНЕ ЕСЕ ЯК ПРОДУКТ КУЛЬТУРИ УЧАСТІ

Аудіовізуальне есе можна визначити як твір, який зазвичай не перевищує тридцяти хвилин та виражає ідеї за допомогою поєднання зображень і звуків. Воно виникло на перетині прагнення синефілів до самовираження та розвитку нових цифрових технологій.

Початок практики використання аудіовізуального есе часто асоціюють із 2007 роком. Приблизно в цей час Кевін Б. Лі почав публікувати відео, які мали «есеїстичні характеристики», на своєму YouTube-каналі. Аудиторії YouTube сподобався формат: люди лайкали, коментували відео тощо. Пізніше до Лі приєдналися інші люди, які хотіли розповісти про свої улюблені фільми чи режисерів. Були серед них також кінокритики та кіно теоретики. Так розпочався процес розбудови спільноти. Така спільнота є частиною культури участі. Культура участі – це концепція, створена Генрі Дженкінсом. Він описує її як «культуру з відносно низькими бар'єрами для художнього вираження та громадянської активності, сильною підтримкою створення та обміну своїми твореннями, а також свого роду неформальним наставництвом, де те, що знають найдосвідченіші, передається новачкам» [3, 5–6]. У культурі участі приватні особи виступають не лише як споживачі, але і як продюсери.

Культура участі пов'язана з Web 2.0 чи новими медіа, що дали людям в усьому світі можливість публікувати, цитувати, знімати все, що вони хочуть. Це не лише одна з можливостей, але й сам принцип роботи нових медіа. Лев Манович описує цю ситуацію як своєрідну згоду між компаніями, які створили соціальні платформи, та користувачами [6]. Оскільки компанії заробляють гроші, показуючи рекламу та продаючи дані про використання іншим компаніям, «вони безпосередньо зацікавлені в тому, щоб користувачі додавали якомога більше свого життя до цих платформ» [6].

Апропріація є ключовим елементом культури участі. Дженкінс каже, що молоде покоління не цінує значення інтелектуальної власності, оскільки воно має іншу модель творчості [5]. Вона базується на запозиченні в інших митців, тому апропріація не є експлуатацією, а просто частиною творчого процесу. Практика застосування аудіовізуального есе базується на апропріації. Як наслідок, рано чи пізно мав бути створений прецедент – у 2009 році YouTube вирішив закрити канал Лі. На початку свого розвитку YouTube мав слоган: «Транслюй себе». Переважно це був сайт обміну відео для аматорів, які хотіли похизуватися та представити себе. Але потім YouTube вирішив перетворити себе на своєрідне професійне телебачення нового типу. Це призвело до зміни політики щодо авторського права [7, 9]. У 2009 році YouTube надіслав Лі повідомлення, що його роботи використовують твори, захищені авторським правом без дозволу та закрив його канал. Однак аудиторія Лі відреагувала на це. Серед неї, зокрема, були професійні кінокритики, які завдяки своїм листам та публікаціям вплинули на те, що обліковий запис Лі був відновлений. Проте багатьом учасникам спільноти стало зрозуміло, що потрібно шукати новий простір для публікації аудіовізуальних есе. Саме тому сьогодні більшість аудіовізуальних есеїстів використовують Vimeo.

Vimeo не має такої обмежувальної політики щодо авторських прав при використанні вже наявного відео, а також має більш відкритий вміст для дорослих, що дозволяє говорити про ширше коло тем. Але порівняно з YouTube безкоштовний обліковий запис Vimeo дає змогу додавати лише певну кількість відео до каналу, а це означає, що потрібно перейти на один із платних облікових записів, щоб активно використовувати платформу.

Слід зазначити, що хоча для більшості авторів аудіовізуальних есе ця практика є пристрастю, вона не може вижити без підтримки. Тому частина аудіовізуальних есеїстів продовжують використовувати YouTube, оскільки він пропонує можливість монетизувати їхню роботу. Але для того, щоб скористатися цим, вони повинні обійти проблему авторського права. На YouTube це можна зробити, якщо використовується вміст, коротший за дев'ять секунд чи якщо відео або аудіо належним чином спотворено (наприклад перевернуто, розмито тощо), щоб алгоритми YouTube його не розпізнали. Звичайно, це також змінює естетику відео.

Подібні способи обходу обмежень YouTube можна порівняти з тактикою – концепцією Мішеля де Серто. У «Практиці повсякденного життя» Серто розрізняє «стратегії», якими користуються інституції та владні структури, і «тактики», якими користуються люди в повсякденному житті. Тактика – це інструмент, який люди використовують, щоб подолати стратегію, яка була створена для них [2, 10–18]. Серто показав це на прикладі планування міста. Офіційна карта міста, правила водіння – це стратегії, розроблені урядом. Те, як люди пересуваються містом: улюблені маршрути, короткі шляхи тощо – це тактика [2, 10–18]. У випадку YouTube та аудіовізуального есе можна сказати, що тактика – це способи дій, які дозволяють вийти за межі певних правил капіталізму.

Деякі есеїсти використовують YouTube не для монетизації своєї роботи, а для спілкування із ширшою аудиторією. Тому можна сказати, що аудіовізуальне есе також є тактикою, яку використовує індивід, щоб критикувати ті наративні стратегії, що існують у культурі. Наприклад, коли аудіовізуальне есе стосується політичних тем, як у випадку з роботою Евана Пущака «Як Дональд Трамп відповідає на запитання» (2015) [4]. Це відео було дуже популярним і зараз має понад 10 мільйонів переглядів. Пущак опублікував цю роботу 30 грудня 2015 року напередодні виборів президента США 2016 року. Його аудіовізуальне есе досліджує стиль мови Дональда Трампа та підкреслює моделі, які допомагають Дональду Трампу впливати на людей. Інший приклад, у 2020 році була створена збірка аудіовізуальних есе, пов'язаних з темою Black Lives Matter [1]. Отже, практика аудіовізуального есе може бути формою соціального та політичного супротиву.

Створюючи аудіовізуальне есе, яке зберігається в культурному архіві, можемо висловити свою точку зору, але справжню увагу воно приверне, якщо буде пов'язане з популярними темами чи продуктами. Якщо ми подивимося на культуру участі, то побачимо, що вона діє навколо популярних об'єктів: відомих фільмів, ігор, музики тощо. Культура участі є спадкоємицею масової культури чи культурної індустрії. Вона, звичайно, інша, з більшою різноманітністю, вибором та участю, але все ще існує на основі принципів, що обмежують види певних практик, зокрема аудіовізуальну есеїстику.

Література

1. Black Lives Matter Video Essay Playlist. *The Video Essay Podcast.* URL: https://thevideoessay.com/blacklivesmatter (дата звернення: 03.11.2022).

2. Certeau M. The Practice of Everyday Life, University of California Press, 1984. 254 p.

3. Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century / H. Jenkins et al. Cambridge: MIT Press, 2009. 72 p.

4. How Donald Trump Answers A Question. *Nerdwriter1*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_aFo_BV-UzI&ab_channel=Nerdwriter1 (дата звернення: 03.11.2022).

5. Jenkins H. Millenials, New Media, and Social Change (Part Three). 2018. URL: http://henry jenkins.org/blog/2017/12/19/millenials-new-media-and-social-change-part-three (дата звернення: 03.11.2022).

6. Manovich L. The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production. 2008. URL: http://manovich.net/content/04-projects/059-the-practice-of-everyday-media-life/56_article_2008.pdf (дата звернення: 03.11.2022).

7. Mueller B. Participatory culture on YouTube: a case study of the multichannel network Machinima. *Media@LSE.* 2014. URL: https://www.lse.ac.uk/media-and-communications/assets/documents/research/msc-dissertations/2013/104-Mueller.pdf (дата звернення: 03.11.2022).

Матушенко Валерій,
кандидат культурології, доцент, доктор філософії, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений працівник культури України

УНІКАЛЬНІСТЬ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ СЬОГОДЕННЯ

До теперішнього часу сформувалася певна традиція у вивченні естрадного мистецтва, яка зберігається і при вивченні музичного мистецтва естради. Базою дослідження є матеріал, накопичений в галузі культурології, соціології, соціальної психології, музикознавства, а також публікації фактологічного характеру, що висвітлюють історіографію питання.

Історико-теоретичне дослідження внутрішньої будови світу мистецтв, взаємовідношення сімейств, видів і різновидів мистецтва, а також видів і жанрів подано в праці М. Кагана «Морфологія мистецтва». Проте недостатня наукова розробленість цієї теми робить деякі положення дискусійними. Такі ж проблеми, важливі для сучасного естрадного мистецтва, вчений продовжує досліджувати в праці «Музика в світі мистецтв». Автор розглядає музику як сімейство видів музичної творчості. У дослідженнях М. Кагана показано, що види музичного мистецтва потім розпадаються на «пологи» і «жанри» так, що музика, як вид мистецтва, володіє складною багатовимірною структурою [1].

У працях К. Разлогова особливу увагу приділено місцю, що посідає мистецтвознавство серед джерел і складових частин культурології. З погляду семіотики, мистецтвознавство, як і літературознавство (на відміну від мовознавства) вивчає так звані вторинні моделюючі системи, тобто воно стосується образотворчого і звукового ряду, зокрема музики, театральних дій, скульптури й архітектури, творів екрану, що виходять за межі природної мови, користуються іншими знаковими системами, званими «мовами» лише умовно. Аналогічно К. Разлогов досліджує глобальну і масову культури: аналізуючи витоки зародження масової культури, автор вказує, що масова культура в межах XX століття протистояла модерністським й авангардистським напрямам, елітарній культурі [1].

Важливими для обраної теми є праці С. Іконникової, В. Лісовського, С. Льовікової, К. Мяло, А. Мазаєва, в яких розглянуто проблеми спадкоємності поколінь, вікову специфіку свідомості та поведінки молодіжної субкультури, особливості різних груп молоді, відмінних від культури суспільства. У думках Е. Кузнецова, вченого-практика, який збагатив наукові дослідження роботами, присвяченими осмисленню історії і теорії естради та цирку, найбільш ємно визначено естрадне мистецтво [2].

Основні етапи розвитку естради дослідив один із перших істориків естрадного мистецтва Е. Кузнецов. Особливий інтерес нашої теми, що стосується естради, являють фундаментальні праці Е. Уварової. Подальше детальніше вивчення творчого процесу в естрадному мистецтві здійснено в дослідженнях І. Богданова. Наукова традиція вивчення естради відбита в роботах Ю. Дмітрієва, Д. Золотницького, М. Зільбербрандта, В. Каліша, Н. Смірнова, Е. Уварової, В. Феєртага, Н. Шереметьєвської. Вивченню синтетичних жанрів музичного мистецтва естради мюзиклу і кіномюзиклу присвячені роботи Г. Александрова, М. Йона, Е. Кампуса, Т. Кудінової, Т. Лахусена, В. Лебедєва, Д. Флінна, І. Шилової [3].

Слово «сцена» в перекладі з грецької мови означає «шатро, намет», де в давні часи актори готувалися до вистави. Тому на початку знайомства з історією предмету нашого дослідження зафіксуємо два основні терміни: *естрада* – це відкритий з усіх боків концертний майданчик; *сцена* – закритий з трьох сторін театральний майданчик. На відміну від естради, театр – це не лише сцена, а й зал для глядачів, колосники для підвішування декорацій, спеціальні кишені, задники, театральні машини та ін. А сама естрада – це підлога, підмостки. Естрада може бути в парку відпочинку, на стадіоні, в літньому саду, біля школи, у центрі міста на майдані, біля аеропорту, залізничного вокзалу, автостанції, просто неба та ін. [1].

Нині естрада розгортається прямо в зоні бойових дій перед бійцями української армії, куди з концертами їдуть артисти, а настилом слугують бортові машини, де відкриваються боки, ставлять колонки, апаратуру. На самій машині виступають артисти, а бійці розташовуються, хто де.

Раніше в Україну часто з гастролями приїздили естрадні артисти з багатьох країн світу. З початком збройної агресії рф проти України на території нашої держави не всі артисти бажають їхати з концертами, а деякі – відверто бояться. А з іншого боку, після повномасштабного вторгнення російських окупантів на територію України 24 лютого 2022 року у багатьох громадян України змінилися пріоритети. Якщо раніше їм було байдуже: хто співає, що співає, що це за традиція, обряд, ритуал та ін., то зараз у людей з'явився великий попит на все українське: свої пісні, своя музика, свої традиції, своя культура, своя обрядовість, своя правдива історія, своя естрада тощо. Підтвердженням

цьому стала перемога українського гурту Kalush Orchestra у травні 2022 року в Італії, на пісенному конкурсі «Євробачення 2022» з піснею «Стефанія».

Отже, зараз у всіх працівників культури з'явилася велика відповідальність перед своїм народом, який хоче знати, вивчати свою історію, вільно думати, робити висновки, справедливо оцінювати ситуацію, щоб разом усією країною будувати справжню європейську, вільну, демократичну Україну.

Література

1. Матушенко В. Б. Розвиток естрадного мистецтва: підручник. Київ : НАКККіМ, 2016. 200 с.

2. Кужельний О. П. Режисура театралізованих видовищ і свят : навч. посібник. Київ : НАКККіМ, 2012. 130 с.

3. Матушенко В. Б. Історія естрадного мистецтва. Київ : НАКККіМ. 2015. 82 с.

Цімох Наталія,
доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора
Київського національного університету культури і мистецтв
Чорна Кристіна,
доцент кафедри режисури і майстерності актора факультету сценічного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв

ІНФОТЕЙНМЕНТ У СУЧАСНОМУ ТЕЛЕВІЗІЙНОМУ МИСТЕЦТВІ

Багатоаспектність проблематики зародження та реалізації інфотейнменту в сучасному телевізійному мистецтві зумовило застосування представниками зарубіжних та вітчизняної академічних шкіл різноманітних наукових підходів та розгляд у площинах різних дисциплін. Серед американських науковців перше розгорнуте дослідження інфотейнменту здійснив Н. Постман. Посилаючись на тезу канадського філософа М. Маклюена «медіа – це повідомлення», Н. Постман у праці «Розважаючись до смерті» (Amusing ourselves to death) визначив інфотейнмент як відображення певного світогляду засобами мас-медіа, наголошуючи, що інформація – це повідомлення, а медіа – метафори, що визначають людську свідомість [5, 39]. В основу першої офіційної концепції феномену інфотейнменту на телебаченні дослідник закладав порівняння антиутопій британських письменників – есеїста і публіциста Дж. Оруела «1984» (1949) та романіста, новеліста і філософа, лауреата Нобелівської премії з літератури О. Хакслі «О, дивний новий світ» (1932) та «Повернення в дивний новий світ» (1958), акцентуючи, що в умовах американської дійсності втілюються ідеї останнього про гедоністичний соціум, який нівелює здатність мислити незалежно та індивідуально [6, 19–20]. Н. Постман посилався на тезу О. Хакслі з роману-антиутопії «Повернення в дивний новий світ» про те, що «людина наділена майже безмежним тяжінням до розваг». Досить чітко відчувається позиціювання інфотейнменту медіакритиком як явища негативного, що за умови розвитку сприятиме занепаду поінформованості та освіченості глядачів в цілому: «через установку на розважальність всі галузі життя в інтерпретації мас-медіа перетворюються в придаток шоу-бізнесу» [6, 12]. Відповідно позиціюванню телебачення як шоу-бізнесу, воно формує інноваційний тип культури та мислення – «образно-орієнтований», в якому створені візуальні образи не документують реальність, оскільки мають лише створювати ілюзію володіння знаннями.

Перші спроби дати чітке визначення та виявити характеристики нового на той час явища «інфотейнмент» в європейській академічній спільноті датують початком 1990-х рр. Такі дослідники, як А. Віттвен [9], Б. Дайс [2], У. Дехрн [3], П. Вордерер [8], Г. Шумахер [7] та інші головними завданнями вбачали передусім встановлення кордонів нового формату, його особливостей, галузі використання та поширення, а також впливу феномену «інфотейнмент» на реципієнтів.

У праці німецького вченого А. Віттвена «Інфотейнмент: телевізійні новини між інформацією та розвагою» (Infotainment: Femsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung) [10], яка вважається класичною працею з дослідження інфотейнменту, автором виділено п'ять основних значень цього слова: спеціальний термін в комп'ютерній галузі; поняття, яке характеризує поєднання інформації та розваги у сучасних мас-медіа (передусім, на телебаченні); модне слово, що використовується для інтерпретації актуальних тенденцій за межами галузі мас-медіа, тобто в музиці, літературі, політиці, живописі, спорті; означення усіх можливих методів розважальної обробки інформації; узагальнюючий термін для означення таких типів передач, в яких інформація подається

розважально за рахунок вибору тематики або способу подачі, а також запропоновано власне узагальнювальне визначення: «усі можливості розважальної обробки інформації, зокрема вибір тематики, візуальні та вербальні методи» [10, 28].

Досліджуючи концепції суспільства, інформації, розваги та знання, Ф. Деявіте у працях «Легкі новини та інформаційно-розважальна журналістика» (Anotícialighteo jornalismo de infotenimento) [4] пропонує осмислення «інформаційної журналістики». Науковець стверджує, що інфотейнмент у контексті новинних випусків розуміється як легкі новини, «новаторський редакційний варіант, що становить важливий контент для якісної журналістики, підтверджуючи істинність та сучасність діяльності» [3, 114].

У статті, що увійшла до Міжнародної енциклопедії журналістики (The International Encyclopedia of Journalism Studies), М. Боукес визначає інфотейнмент як «загальний термін, який охоплює поєднання розваг та журналістики в межах різноманітних медіа-жанрів» [1]. Дослідник наголошує, що інфотейнмент можна розглядати як два пов'язані між собою явища:

– новини стають більш розважальними;

– розважальне стає більш політизованим.

Саме тому, на думку науковця, інфотейнмент недоречно розглядати як окремий новинний жанр. Відповідно доцільно розглядати інфотейнмент не як жанр, а як стиль, конструкцію, яка охоплює різноманітні базові жанри, що представляють розважальні формати інформації. Інфотейнмент – стиль подачі інформації, мобілізований типом інформаційного та розважального дискурсу, в якому кожен телевізійний формат має специфічні параметри, пов'язані єдиним принципом подачі інформації в розважальній формі, що базується на гедоністичній функції медіа та апелює до емоцій глядача завдяки використанню певних змістово-структурних аспектів, прийомів та методів (візуальних та аудіоефектів, ефектів театралізації та провокативності екранного видовища, мультижанровості, полістилістики, акцентуванні та структуруванні екранної інформації і художньо-виражальних вербальних та невербальних засобів).

Внаслідок концептуалізації інформації та розваги як базових категорій мистецтвознавчого аналізу інфотейнменту виявлено, що основні інтенції масової свідомості наразі, спрямовані на гедонізм та символічне перетворення цінностей масової культури. Гедонізм є провідною тенденцією сучасного телебачення, що, як явище масової культури, орієнтоване на глядача, на його прагнення відійти від проблем: доступність подачі матеріалу, синкретизм та магнетичну аудіовізуальну привабливість і значно спрощують сприйняття глядачем не лише новин, а й інформації з будь-якої галузі людської діяльності.

Література

1. BosshartL. Informationund/oderUnterhaltung. SchollA., RengerR., BlöbaumB. (Hrsg.) Journalismus und Unterhaltung. *Theoretische Ansätze und empirische Befunde*. Wiesbaden, 2007. S. 21.

2. Deiss B. Infotainment und seine Auswirkungauf die Rezipienten. Norderstedt, 2004.

3. Dehrn U. Fernseh-Unterhaltung. Zeitvertrieb, Flucht oder Zwang? Eine sozialpsychologische Studie zum Fernseherleben. Mainz, 1984.

4. Dejavite F. A. Anotícia lighteo jornalismode infotenimento. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007. 15 p.

5. Postman N. Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Business. Penguin Books, 1985. 184 p.

6. Postman N. Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt-am-Main, 2008. S. 19–20.

7. Schumacher H. Fernsehen fernsehen. Modelle der Medien- und Fernsehtheorie. DuMont, Köln 2000. 287 p.

8. Vorderer P. It's all entertainment – sure. But what exactly is entertainment? Communication research, media psychology, and the explanation of entertainment experiences. Poetics. *Journal of Empirical Research on Literature. Media and the Arts*. 2001. № 29 (4). S. 247−261.

9. Winterhoff-Spurk P. Medienpsychologie: eine Einführung. Stuttgart, 1999. S. 90.

10. Wittwen A. Infotainment: Femsehnachrichten zwischen Information und Unterhaltung. Bern : P. Lang, 1995. 223 p.

Шалапа Світлана,
доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
майстер спорту, член Національної хореографічної спілки України,
член Міжнародної ради танців CID UNESCO

БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ – ОДНИН З АСПЕКТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ РОБОТИ ХОРЕОГРАФА

Сьогодні хореографія як мистецтво твору танцю об'єднує всі види танців, починаючи з класичного балету і закінчуючи танцями в стилі хіп-хопу. Результатом тисячолітнього творчого поступу людства стала, зокрема, величезна кількість стилів, видів і форм танців. Тому сенс поняття «хореографія» на сьогодні дуже розгалужений, він охоплює різні види танцювального мистецтва. Сучасні умови професійної діяльності хореографа вимагають від нього загальнокультурологічних, мистецтвознавчих, психолого-педагогічних, менеджерських знань, разом зі спеціальними уміннями і навичками у виконавській, балетмейстерській і педагогічній сферах. Професійна підготовка керівників хореографічних колективів, діяльність яких синтезує в собі всі аспекти хореографічної професії, здійснюється в середніх спеціальних і вищих закладах освіти шляхом комплексного вивчення спеціальних дисциплін і предметів загальноосвітнього блоку з урахуванням специфіки соціокультурної діяльності, в межах якої належить працювати хореографові.

Балетмейстерська діяльність є одним зі складних аспектів професійної роботи хореографа, що вимагає від нього образного мислення, творчої уяви, комунікативних та організаторських здібностей, виконавських, педагогічних і репетиційно-постановчих навичок. Необхідно відзначити, що домінуюче значення в роботі керівника танцювального колективу має постановча й репетиторська діяльність.

Постановча робота – індивідуально неповторний процес створення хореографічного твору, що має певні закономірності та здійснюється поетапно: період первинних художніх накопичень (підбір музично-хореографічного матеріалу); стадія переробки накопиченого матеріалу; формування ідеї і задуму майбутнього хореографічного твору; стадія побудови драматургічної лінії хореографічного твору; робота з музичним матеріалом, створення пластичного мотиву композиції; розробка композиційного плану; репетиційно-постановча робота з виконавцями й ін. Індивідуальне неповторне проходження балетмейстером вказаних етапів зумовлене індивідуальним балетмейстерським стилем, що визначає різноманіття і багатогранність хореографічних творів і процесу їх створення.

Для створення хореографічної композиції балетмейстер має знати лексику різних жанрів і напрямів хореографічного мистецтва; на високому професійному рівні володіти: виконавськими та педагогічними навичками (практичний показ і пояснення є домінуючими методами в постановчій роботі хореографа), комунікативно-організаторськими здібностями, балетмейстерськими прийомами.

На сьогодні діяльність керівника-хореографа в дитячому хореографічному колективі характеризується багатоаспектністю функцій: організаційно-управлінська (керівник-хореограф виступає організатором колективу, управляє його функціонуванням); навчально-виховна – навчання виконавській майстерності і духовно-естетичне виховання танцівників є фундаментальними в роботі керівника-хореографа; розвивальна – формування всесторонньо розвинених особистостей в ансамблі здійснюється шляхом рівноцінного фізичного, емоційного, естетичного, інтелектуального, креативного розвитку виконавців; балетмейстерська – керівник колективу є головним його балетмейстером-постановником, за винятком – запрошені балетмейстери; репетиторство – керівник хореографічного ансамблю здійснює репетиційний процес, виконуючи функції головного педагога-репетитора.

Як відомо, принцип створення дитячих хореографічних номерів у своїй основі сюжетно-ігровий. Джерела художнього задуму дитячих хореографічних композицій – казкові сюжети, автентичний фольклор, народно-сценічний фольклор, дитячі пісні, вірші, ігри, теми із життя тощо. Одним з основних принципів педагогічного процесу, що значно підвищує його ефективність у дитячому хореографічному колективі, є гра. Систематичні, цілеспрямовані, певної форми і змісту ігри, що враховують вік дитини, сприяють розвитку її творчих здібностей, можуть стати джерелом постановчого номера, що збагатить репертуар аматорського колективу й надасть можливість творчої діяльності та подальшого творчого розвитку всіх учасників хореографічної діяльності. Дитина цікавиться грою в постановчій роботі, проявляє бажання виконувати ігрові та рольові дії, бере участь у музично-хореографічних іграх і легко вирішує поставлені завдання, стежить за розвитком сюжету, вчасно

долучається до дії, вносить елементи творчості в рольову поведінку. Вона рухається, танцює відповідно до образу.

«Ігровий» танець дозволяє глибше усвідомити багатозначність природи дитячої хореографії. В ігровому танці діяльність кожного учасника стає мистецтвом, що створює своє бачення світу, матеріалізує власне образне художнє мислення. Один із принципів створення дитячих хореографічних сюжетно-ігрових номерів є підбір сюжету гри, що відповідає віковим особливостям дітей. Так для малечі сюжет має бути нескладним і цікавим, враховувати фантазію дитини, її вільну пластику, виразність, надавати їй творчу свободу.

Значну частину в репертуарі посідає народний фольклор: він приваблює своєю багатющою скарбницею, різнобарв'ям, красою, але тільки уважне та глибоке вивчення надає змогу створювати високохудожній репертуар на народній основі. У роботі з танцювальним фольклором необхідно зберегти малюнки танцю, основні рухи та характер танцю. Ознайомлення з регіонами, їх особливостями, основою танцю є найцікавішою колективною творчою діяльністю учасників колективу. Треба навчити дітей передавати характер танцю, транслювати історію народу, його культуру та звичаї.

Дитячі пісні мають повчальний і глибокий зміст, тому вони цілком можуть бути основою хореографічного номера. Текст пісні має бути цікавим і швидко запам'ятовуватися. Легкий ритм пісенного твору має піддаватися дитячому слуху, формувати вміння виконувати рухи правильно, у такт музики. Казки зацікавлюють дітей своєю чарівністю, загадковістю, незвичайними героями. Мислення дитини спрямоване на бажання бути схожим на героїв казок. Розуміння змісту казки, оповідання, вірша дає змогу розрізняти її за жанром, розвивати вміння сприймати та переживати події. Завдання керівника-хореографа в дитячому хореографічному колективі – правильно підібрати репертуар, щоб він був цікавим і захопливим. Сюжет літературних творів має великий вплив на свідомість дитини, що виховує цікавість і допитливість. Якщо твір має повчальний або загадковий зміст, це дає змогу педагогові-хореографу не тільки відтворити основну думку сюжету, але й навчати.

Постановчий процес поступовий, складний і дуже кропіткий, який вимагає від творця постійної внутрішньої праці над обраним матеріалом ще до роботи в залі з виконавцями. Постановча робота хореографа – це особистий погляд, бачення ідеї твору, подання інформації, вибір лексики руху. Спілкуючись з виконавцями-дітьми, керівник-хореограф має нести в собі гасло натхнення, яке запалює співтворчість процесу постановчої роботи. Сучасний постановник дитячих хореографічних номерів має буди обізнаним різнопланово, а це: режисура та драматургія, лексика та музика, сценографія та костюми, новаторство і творчість, швидке реагування на зміни. Професійне поєднання цих складових з метою розкриття хореографічного образу дає можливість досягти мети постановчої роботи.

Література

1. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 1. Київ : НАКККіМ, 2015. 252 с.

2. Шалапа С. В., Корисько Н. М. Методика роботи з хореографічним колективом : підручник. Ч. 2. Київ : НАКККіМ, 2015. 220 с.

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

ДЕКОРАЦІЇ В ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВКАХ

Театральний глядач під час перегляду театральних вистав особливу увагу звертає на художнє оформлення сценічного простору. Саме театральні декорації, головними складовими яких є: кулісна пересувна, кулісно-арочна підйомна, павільйонна, об'ємна, проєкційна, виконують завдання художнього рішення сценічного простору, мають безпосередній зв'язок з хореографією постановки та містять розробку декорацій, костюмів, гриму, світлового оформлення, тобто всіх матеріальних носіїв художнього образу спектаклю, який створює художник-постановник за задумом режисера.

Автором оформлення декорацій у театральних постановках є художник театру або художник окремо взятої театральної вистави. Йому, як авторові оформлення, творчій індивідуальності, мають бути близькими образи майбутньої вистави, її ідеї, а головне – режисерський задум. Тому вибір художника в театральній постановці має принципове значення, оскільки саме він значно посилює сприйняття вистави та надає їй сценічного забарвлення. Ідея твору, його образи, весь режисерський

задум повинні запалювати художника. Лише за цієї умови художник-постановник зможе розкрити та доповнити саму ідею п'єси.

Варто підкреслити, що в оперних та балетних виставах кількість підвісних декорацій дуже велика. Вони часто є основою всього оформлення. Це пояснюється тим, що оформлення оперних, а головне, балетних вистав, вирішується, як правило, в мальовничо-ілюзорному плані. Крім того, у балетних виставах планшет сцени повинен бути максимально вільним для танців. Тому пристановочні декорації, за можливості, заміняють підвісними. Необхідність великої кількості підйомів враховують у процесі обладнання сцен оперних театрів [2, 50]. Відбувається монтування (оформлення) вистави, що виготовлене за спеціальними ескізами художника-постановника саме для цієї вистави на сцені.

Варто зазначити, що художник-постановник визначає і освітлення вистави. Як наголошує М. Френкель, «на останніх репетиціях, що відбуваються при наявності основних деталей оформлення, маючи на руках докладну світлову виписку, освітлювачі знайомляться зі сценічною обстановкою, з мізансценами, складають план розташування світлових приладів, визначають основні джерела світла. На цих репетиціях вони завжди знайдуть можливість проводити попередню (так звану чорнову) «накидку» світла навіть без участі режисера. Тільки після такої підготовчої роботи можна приступити до організації світлової репетиції, якою керують режисер та художник, вистави [2, 66]. Тобто освітлення вистави відбувається з погодженням режисера та художника разом з освітлювачем.

Важливість костюмів, а також наявність усіх аксесуарів і костюмного реквізиту (рукавички, віяла, зброя тощо), які також виготовляють за ескізами художника-постановника, є важливим театральним декораційним елементом. Як підкреслює С. Триколенко, «візуальний складник вистав поєднує функціональні елементи декорації й суто декоративні деталі, що підкреслюють настрої мізансцен» [1, 108]. Тобто високий художній рівень форм, декорації, спецефекти компенсують нерухомість та створюють зони підвищеного емоційного впливу.

Література

1. Триколенкь С. Т. Барвисті емоції на сцені «Сірого театру». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 2. С. 104–111.
2. Френкель М. Современная сценография. Київ, 1980. 97 с.

Кратко Юлія,
старша викладачка кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ІНТЕРАКТИВНИЙ ТЕАТР ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ФЕНОМЕН

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

Основними функціями інтерактивного театру вважають пізнавальну, комунікативну, профілактичну, корекційну, терапевтичну й ін. Реалізація цих функцій сприяє становленню соціальної компетентності особистості, кращому розумінню соціальних ролей, а отже, їх сприйняттю та творчій обробці, виробленню внутрішніх механізмів для запобігання тим життєвим чинникам, що призводять до життєвої некомпетентності, дезадаптації та маргіналізації особистості [2]. Тоді як інтерактивний сучасний театр має досить визначену соціальну спрямованість, оскільки вистави з інтерактивними елементами спрямовані передусім на висвітлення та розв'язання соціокультурних, гендерних та інших проблем постмодерного соціуму. Важливо відзначити, що діяльність інтерактивного театру спрямована насамперед на формування правильних специфічних новітніх світоглядних та соціокультурних орієнтирів молодого покоління, яке переважно і є основною аудиторією та учасником сценічних постановок [3, 66].

Нагадаємо, що для сценаріїв інтерактивних вистав, зазвичай, обирають літературні твори, які яскраво ілюструють негативні риси людини, а також різноманітні конфліктні ситуації. Тоді як під час інтерактивної вистави учасники мають змогу самостійно змінювати характери персонажів і на власному прикладі визначити, які зміни ходу дій це може викликати. Учасник проєктує для негативного героя твору позитивні моделі поведінки, а також демонструє власні позитивні сторони та має змогу побороти власні недоліки. Переживаючи зміну характеру персонажів і моделі його поведінки, учасник інтерактивної вистави привносить ці зміни й до свого внутрішнього світу, а моделюючи поведінку персонажів, знаходить сили подолати свої моральні проблеми.

Вкажемо, що різноманітні форми інтерактивного театру покликані вирішувати важливі соціокультурні завдання в сучасну епоху. Й однією з таких форм є соціально-психологічний театр, що є своєрідним результатом аналізу і трансформації проблеми на рівні цільової групи. Показово, що ближчою і зрозумілішою є тема вистави, то якісніше актори можуть її втілити на сцені. Тоді актори й глядачі в процесі перегляду вистави здатні відчути ефект особистісного включення в зображувані події, повірити в їх реальність [1].

У сучасних умовах діяльність інтерактивних театрів та постановки відповідних вистав стають усе більш актуальними. При цьому зазначимо, що різноманітні техніки та методики інтерактивної взаємодії на теренах сценічного мистецтва в Україні реалізуються передовсім у середовищі малих театральних закладів, не пов'язаних з діяльністю великих і державних (академічних) театрально-видовищних установ, а реалізовані в креативних лабораторіях, художньо-мистецьких студіях, разових творчих проєктах, зокрема таких, як: «МІСТ» (м. Київ), «Казанок» (м. Харків), «Театр життя» (м. Житомир), Артцентр «На Тираспольській» (м. Одеса), «Товариш Горх Фок» Центру ім. Вс. Меєрхольда (м. Херсон), PostPlayТеатр (м. Київ), Ctrl CV Центру культури і мистецтв «Тотем» (м. Херсон), ін. Вказані театрально-видовищні осередки були створені як прагнення до реформування театру й розширення мапи сучасних сценічних форм [2].

У висновках до наших міркувань зазначимо, що інтерактивний театр у сучасному культурно-мистецькому просторі – це самобутній творчий осередок взаємодії і активного втручання в реалії життя, осмислення фактів і формування перспектив, театр, який співзвучний з ритмом сучасного суспільства, не обмежений вузькими рамками й сценічним майданчиком, метою якого є виведення глядача із своєрідного «коридору» повсякденності, із зони комфорту – у сферу живого спілкування. До того ж, сама парадигматика театру як мистецької форми істотно змінилася під впливом сучасного візуального мистецтва, філософських дискурсів, цифрових технологій та мас-медіа. Наголосимо, що явище інтерактивного театру для України нове та маловивчене, що уможливлює дослідницькі практики в онлайн-режимі й дає можливість спостерігати його процес створення і формування.

Література

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

Шаркевич Наталія,
старша викладачка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв України

МОВНИЙ ТРЕНІНГ У РОЗВИТКУ АКТОРА

Сценічна мова – це один з основних засобів виразності актора, який є обов'язковим елементом при формуванні акторської особистості. Комплекс вивчення цієї дисципліни передбачає перехід від побутової, спрощеної мови, яка притаманна більшості абітурієнтів, до сценічного виразного звучання голосу актора. Ми знаємо, що сценічна мова нерозривно пов'язана з акторською майстерністю, оскільки мова та голос дані людині для вираження своїх думок, почуттів, переживання. Оволодіти мистецтвом слова в процесі виконання ролі – головна мета занять зі сценічної мови. Народження слова – це психологічна дія, що відбувається завдяки діям актора. Звідси й постає перед актором завдання підпорядкувати дії всі елементи техніки звучання голосу.

Та до завдань предмету «Сценічна мова» входить низка питань стосовно слова, що лише частково або зовсім не торкаються курсу «Акторська майстерність». Передусім це стосується техніки мовлення. Техніка мовлення – це той обов'язковий елемент, який допомагає донести до глядача суть тексту та переживання героя в художній формі, або суть тексту оратора чи лектора. Вплив на людей за допомогою слова нам відомий ще з давніх часів, тому ми можемо говорити, що сценічна мова не є дисципліною, яку викладають тільки для майбутніх акторів, оскільки володіння голосом, точність викладення думки на сьогодні є дуже затребуваною навичкою в багатьох сьогоднішніх актуальних професіях: лектор, спікер, психолог, менеджер тощо.

Професійна техніка мови має відображати унікальний ритм, чіткий малюнок думки та почуттів, музичність, легкість, простоту та вишуканість форми. Досягти професійного рівня в сценічному мовленні, сформувати правильні мовленнєві навички можливо лише завдяки вивченню та засвоєнню основних складових мови, а саме: дикція, дихання, голос, орфоепія, логіка – інтонаційні закономірності усного мовлення.

Незважаючи на те, що людина ще в перші роки свого життя вчиться говорити, згодом може вільно комунікувати із суспільством, при вступі на театральні факультети здобувачі починають вчитись говорити спочатку. І формує цю базу правильних навичок мовний тренінг. Тренінгова технологія навчання – це спеціальний комплекс вправ з техніки мовлення, що вирішує проблему розвитку словесної дії, опорного дихання, дикції, володіння своїм голосом.

Мовний тренінг поділяється на певні етапи роботи зі здобувачами вищої освіти.

1. *Підготовка*. На початку занять велике значення має налаштування психофізичного апарату здобувача до мовленнєвої діяльності. Вступне слово викладача, роз'яснення мети, завдань, перспективи дисципліни. Приведення зовнішнього вигляду студента до належного стану (відповідна зручна форма, прибране волосся, відсутність прикрас, що можуть стати причиною травми здобувача або партнера), пошук правильного положення тіла, вібраційний самомасаж. Також хочу звернути увагу на важливість проговорити тему гігієни голосу та певні правила догляду за голосом (заборонені продукти перед тренажем, напої).

2. *Тренаж та розігрів активних органів мовленнєвого апарату артикуляційною гімнастикою*. Завдяки цим тренінгам ми розвиваємо рухливість та еластичність активних органів мовленнєвого апарату.

3. *Постановка професійного дихання та його розвиток*. Наголосимо на значенні сценічного дихання, оскільки саме воно є фізіологічною основою усної мови та базою голосового механізму. Від правильно поставленого дихання залежить сила, легкість, впевненість звучання, мелодійність тощо. Під час комплексу тренінгів на дихання ми зміцнюємо голосові зв'язки, розвиваємо змішано-діафрагмальне дихання.

4. *Мовленнєва постановка голосу*. Кожна людина володіє своїм унікальним та неповторним голосом. Метою вправ цього комплексу є навчити студента користуватися властивим саме йому голосом та максимально розкрити його творчий потенціал.

5. *Дикція*. Дуже складно, навіть неприємно уявити на сцені актора, лектора, оратора, у якого затиснена щелепа, «каша» в роті, в'ялі губи, крізь які не можуть прозвучати чітко губні звуки, непрацюючий кінчик язика (не вимовляються звуки «л», «р», «с» і т. д.). Аби донести думку глядачеві, її насамперед потрібно чітко проговорити. Вимовити всі букви. Для цього необхідно встановити та закріпити артикуляційні позиції, слідкувати за чіткою вимовою кожного звуку. Із цією метою використовуємо різні абетки, складні буквосполучення. Якщо говорити про акторів, то, звичайно, є цілий список персонажів, мовні вади яких лише додають цікавості, гумору, характерності. Але штучно створювати мовні вади своєму образу можливо лише за умови знання та володіння своїм мовним апаратом.

6. *Розслаблення*. Тренажами на розслаблення має закінчуватися кожне заняття з техніки мови. Зняття напруги, яке накопичилось у тілі, дуже приємний та корисний процес. Також у творчих майстернях прийнято аплодувати та дякувати один одному за заняття. Це дуже важливий момент як для здобувача, так і викладача. Оскільки творчий процес (а тренінг є так само творчим процесом) можливий лише в дружній та комфортній атмосфері. Відвідуючи заняття, здобувачі мають відчувати, що вони є частиною великої творчої родини, яка разом рухається до нових умінь, знань, а викладач – друг, наставник, який бачить у кожному той алмаз, який із цікавістю буде огранювати протягом усього періоду навчання.

Мирошниченко Вадим,
викладач Академії мистецтв імені Павла Чубинського

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-МАСОВОГО ЗАХОДУ ДЛЯ ДІТЕЙ

Вже понад вісім років триває смуга різних стресів для людей. Початок анексії територій, військові дії на сході країни, різноманітні економічні кризи у світі, політичні чвари в середині нашої держави, жорсткі карантини, а з лютого повномасштабне вторгнення росіян. Звісно, це кардинально впливає на емоційний стан людей та змінює підходи до організації культурно-масових заходів для українців, зокрема для дітей та підлітків. Також потрібно розуміти, що й у віковій психології теж відбулися зміни. В потоці стрімкого розвитку інформаційних технологій та інноваційних медіакомунікацій виникло таке поняття, як «кліпове мислення».

Сучасним дітям складно зосередитися, вони весь час переключаються між справами, щоб вразити їх, необхідно справді постаратися. А фрагментарність та поверховість знань в юному віці стали справжньою проблемою. Покоління, яке народилося після 2010 року, згідно з даними вчених, живе у власному «впорядкованому» світі та вимагає такого ж порядку й логічності від навчання та дозвілля. Мета нового покоління – отримати інформацію, яка має очевидну практичну користь.

Сьогодні під час планування масового заходу для дітей необхідно враховувати, що сучасним юним українцям складно концентруватися на чомусь більше 15–20 хвилин. Саме тому вони шукають ідеальне співвідношення між витраченим часом, обсягом інформації та отриманою користю. Тому кожен епізод у композиції заходу повинен бути максимально самодостатнім, логічним та мати завершений вигляд, без складного переходу далі. Між блоками програми дітям-глядачам потрібно давати можливість емоційно перепочити, переключити увагу, змінити настрій.

З початком повномасштабного російського вторгнення організаторам заходів треба враховувати важливі зміни в українському суспільстві, зокрема морально-етичні. Суспільство кардинально відчуває несприйняття ворожого: культури, музики, літератури, кіно. Навіть маленькі діти з чітким розумінням ставляться до обов`язку захищати свою землю. Українці гостро засуджують все, що не сприяє перемозі над ворогом. Тому при оформленні заходів виникла потреба орієнтуватися на український культурний продукт, з яким є проблема. За роки незалежності вкрай небагато вироблено якісного продукту для дитячої творчості: пісенний напрям, література, кіно тощо. Зробити водночас сучасним та змістовним музичне оформлення заходу зараз дуже складно. Також організатори мають керуватися українським законодавством, яке забороняє популяризацію російських діячів мистецтва та масової культури.

Юридичні та організаційні зміни. Побутовим, на жаль, явищем стала в житті українців повітряна тривога, комендантська година, блок-пости, укриття, нова безпекова логістика. Тому головним напрямом в організації масового заходу сьогодні є безпекова складова. Діти мають почуватися максимально комфортно, щоб узяти участь у заході, розкритися, осмислити сенси та змісти.

Соціальні зміни. На превеликий жаль, у найближчому оточенні будь-якої родини є звістка про загиблого воїна. Тому діти вже ознайомлені з новими мілітаристськими символами. Нового сенсу набула волонтерська діяльність. Тому символізм: кольори та стиль – є важливим в оформленні заходу.

Естетичні зміни. Найвищого рівня досягла пропаганда всього українського. Вкрай важливим є відчуття патріотизму. Постійно оновлюється пантеон нових героїв та героїчних подій. Тому наразі, вважаю, дуже важливо позбутися традиційної «шароварщини» і через героїчний камуфляж іти до образу сучасного українця – вільного, розумного, скромного, талановитого, успішного жителя Європи. Це потрібно робити, додаючи публіцистичного жанру в побудову заходу. З урахуванням всіх змін захід за своєю суттю має бути терапевтичним. Дитина-учасник і дитина-глядач має відчувати мінімум подразників і на етапі підготовки, і під час заходу. У сюжеті івенту мають бути зрозумілі акценти на важливі сьогодні цінності, програма має бути проста і зрозуміла, зі зміною виправданих моментів. Необхідно слідкувати за рівнем звуку. Темпоритм має бути повільним і точним для розуміння. Звісно, важливими є ритуали, акценти на державні символи, місце для вдячності героям-захисникам.

Можливою є волонтерська складова, коли під час івент-події збирають кошти на допомогу. Ведучий теж набуває нового амплуа і має бути лідером, а не розважати, бо більшість глядачів розгублені, тобто бути модератором. Він має мотивувати, а не тиснути.

Організатор сучасного масового заходу для дітей повинен дотримуватися принципів:
– *різноманітності:* використовувати різні форми та жанри, які підвищують інтерес сприйняття;
– *інтерактивності:* включати в конструкцію заходу більше взаємодій для залучення глядачів;
– *візуалізації*: сучасне покоління звикло до візуальних образів.

У період воєнного стану складно організувати масовий захід для дітей, але важливо це робити. Впродовж бойових дій будуть постійно виникати нові виклики й ризики, але соціально-культурний фронт потрібно тримати.

Драч Тамара,
тренер-хореограф Школи повітряної акробатики «Шоколад»,
аспірантка Львівського державного університету фізичної культури ім. Івана Боберського

ФОЛЬК-МОДЕРН ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ХОРЕОГРАФІЧНИХ НАВИЧОК ДЛЯ ВИКОНАВЦІВ У ПОВІТРЯНІЙ АКРОБАТИЦІ ТА ПІЛОННОМУ СПОРТІ

Повітряна акробатика на полотнах та пілонний спорт є техніко-естетичними напрямами спорту, що допомагають розвинути фізичні якості виконавця. Покращити їхню хореографічну майстерність, яка є складовою виступів, можна також завдяки заняттям хореографією, зокрема фольк-модерн танцем. Заняттями хореографією діти та дорослі покращують свою виконавську майстерність, розвивають артистичність та характерність у процесі формування технічних якостей. Народний танець формує у виконавця навички акторської майстерності, допомагає ознайомитися з різними характерами виконання та створити неповторний колорит національних фарб під час виконання акробатичного номера. Номери з використанням народної хореографії є більш емоційно насиченими, яскравими, для них притаманна передача почуттів виконавців, їх належність до певного національного прошарку.

Питання хореографічної підготовки спортсменів у техніко-естетичних видах спорту, як-от: художня та спортивна гімнастика, фігурне катання, артистичне плавання та ін., а також залучення до цього процесу народно-сценічної хореографії вивчали такі науковці, як О. Румба (2006), В. Сосіна (2009), В. Тодорова (2018) та ін. Щодо методичних рекомендацій у народно-сценічній хореографії вагоме місце посідає праця сучасних науковців, таких як Є. Зайцев, Ю. Колесніченко (2007) та ін. Розвиток таких напрямів, як пілонний спорт, повітряна акробатика на полотнах, кільці, гамаку аналізували Г. Олейник (2017), І. Карталі (2018), С. Сантос (2013) та ін. Однак питання застосування фольк-модерну як засобу хореографічної підготовки виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті сучасні науковці наразі не розглядали.

Метою нашого дослідження стало визначити вплив народно-сценічної і фольк-модерн хореографії на розвиток виконавських здібностей у повітряній акробатиці на полотнах, кільці, гамаку та пілоні. Для цього були поставлені такі завдання:

– вивчити наявні літературні джерела щодо можливості застосування народно-сценічної хореографії та фольк-модерну в процесі підготовки виконавців у техніко-естетичних видах спорту;

– розробити програму хореографічної підготовки виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті із застосуванням народно-сценічної хореографії та фольк-модерн танцю;

– провести педагогічний експеримент на базі Школи повітряної акробатики «Шоколад», у процесі якого застосувати засоби народно-сценічної та фольк-модерн хореографії як засоби хореографічної підготовки виконавців у цих напрямах.

Фольк-модерн танець – це ускладнена версія народного танцю, що містить елементи народного танцю і сучасної хореографії. Для формування у виконавців з повітряної акробатики виконавських навичок ми спробували застосувати саме цей стиль хореографії [1, 6]. Фольк – це більш стилізований напрям народного танцю, який допомагає балетмейстерові виразити сучасні ідеї в народному танці. Використовувати фольк-модерн для постановок з учнями корисно, адже він допомагає поєднати сучасний танець з народною хореографією та виховати в них відчуття національного стилю. Для постановок фольк-модерну підійде музика сучасних виконавців, які використовують у своїй музиці етнічні мотиви.

В результаті вивчення попередніх наукових робіт з народної та народно-сценічної хореографії було розроблено програму хореографічної підготовки виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті із застосуванням народно-сценічної хореографії та фольк-модерн танцю. Заняття слід розпочинати з руху учнів по колу, під час якого можна виконувати біг, піднімання ніг, «бігунець», «вірьовочку» та ін. Далі слід учням дати змогу розігрітися біля опори, розтягнутися [1, 78].

Слід виконати екзерсис біля опори. Наприклад, *plie* в стилі українського народного танцю; далі *battement tendu* в стилі італійського народного танцю разом з *battement tendu jete*; потім пропонуємо виконувати вправу *rond de jampe parter* в стилі угорського танцю; *battement fondu* у стилі східного танцю; *battement frappe* у стилі молдавського танцю; *rond de jambe an l'air* з «вірьовочною» у стилі угорського танцю; *adajio* з виконанням *developpe relevelan* у стилі молдавського танцю; *grand battements* в іспанському характері [2, 56]. Слід враховувати вік виконавців та рівень їх підготовки. У процесі занять комбінації можна поступово ускладнювати та урізноманітнювати.

Наступною частиною уроку, запропонованою в програмі, є вивчення танцювальних зв'язок на середині залу біля полотен. Продовжуємо заняття з учнями вивченням танцювальних комбінацій у характері українського, шотландського, молдавського, угорського танцю; знайомимося з іспанським «Фламенко», польським «Краков'яком», українським «Гопаком», італійською «Тарантелою» та ін. [3, 250]. Для впровадження фольк-модерн програми пропонуємо під час виступів поєднувати народну хореографію з акробатикою. Такі номери допомагають створити танцювальне шоу, що яскраво виглядає та створює малюнок на кількох рівнях простору.

Щоб перевірити можливість такого поєднання, ми створили постановку в стилі фольк-модерн під музику Онуки Zenit і в самому номері поєднали народний танець із сучасною хореографією. Крім того, гармонійно з'єднали його з виконанням акробатичних елементів на кільці. Повітряне кільце, на нашу думку, більше асоціюється з «віночком», що можна підкреслити оформленням кільця.

Отже, ми дослідили застосування народно-сценічної хореографії та фольк-модерн хореографії в процесі підготовки виконавців у техніко-естетичних видах спорту й виявили, що номери із застосуванням фольк-модерн хореографії виходять більш емоційними, виразними, характерними та створюють позитивний настрій у глядача, що сприятиме успішності виконавців під час виступів та змагань.

Література

1. Зайцев Є. В., Колесніченко Ю. В. Основи народно-сценічного танцю : навч. посіб. Вид. друге, доопр. і допов. Вінниця : Нова книга, 2007. 416 с.

2. Сосина В. Ю. Хореография в гимнастике : учеб. пособ. Київ : Олімпійска література, 2009. 135 с.

3. Тодорова В. Г. Хореографічна підготовка в техніко-естетичних видах спорту : монографія. Львів : ЛДУФК, 2018. 252 с.

4. Олейник Г. Танец на пилоне : учеб. пособ. Одеса, 2017. С. 175.

5. Santos S. Simply Circus. Introduction to Rigging Lyras and Trapeze Bars. SimplyCircus:Inc. 2013. P. 406.

Ілюхіна Катерина,
магістр історії Київського національного університету ім. Тараса Шевченка

РОЛЬ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ У КОМУНІКАЦІЙНІЙ СТРАТЕГІЇ КНР НА ЦЕРЕМОНІЇ ВІДКРИТТЯ ЛІТНІХ ІГОР ОЛІМПІАД ЗИМОВИХ ОЛІМПІЙСЬКИХ ІГОР У ПЕКІНІ

Враховуючи кристалізацію глобальних процесів зближення та розбіжностей у спорті під час проведення XXIX Ігор Олімпіад в Пекіні, використання церемонії відкриття для трансляції повідомлень через хореографічну культуру надає можливість для сучасної публічної дипломатії КНР. Використання інструментів пропаганди у рамках церемонії відкриття Ігор Олімпіад через танець надає можливість трансформувати комунікаційну стратегію у тілесному вираженні. Не дивлячись на те, що творчість головного хореографа Шен Вея на церемонії відкриття Ігор Олімпіад 2008 р. не відноситься до традиційно китайської за стилем, проте, включаючи форми, які були придушені під час Культурної революції, відображає китайську ідентичність [5]. У хореографічних композиціях, де тема зосереджена на основних винаходах Китаю – пороху, компаса, виготовленні паперу, друкарства [7, 83-95], реконтекстуалізовано елементи китайської традиції, що в цілому відображає цивілізаційний бренд Китаю [2, 52; 6, 290].

У відтворенні одного з найбільш локалізованих елементів Китаю –традиційної опери, яка водночас є поєднанням акробатики, бойових мистецтв, пісні, танцю, трансльовано класичну китайську форму мистецтва для світової аудиторії [7, 93]. Використовуючи в своїх постановках елементи китайської оперної ходьби, своєю чергою за допомогою колових рухів танцюристів, які пересуваючись, залишали сліди фарбою на полотні, Шеном, було візуалізовано простір для зображення китайської писемності. У результаті, на сувої, що виступав зв'язковим елементом

протягом церемонії відкриття, виконавцями, які втілювали собою пензлі, генеруючи рухову лексику з концептуальної бази, було створено китайський пейзаж із сонцем і горами [5].

Водночас, з уникненням маоїстських символів, у групових хореографічних композиціях, де транслювалась культурна спадщина в тілесному вираженні, за допомогою синхронних рухів танцюристів було створено відчуття масового духу нації. Коли через відтворення танцюристами, які імітували кругові рухи веслами, простежувався не тільки шлях шовку, що виступав символом політики відкритих дверей Китаю, а й стратегії «Один пояс, один шлях» відображалось завдання постановника як культурного посла Китаю [5; 9]. Таким чином, символ культурного обміну, виступав не тільки єднальним елементом між Сходом та Заходом, трансформуючись у хореографічній постановці, мав сприяти створенню образу стабільного партнера КНР на транснаціональному рівні [7, 94; 8].

Ураховуючи заклик президента Європарламенту Г. Поттерінга можливості бойкотування церемонії відкриття XXIX літніх Ігор Олімпіад через порушення прав людини владою КНР, у постановці, до якої були залучені 56 дітей в національних костюмах різних етнічних груп, простежувалась ідея етнічної інтеграції. Не дивлячись на приналежність виконавців до однієї етнічної групи – хань, які передаючи прапор з рук в руки під композиції «Гімн моїй країні» та «Ми цінуємо мир і любимо свою Батьківщину», уособлювали єдність народів, що населяють Китай, головним хореографом було здійснено спробу об'єднання міжнародної спільноти навколо нового образу КНР [7, 80; 1].

Своєю чергою, ураховуючи зростання несприятливих поглядів у зв'язку зі зростанням могутності Китаю та пандемією, у постановці «Прогулянка людей», в якій переміщення 76 представників різних рас «річкою зображень» під гаслом «Разом для спільного майбутнього» на церемонії відкриття XXIV зимових Олімпійських ігор передають ідею єдності народів для досягнення спільної мети. Таким чином, трансформація теми 2008 р. «Один світ-одна мрія», коли мрія стала ідеєю одного світу, однієї сім'ї, було спробою знівелювати поляризовані погляди на КНР та звинувачення в геноциді щодо нацменшин [1; 4]. Гасло церемонії відкриття 2022 р., основане на давньому китайському вислові, що «справді мудра людина бачить весь світ як сім'ю» символічно передане багатокутною сніжинкою, усередині якої було полум'я, запалене факелоносцем уйгурського походження було складовою комунікаційної стратегії КНР [3]. Проте не тільки «гармонію та єдність» а й «технологічність та інновації», що є основою стратегічного плану промислової політики з метою збільшення китайського сегмента можна вважати основними повідомленнями на церемонії. Крім використання для відтворення ретроспективи зимових олімпійських ігор, що передували Пекіну-2022 відбиття 24 лазерних променів на віртуальному кубику льоду, у груповій хореографічній постановці «Сніжинка» фігурні елементи на світлодіодному екрані запалювались від рухів танцівників. Через підсвічення реквізиту для голубів, що використовувалось виконавцями, демонстрацію новітніх технологій у постановках протягом всієї церемонії крім повідомлення «миру» в ідеї простежувалось прагнення уряду до зменшення залежності КНР від іноземних технологій та перспективи домінування у світовому високотехнологічному виробництві [1; 10].

У підсумку можна стверджувати, що в той час, коли для отримання переваг від глобалізації під час церемонії відкриття XXIX Ігор Олімпіад було відображення у хореографічних постановках здобутків китайської цивілізації для отримання визнання на геополітичному рівні, то метою акцентування на темі злагоди та миру у поєднанні з високими технологіями у 2022р. навколо символу сніжинки було не стільки підняття позицій у глобальному рейтингу, скільки зниження зростаючої критики з боку демократичних країн щодо авторитарної політики КНР.

Література

1. A modest but confident China on display at the 2022 Beijing Olympics opening ceremony URL: playthegame.org/news/comments/2022/1024_a-modest-but-confident-china-on-display-at-the-2022-beijing-olympics-opening-ceremony (дата звернення: 23.10.2022).

2. Aryabaha E. P. The Role of the Beijing Olympics in China's Public Diplomacy: And Its Impact on Politics, Economics Environment. LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

3. Beijing 2022 opening ceremony: One world, one family. URL: olympics.com/en/news/beijing-2022-opening-ceremony-one-world-one-family (дата звернення: 23.10.2022).

4. China's Public Diplomacy at the 2022 Beijing Winter Olympics: Upcoming Success or Imminent Failure? URL: https://www.stearthinktank.com/post/china-s-public-diplomacy-at-beijing-winter-olympics (дата звернення: 23.10.2022).

5. Gerdes E. Shen Wei Dance Arts: Chinese representation in contemporary dance – Sagar: South Asia Graduate *Research Journal*. Volume 19. 2010. Pp. 1–10. URL: https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/21132/Sagar-XIX.pdf;sequence=2 (дата звернення: 23.10.2022).

6. Giulianotti R. The Beijing 2008 Olympics: Examining the Interrelations of China, Globalization, and Soft Power. *European Review*. 2015. № 23(2). Pp. 286–296.

7. Official Report 2008. V. 2. P. 1. Title-Alternate, Official Report of the 2008 Olympic Games. Publication Year, 2010. Olympic Games Year, 2008.

8. Olympics opening ceremony gives an unforgettable interpretation of China's four great inventions. URL: www.bjreview.com.cn/olympic/txt/2008-08/25/content_146888.htm (дата звернення: 23.10.2022).

9. The 2022 Winter Olympics could help (Beijing) to revamp their image from a world factory to a world power. URL: https://edition.cnn.com/2021/02/21/asia/beijing-olympics-2008-2022-soft-power-dst-intl-hnk/index.html (дата звернення: 23.10.2022).

10. Winter Olympics: 11 key moments from Beijing 2022 opening ceremony URL: www.theguardian. com/sport/2022/feb/04/beijing-2022-winter-olympics-opening-ceremony-11-key-moments (дата звернення: 23.10.2022).

Багаєва Крістіна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ НА СУЧАСНИЙ ТЕАТР НА ПРИКЛАДІ МЮЗИКЛУ BEETLJUICE

У сучасному світі мистецтво, медіапростір та соціальні мережі стали майже нероздільними, бо кожен вид діяльності впливає один на одного різними способами. Мюзикл «Бітлджус» (Beetlejuice) є одним з найкращих прикладів повернення до Бродвею саме через вплив суспільного руху у його підтримку в соціальних мережах. Пробний показ мюзиклу відбувся у Національному театрі м. Вашингтон округу Колумбія у жовтні 2018 року, а потім був показаний на Бродвеї. Спочатку шоу відбулося в театрі «Зимовий сад» (Winter Garden) 25 квітня 2019 року під керівництвом режисера Алекса Тімберса. Його продюсувала компанія Warner Bros. і Theatre Ventures (підрозділ франшизи у світі театру), що має права на оригінальну картину авторства Тіма Бертона з тією самою назвою. Композитором мюзиклу став Едді Перфект, сценарну роботу виконувала команда Скотта Брауна та Ентоні Кінга.

Коли «Бітлджус» відкрився, його сприйняли досить неоднозначно. Солідні ЗМІ були схильні до негативних рецензій. Це частково пов'язано з тим, що шоу було настільки нетрадиційним і грубим, що негативні відгуки преси виглядали як смертний вирок для шоу, оскільки вони перешкоджали будь-якій усній рекламі та позитивним відгукам глядачів. Протягом кількох місяців тієї весни покази Beetlejuice фактично впали нижче 70 відсотків потенційного валового обсягу, тобто кількість грошей, які він міг принести, впала на 70 відсотків нижче цієї цифри. Але все змінив кардинальний поворот подій, коли дублерка головної ролі Лідії, Преслі Раян, приєдналася до соціальної мережі Tik-Tok, – платформи для розміщення коротких розважальних відео. Якимось чином шоу стало трендовим феноменом у медіапросторі, приблизно повторивши успіх мюзиклу Heathers за фільмом «Смертельний потяг».

Завдяки цьому шоу стало значимим феноменом, воно фактично почало бити усі касові рекорди, і тому саме цей поворот подій зробив новини, коли, здавалося б, без причин Beetlejuice оголосив про закриття, такими шокуючими. Виявилося, що під час тих тижнів навесні, коли Beetlejuice не міг окупитися, організація Шуберта або компанія, яка володіла театром, у якому проходило шоу, виконала так звану статтю про зупинку. Шуберти (володарі найбільшої кількості театрів на Бродвеї) мали владу вигнати «Бітлджус» із «Зимового Саду», і після цього вони могли передати театру успішне повернення відомого мюзиклу «Музикант» із Г'ю Джекманом і Саттон Фостер у головних ролях, який саме був у пошуках сцени для планування свого відкриття. Повідомлення про закриття загострилося такими подіями: через пандемію COVID-19 11 березня 2020 року вистава закінчила своє існування в «Зимовому саду». Хоча заплановане закриття повинно було відбутися 6 червня, карантин подовжили до 7-го, що не дало змоги мюзиклу бути продемонстрованим хоча б раз після 11 березня.

Для шоу все виглядало досить похмуро, оскільки команда мала проблеми з пошуком нового театру, не знала, як профінансувати ще одне шоу, а також у вона мала декорації, побудовані саме для сцени «Зимового Саду». Але 13 вересня 2021 року, після майже двох років твітів та постів із хештегом save Beetlejuice (врятуй «Бітлджус»), 13 вересня 2021 року шоу оголосило, що воно відродиться 8 квітня 2022 року в Marquis Theatre на Бродвеї (не належить Шубертам). На жаль, наразі бродвейські театри перебувають у дуже нестабільному стані через ті самі проблеми з епідемією COVID-19, загострення якої було очікуваним у період осені-зими. Цього разу ані шалена підтримка фанатів, ані втручання соціальних мереж не змогли врятувати мюзикл від ще одного закриття, яке планується на 8 січня 2023 року. Це останній у довгій низці нещодавніх закритих мюзиклів на Бродвеї, включаючи «Привид опери», «Дорогий Еван Хансен» і «Прийди здалеку» та того самого

«Музиканта», який закриється на тиждень раніше, ніж «Бітлджус».

Коли Beetlejuice зробить свій останній бродвейський уклін, загалом у нього буде 27 попередніх показів і 366 регулярних вистав у Winter Garden Theatre і 313 регулярних вистав у Marquis Theatre, тобто загалом 679 вистав. Окрім цього, підтверджено інформацію про офіційний тур «Бітлджус» Північною Америкою, також є чутки про «Бітлджус» у Лондоні, на Уест-Енді. Приклад повернення «Бітлджус» на Бродвей є величною подією у світі театру, мюзиклу та медіаіндустрії загалом. Вплив, який шанувальники мюзиклу вчинили на його статус та роль, яку вони відіграли у його поверненні, також є надважливими. Ця ситуація доводить, що наразі, в епоху соціальних мереж, люди мають владу над вирішальними подіями не лише в суспільних питаннях, а й у будь-яких сферах шоу-бізнесу. Вони впливають моментально, не виходячи з дому, за допомогою маленького посту або короткого кумедного відео.

Література

1. Paulson M. «Beetlejuice» to Close on Broadway. *The New Yourk Times*. 2022. URL: https://www.nytimes.com/2022/09/20/theater/beetlejuice-broadway-closing.html (дата звернення: 17.10.2022).
2. Wojciechowski B. Why is everything on Broadway closing? The Review. *The University of Delaware's Independent Student Newspaper*. 2022. URL: https://udreview.com/why-is-everything-on-broadway-closing/ (дата звернення:17.10.2022).
3. Paulson M. Despite Turnaround, «Beetlejuice» Being Forced Out of Theater. *The New Yourk Times*. 2019. URL: https://www.nytimes.com/2019/12/09/theater/beetlejuice-broadway-evicted.html (дата звернення: 17.10.2022).
4. Wait in the Wings. The Hit Musical that Broadway Dumped – Beetlejuice. *YouTube*. 2020. URL: https://youtu.be/0Dmcq-HuBJg (дата звернення: 17.10.2022).

Багдасарян Рузанна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИТЯЧА ТЕАТРАЛЬНА СТУДІЯ ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ДИТИНИ

У 80-ті роки XX ст. при всіх клубних закладах Української Радянської Соціалістичної Республіки (УРСР) діяли сектори по роботі з дітьми, дитячими колективами, зокрема й театральними, а також передбачалось присвоєння кращим колективам звання «Дитячий взірцевий художній колектив», активізувалась робота щодо розвитку дитячої театральної самодіяльності, при дитячих театрах обов'язково створювались підготовчі студії. Питання діяльності молодіжних і дитячих колективів, організації в них навчально-виховної роботи порушували на всіх республіканських семінарах керівників театральних колективів, що проводили на той час в УРСР.

Тоді ж створювались експериментальні театральні класи в загальноосвітніх школах. Думка про створення театральних класів (шкіл) висловлювалась давно, про це мріяли славетні режисери, педагоги, актори, але їхні позиції зводились до того, що професія актора вимагає молодого віку, а майстерність приходить з часом. Створивши такі класи, без додаткових коштів, на творчому ентузіазмі під керівництвом чудових педагогів Гурьєва в м. Красноперекопську (тоді Кримської області) та Джамілашвілі в м. Ольшанці Кіровоградської області, було досягнуто феноменальних результатів. Діти в цих класах краще розвивались, були більш організованими, краще за інших засвоювали навіть предмети з точних наук. Дисципліна в таких класах була взірцевою, діти – більш схильні до фантазії, прекрасно висловлювали свою думку, не були закомплексованими і радували своїми творчими успіхами.

Серед дитячих колективів на той час почали діяти театри юного глядача (ТЮГ), взірцево-показові художні дитячі колективи, театри ляльок. Дитячий театр – це «театр особливого призначення», театр педагогічний, покликаний брати участь у вихованні людини майбутнього. Організація дитячого колективу – складна і кропітка справа. Керівник повинен враховувати особливості кожної дитини і водночас вести роботу з усім колективом, спираючись на знання психології і фізіології дітей. Художньо-педагогічна позиція вимагає не лише професійних знань у сфері театрального мистецтва, а й психолого-педагогічних навичок викладання.

Вивченню такого явища, як дитячий аматорський театр надається досить багато уваги Міжнародною асоціацією аматорських театрів (АіТА/iATA), що працює під егідою Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО), членом якої є і Україна. Під проводом АіТА/iATA часто проходять міжнародні фестивалі дитячого театрального аматорства, а на їх базі – науково-практичні конференції, симпозіуми, семінари, майстер-класи. На ці заходи запрошують всесвітньовідомих педагогів, психологів, керівників дитячих колективів, досвід яких узагальнюють і застосовують на практиці.

Одним з найважливіших завдань театрального виховання у дітей є розвиток художнього смаку. Сформувати художній смак – значить виховати вміння давати обґрунтовану оцінку художньому твору, вміння цінувати гру актора на сцені. Проте це ще не вичерпує у повній мірі зміст поняття «художній смак». Характерною рисою художнього смаку є емоційне ставлення до вистави, коли учень може сказати і обґрунтувати свою думку, наприклад, що це мені подобається або це дає мені задоволення, насолоду чи радість тощо. Театральні студії позитивно впливають на емоційну сферу дитини, вони акумулюють життєву мудрість, оптимізм, енергію народу. Театр – це високий рівень естетичного виховання, адже він поєднує в собі впливи музики, танцю, пластики, мовлення та образотворчого мистецтва. Театральні вистави приносять величезну користь для духовного виховання, встановлення характеру дитини, прищеплення їй найкращих рис, сприяють утвердженню себе в суспільстві.

Беручи участь у театральних виставах, діти ознайомлюються з оточенням та його складовими через образи, кольори, звуки. Завдяки цій діяльності в учнів студії більш інтенсивно розвиваються пізнавальні інтереси, удосконалюються психічні процеси (пам'ять, уява, мислення) активізується мовлення, формується культура міжособистісного спілкування, розширюється світогляд. У дитячому театральному колективі педагог здійснює пошуки виражальних засобів разом з учасниками колективу. Справжній вчитель-режисер сам має бути творчою особистістю, він має горіти тим, чим займаються учасники в колективі. Тому, розвиваючи творчість у собі, вчитель допомагає зростати і розкриватися творчо його учасникам.

Керівник дитячої театрального студії має:

1) бути особистістю, яка поважає свою історію, культуру, народ;

2) добре і вільно володіти методикою спеціального навчання і виховання, знати основи вікової психології, педагогіки, зокрема й театральної;

3) уміння й навички вільно поводитися й керувати власним психічним станом;

4) не тільки бути наставником, а й другом підлітків, розуміти їхні проблеми і допомагати розв’язувати їхні проблеми;

5) виявляти творчість у навчально-виховній діяльності, уміти емоційно висловлювати власні почуття, думки, захоплення;

6) досконало володіти сценічним мовленням, акторською майстерністю;

7) мати педагогічну культуру, ерудицію, високий рівень інтелектуального розвитку;

8) бути вимогливим і доброзичливим водночас;

9) мати широкий кругозір, духовну культуру;

10) продовжувати розвиток культурно-історичних традицій та звичаїв.

Гра як одна з форм естетичного виховання є важливим чинником формування образного мислення і становлення особистості учня через входження ним у взаємостосунки з оточуючими і набуття соціального досвіду. Особливе місце серед форм театральної діяльності посідають театралізовані ігри, які відкривають простір для участі дітей у різних видах самостійної художньої діяльності, сприяють розкриттю та розвитку їхніх художньо-творчих здібностей, збагаченню мистецьких знань, виробленню естетичного смаку.

Театралізовані ігри охоплюють:

- дії дітей з ляльковими персонажами або дії за ролями;
- літературну діяльність (вибір теми, інсценування творів тощо);
- образотворчу діяльність (одяг персонажів, малювання декорацій, виготовлення атрибутів для вистави);
- музичну діяльність (виконання пісеньок, інсценування музичних творів);
- мовленнєву культуру.

Найяскравішого звучання *ідея гри* отримала у голландського філософа Й. Хейзінги. Саме йому належить класична концепція ігрової ґенези культури, яка викладена в роботі Homo ludens («Людина граюча») [1]. В основу цієї концепції покладено ідею про сутність та значення гри як джерела культури.

Кожна складова частина дитячої творчої діяльності має свої виражальні засоби і відповідні можливості для самовираження особистості, а в комплексі вони створюють театралізовану гру. До театралізованих ігор належать ігри-драматизації, ігри на теми літературних творів та сюжетно-рольові ігри.

Отже, театральна творчість учнів дитячих студій має значний потенціал для їхнього розвитку. Участь дітей у будь-якій театральній постановці змушує їх творчо думати, аналізувати, давати оцінку дійовій особі, партнеру, собі, тобто постійно перебувати в процесі пізнання, відкривати нове в собі та в навколишньому світі. Театральне мистецтво формує в дітей цілісний погляд на світ, створює можливість не лише для естетичного сприйняття, естетичного оцінювання, але насамперед для естетичної діяльності, що формує творця, активну, ініціативну особистість.

Література

1. Хейзинга Й. «Homo Ludens», або «Людина, що грається». Київ : Основа, 1994. 250 с

Оніщук Ірина,
студентка Київського національного університету культури і мистецтв

СУЧАСНІ МОДЕЛІ РЕЖИСЕРСЬКО-АКТОРСЬКОЇ СПІВТВОРЧОСТІ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ЧИННИК КОНТЕМПОРАЛЬНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Взаємозв’язок режисера та актора у процесі створення сценічного образу цілком залежить від професійної підготовки кожного з учасників творчого акту. В епоху *режисерського* театру кожний постановник намагається у різний спосіб виховувати *свого* актора, який став би не просто однодумцем, послідовником, але співтворцем вистави. Ці пошуки донині не втрачають актуальності. Натепер процес роботи над виставою у творчій співпраці режисера та актора можна умовно презентувати відповідно до трьох моделей: традиційного *ілюзійного* театру, постмодерного *імпровізаційного* театру та постдраматичного *фізичного* театру. Кожна з цих моделей має специфічні особливості, які впливають на режисерський відбір певних прийомів, методів та технологій творчого спілкування постановника й виконавців.

Традиційна модель є найбільш дослідженою у вітчизняному театрознавстві, яке разом із практиками сцени, вважає її методологічно обґрунтованою. Відтак, вона донині залишається головним напрямом мистецької освіти у театральних ЗВО України. Ця модель базована на основних принципах системи К. С. Станіславського [4], на його працях «Робота актора над роллю», зокрема його «методі психофізичної дії». Метод К. Станіславського вимагає від актора щирості у зображенні персонажа, актор мусить зануритися у почуття, характер персонажа, зрозуміти логіку його поведінки через своє внутрішнє відчуття, долучити власний емоційний та життєвий досвід; метод також містить усвідомлений аналіз драматичних ситуацій, в яких діє персонаж. *Традиційна* модель передбачає достатньо тривалий підготовчий етап у роботі над сценічним твором: так званий «застільний період», глибинний аналіз *сітки* персонажів, пошук *зерна* ролі, внутрішньої характерності, мотивів, підтекстів, логіки поведінки образу-ролі тощо. Весь цей етап актор проходить разом із режисером, який намагається спрямувати виконавця до власного бачення сценічного образу, підпорядкувати виконавський пошук режисерському задуму.

Хоча ця модель є найбільш розповсюдженою і містить найбільш розроблений алгоритм творчої взаємодії режисера з актором, у сьогоднішній театральній реальності вона видається, сказати б, неповороткою, тож, неактуальною, адже потребує багато часу на реалізацію і часто не відповідає постмодерним жанрам і формам сучасного сценічного мистецтва.

Інша модель, *фізичного* театру, є опозиційною до *традиційної* моделі *ілюзійного* театру, адже містить в собі протилежний метод роботи над сценічним образом – вона, згідно засад «біомеханіки» В. Е. Мейєрхольда [2], спрямована від «зовнішнього» до «внутрішнього», тобто від руху до емоції. Сутність цього методу полягає в аналізі акторського руху, диференціації дії з метою досягнення чіткості та видовищності. Керуючись такою моделлю, режисери вимагають від своїх акторів фізичної візуалізації сценічного образу, натомість, глибинний аналіз психічного життя персонажа відсувається на другий план. Наслідуючи В. Мейєрхольду, прибічники сучасної *фізичної* моделі вбачають в акторі своєрідну *маріонетку*. Ця форма, безперечно, є цікавою щодо творчого спілкування, адже передбачає пошук неординарних прийомів пластичної виразності для створення сценічного образу. У сучасному театральному просторі *фізична* модель яскраво реалізується у жанрах пластичної драми, танц-театрах, театрах пантоміми тощо. Проте водночас вона, на нашу думку, є цілковито авторитарним

стилем роботи.

Найбільш цікавою моделлю творчої взаємодії режисера та актора є *дієва або імпровізаційна модель*, яка передбачає «вільний пошук» виконавцем образу-ролі. Режисер дає тільки відправну точку дії, або накреслює спосіб сценічного існування. *Імпровізаційна* модель, відповідно до провідних постмодерних уявлень про творчість, не обмежує актора у засобах виразності, у прийомах та застосунках. Режисер, зі свого боку, є не наставником (*традиційна* модель), не диктатором (*фізична* модель), а супутником, який, намагаючись налаштуватися на акторський пошук, вибудовує виставу разом із виконавцем.

Однак така модель, на нашу думку, теж має певні складнощі та недоліки. Через акторську «вседозволеність» режисер, по-перше, ризикує загубити власне бачення всієї вистави, а відтак позбавити сценічний твір цілісності; по-друге, втратити свій стиль, який проявляється у режисерському рішенні та почерку; по-третє, оскільки імпровізаційна модель передбачає пошук та експеримент і не прокладає чіткий шлях до втілення *надзавдання* спектаклю, вона не гарантує реалізації ідейного комплексу вистави. Вважаємо, що така модель також значно ускладнює механізм взаємодії режисера та актора, але водночас, очевидно, що саме така форма роботи дозволяє говорити про набуття актором *авторської* функції та про надихаючу роль режисера в їхній творчій взаємодії, а також про актуальну та визначну позицію *митецької особистості у театральному мистецтві* загалом. Цікавим є той факт, що у сучасному театрі імпровізаційна модель у багатьох театрах є не просто методом роботи над окремою виставою, а й стає провідною пошуковою формою певного театру (наприклад київського театру-студії «Чорний квадрат»).

У сучасному театральному мистецтві найбільш вдалою щодо співпраці режисера та актора над створенням сценічного образу нам здається компілятивна модель, яка, на розсуд режисера, комбінує найвдаліший досвід застосування різних моделей. Безумовно, це є певним експериментом, тож містить певний ризик, але такий підхід може дати цікавий результат – сформувати особливий, по-своєму унікальний та дійсно творчий метод співпраці, співавторства та справжнього мистецького спілкування.

Література

1. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; пер. англ. В. Шовкун ; наук. ред.. О. Шевченко. Київ : Вид-во Соломії Павличко Основи, 2003. 503 с.

2. Мейєрхольд Вс. Мистецтво театру. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 69 с.

3. Сергієнко І. М. Соціально-психологічний театр: навч. посіб. Черкаси : Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. 138 с.

4. Станіславський К. С. Збірка творів: у 8 т. Т. 1-3. [б.м.], 1954–1957.

5. Харук Н. І. Приватні театри як невід'ємна складова театрально-художньої національної культури: до постановки проблеми. *Самоорганізація й динаміка культури та їх особливості в Україні* : зб. наук. пр. Вип. 1: Динаміка культурологічних процесів в Україні / Ін-т культурології Акад. мистецтв України. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. С. 228–231.

Павленко Єлизавета,
студентка Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв

СЦЕНІЧНА МОВА ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ АКТОРА

Однією з найважливіших навичок кожного актора є сценічна мова. На наш погляд, їй відводиться не достатній рівень уваги, через що більшість акторів після випуску припиняють розвивати і підтримувати активність артикуляційного апарату. Метою нашого дослідження стало узагальнення відомостей стосовно значущості сценічної мови для професійної підготовки акторів і пошук більш сучасних методів вправ й розвитку мовленнєвого апарату; привертання уваги до основних проблем, з якими стикаються актори у ході роботи над роллю на сцені, у кіно тощо; зазначення методів боротьби із затисками і розладами артикуляційно-резонаторної системи, які дозволять підвищувати професійну майстерність з плином часу.

К. С. Станіславський говорив: «Слово є найбільш конкретним виразником людської думки». Але існує душевне хвилювання, неправильна постава, контрольоване дихання з боку великої мускулатури, що викликають затиски і розлад артикуляційно-резонаторної системи. Їх усунення – основне завдання дихального тренінгу в процесі навчання сценічній мові [1]. На наше переконання, один з найкращих методів впровадження тренінгів та вправ у життя актора – *інтерактивний метод*.

Додавати тренінги до комунікації акторів на сцені у ході гри з імпровізацією, що буде підживлюватись ентузіазмом, до повного входження у роль. Якщо звернутись до розгорнутого визначення, то термін «інтерактивний» походить від англійських слів inter – взаємний і act – перебувати в постійному діалозі та бути активним діячем. Тобто інтерактивне навчання – це навчання, побудоване на активній взаємодії викладача та учнів. Завдяки інтерактивному методу ми можемо: розвивати комунікативні якості та, що найголовніше, створювати комфортні умови і сприятливе емоційне середовище для розкриття творчості кожної особистості. Відомо, що будь-яка театральна дисципліна («Сценічний рух», «Сценічна мова», «Майстерність актора») засвоюється завдяки педагогу. На його плечах лежить головна місія – розвинути в молодого актора інтерес до творчості, зміцнити його у творчих прагненнях. Увесь педагогічний процес слід підпорядкувати основній меті – вихованню актора, готового до творчості. У вирішенні цього завдання особливого значення набувають здатність і вміння актора точно організувати свої рухи в часі й просторі. Час, простір і мова – компоненти, за допомогою яких актор і режисер вирішують складні творчі завдання.

Практичні вправи, наведені в більшості підручників та посібників, за рідким виключенням, російськомовні: мусимо констатувати, що деякі класичні вправи з техніки мовлення досі не знайшли адекватного перекладу державною мовою. Можна зазначити, що найбільшим попитом користується навчальний посібник з техніки мовлення А. Овчиннікової «П’ять кроків до гарної мови» [1]. Також існують сучасні посібники з риторики, наприклад: М. Шахиджанян «Вчіться говорити публічно» [2], М. Львов «Риторика. Культура мови», І. Кропивко «Риторика». Тобто з джерелами є певні проблеми, проте не варто забувати, що нині триває період швидкої появи новітніх технологій, завдяки чому є можливість знаходити будь-яку інформацію з теми, що нас цікавить.

Ми вважаємо, що кожному студентові варто знайти, хоча б одну вправу з налагодження сценічного мовлення для виконання, що була б цікава саме йому і яку студенти-колеги могли б використовувати на парах також. При цьому, студент витрачає час на пошуки вправи, що швидше за все, закріплена за певною історією, з якої він дізнається, чому саме ця вправа працює. Водночас, справою педагога є обов'язок зрозуміти і практично пояснити, як правильно застосовувати обрану вправу. На наше переконання, інтерес студентів до самостійного навчання, пізнавання і відпрацювання необхідних навичок обраної професії, потрібно плекати з перших років навчання. Адже підготовка закінчується і постає фактична ситуація, коли студент або усвідомлює, що його більше не будуть турбувати сесії та викладачі, тому працювати над собою вже немає потреби, або ж, навпаки, вважає, що він напрацював достатню базу і має досить сил, щоб йти за професійним покликом і надалі. З практичного досвіду автора, варто констатувати, що кожен випускник розуміє яких професійних навичок йому бракує по завершенню закладу освіти. Багато залежить саме від уміння регулювати власний час і виокремлювати важливі речі: що можна взяти з собою, з чим потрібно іти на конкурс в театр чи на кастинг кіно? Заздалегідь, це не історія про життя Костянтина Сергійовича Станіславського, яку, безумовно, необхідно знати, проте знаннями про його життя і діяльність не зняти мовленнєві затиски, що проявляються від страху та невпевненості у своїй компетентності.

У підсумку зазначимо, що для якісної підготовки актора, до студента необхідно донести, що мова тягне за собою певні функції: комунікативна, номінативна, пізнавальна, емоційна, виражальна, об’єднуюча. Крім того, студент має засвоїти такі типологічні конструкції мовних контактів, як: повідомлення, словесне зображення, роздум, активація слухача та інші. Також варто ще раз підкреслити значущість сценічної мови у ході професійної підготовки акторів і запропонувати перелік практичних і теоретичних питань, що сприяють якісній освіті актора:

– опанування комплексу основних вимог до сценічної мови;
– правильне дихання, що є основою успішного оволодіння сценічною мовою;
– підготовка дихального та вестибулярного апарату;
– підготовка м’язів, резонаторів (тренування мовного апарату словами);
– опанування правильною орфоепією та літературною вимовою.

Такі основні завдання стоять перед студентами – майбутніми акторами під часді навчання, адже так формуються необхідні навички, що сприяють професійному формуванню актора.

Література

1. Коленко В. Формування навичок професійного фонаційного дихання на основі методичних прийомів та комплексної системи вправ у класі сценічної мови. *Гілея*. 2018. Вип. 5. С. 96–108. URL: http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/20158/Kolenko%20A.%20V..pdf?sequence=3 (дата звернення 03.10.2022).

2. Бусол А., Бусол В., Кроншталь Г., Цибульський М. Сценічний рух як складова професійної підготовки студентів спціальності «Акторська майстерність». *Фізична культура, спорт та здоров'я нації* : зб. наук. пр. Вип. 17 / Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. Вінниця : Ландо ЛТД, 2014. С. 34–40. URL: https://repository.ldufk.edu.ua/bitstream/34606048/168/1/Busol%20A.%2C%20Busol% 20V.%2C%20 Kronshtal%27%20H.%2C%20Tsybul%27s%27kyy%20M..pdf (дата звернення: 03.10.2022).

Музичне мистецтво: традиції і сучасність

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

КУРС «ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ МУЗИКИ» В КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНИХ ПРОЦЕСІВ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Нормативний курс «Історія світової музики» або «Історія зарубіжної музики» є одним з центральних компонентів підготовки музикантів за бакалаврськими програмами. Його зміст є практично незмінним і зазвичай доповнюється або творчістю сучасних композиторів, які вже визнані класиками, або у випадках знаходження нових матеріалів, передусім з давньої музики, що проливають світ на розвиток музичного мистецтва у давні часи. Значно рідше відбуваються зміни, пов'язані з переосмисленням світового музично-історичного процесу, який має усталені та канонічні інтерпретації, передусім музики бароко, класицизму, романтизму і почасти XX століття, що є основою наративу підручників з відповідної дисципліни.

В Україні на сьогодні відсутній власний наратив історії світової музики, сформований відповідно україноцентричного погляду на світ. Якщо курс «Історія української музики» загалом склався, хоча й потребує видозмін, іноді суттєвих, то український наратив історії світового музичного мистецтва тільки формується. Однією з причин його відсутності – постколоніальна свідомість української музикознавчої еліти, яка виховувалася в Союзі Радянських Соціалістичнх Республік (СРСР) і засвоїла радянськоцентричний, а по суті – російськоцентричний, погляд на розвиток світової музики.

Які є основні вади нормативного курсу з історії світової музики в сучасній Україні? Передусім зазначимо, що за тридцять років незалежності він так і не позбавився радянськоцентричних концептуальних засад та наративних кліше, а саме – надмірної значимості російської музики в історії розвитку світової. Нагадаємо, що в Українській Радянській Соціалістичній Республіці (УРСР) викладалися три курси історії музики – зарубіжної, російської та української. Після проголошення незалежності України, з часом, російська стала вивчатися в курсах зарубіжної або світової музики, що цілком є коректним. Але, на жаль, у кількісному показнику вона продовжувала посідати привілейоване місце, вивчаючись не набагато менше, ніж італійська, німецька, французька, і незрівнянно менше ніж, наприклад, польська або чеська.

В деяких закладах освіти України до 24 лютого 2022 року російська музика навіть вивчалася окремим великим блоком. Наголосимо, що виокремлення і виділення для її вивчення значної кількості годин автоматично надає їй значимості, що є історично хибним, оскільки основні здобутки російської музики світового рівня відносяться до другої половини XIX століття, з яких більшість припадає взагалі на XX століття. Безумовно, російська музика є однією із самобутніх національних шкіл, що почали свій активний розвиток у XIX столітті, але, за значенням і художніми здобутками, вона мало чим відрізняється від інших шкіл країн Європи, таких як польська або чеська, для яких виділено достатньо мало годин в українських курсах історії світової музики. Тому на сьогодні першочерговим завданням оновлення змісту курсів з історії світової музики є вихід з постколоніального дискурсу, а саме гармонізація її частин з метою позиціонування реальної, а не удаваної, значимості російської музики у розвитку світової, відповідно до музикологічних та освітніх традицій, що склалися в країнах Європи, в США, Канаді, Австралії тощо.

Наразі вивчення російської музики як частини світової, в Україні призупинено через активну фазу російсько-української війни, але в подальшому її вивчати доцільно, проте в такому обсязі, щоб, наприклад, з насолодою послухати віртуозну гру інструменталістів, які в сучасному віртуальному просторі змагаються між собою за перемогу в найшвидшому виконанні «Політа джмеля» Миколи Римського-Корсакова. Або щоб включитися в інтелектуальну гру Маурісіо Кагеля у творі «Князь Ігор. Стравінський», де композитор у суто постмодерністському дусі поєднує постать композитора-космополіта українського походження Ігоря Стравінського та відому оперу російського композитора Олександра Бородіна «Князь Ігор», з якої М. Кагель взяв частину тексту арії князя Ігоря, створивши на її основі свою музику. Щодо зазначеної опери, то у майбутньому при її вивченні, необхідно акцентувати увагу на тому, що її сюжет не має жодного відношення до російської історії, натомість є частиною української. В цьому контексті важливо зазначити, що майже без винятку російська музика пронизана імперськими ідеологічними наративами, які були започатковані Михайлом Глінкою, про

що писав ще у 2015 році український музикознавець Юрій Чекан [1], а тому при вивченні доробку російських композиторів необхідно наголошувати на цій її властивості. Не можна й повністю оминути творчість російського композитора-символіста Олександра Скрябіна, музика якого була орієнтиром для українських класиків Віктора Косенка, Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького. Не можна обійти і постать Петра Чайковського, але при характеристиці важливо підкреслювати не українське коріння композитора, яке незначною мірою знайшло відображення в його музиці, а вказувати на імперські наративи його творчості.

Отже, у навчальних курсах з історії світової музики, які викладатимуть після перемоги України у війні, необхідно розповідати про творчість російських композиторів відповідно їх внеску до скарбниці світової музики, в контексті реальних музично-історичних процесів, а не штучно створених імперсько-радянських наративів – не як найпотужнішу та найпрогресивнішу музичну традицію у світі, як це проголошувалося у СРСР, і не як особливим чином виокремлену та репрезентовану музичну культуру колишньої метрополії в контексті світової, як це вивчалося донедавна.

Українські наративи в історії світової музики мають оновитися якнайшвидше. Але для цього має бути музикознавчий консенсус і нестримне бажання якнайдалі дистанціюватися від країни, що вже триста років знищує нас і нашу самобутність. А наступним кроком деколонізації курсу історії світової музики має бути її узгодження з традиціями, що складися в інших країнах, відхід від оцінок творчості низки зарубіжних композиторів, яка склалася в радянські часи і досі не подолана.

Література

1. Чекан Ю. «Життя за Царя» Міхаіла Ґлінки та імперська ідеологія. *Критика.* 2015. Рік XVIII. Число 9–10 (203–204). С. 23–26. URL: https://krytyka.com/ua/articles/zhyttya-za-tsarya-mikhaila-glinky-ta-imperska-ideolohiya (дата звернення: 20.04.2022).

Козлін Валерій,
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИНАМІКА ЗВУКУ ПІД ЧАС ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

З часу появи музичних інструментів музиканти й педагоги шукають оптимальні шляхи звуковилучення та взаємопов'язаної з ним форми пальців і рук. Аналіз різних шкіл гри на музичних інструментах доводить, що трактування різних авторів засновані на особистому досвіді, тобто суб'єктивні. Звідси велика різноманітність порад і думок. Так, під час гри на фортепіано одні радять згинати пальці «як зручно для руки», інші – «тримати пальці напівзігнутими», треті – «сформувати дзвонову долоню, тобто у формі дзвону» і т.д. Хто ж має рацію? Яким саме пальцем вилучається голосніший звук: прямим чи зігнутим? Який палець має більшу швидкість?

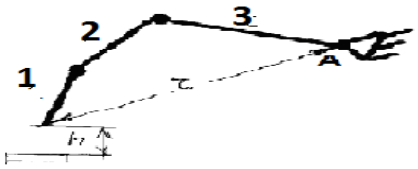


Рис. 1а

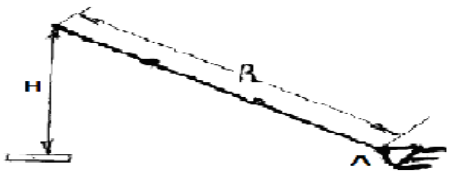


Рис. 1б

Рис. 2

Пропонуємо розібратися у цих, не суб'єктивних питаннях шляхом застосування доказових методів. Уявімо палець у вигляді важелів та шарнірів, що діє завдяки біомеханіці. Цифрами 1, 2 і 3 позначені відповідно дистальна, середня та проксимальна фаланги пальця.

У першому випадку зігнемо його і максимально піднімемо над клавішею фортепіано (рис.1а). Зазначимо висоту кінця пальця над клавішею – *h*. У другому – випрямимо палець повністю і

максимально піднімемо над клавішею (рис. 1б), де *H* – висота кінця прямого пальця над клавішею. Літерами *r* і *R* позначені радіуси обертання зігнутого та прямого пальців у суглобі (точка *A*).

Як бачимо, для прямого пальця висота *h* щонайменше втричі більша, ніж для зігнутого. Закони фізики трактують, що прямий палець під час звуковидобування розвине більшу швидкість, ніж зігнутий, і пропорційно їй вилучить гучніший звук. На підтвердження експерименту ми записали стукіт пальців різної форми по столу через мікрофон у музичний редактор Sound Forge. На рис. 2 представлено осцилограми звуку: зліва зігнутим пальцем, праворуч – прямим. Із цього експерименту можна зробити підсумок, що під час роботи прямим пальцем формується звук більшої гучності, за умови затрати того самого м'язового зусилля, що й за зігнутого пальця.

Порівняємо швидкісні характеристики пальців. Припустимо, що кінець зігнутого пальця, піднятий на висоту *h*, описав дугу *L*, а прямий палець, що піднятий на ту саму висоту *h*, так само описав дугу *L*. Закони математики свідчать, що довжина дуги дорівнює радіусу обертання, помноженому на кут повороту радіуса [1]. Для зігнутого пальця з кутом повороту в суглобі α – довжина дуги $L = r \times \alpha$. Для прямого пальця $L = R \times \beta$, де β його кут повороту в суглобі. Ліві частини рівнянь рівні, отже рівні й праві, тобто $r \times \alpha = R \times \beta$. Практично для будь-якого пальця $r = 2 / 3 R$, звідки $2 R / 3 \times \alpha = R \times \beta$ і остаточно $\beta = 2 R / 3 \times \alpha$. Ця рівність показує, що кут повороту прямого пальця менший ніж зігнутого і він швидше досягне клавіші фортепіано. У підсумку зазначимо, що прямий палець працює швидше.

Розглянемо варіант роботи пальців без розмаху з початкового торкання клавіші фортепіано (рис. 3).

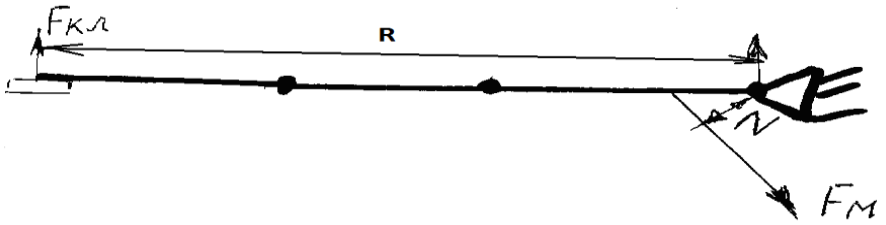


Рис. 3

Fкл – сила опору клавіші натискання пальця. Fм – рівнодіюча сила м'язів, що згинають палець. За законом теоретичної механіки, система перебуває у рівновазі, якщо сума моментів сил, що діють на неї, дорівнює нулю [2].

Складемо рівняння рівноваги системи: $Fкл \times R – Fм \times N = 0$, де *R* – плече дії сили, *Fкл* – збігається з довжиною пальця, *N* – плече рівнодіючої сил м'язів *Fм*. З рівняння, $Fм = Fкл \times R / N$ видно, що чим менше *R* (тобто чим більше зігнутий палець), тим менше витрачається сил під час звуковидобування. Оскільки розмах пальців у цьому разі однаковий і дорівнює висоті клавіші, то сила звуку буде практично однакова.

Література

1. Швецов Н. І., Бевз Г. П. Довідник з елементарної математики. Київ, 1967.
2. Павловський М. А. Теоретична механіка : підручник. Київ: Техніка, 2002. 512 с.

Садовенко Світлана,
доктор культурології, професор, в.о. завідувача кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, член НВМС

ПОЕТИЧНО-ПІСЕННІ ЗБІРКИ ЗОЇ РУЖИН ЯК ПРИКЛАД ТВОРЧОГО І НАУКОВО-ПРАКТИЧНОГО ПАРТНЕРСТВА: ПРЕЗЕНТАЦІЯ КНИГ «МИ СВЯТОМУ МИКОЛАЮ СЛАВЕНЯ ВОЗНОСИМО!» ТА «ЗА ПЕРЕМОГУ! ЗА ВОЛЮ НАРОДУ!»

Поетично-пісенні збірки відомої сучасної поетки і громадської діячки Зої Володимирівни Ружин «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо» та «За Перемогу! За волю народу!» є прикладом справжнього творчого і науково-практичного партнерства, адже авторка представляє у своєму друкованому доробку не лише власні вірші, а й широкий спектр результату спільних видів діяльності багатьох митців, які є істинними партнерами на громадській і творчій ниві. Книжки містять нотні матеріали пісень, написаних композиторами сучасності на подані у збірці поетичні твори авторки,

аналітичні матеріали, рецензії й відгуки відомих особистостей, методичні рекомендації щодо виконання вокальних творів, а також рішення Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв з рекомендацією цих збірок до друку.

Робота над поетично-пісенною збіркою «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо» продовжувалася протягом 2021–2022 року (рис. 1). Як зазначено в анотації, ця книга являє читачеві «поважний віночок віршів, присвячених Різдву святителя і Чудотворця Миколая, архієпископа міста Міри Лікійські, що в Малій Азії <…> Авторка у своїх віршах, написаних останнім часом, пов'язує образ і дії цього святителя з українською традицією вшанування трьох днів: святом так званого «зимового Миколая» (упокоєння його 19 грудня 345 року), святом «весняного Миколи» (перенесенням 1087 року його нетлінних мощів з Мірів Лікійських і покладення їх 22 травня того ж року в храмі міста Бар у Північній Італії, де вони зберігаються донині) та Різдвом Миколи Чудотворця, який народився 11 серпня 280 року в Патарі, Лікія, Римська Імперія. Саме дню Різдва Угодника Божого Миколая Мірлікійського і присвячується це видання. Вірші авторки дуже близькі до фольклорного напряму української поезії, до стилю колядок, щедрівок, веснянок, гаївок. На частину її Микільських віршів композитори Олександр Бурміцький, Валентина Кузик, Наталія Мороз, Іван Павленко, Володимир Павліковський, Юрій Решетар, Світлана Садовенко, Людмила Салюта-Ящук, Анжела Ярмолюк, Ольга Янушкевич написали музику, а знаний митець Олександр Охапкін щедро проілюстрував книгу. Методичні рекомендації докторки культурології, заслуженої діячки мистецтв України Світлани Садовенко стануть у нагоді як аматорам, так і професійним виконавцям під час розучування та виконання запропонованих творів» [1].

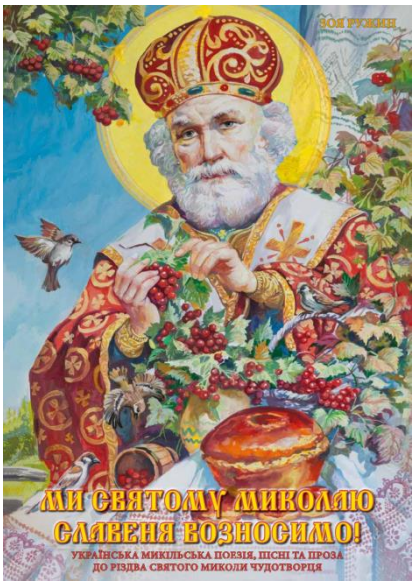


Рис. 1. Обкладинка поетично-пісенної збірки «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо»

Доктор мистецтвознавства, доктор теології, академік Академії наук вищої освіти України, член-кореспондент Національної академії наук України Дмитро Степовик у передньому слові до збірки визначає значення Микільської теми в українській культурі, аналізує поетичну творчість і громадську діяльність авторки Зої Ружин. Д. Степовик зауважує: «Свою громадську роботу вона незмінно променує на духовне християнське життя, особливо, серед жіноцтва. Вона очолює популярну церковно-громадську Всеукраїнську організацію «Поступ жінок-мироносиць». Звичайно, ці жінки не розносять по храмах святе миро, а проповідують мир у душах всіх людей. А позаяк назва їхньої групи включає словосполучення «носити Мир», то ця назва перегукується з рідним містом Миколи – Мирами Лікійськими. Звичайно, такий збіг слів є випадковим, але саме слово «мир» миле та любе усіма, тому, в нашому випадку, воно відіграє роль бажаного і приємного символу» [1, 12]. У буремне сьогодення омріяне слово «мир» набуло сакрального сенсу, виводячи Микільську поезію на єднання з сьогоденням. Наприкінці цього збірника авторка дає фотоматеріали та електронні посилання на проведену громадсько-творчу діяльність як ВО «Поступ жінок-мироносиць», так і «Мистецьким спецназом», керівником якого також є пані Зоя.

Андрій Ковальов, кандидат політичних наук, політолог, історик, релігієзнавець, у передмові до видання зазначає: «Сподіваємося, що свято Різдва Святителя Миколая знову повернеться до календаря Православної церкви України і буде запропоноване православним вірянам для вшанування в Україні, адже воно вже стало храмовим святом Свято-Миколаївського храму на Татарці у Києві. Хіба не диво відбувається просто на наших очах? За молитвами Святителя Миколая Господь повертає українців до власних древніх православних традицій. Саме на таких традиціях та історії відроджується Помісна і Автокефальна Православна церква України. І ми, українці, спостерігаючи це диво на власні очі, промовляємо коротку молитву: «Отче, священноначальнику Миколаю, моли Христа Бога, щоб спастися душам нашим!».

Василь Неволов, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, Лауреат Державної літературно-мистецької премії імені І. П. Котляревського, письменник, драматург та перекладач, член НСПУ та НСТДУ, голова правління Київської міської організації Товариства «Знання» України відзначив, що «цей доробок славної Зої Володимирівни, як і попередній, має таке ж широке поетичне дихання і наповнюється радощами. Її поетичні і філософські виміри знову тішать

нас простором думки. Вони вражають віддзеркаленням реалій духовного буття, сповнюють істинною життєвою мудрістю, любов'ю до людини і філософським осягненням життя, утверджують гармонію істини, добра і краси». «Ця одухотворена поезія стає надзвичайно важливим ланцюжком у формуванні фундаментальних основ національної духовності!» – резюмує знаний драматург-театрознавець [1, 27].

Нами було написано методичні рекомендації до цієї книги, повна назва яких «Методичні рекомендації до збірки «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо» на вірші Зої Ружин, музику українських композиторів: Олександра Бурміцького, Анжели Ярмолюк, Володимира Павліковського, Валентини Кузик, Юрія Решетаря, Світлани Садовенко, Наталії Мороз, Ольги Янушкевич, Людмили Салюти-Ящено». Подаємо фрагмент з наших методичних рекомендацій, що підготовлені як для фахівців, так і для всіх заінтересованих осіб, залюблених в українську пісню:

«Відкриває збірку новітніх вокально-музичних творів, написаних українськими композиторами сучасності на вірші знаної поетеси Зої Володимирівни Ружин, пісня композитора О. Бурміцького, яка є епіграфом і дала однойменну назву збірнику, присвяченому Різдву Миколая Чудотворця. Гармонічна палітра вокального твору композитора Олександра Бурміцького представлена фактично всіма тональностями першого ступеню спорідненості для основної тональності До мажор. Ритмічно-музичні інтонації чотиритактного вступу неначе хочуть нагадати всесвітньо відомий «Щедрик», який по-новому звучить у світлопрозорому До мажорі і може сприйматися однаково як у зимову, засніжену яскраво білим снігом, пору року, так і бриніти своєю витонченою чистотою влітку.

Потактова зміна тональностей у вступі немов передає курсування Святителя Божого Миколая від однієї оселі до іншої: До мажор, паралельний ля мінор, ре мінор, домінантові функція Соль мажор, яка, здавалося б, має розпочати мелодичну лінію твору з тонічного до-мажорного акорду. Втім, після паузи на сильній долі, початок пісні утаємничено звучить у ре мінорі. Плавний рух мелодичної лінії з одного повторюваного декілька разів звуку «ре» з коротким кроком на велику секунду вниз і знову поверненням в нього, тільки вже на гармонії домінантового Соль мажору, підкреслює уявне кружляння на небі Ангелів («а на небі Ангели кружляли»), складаючи певну складність в унісонному вокально-ансамблевому виконанні та у відчутті тридольного метру, вираженого музичним розміром ¾, що починається в такт, але зі слабкої долі, додаючи до пливучої вальсовості граціозну реверансну менуетність українського бароко.

Справжнім вибухом позитиву, шанування, віри звучить до-мажорний тричастинний приспів. Зберігаючи взаємозв'язок із давниною, першу фразу приспіву варто співати двоголосно, переважно в терцію, а другу – «У святого Миколая щастя-долі просимо!», яка може виконувати роль другого менуету за старовинними канонами, – триголосно. Рух мелодії стрибком на чисту кварту вниз від «до» другої октави і практично плавний спуск до ноти «до» першої октави переможно звучить на словах «Ми святому Миколаю Славеня возносимо!». Втім, композитору вдається за другим проведенням тієї ж самої мелодичної лінії тільки із закінченням на терцовому тоні, ноті «мі» внести інтонацію мольби-прохання на словах «У святого Миколая щастя-долі просимо». Наступні фрази вже звучать у паралельному ля мінорі зі стрибками на чисту кварту у висхідному русі («Миколай Божий угодник і свята людина»). Це середина тричастинного приспіву, що повертає нас у паралельну тональність (ля мінор) з мажорною домінантою (Ре мажор) і появою в мелодії відповідного фа дієзу і може становити складність при виконанні.

Завершальну частину приспіву можна сприймати як невелику коду старовинного менуету, де переможно й святково звучить фінальна фраза вокального твору на словах приспіву «Чудотворця Миколая любить Україна», яка, повторюючи мелодію першої стрічки приспіву, прокладає своєрідну тріумфальну браму Славеня.

Темп твору помірно швидкий. Дихання – пофразове. Пісня може виконуватися як сольно, так і в ансамблевому та хоровому виконанні. Цікавим може бути виконання цього твору професійним солістом з дитячим хором/ансамблем. Зрозуміло, що необхідним буде проведення відповідного аранжування, створення підголоскової фактури, додавання у приспіві у партії сопрано дзвінкових імітацій «дон, ділі-дон», промовлянням-скандуванням слів-звернення до Святителя, приміром, вірша Марійки Підгорянки «Святий Миколаю, прийди до нас з раю!» тощо. Втім, це зробить пропонований твір надзвичайно дивовижним для виконавців і значно збагатить репертуар кожного художнього колективу» [1, 116].

Отже, представлена книга Зої Ружин «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо!», в якій зосереджена інформація про Велике Свято, що пов'язане з відзначенням Різдва Миколая Чудотворця слугує повноцінним підмуром і багатоаспектною базою глибинних знань, є реальним прикладом творчого і науково-практичного партнерства.

Презентуючи книгу Зої Ружин «За Перемогу! За волю народу!», зауважимо, що Зоя Ружин як творча особистість відображала у своєму поетичному слові прагнення осмислити те, що відбувається з 24 лютого 2022 року (рис. 2). Свої враження і переживання вона відобразила у майже 200 віршах, написаних за короткий проміжок часу з лютого до травня. Як зазначається в анотації до книги, «саме в цей час відбулося творче духовне співзвуччя Зої Ружин та Світлани Садовенко, які не могли лишатися осторонь і прагнули свій талант і творчий потенціал віддати на служіння і наближення Перемоги» [2]. За ті три місяці нами було створено сім пісенних творів, які подавалися як демопрезентації кожного пісенного твору і оприлюднювалися на каналі Youtube. Учасники театру пісні «Ладоньки» (художній керівник – С. Садовенко), а також знані митці та аматори читали вірші Зої Ружин на відеоносії та поширювали їх в мережі Інтернет. Пісня з однойменною назвою «За Перемогу! За волю народу!» після авторського виконання була виконана Лесею Королик (Італія), Юрієм Мамчуком (Київ), Владиславом Мишковим (Полтавська область), народним художнім колективом Театром пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, солістом колективу Іллею Мицаєм, а також ансамблем солістів «Благовість» (м. Київ).

Рис. 2. Обкладинка книгу Зої Ружин «За Перемогу! За волю народу!»

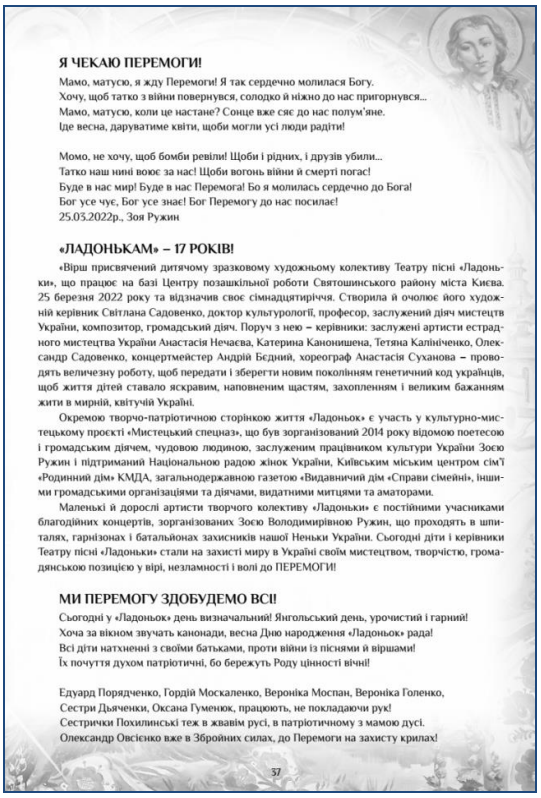
Багаторічна співпраця поєднує Зою Ружин з видатними композиторами Олександром Бурміцьким і Леонідом Нечипоруком, які також на основі віршів поетеси написали патріотичні та ліричні пісенні твори. Проілюстрував обидві презентовані книги знаний у світі іконописець Олександр Охапкін.

Передмову до збірника написано Віктором Ющенком (Президентом України 2005–2010 рр.), письменником Василем Неволовим, головою Правління МГО «Земляцтво Придніпров'я» Леонідом Костюченком, письменницею, журналісткою Тетяною Череп-Пероганич, головою Національної ради жінок України Людмилою Порохняк-Гановською, почесним головою Спілки офіцерів України Євгеном Лупаковим, заступником директора з навчально-виховної роботи КПК ПВФП Ладою Волошковою, Героєм України Анатолієм Паламаренком, суддею ПАГС, генералом УРК, краєзнавцем Олександром Гаврилюком.

Творчий доробок, що містить книга «За перемогу! За волю народу!» являє собою зразок цілком новітньої поезії і пісенної творчості. Всі представлені твори написані під звуки канонади. Це своєрідний літопис нашого життя початку повномасштабного вторгнення на нашу землю. Під кожним віршем та піснею написані дати їх створення. Назви також промовисто говорять самі за себе: «У духові нації – сила джерельна!» (26.02.2022), «Переможності час!» (26.02.2022), «Слава Воїнам – Захисникам!» (27.02.2022), «Ми хочемо миру!» (01.03.2022), «Із нами – наш Бог! Перемога – за нами!» (01.03.2022), «День Перемоги здобудемо ми!» (07.03.2022), «Ярило – Янгол України!» (08.03.2022), «Тарасові Шевченку сини й доньки вірні!», «Богородице Маріє!» (09.03.2022), «Йде війна, а сонечко в очі зазирає» (10.03.2022), «Привид Києва» – Герой навіки!» (10.03.2022), «Діти дуже хочуть щастя Україні!» (15.03.2022), «Вже сонце обійми до світу відкрило» (23.03.2022) та ін. [2].

Є в книзі й присвята нашому дитячому колективу Театру пісні «Ладоньки» до 17-річчя творчої діяльності, яке відзначалося нами у березні 2022 року (рис. 3). Відзначимо, що у Зої Володимирівни завжди знайдеться час і натхнення написати унікальні вітання чи віршований лист-вітання для всіх її друзів, партнерів, колег!

У творчому тандемі Зоя Ружин – Світлана Садовенко створено вже понад 20 пісенних творів, втім, представлена збірка містить вісім, з яких сім написано на вірші пані Зої, а саме: «За Перемогу! За волю народу!», «Привид Києва», «Ярило – Янгол України», «А я – українка!», «До миру висот!», «Синьо-жовта мрія», «Перемоги весна» і одна пісня авторська – вірші і музика Світлани Садовенко –



Я ЧЕКАЮ ПЕРЕМОГИ!

Мамо, матусю, я жду Перемоги! Я так сердечно молилася Богу.
Хочу, щоб татко з війни повернувся, солодко й ніжно до нас пригорнувся...
Мамо, матусю, коли це настане? Сонце вже сяє до нас полум'яне.
Іде весна, даруватиме квіти, щоби могли усі люди радіти!

Момо, не хочу, щоб бомби ревіли! Щоби і рідних, і друзів убили...
Татко наш нині воює за нас! Щоби вогонь війни й смерті погас!
Буде в нас мир! Буде в нас Перемога! Бо я молилась сердечно до Бога!
Бог усе чує, Бог усе знає! Бог Перемогу до нас посилає!
25.03.2022р., Зоя Ружин

«ЛАДОНЬКАМ» – 17 РОКІВ!

«Вірш присвячений дитячому зразковому художньому колективу Театру пісні «Ладоньки», що працює на базі Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва. 25 березня 2022 року та відзначив своє сімнадцятиріччя. Створила й очолює його художній керівник Світлана Садовенко, доктор культурології, професор, заслужений діяч мистецтв України, композитор, громадський діяч. Поруч з нею – керівники: заслужені артисти естрадного мистецтва України Анастасія Нечаєва, Катерина Канонишена, Тетяна Калініченко, Олександр Садовенко, концертмейстер Андрій Бедний, хореограф Анастасія Суханова – проводять величезну роботу, щоб передати і зберегти новим поколінням генетичний код українців, щоб життя дітей ставало яскравим, наповненим щастям, захопленням і великим бажанням жити в мирній, квітучій Україні.

Окремою творчо-патріотичною сторінкою життя «Ладоньок» є участь у культурно-мистецькому проєкті «Мистецький спецназ», що був зорганізований 2014 року відомою поетесою і громадським діячем, чудовою людиною, заслуженим працівником культури України Зоєю Ружин і підтриманий Національною радою жінок України, Київським міським центром сім'ї «Родинний дім» КМДА, загальнодержавною газетою «Видавничий дім «Справи сімейні», іншими громадськими організаціями та дітьми, видатними митцями та аматорами.

Маленькі й дорослі артисти творчого колективу «Ладоньки» є постійними учасниками благодійних концертів, зорганізованих Зоєю Володимирівною Ружин, що проходять в шпиталях, гарнізонах і батальйонах захисників нашої Неньки України. Сьогодні діти і керівники Театру пісні «Ладоньки» стали на захисті миру в Україні своїм мистецтвом, творчістю, громадянською позицією у вірі, незламності і волі до ПЕРЕМОГИ!

МИ ПЕРЕМОГУ ЗДОБУДЕМО ВСІ!

Сьогодні у «Ладоньок» день визначальний! Янгольський день, урочистий і гарний!
Хоча за вікном звучать канонади, весна Дню народження «Ладоньок» рада!
Всі діти натхненні з своїми батьками, проти війни із піснями й віршами!
Їх почуття духом патріотичні, бо бережуть Роду цінності вічні!

Едуард Порядченко, Гордій Москаленко, Вероніка Моспан, Вероніка Голенко,
Сестри Дяченки, Оксана Гуменюк, працюють, не покладаючи рук!
Сестрички Похилинські теж в жвавім русі, в патріотичному з мамою дусі.
Олександр Овсієнко вже в Збройних силах, до Перемоги на захисту крилах!

37

Рис. 3. Присвята дитячому колективу Театру пісні «Ладоньки» до 17-річчя творчої діяльності

балада про волю «Десь на вигоні». На власному каналі Youtube мною написано: *«Балада про волю "Десь на вигоні" написана 07 квітня 2022 року у місті Києві. Ще продовжувалися тривожні повітряні сирени, від інформації про Бучу все холонуло і здригалося, голосно звучали вибухи, але ми знали і розуміли, що то вже йде розмінування. В столиці ми починали дихати вільним повітрям. Тому і прийшла ця пісня – і слова, і музика. І я дякую за це! Але ми продовжуємо молитися за всю нашу Україну. Україна – це наша земля! Ми захистимо Україну-Матір!»* А трохи згодом додала: *«Народження нової пісні є доволі інтимним творчим процесом, де ти сам зі своєю Музою знаходишся у пориві емоцій, їх сплесків, пошуків, знахідок. А презентація, прем'єра пісні – це завжди дуже хвилююча мить, яка показує вже майже готове твоє творіння і внутрішню готовність ділитися з широкою аудиторією, слухачами і бути згодним з оцінкою твоєї праці. Це хвилювання, яке зрозуміло тільки авторам – поету, композиторові, а коли ти є автором і слів, і музики, то і відповідальність несеш повністю, одноосібно, як автор»* [3].

Пісня, однойменна з назвою збірника, «За Перемогу! За волю народу!» масштабно звучить нині у сольному, ансамблевому, хоровому виконанні, підіймаючи бойовий дух наших захисників:

Солдати – герої, безстрашні і дужі,
Вітчизні своїй самовіддано служать.
Доземний уклін вам, пошана народу
За Перемогу! За нашу свободу!

Нотний переклад твору для мішаного хору було передано знаному колективу сучасності – ансамблю солістів «Благовість», художній керівник – народна артистка України Тетяна Кумановська і виконано в Спілці композиторів у травні 2022 року [4].

Обидва презентованих нами видання книг Зої Володимирівни Ружин «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо» та «За Перемогу! За волю народу!» розраховані на студентів і школярів, шанувальників поезії, віруючих християн, широкий читацький загал, професійні та самодіяльні мистецькі колективи для поповнення пісенного репертуару і є справжнім взірцем творчого і науково-практичного партнерства сьогодення.

Література

1. Ружин З. В. Ми святому Миколаю Славеня возносимо! Українська Микільська поезія, пісні та проза до Різдва Святого Миколи Чудотворця / музика на вірші З. Ружин: О. Бурміцького, В. Кузик, Н. Мороз, І. Павленка, В. Павліковського, Ю. Решетаря, С. Садовенко, Л. Салюти-Ящено, А. Ярмолюк. Київ : Саюр Груп, 2021–2022. 194 с.

2. Ружин З. В. За перемогу! За волю народу! Поезія, пісні та проза, написані в дні війни. Київ : ТОВ «Юрка Любченка», 2022. 156 с.

3. Садовенко С. Десь на вигоні. Балада про волю. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UcjGKnMxEmk (дата звернення: 28.09.2022).

4. За Перемогу! Слова З. Ружин, музика С. Садовенко. Вик. анс. солістів «Благовість» під орудою Т. Кумановської. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EdA9snhypKA (дата звернення: 28.09.2022).

Асталош Габріела,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

ВІДРОДЖЕННЯ ШОПЕНІВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ І. Я. ПАДЕРЕВСЬКОГО

Постать Ігнація Яна Падеревського відіграла фундаментальну роль в еволюції польської культури кінця XIX – початку XX ст. Він залишив по собі безцінну мистецьку спадщину, досягнувши вершин піанізму та створивши чимало композиторських артефактів. Доробок музиканта поєднує кілька аспектів діяльності: виконавську, редакторську, частково педагогічну та композиторську. Зокрема, митець закарбував своє ім'я в історії інтерпретації музики Ф. Шопена, приклавши чимало зусиль для популяризації та увіковічення творів свого кумира. Його авторські прочитання стали унікальним явищем фортепіанного виконавства, вони були глибоко переконливими, надзвичайно поетичними, наповненими філософською думкою та патріотичними ідеями. Водночас, прагнучи якнайглибше передати зміст музики майстра, І. Падеревський на основі власного багаторічного виконавського досвіду створив чимало редакторських опусів фортепіанного доробку композитора.

Глибоке знання музики Ф. Шопена та відчуття безмежної шани до неї віддзеркалилось і на композиторському спадку його ідейного продовжувача. Відтак і вибір жанрового діапазону, і тематика, і художньо-образний та ідейний зміст полотен І. Я. Падеревського засвідчує пієтет до творчості польського генія. Як фортепіанні, так і камерно-ансамблеві композиції цього автора вражають, насамперед, глибиною почуттів й переживань, багатогранністю розкриття образного змісту, багатством звучання інструментів, знанням їх виразових та віртуозних технічних можливостей, мелодичною винахідливістю та оригінальністю гармонічної мови.

Звернення до камерно-інструментального жанру є наслідком акумулювання мистецьких інтересів І. Я. Падеревського. По-перше, піаніст мав величезний виконавський досвід у цьому жанрі ще з юнацьких років. Зокрема, під час навчання у Варшаві він протягом року з успіхом концертував із скрипалем І. Целевічем; здійснив чимало виступів із В. Гурським. По-друге, безсумнівним є вплив Ф. Шопена, для якого камерно-інструментальний жанр не став провідним, все ж ним було створено кілька оригінальних зразків, знакових для польської романтичної камерної музики: Інтродукція і Полонез для віолончелі та фортепіано, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, Віолончельна Соната. В доробку цього композитора є ще один твір, створений у співавторстві із відомим віолончелістом, професором Паризької консерваторії О. Франкоммом «Великий концертний дует на теми з опери Дж. Мейєрбера «Роберт-Диявол», котрий як і Віолончельна Соната посів важливе місце у концертних програмах Ф. Шопена останніх років. Хоч фортепіанна фактура цих творів теж позначена віртуозністю, все ж порівняно із попередніми композиціями в них проявляється значно більша збалансованість ансамблю.

Останні композиції Ф. Шопена можна вважати прототипом камерно-інструментальної творчості І. Я. Падеревського, в якій центральне місце належить Скрипковій Сонаті. В ній повною мірою відображено піаністичну віртуозність автора, проте вона природно співіснує у насиченій музичній канві з епічною скрипковою партією. Композиція належить до раннього періоду творчості, в ці ж роки написаний Фортепіанний концерт. Обидва твори свідчать про початок мистецької зрілості, злет виконавської майстерності, новий етап авторського письма. Ефектність, масштабність, помпезність, піднесеність – ось ті ознаки, які на перший погляд характеризують Сонату. Однак, проникнувши у її художній зміст, перед інтерпретаторами та слухачами постають образи героїчного минулого Польщі, могутність незламного духу народу, його душевне багатство, щирість емоцій. Музичній мові притаманна проникліва мелодійність, художня виразність, гармонічна барвистість, велич, піднесеність. Соната присвячена відомому скрипалю Пабло де Сарасате та посіла чільне місце у його концертних програмах. Сам автор неодноразово виконував її із своїм товаришем В. Гурським. Цей музикант надавав цінні виконавські поради під час написання. Опублікована у авторитетному берлінському виданні Bote & Bock, Соната викликала схвальні відгуки з боку європейської і, особливо, польської музичної критики. Твір написаний у класичній тричастинній формі, однак за духом, темпераментом, емоційним розмахом є яскравим артзразком Романтизму.

Спадщина І. Я. Падеревського посіла ключове місце не лише в польській культурі. Музикант увійшов в історію піанізму як один із найяскравіших, найвідоміших та найпопулярніших віртуозів кінця XIX – початку XX ст., полонив світ переконливо глибокою інтерпретацією музики Ф. Шопена, створив чимало яскравих шедеврів польської музики пізньоромантичного зразка, своєю творчістю зміг привернути увагу світової спільноти у питаннях національної самобутності та ідентичності нації.

Література

1. Асталош Г. Л. Історична постать Ігнація Яна Падеревського крізь призму синтезу мистецької та політичної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 4. С. 129–133.
2. Нечепуренко В. Ноктюрн ор. 16 І. Я. Падеревського: стильовий та інтерпретаційний аспекти. *Київське музикознавство: проблеми музичної освіти. Культурологія та мистецтвознавство.* № 57. С. 231–243.
3. Paprocka P., Mierzejewska M. Ignacy Jan Paderewski – kompozytor i pianista. URL: http://skorzewo.edu.pl/szkola/patron/patron.php (дата звернення: 31.10.2022).
4. Tomasik S. Polskie sonaty skrzypcowe od Elsnera do Szymanowskiego. URL: https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/slawomir_tomasik_-_xix_xx_w.pdf (дата звернення: 01.11.2022).

Глазунова Галина,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва Академії мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА НОРВЕЗЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТ.: ОСОБЛИВОСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО ВПЛИВУ

У музичній культурі Норвегії XX століття почесне місце посідає фортепіанна музика. У творчості сучасних норвезьких композиторів фортепіано використовується широко та різноманітно. Розширюючи межі традиційного застосування інструмента, музиканти здійснюють пошуки засобів вираження, що збагачують темброво-колористичні властивості, виявляють нові можливості фортепіанного звучання. Норвегія – країна стародавнього народного мистецтва, і саме народне мистецтво в період пробудження та піднесення національної самосвідомості стало потужним фундаментом для створення оригінального норвезького мистецтва, джерелом натхнення для багатьох композиторів XX століття, найважливішим засобом оновлення їхньої музики.

Самобутність і оригінальність фортепіанних творів норвезьких композиторів XX століття насамперед зумовлені глибокими і міцними зв'язками з багатовіковими глибокими національними традиціями. Проникнення в їх фортепіанні твори невід'ємних елементів норвезького народного музичного побуту, неповторної барвистості музичного фольклору, втілення інтонаційно-змістовної сфери, ладо-гармонічних, мелодійних та ритмічних особливостей значною мірою сприяли збагаченню та розширенню виразних можливостей інструмента.

Особливий інтерес викликає музика для хардангерської скрипки – одного з найбільш уживаних народних музичних інструментів, поширеного майже по всій території Норвегії. Безліч цікавих рішень і звукових знахідок, що збагатили фортепіанну музику, були зумовлені органічним перетворенням тих чи інших елементів саме цього фольклорного шару, проникненням їх у художній склад композиторських стилів.

Норвезька народна скрипка хардингфеле відрізняється від класичної тим, що має, окрім основних, чотири, а іноді й п'ять бурдонних струн. Деякі характерні особливості хардангерської музики безпосередньо зумовлені особливою конструкцію інструмента і технікою ведення смичка. Наявність резонуючих струн створює своєрідні призвуки, а їх специфічна настройка, яких відомо близько двадцяти, надає звучанню різної колористичної насиченості. Більш висока і плоска підставка, дугоподібний смичок зумовили широке застосування подвійних нот і акордів, багату орнаментику, велику кількість органних пунктів і витриманих звуків, особливо в сполученні відкритої і притиснутої струн – улюблене норвезькими скрипалями двоголосся.

Терпкі, гострі гармонії, дисонанси, що утворюються від самостійного лінеарного руху голосів, у поєднанні з мелодійними, ладогармонійними та ритмічними особливостями (імпровізаційно-варіантний принцип формоутворення, ладова і ритмічна перемінність тощо) додали неповторності звучанню хардангерської музики. Із цією фольклорною традицією пов'язані такі різноманітні жанри, як гангар, спрингар, халінг, весільні марші, які відрізняються винахідливістю, багатством образно-художнього змісту і здобули велику розповсюдженість.

Прагнення до засвоєння народно-художнього складу музики і трансформації її у форми сучасної європейської мови знаходить відгук у багатьох норвезьких композиторів. Вони мали єдину мету: на новому рівні відроджувати фольклор, досягти синтезу народних музичних інтонацій та образно-виразних структур з елементами стилів та направлень у музичному мистецтві XX століття. Однак шляхи досягнення цієї мети були різними.

Деякі композитори, такі як: С. Йордан (S. Jordan), Л. І. Єнсен (L.I. Jensen) та ін., стояли на традиційних, національно-романтичних позиціях, не відмовлялись від нових впливів, фольклорні елементи вживали дуже помірно. Фортепіанна музика у творчості цих композиторів грала не дуже значну роль, здебільше це твори малих форм, камерно-інструментальні ансамблі тощо (Л. І. Єнсен – Folklor Lomanson, Соната для віолончелі та фортепіано та ін. С. Йордан – Фортепіанні п'єси ор. 3, 6, 12, 29; «Маленький концерт» для фортепіано з оркестром ор. 77 та ін.).

Друга група композиторів, серед яких С. Ольсен (S. Olsen), Е. Гровен (E. Groven), Г. Твейтт (G. Tveitt), засвоюючи інструментальну сутність музики для хардингфеле, прагнули повністю підкорити свій стиль принципам народної творчості. А з нових ідей використовувати лише ті, які можуть вписатися в народну традицію, збагатити, не руйнуючи її. Фортепіанна музика цих композиторів являє значний інтерес, відрізняється винахідливістю у численних художніх рішеннях та свідчить про цікаве й плідне перетворювання фольклорних елементів у професійній творчості. (Е. Гровен – «Тосканська балада», велика кількість фортепіанних п'єс. С. Ольсен – Варіації на норвезьку народну мелодію ор. 5, Дві сюїти «З Телемарку» ор. 31 та ін.).

Г. Твейтт – гастролюючий піаніст, композитор, вчений-фольклорист своїми доробками зробив вагомий внесок у фортепіанну музику Норвегії. Принцип використання народних ладів був ним застосований у всіх його подальших творах (шість Фортепіанних концертів, численні сюїти, «12 двоголосних інвенцій у народних ладах», Соната «Etere» ор. 129 та ін.).

Фортепіанна творчість Х. Севєрюда (H. Severud) та К. Егге (K. Egge) – найяскравіша сторінка усієї скандинавської музики XX ст. Ці та інші композитори цієї групи прямої залежності від фольклору не відчували, а спирались на опосередковане перетворення елементів народної музики. Музична мова Северюда є сплавом власних оригінальних ідей, прийомів та характерних рис народної музики, його фортепіанний стиль відрізняється ясністю та лаконізмом. (Х. Северюд – «Танці і наспіви з Сильюстьола» ор. 17, 21, 22, 22–26, Фортепіанні концерти № 1, 2, Фортепіанна транскрипція музики до драми Ібсена «Пер Гюнт» ор. 28 та багато ін.).

Особливість художньої індивідуальності К. Егге визначила його причетність до сучасних напрямів у європейській музиці. Написані в сучасній манері твори мають яскравий норвезький колорит. Для створення своєї композиторської техніки Егге використовував особливості побудови хардангерської музики. Його музика поліфонічна, на першому плані логіка лінеарного розвитку голосів. Він використовував дванадцятитонову техніку, не пов'язуючи себе із серійністю. (К. Егге – Соната «Сновидіння» ор. 4, Фортепіанні концерти № 2 «Варіації і фуга на теми норвезьких народних пісень», «Три Фантазії для фортепіано у ритмах Гангар, Спрінгар, Халлінг ор. 12а, 12в, 12с, «12 дванадцятитонових інвенцій» ор. 10 та ін.).

Серед відносно молодих композиторів – К. Нюстедт (K. Nystedt), Е. Ховланд (E. Hovland), Ф. Стромхолм (F. Stromholm) та ін., творчість яких позначена сміливими пошуками нового, інтересом до експерименту, засвоєнням серійної техніки та інших напрямів у музиці XX століття, – також помітне прагнення знайти шляхи збагачення своєї музичної мови через фольклор. (К. Нюстедт – Три фортепіанні п'єси ор. 16, Варіації ор. 21, Сонатина ор. 35 та інші. Е. Ховланд – Варіації для двох фортепіано ор. 47, Скерцо та Рондино ор. 29 та інші. Ф. Стромхолм – Танець тролів ор. 2, Соната ор. 5, 12 дванадцятитонових інвенцій ор. 10, Концерт для фортепіано з оркестром ор. 12 та ін.).

Перетворюючи різні стильові риси музики для хардингфеле у своїх фортепіанних творах, сучасні норвезькі композитори суттєво розширили коло фортепіанних засобів художньої виразності і, виявляючи глибоко особистий підхід до фольклору та застосовуючи прийоми синтезу, взаємопроникнення корінних національних основ і найновіших прийомів, які набули інтернаціонального поширення в музичній культурі XX століття, створюють самобутню оригінальну музику.

Література

1. Grinde N. A History of Norwegian Music / Trans.William H. Halverson and Leland B. Sateren. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991. Print.

2. Gurvin O. Hardingfeleslattak [Hardanger fiddle music] horsk folkenmusikk, III v Oslo,1958-67.

3. Gyrinde N. Contemporary Norwegian Music 1970–1980. Oslo, 1988. 117 p.

4. Ph.D. / A Catalogue, Published by Contemporary Norwegian Piano Music, 3 anlargen and revised edition. Copyright. 1976. 54 p.

Глазунов Олександр,
кандидат мистецтвознавства, доцент, старший викладач кафедри музичного мистецтва
Академії мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА

Ми вважаємо, що світове скрипкове мистецтво можна уявити собі як єдиний простір, на зразок океану, що вічно поповнюється багатьма джерелами. Так, світове скрипкове виконавське мистецтво сторіччями поповнюється значною кількістю джерел, серед яких важливе місце належить українському виконавському мистецтву. Видатні українські скрипалі-виконавці, педагоги, науковці з історії та методики скрипкового мистецтва та всі, хто становлять українську скрипкову школу, – ось те визнане у світі потужне джерело.

Існують докази того, що скрипка в Україні з давніх часів посідала досить помітне місце в житті народу. До речі, скрипка в Україні – інструмент народний, на відміну багатьох країн, включаючи Італію. Тільки згодом скрипка із Заходу України та Польщі потрапила в руки геніальних італійських майстрів, які створили досі неперевершені зразки інструментів.

Українська скрипка завжди була невід'ємною атрибуцією інструментальних ансамблів, традиційні народні свята та гуляння неможливо уявити собі без ансамблю народних музик, в яких скрипка, завдяки яскравому звучанню, посідала провідне місце. Тобто скрипка була найулюбленішим музичним інструментом українського народу, її оспівували в піснях. Крім того, імовірно, більшість дітей Заходу України мали можливість спробувати пограти на скрипці.

З огляду на історію професійного скрипкового мистецтва України, спостерігаємо дивовижну властивість музики та музикантів інтегруватися у світовий культурний простір без втрати своєї національної специфіки. У будь-якій країні музичне мистецтво, зокрема виконавське, не могло ні з'явитися, ні існувати у відриві від загальних культурних процесів. Так, на початку професійного становлення української скрипкової школи було скрипкове мистецтво Європи. Одним із засновників Київської скрипкової школи був випускник Варшавської консерваторії Іван Водольський, який працював викладачем музичного училища протягом 1863–1875 років. Серед його численних учнів були такі відомі музиканти, як А. Колаковський, Й. Котек та ін.

Потужне прискорення розвитку української скрипкової школи надав відомий чеський скрипаль та педагог Отакар Шевчик, який у Київському музичному училищі (тоді при РМТ) виховав низку найталановитіших скрипалів, серед яких були М. Сікард, М. Ерденко, Д. Пекарський і, зокрема, Р. Глієр. Зауважимо, що життя кожного із зазначених тут і далі музикантів, враховуючи їх внесок у світове скрипкове мистецтво, – теми окремих монографій.

У першій половині XX століття у досить короткі терміни київська скрипкова школа набула світової слави і популярності. Велике значення у цьому процесі відіграла діяльність професора Д. Бертьє, який був концертмейстером Державного симфонічного оркестру та очільником струнного квартету. Учнями великого музиканта були О. Пархоменко, В. Стеценко, О. Кравчук (згодом очолив Квартет імені М. Лисенка). Також одним з тих, хто тоді виховував скрипалів, оркестрантів, камерних музикантів у Київській консерваторії, був професор Я. Магазинер.

Новий імпульс скрипкових класів Києва пов'язаний з творчістю педагогів О. Манілова, П. Макаренка, О. Пархоменко. Завдяки їхнім творчим зусиллям українське та світове скрипкове мистецтво поповнюється славними іменами лауреатів та дипломантів міжнародних конкурсів – А. Мельникова, А. Винокурова, З. Зелінського, В. Бродського, Т. Печеного та ін. З 1957 року на кафедрі скрипки Київської консерваторії розпочав плідну педагогічну, виконавську та науково-методичну роботу видатний скрипаль, професор О. Горохов, який виховав плеяду видатних скрипалів і педагогів, серед який – В. Козін, І. Андрієвський, Г. Коновалов та ін. Нова хвиля досягнень Київської консерваторії пов'язана з іменем видатного скрипаля та диригента, професора, народного артиста України Богодара Которовича. Інтенсивність його особистої виконавської, педагогічної, організаційної та суспільної діяльності вражає.

Становлення музичної освіти в Одесі тісно пов'язане з діяльністю видатного громадського діяча та композитора П. Сокальського. Завдяки його зусиллям у місті у 1886 році було відкрито перші безкоштовні музичні класи Школи любителів музики, яка стала фундаментом славетної одеської школи. У 1897 році музичні класи були перетворені на музичне училище. Завдяки високому художньо-освітньому рівню підготовки учнів Одеського музичного училища стало можливим відкриття Одеської консерваторії.

Особливе місце в дореволюційній українській скрипковій педагогіці посіла школа П. Столярського. Його особиста практика стала важливим методом для організації освітнього процесу багатьох навчальних закладів України. Педагогічний досвід П. Столярського дав блискучі результати, його учні, зокрема Д. Ойстрах, принесли одеській скрипковій школі світову славу. Слід зазначити особливу продуктивність у роботі Одеської консерваторії у цей період. Період 20–30-х років ХХ століття був часом справжнього розквіту діяльності Одеської консерваторії. Найбільш успішною виявилася робота П. Столярського, з класу якого вийшла значна кількість першокласних скрипалів. Найбільш відомими з них були Д. Ойстрах, Є. Гілельс, Н. Мільштейн, М. Фіхтенгольц, Б. Гольдштейн, В. Пікайзен, З. Брон, С. Кравченко та багато інших. Також слід зазначити плідну роботу професорів М. Грінберга, З. Мордковича, Л. Лемберського та багатьох ін.

Історія львівської скрипкової школи поринає в далеке минуле. Адже тут працював видатний скрипаль-віртуоз та композитор Кароль Ліпінський, який змагався у скрипковій майстерності з Н. Паганіні, виступав у квартеті з Л. Шпором, грав в ансамблях із Р. Шуманом та Ф. Лістом. Першою українською професійною скрипалькою та педагогом була учениця Л. Ауера й О. Шевчика Єлизавета Щедрович-Ганькевичева. Вона викладала у Музичному інституті ім. М. Лисенка. Серед видатних імен – учень О. Шевчика у Віденській консерваторії, педагог та виконавець Євген Перфецький. Також одним з фундаторів Львівської скрипкової школи є професор Осип Москвичів, з класу якого вийшла низка видатних скрипалів, таких як О. Деркач, Ю. Крих, Д. Колбін, В. Стеценко, Д Леґкер, Б Каськів та ін.

Ще одним важливим осередком української скрипкової школи є Харків. Кафедра струнних інструментів, тоді Харківської консерваторії, а зараз – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, була започаткована у 1917 році у поєднанні з іншими оркестровими інструментами, самостійною стала у 1921 році. Тут завжди працювали славетні скрипалі-педагоги. Це низка імен – гордість мистецтва України: М. Гольфельд, О. Гольдберг, І. Добржинець, Л. Тимошенко а також єдиний в Україні учень К. Флеша – А. Ліщинський. Вони виховали плеяду видатних учнів, які посіли значні позиції як на рідній кафедрі, так і в багатьох країнах світу.

Серед відносно молодих закладів вищої музичної освіти України слід назвати Донецьку консерваторію, що нині перейменована на Донецьку державну музичну академію імені С. С. Прокоф'єва і була організована у 1965 році. Із самого початку її існування почали працювати молоді випускники та авторитетні професори провідних консерваторій СРСР. Це – В. Тітков, В. Жук, А. Каравацький, Д. Шейнін, С. Євдокимов, О. Глазунов, Є Лебедєв, Г. Хачбабян, М. Синельников, А. Запольський, М. Очосальський та ін. Їм вдалося випустити плеяду скрипалів, які посіли провідні позиції на вітчизняних і світових кафедрах.

Відтоді, особливо вже у новому тисячолітті, з'явились нові музичні заклади вищої освіти, що плідно працюють на виховання нових поколінь освічених і талановитих українських скрипалів та світовий авторитет української скрипкової школи.

Література

1. Лапсюк В. М. Джерела української скрипкової культури Музика. Київ, 1981. № 6. С. 25–26.

2. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Передмова М. Щоголя. Київ : Мистецтво 1955. 124 с.

3. Швець Н. Нові імена у виконавстві. *Музика*. 1998. №2. С. 14.

Грищенко Валентина,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВИДАННЯ ЗВУКОЗАПИСУ ЯК ВИД КРЕАТИВНОЇ ІНДУСТРІЇ

На сьогодні більшість культурних послуг в Україні є недооціненими, а інфраструктура – у стані критичного виживання. Але саме культура є джерелом широкого спектру інновацій та нематеріальних активів, що може бути поштовхом для відновлення і стійкого зростання економіки [1].

19 червня 2018 року Верховна Рада України ухвалила законопроєкт № 6738 щодо внесення змін до Закону України «Про культуру». Зокрема, цим нормативним документом було зафіксовано поняття «креативні індустрії» і забезпечено умови підтримки та відновлення життєздатності культури, креативних індустрій і туризму за часів кризи, викликаної епідемією коронавірусу

COVID-19. 13 липня 2020 року Президент підписав Закон України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо державної підтримки сфери культури, креативних індустрій, туризму, малого та середнього бізнесу у зв'язку з дією обмежувальних заходів, пов'язаних із поширенням коронавірусної хвороби (COVID-19)». Серед основних положень Закону – розширення можливостей грантових програм для креативних індустрій. Також Закон запроваджує деякі зміни у сферах діяльності телерадіоорганізацій, авторського права, збирання винагороди і відрахувань з користувачів.

Законом визначено поняття «креативний продукт» – це товари та послуги, що створені / надані за результатами культурного (мистецького) та / або креативного вираження і мають високу додану вартість. Визначення цього поняття створило підстави для:

– точнішого обрахування внеску креативного продукту в економіку (зокрема додану вартість) країни;

– стимулювання експорту за кордон товарів і послуг, вироблених або наданих українськими представниками у сфері креативних індустрій;

– підтримки створення митцями та підприємцями інноваційного, міжсекторального, функціонального, талантомісткого продукту з високою доданою вартістю і важливим естетично-евристичним, комунікаційним, інтегративним соціальним призначенням [2].

Перелік видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій, зазначено в Державному класифікаторі 009:2010, згідно з яким, під шифром 59.20 є «видання звукозаписів» [3]. У 2022 році наказом ректора Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККіМ) від 22 червня 2022 року № 58-0 введено зміни до стратегії та перспективних напрямів розвитку освітньої, наукової та інноваційної діяльності НАКККіМ на 2018–2025 рр. Місія Академії визначена всім її історичним науково-педагогічним досвідом і полягає у формуванні, розвитку та підтримці моделі безперервної високоякісної освіти у сфері культури і мистецтв в Україні, креативних індустрій зокрема [4].

Кафедра академічного та естрадного вокалу і звукорежисури НАКККіМ готує здобувачів вищої освіти за напрямом 025 «Музичне мистецтво» ОПП «Звукорежисура» для здобуття освітньої кваліфікації бакалавра музичного мистецтва, звукорежисера (Sound Producer), де в переліку набуття програмних результатів навчання зазначено: *«РН12. Здійснювати звукозапис, монтаж, мікшування і озвучення різноманітних музичних інструментальних складів, ВІА, солістів, дикторської і художньої мови»*. А у новій редакції ОПП додано до переліку набуття спеціальних фахових компетенцій пункт: *«СК18. впроваджувати інноваційні ідеї в звукорежисерську діяльність у сфері музичного мистецтва для створення актуальних соціокультурних послуг (творчих проєктів) з урахуванням тенденції розвитку креативних індустрій»*; а до переліку програмних результатів навчання – пункт: *«РН18. виявляти, генерувати і впроваджувати креативні ідеї в професійну діяльність»*.

Для сучасних професій, особливо пов’язаних з новаторством, потрібна саме креативність – здатність на основі накопиченого досвіду і знань генерувати нові ідеї і способи, що оптимізують робочий процес або створюють неповторний продукт. У поняття «креативність» включено такі якості як: рішучість, здатність піти на ризик, кмітливість, винахідливість, швидкість думки. Також «креативність» завжди супроводжується широким кругозором, бо без нього складно знайти нове рішення проблеми.

Креативність не є вродженою здатністю, це досвід, який набувають. І її можна й потрібно розвивати. Існують різні методики розвитку креативності в дітей і дорослих. Перед сучасними педагогами закладів вищої освіти, і НАКККіМ зокрема, постають нові завдання – створювати і запроваджувати в навчальний процес такі методики підготовки здобувачів усіх рівнів вищої освіти, що сприяють розвитку вміння не лише створювати креативний продукт, але й бути креативною особистістю.

Загалом креативність потрібна для оптимізації, поліпшення, підвищення ефективності, збільшення функціональності та виробничої потужності, тобто для якісного професійного зростання. В науці та виробництві креативність потрібна для винаходу нового обладнання, нової техніки, нових технологій виробництва. В сучасних умовах особливої актуальності набувають дослідження, що мають на меті створення і реалізацію на практиці стимулюючих умов та факторів виробництва для розвитку креативних індустрій, що дають потужний імпульс економічного прогресу [5].

Література

1. ВРУ ввела поняття креативної індустрії, а Кабмін має визначити її види. 19.06.2018. URL: https://news.dtkt.ua/state/laws-and-regulations/48732-vru-vvela-ponyatt (дата звернення: 13.10.2022).
2. Закон про підтримку креативних індустрій. 17.07.2020. URL: https://mkip.gov.ua/content/zakon-pro-pidtrimku-kreativnih-industriy.html (дата звернення: 13.10.2022).
3. Про затвердження видів економічної діяльності, які належать до креативних індустрій : розпорядження Кабінету Міністрів України. Перелік від 24.04.2019 № 265-р. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/265-2019-%D1%80#Text (дата звернення: 13.10.2022).
4. Стратегія та перспективні напрями розвитку освітньої, наукової та інноваційної діяльності Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв на 2018–2025 рр. URL: https://nakkkim.edu.ua/akademiya/stratehiia-rozvytku(дата звернення: 13.10.2022).
5. Креативні Люди – Це Якісь Люди? У Чому Проявляється Креативність Людини? 01.10.2020. URL: https://kyivweekly.com.ua/kreativni-lyudi-ce-yakis-lyudi-u-chomu-proyavlyayetsya-kreativnist-lyudini/ (дата звернення: 13.10.2022).

Дьяченко Володимир,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОНОКОМПОЗИЦІЯ ТА СПЕКТРАЛЬНЕ АРАНЖУВАННЯ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ: ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ І РЕТРОСПЕКТИВА

З кожним роком теоретичні та практичні можливості досліджень у сфері сучасної музики і звукових мистецьких технологій розширюються завдяки новим аналогово-цифровим програмним комплексам, що є інструментами з, майже, необмеженими можливостями в руках музикантів і звукорежисерів. Це також стосується творчих можливостей і художніх комунікацій серед сучасних мистецьких напрямів діяльності людини, зокрема музичного мистецтва, що зумовлено значною кількістю програмно-апаратних та електронних музичних інструментів, різновидів звукового обладнання тощо.

Обсяг об’єкта нашої наукової розвідки підтверджує достатня кількість досліджень стосовно поєднання звукових технологій з різними видами мистецтв, творчою та культурною діяльністю людини. Варто згадати дослідження та праці українських авторів у напрямах: електронної музики та акустичних подій: А. Ананьєв, А. Бондаренко, Є. Кущ, С. Лазарєв, Черевко, С. Шустов, Т. Ястремський; мультимедіа технологій – В. Грищенко, В. Козлін; М. Ужинський; сучасної попмузики та року: Є. Андреєв, Л. Васильєва, В. Овсянніков; звукорежисури та звукових технологій – Н. Бєлявіна, В. Бєлявін, Н. Бондарець, О. Бут, В. Дьяченко, Є. Кущ, В. Папченко, М. Ужинський. Серед зарубіжних авторів і їх наукових праць, що розглядають звукові технології та звукорежисуру, виокремимо таких авторів: Д. Гібсон, Б. Катц, М. Коллінз, А. Нісбет, Ф. Ньюелл, Б. Овсінскі, М. Сеніор, Д. Стронг, П. Уайт та ін.

Зазначимо, що у працях зарубіжних і українських авторів докладно розглянуті поняття «фонокомпозиція», «звукові об’єкти та акустичні події», «спектральний аналіз», «напрям сучасної музики», «просторова та ритмічна організація музичної фактури». Крім того, як теоретичну основу звукорежисури і звукових технологій опрацьовано об’єктивні та суб’єктивні параметри звуку, розроблено міжнародні стандарти «суб’єктивної оцінки якості фонограм» і «нормалізація гучності та максимально допустимий рівень аудіо сигналів – EBU R128», а також теоретико-практичні основи в галузі звукозапису та мікшування музики. Досить багато досліджень присвячені напрямам спектрального аналізу окремих музичних звучань, співочих голосів та інструментів, а також фонограмам як акустичним подіям. Проте досі не достатньо розглянуті відповідні зв’язки між музичним мистецтвом і звуковими технологіями, хоча вони віддзеркалені у музичному інструменто-будуванні та виконавстві, сучасних музичній композиціях, оркестровці й аранжуванні.

Відомо, що музичне мистецтво спирається в своїй основі на знання про суб’єктивне сприйняття звуку людиною, де основними термінами, які характеризують його параметри є: висота, тривалість, гучність, тембр. Музиканти, на рівні музичної теорії, вивчають нотну грамоту і сольфеджіо, звукоряд і лад, тон і обертон, ритм і метр тощо. В основі технічних дисциплін – фізика та акустика, а також базисом мультидисциплінарної професії звукорежисура є знання про звук як фізичне явище, що характеризується такими об’єктивними його параметрами: частота, звуковий тиск, тривалість, динамічний діапазон, амплітудо-частотна характеристика, спектр.

Поєднання фізичних звукових явищ та музичного тембру починається із виникненням

електроакустичної та електронної музики (початок-середина ХХ століття) у творчості композиторів експериментальної й електронної музики. Тоді фізичний звук і музичний тембр синтезуються у працюючі звукові технології, які використовуються в просторі музичного мистецтва. З іншого боку, ХХ століття позначилося виникненням електровакуумної лампи, а потім транзистора, що провокує розробку нових аудіо компонентів та звукових підсилювачів. Тоді ж виникає поняття «перевантажений звук» (cranch, overdrive, «ламповий звук»), що характеризує еру електроакустичних інструментів, електрогітари, електрифікованої музики та її напрямів – блюзу та року.

Відомо, що друга половина ХХ століття позначена бурхливим розвитком основних напрямів сучасного музичного мистецтва (jazz, blues, classic-rock, pop, heavy-metal, techno, house, RnB тощо), а також виникненням їх стильових напрямів. Такі події сприяли розвитку специфічних ринкових відносин, що породили попит-пропозицію в сфері звукового обладнання, електроакустичних та електронних музичних інструментів, які розроблялись фірмами з урахуванням тенденцій ринку, потреб та вимоги клієнтів-виконавців.

Музиканти втілювали пошуки нового звучання та стилю у власних композиціях за допомогою нових інструментів і звукового обладнання, застосовуючи нові форми та засоби виразності в аранжуванні творів.

Із виникненням технологій цифрового звукозапису і комп'ютерної техніки аналоговий звукозапис та музика із реального завантажуються у віртуальний цифровий простір. Там діють вже інші математичні закони, що побудовані на аналогово-цифровому перетворенні звуку та теорії Фур'є, завдяки якій будь-який складний звук може бути представлений у вигляді окремих його частотних складових. Ця теорія реалізувалась у програмному спектроаналізі, завдяки чому звукорежисер і музикант отримали можливість не лише почути нотний діапазон музичного інструменту, а й побачити повний його частотний діапазон, разом зі всіма частотними складовими (гармоніками та обертонами). Суб'єктивне слухове сприйняття тепер може бути ще більше опредмеченим і підтвердженим за допомогою об'єктивних вимірювальних засобів.

Технологія спектроаналізу надає широкі можливості. Вона вже тривалий час активно використовується спеціалістами у сферах звукозапису, мікшування, мастерингу, композиції та аранжуванні творів сучасного музичного мистецтва. Спектральне вимірювання звукових сигналів застосовується вченими в галузі практичної фізики та акустики для дослідження музичного звуку з точки зору акустичних подій та явищ.

Отже на межі спектрального аналізу та об'єктивації тембру зійшлись технологія та мистецтво. Поняття «спектральне аранжування» стає виробничою частиною звукової композиції. А популярна музика починає створюватись не лише в межах сучасної гармонії, тембру музичних інструментів але й з урахуванням амплітудно-частотних і спектральних характеристик їх звучання – звукових об'єктів в аранжуванні. В такому випадку, повною мірою починають працювати технології фонокомпозиції, в якій відбувається структурування елементів аранжування за темпоритмічними структурами, розміщення акустичних об'єктів у звуковому просторі за частотною і просторовою характеристикою, динамічним діапазоном і музичним балансом.

Література

1. Ананьєв А. Просвіров Д. Спектральне співставлення музичних творів / Національний технічний університет України «КПІ». *Акустичний вісник*. 2004. Том 7. № 3. С. 7–13.

2. Бондаренко А. Виявлення і аналіз акустичних подій в електронній музиці (на прикладі «Мотус» А. Загайкевич). *Питання культурології.* 2015. № 31. С. 22–28.

3. Бондаренко А. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ – початку ХХІ століття : дис. … кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2021. 293 с.

4. Бєлявіна Н. Методологія та методика викладання фахових мистецьких дисциплін. Київ : НАКККіМ, 2015. 250 с.

5. Дьяченко В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика : дис. … канд. мистецтвознавства (д-ра філософії): 26.00.01 «Теорія та історія культури» / НАКККіМ. Київ, 2018. 361 с. Бібліогр. С. 196–223.

6. EBU Technology & Innovation – Assessment Methods for the Quality of Sound Material – Music EBU, 1997. 35 с.

7. R 128. Loudness normalisation and permitted maximum level of audio signals. Status: EBU Recommendation. 2014. С. 5.

Ielysieieva Kateryna,
Leading accompanist, senior teacher of Department of Academic and Pop Vocals and Sound Engineering, Institute of Modern Art of National Academy of Culture and Art Management

THE DUALITY OF THE DEVELOPMENT OF THE UNNOFFICIAL AKADEMIC SOVIET MUSIC BRANCH IN THE SECOND HALH OF THE 20TH CENTURE

In the sixties years of 20th centure composers began to appear in the Soviet musical space, that were closely connected with the avant-garde currents. The works of these composers, freely experimenting with the world musical traditions and not meeting the Soviet standards of academic music, were practically not performed and not published. The so-called «Khrennikov's seven» (Elena Firsova, Dmitry Smirnov, Alexander Knaifel, Viktor Suslin, Vyacheslav Artemov, Sofia Gubaidulina, Edison Denisov) became famous, but the performance of their works at the polish festival was criticized by Tikhon Khrennikov at the VI Congress of the Union of Composers in November 1979. However, consider the phenomenon, which consists in combining in one node the performing and composing activities avant-garde and ancient music, which constitute an inextricable link between the past and the future.

At the beginning of the movement, which transformed the face of Russian music in the second half of 20 century there were several talented young composers. But on the tip of the arrow in the middle of 1950's was Andrei Volkonsky. In his writings, a watershed appeared, marking a new period - the Soviet avant-garde. Without taking into account the activities of the composer, performer and musician Andrei Volkonsky there would be incomplete picture of post-war music in Russia, in which so many did the ancestor of the composer.

The paradox of the artistic concept of Volkonsky consisted in the unity of two seemingly diametrically opposed and even mutually exclusive trends. On the one hand, already in the 1950's he became the leader of the most radical trend in contemporary Russian music. On the other hand, he turned to pre-classical art.

The main achievement of Volkonsky in the field of performance is the creation in 1964 of an ensemble of ancient music «Madrigal». The repertoire of «Madrigal» was mainly music of the 16th–17th centuries. Concerts of the ensemble often represented monographically certain national schools of this or that period. Among the performed composers there were also famous great masters, and little-known, as well as many works whose authorship remains unknown. Also, Volkonsky was the first who turned to the performance of the old Russian church music, which was actually banned by the authorities at that time [1, 118].

The style of performing «Madrigal» completely reflected the artistic concept of the leader. There wasn't historical stylization, the material of ancient music is treated as a living modern intonation. Sometimes it even led to risky liberties. Thus, performing ancient organ music, Andrei Volkonsky could use the organ effect of strong overtones, which sounded dramatically colorful.

The turning point in Volkonsky's creative evolution was 1956. This was the year of Khrushchev's anti-Stalinist report and the beginning of the «thaw», the year of the Polish musical avant-garde. Volkonsky's new music, which he composed in 1956, marked the opening of a new period in Soviet music – the beginning of the avant-garde. Of course, a number of young musicians participated in this movement, but it was Volkonsky who was destined to become the first among them. Therefore, it was he who became the founder and leader of the avant-garde of the post-war years in Soviet Union.

Going beyond the established musical consciousness turned out to be two-sided, both to its own forms of music of the middle of the 20th century and to baroque, renaissance, medieval music. Both of them had one thing in common. It was the thinking not according to the laws of functional harmony, but on the basis of polyphonic methods. In this way Volkonsky seemed to follow the ideas of Sergei Taneyev and Igor Stravinsky [2, 80].

Reference

1. Zinkevich E. The Ukrainian Symphony – Phantom or Reality? *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universit¨at Chemnitz 7, 2000. Pp. 117–125.

2. Sinkevitsch Je. Ukrainische Sinfonik der Gegenwart. *Sowjetische Musik im Licht der Perestroika*, ed. by Hermann Danuser, Laaber, 1990. Pp. 73–80.

Єрьоменко Андрій,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

БАЯННО-АКОРДЕОННЕ МИСТЕЦТВО СЕРБІЇ В ДОСЛІДЖЕННЯХ МИСТЕЦТВОЗНАВЦІВ

Сучасне баянно-акордеонне мистецтво досить часто привертає увагу дослідників, мистецтвознавців, виконавців. Проте в національно-стилістичному вимірі науковці частіше звертаються до вивчення теоретичних та практичних аспектів, українського та західноєвропейського баянно-акордеонного виконавства. Питанню баянного та акордеонного сербського мистецтва присвячено незначне коло наукових праць.

У вітчизняному мистецтвознавстві деякі дослідники звертають увагу на особливості гри на баяні та акордеоні, що так чи інакше пов'язані з Сербією та національними рисами країни. Однією з таких вчених є О. А. Устименко-Косорич [4]. Науковиця висвітлила широкий спектр питань сербського баянно-акордеонного виконавства та мистецтва. Дослідниця з'ясувала передумови формування сербської баянно-акордеонної школи (кін. XIX – поч. XX ст.), проаналізувала підготовку сербських баяністів-акордеоністів у вищих мистецьких закладах освіти України та виявила прояви сербських баянно-педагогічних технологій в системі вітчизняної підготовки баяністів-акордеоністів, розкрила особливості масової музики як атрибуту молодіжної культури середини XX століття, дослідила історію розвитку сербської баянно-акордеонної школи (другої половини XX – початку XXI століття), зазначила освітньо-педагогічні аспекти баянно-акордеонного мистецтва Сербії.

Серед вітчизняних музикознавців, які вивчали питання баянно-акордеонного мистецтва Сербії, є М. Куліш [3]. Науковець розглядав особливості функціональної трансформації баянного мистецтва в культурі України та Сербії другої половини XX – початку XXI століть. Також слід зазначити працю Л. Міщенко, яка за допомогою синергетичного підходу проводила дослідження народно-інструментального мистецтва Сербії.

Мистецтвознавці Л. Гришенькина та Л. Черкашина узагальнили досвід у системі фестивального та конкурсного руху на території Бєлгородського регіону. Вчені розглянули найбільш відомі конкурсні заходи спрямовані на розвиток баянно-акордеонного мистецтва та академічного виконавства на народних інструментах. Питання трансформованого, сучасного формату інтернет-конкурсів та фестивалів, включаючи й сербські, розглядали М. Долгушина та І. Богомолова. Автори розглядають змагання виконавців у різних видах інтернет-заходів, зокрема і в престижному бєлградському конкурсі «Internet Music Competition», організованому Асоціацією педагогів музичних закладів Сербії (Association of the education alists of primary and secondary music schools of Serbia). Дослідниця О. Рибалко аналізувала сербський досвід вивчення народного музичного мистецтва в межах дисциплін основної школи .

Науковець Д. Скуднєв визначав особливості трактування звукового образу баяна та акордеона у зарубіжному кінематографі кінця XX – початку XXI століття. У роботі автор звернув увагу на фільм сербського режисера Е. Кустуриці «Чорна кішка, білий кіт» («Црна мачка бели мачор») (1998) та виділив національні особливості звучання баянно-акордеонної музики у ньому.

Особливу увагу дослідженням баянно-акордеонного мистецтва своєї країни приділяли сербські науковці. Зокрема, композитор та мистецтвознавець Зоран Ракич. У своїй дисертації він зазначив результати дослідження щодо особливостей розвитку баянно-акордеонної культури Сербії, надав інформацію про конкурси та фестивалі баянно-акордеонного мистецтва, історію їх виникнення і професійного становлення на території країни. Науковець Даніела Ракич досліджуючи національний фольклор та його розвиток, висвітлила місце баянно-акордеонної музики в побуті сербського народу. Мистецтвознавець Рамич Яшко висвітлював особливості орнаментики в сербській народній інструментальній музиці для акордеона.

Обґрунтування особливостей взаємозв'язку освіти сербських акордеоністів та специфіки української школи акордеона, виділення різних аспектів навчання сербських акордеоністів в музичних школах України, особливості підготовки сербських майстрів акордеона в Україні до участі в конкурсах з акордеонної майстерності в Україні і за кордоном досліджувала К. Нішіч.

Вивченню баянно-акордеонного мистецтва Сербії присвячена порівняно невелика кількість досліджень науковців, які надають загальну, описову інформацію щодо теоретичних та практичних аспектів виконавства на баяні та акордеоні.

Література

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. 400 с.
2. Єрьоменко А. Ю. Баянна творчість А. Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Суми, 2019. 20 с.
3. Куліш М. О. Особливості функціональної трансформації баянного мистецтва в культурі України та Сербії другої половини XX – початку XXI століть. *Музичне мистецтво і культура*. 2011. Вип. 13. С. 371–382.
4. Устименко-Косоріч О. А. Сербська баянно-акордеонна школа: історія та сучасність : монографія. ЛНУ імені Тараса Шевченка. Луганськ, 2013. 352 с.
5. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с

Іванова Валентина,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музичного та хореографічного мистецтва ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»

ЗНАЧЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДУХОВНОЇ СПАДЩИНИ В ПРОЦЕСІ ВИХОВАННЯ МУЗИЧНО-ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У наш час якість підготовки фахівця у ЗВО є найактуальнішою проблемою освіти. Вимоги до професійної підготовки істотно зросли через необхідність формування фахівця, здатного на паритетних засадах реалізувати і громадські рішення, і власні інтереси, та особистості, що постійно прагне до пізнання культурних надбань й самореалізації в сучасному світі. Це покладає на заклади вищої освіти відповідальність за організацію такого навчального процесу, який би забезпечував підготовку майбутніх фахівців, які є не просто носіями інформації з предмета, а й професіоналами, з високим ступенем творчості, що несуть у сучасне суспільство енергію творення, творчості, вдосконалення.

Особливе місце у професійній підготовці майбутнього фахівця культури і мистецтва у ЗВО посідає творча діяльність, про що йдеться в Державному освітньому стандарті вищої професійної освіти. Основою творчої діяльності є вивчення і збереження національної культурної спадщини [3]. Г. М. Падалка стверджує: «Національна культура – основне джерело становлення митця… З історії розвитку мистецтва відомо, що, яких би художніх методів та стильових напрямів не дотримувався митець, сила його таланту, глибина художнього пізнання світу прямо і безпосередньо залежить від національного коріння художнього дару і творчих здібностей» [4, 61].

Народна культурна спадщина протягом століть є скарбницею національних традицій, основним компонентом національної своєрідності художньої культури, яка стала основою для розвитку багатьох жанрів професійного мистецтва. Вона відкриває можливості збагачення сучасного мистецтва неповторними особливостями національного світогляду, оновлення його змісту. «Невипадково М. Гоголь зауважував, що поет навіть може бути і тоді національним, коли описує цілком сторонній світ, але дивиться на нього очима своєї національної стихії, очима свого народу, коли відчуває і говорить так, що співвітчизникам його здається, ніби це відчувають і говорять вони самі» [4, 64].

Отже, *народна творчість* є цілісною художньою системою, нерозривно пов’язаною з національною культурою, місцевими традиціями, що безпосередньо віддзеркалюють світогляд народу. Це сприяє розвитку, в першу чергу, національної самосвідомості особистості, заснованої на відчутті духовного зв’язку з народом.

Основним пріоритетом професійної підготовки є цілеспрямоване, систематичне і результативне сприяння у становленні творчої особистості студента з метою її максимального розвитку і підготовки до виконання основних соціальних функцій. Необхідно, щоб студент був здатний адекватно оцінювати свої реальні та потенційні можливості, був готовий до професійного самовизначення, самоствердження та самореалізації, прагнув конструктивно використовувати свої знання та вміння, робити ціннісний вибір. Науковцями встановлена залежність між творчістю і такими рисами особистості як схильність до самоактуалізації, швидкість мовлення, імпульсивність, незалежність суджень, оригінальність, широта інтересів.

Навчальні плани і робочі програми для студентів напрямів «Музичне мистецтво» насичені навчальними дисциплінами, що залучають студентів до вивчення національних основ українського мистецтва, спонукають до творчого опрацювання зібраних фольклорних матеріалів. Можна стверджувати, що творче зростання студента-музиканта у Миколаївській філії КНУКіМ відбувається

на основі творів національної культурної спадщини, що складають переважну більшість у навчальному і концертному репертуарі. Опрацьовуючи зібрані фольклорні пісні, зразки інструментальної музики, здійснюючи адаптацію старовинних творів до сучасного стилю виконання, студенти виявляють свіжість сприйняття, неординарний погляд, отже, формують власну креативну культуру.

На теоретичних курсах глибоко вивчається доробок видатних діячів культури і мистецтва. У студентів формується усвідомлення, що креативні ідеї збереження і розвитку народних традицій простежуються у творчості дослідників музичної спадщини українського народу К. Стеценка і М. Леонтовича, діячів музичного мистецтва І. Марчука і А. Антонюка і багатьох інших. Велике значення має практика студентів у Будинках культури, у професійних і самодіяльних мистецьких колективах, де вони залучаються до процесу розробки художніх номерів, формування репертуару, концертної діяльності. Цей творчий процес є надзвичайно плідним для розвитку творчої культури студента. Тобто, у професійній підготовці майбутнього фахівця стоїть завдання забезпечити перехід від школи «засвоєння знань» до школи життя, школи думки, школи активної дії, покликаної формувати особистість, всебічно підготовленої до того, щоб безпосередньо і в повному обсязі включитися в продуктивну працю та соціальні відносини. Вже в період навчання у ЗВО, студента необхідно поставити в активну позицію суб'єкта діяльності, за якої він зміг би проявити самостійність, ініціативність і творчість, а його навчальну діяльність організовувати так, щоб вона була засобом його професійного становлення та креативного зростання.

Проєктування професійної підготовки студентів до роботи в сучасних умовах спирається на теоретичні положення, викладені в роботах А. М. Алексюк, І. А. Зязюна, Г. М. Падалки, О. М. Пехоти, С. О. Сисоєвої та ін. Актуальними є процеси вдосконалення і модернізації системи професійної підготовки фахівців музичного профілю. Для розробки і реалізації базових засад професійної підготовки студентів, на наш погляд, необхідна орієнтація на принцип особистісно орієнтованої освіти, епіцентром якої є студент як суб'єкт загальнолюдської і національної культури, історії, власного життя і розвитку [5]. Цей принцип у нашому дослідженні базується на таких елементах навчального процесу у ЗВО:

– входження особистості в національну культуру та культурна ідентифікація;

– соціалізація та адаптація студента у сучасному соціумі;

– художньо-естетичний розвиток студентів;

– формування творчої спрямованості особистості студентів.

Для того щоб відповідати сучасній дійсності, майбутній фахівець у галузі мистецької освіти повинен не просто адаптуватися до нових ситуацій, а й бути здатним змінити їх, при цьому сам змінюючись і розвиваючись. Тож метою навчально-творчих занять є закріплення і розширення отриманих студентами знань і навичок, формування вмінь їх творчого застосування у мистецькій діяльності.

Професійна підготовка, на наш погляд, повинна включати в себе такі важливі компоненти, що сприяють формуванню музично-творчої діяльності студентів:

– визначення конкретного змісту художньо-творчої діяльності для кожного студента та узгодження його з викладачем. У цьому проявляється принцип індивідуального навчання на засадах формування творчості;

– збір, аналіз і опрацювання зразків народної творчості;

– проведення, за необхідності, консультацій з фахівцями, які працюють у галузі мистецької освіти, мистецтвознавства;

– прогнозування результату творчої роботи та її ролі і значення у культурному просторі;

– координування діяльності студентів з викладачем, необхідна його корекція;

– уточнення напрямів роботи, термінів завершення, окремих етапів творчої діяльності студента;

– проведення захисту або презентації наочного, художнього, теоретичного і практичного матеріалу;

– оцінка підсумків творчої діяльності кожного студента, аналіз творчого продукту з естетичної та технологічної точки зору.

Важливо, що при формуванні музично-творчої діяльності у студентів розвивається фантазія, уява, формується творча активність і самостійність, прагнення застосувати знання та навички в процесі творчої діяльності, прагнення самовдосконалюватися, тому що кожна робота дає нові можливості для розвитку, студенти прагнуть до нового і нестандартного вирішення проблеми. Отже, розвиток самопізнання, саморозвиток є найважливішим засобом формування творчої культури студента.

Музично-творча культура студентів реалізується залежно від складності творчих завдань, що відповідають сутності традиційного мистецтва. Це збереження традицій народної творчості та внесення новизни в їх інтерпретацію, відображення свого оригінального, неповторного світобачення, втіленого в сучасному трактуванні художнього образу. Особливо важливими, для формування музично-творчої особистості, є самостійні творчі прояви, що відповідають сучасним соціально-економічним та естетичним вимогам. Тому бачення сучасних тенденцій у поєднанні з народними традиціями є запорукою формування творчої спрямованості особистості. Це зумовлює пошук новацій щодо форми, змісту і методів освіти, дозволяє більш диференційовано будувати освітню стратегію формування та навчання конкретної особистості.

Підсумовуючи, зазначимо:

– народній мистецькій спадщині належить провідна роль у процесі розвитку творчої культури студента, його естетичного і морального виховання, формування вірних морально-етичних орієнтирів, закладених у народній творчості як найбільш ємній і образній формі вираження національного характеру кожного народу;

– у сучасних умовах цільова установка професійного становлення фахівця вимагає переміщення акценту з підготовки педантичного виконавця на виховання діяльної особистості, здатної реалізовувати власні креативні творчі проєкти на основі загальнолюдських і національних цінностей;

– ефективність професійної підготовки майбутнього фахівця повною мірою залежить від розвитку у студентів здібностей творчо перетворювати навколишню дійсність, самостійності у вирішенні практичних завдань, готовності до самовдосконалення та самоосвіти, тобто, в кінцевому рахунку, до самореалізації.

Література

1. Бех І. Д. Виховання особистості. Книга перша. Особистісно орієнтований підхід: теоретико-технологічні засади. Київ : Либідь, 2003. 278 с.

2. Кремень В. Г. Входження людини у світ науки і культури в умовах глобалізації. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми* / редкол.: І. А.Зязюн та ін. 2012. Вип. 29. С. 7–12.

3. Кремень В. Г. Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати. Київ : Грамота, 2005. 448 с.

4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтв (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

5. Сисоєва С. О. Освіта і особистість в умовах постіндустріального світу: монографія. Хмельницький : ХГПА, 2008. 324 с.

Бурміцька Людмила,
доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРА ОЛЕКСАНДРА БУРМІЦЬКОГО 2017–2022 РОКІВ: ТЕМАТИКА ТА АКТУАЛЬНІСТЬ

Вокальне мистецтво супроводжує людство з давніх часів і займає значний простір у житті суспільства, його історію творили непересічні особистості. ХХ століття визнається як століття естради, у якому гармонійно розвиваються всі складові багатожанрового естрадного мистецтва, що включає в собі елементи театрального, музичного і циркового видовищ. У ХХІ столітті з`являється низка нових пластів творчості, що мають вплив на структуру музичної культури загалом, яка відображає духовні цінності, сподівання, спільне бачення світу та його відношення до нього. Вагоме місце посідає естрадна пісня, що через композиторське бачення, засобами музичної виразності розкриває художню картину світосприйняття. Інтерес науковців до цієї невичерпної проблеми, до митців, які творять в цьому напрямі, завжди зростає та викликає певні дискусії.

Серед значної плеяди композиторів ХХ–ХХІ століть яскраве місце в соціокультурному просторі України посідає пісенна творчість Олександра Бурміцького, що є вагомим творчим внеском до розвитку української естрадно-пісенної культури. У творчому доробку композитора: естрадна пісня, музика для театру і кіно, дитячі пісні, хорові та інструментальні твори.

Олександр Бурміцький (народ. 15.09.1961 р.) – заслужений артист України, композитор, аранжувальник, виконавець своїх пісень, звукорежисер, лауреат літературно-мистецьких премій

ім. І. Нечуя-Левицького, ім. А. Малишка, «Смарагдова ліра»; нагороджений: Почесною грамотою МВС України, медаллю Державної прикордонної служби України «За віру та вірність»; член правління Асоціації діячів естрадного мистецтва України, член журі конкурсу в рамках фестивалю патріотичної пісні ДПС України «Співучий кордон», наглядової ради конкурсу «Нові імена України» та журі міжнародного літературного конкурсу «Коронація слова» в номінації «Пісенна лірика». Творчість митця – багатогранна, глибока за змістом і різноманітна за тематикою, щоб її зрозуміти треба поринути в неї на немалий проміжок часу.

Сьогодні звернемо увагу на пісенну творчість композитора 2017–2022 років. В цей період Олександр Бурміцький продовжує працювати провідним майстром сцени Академічного ансамблю пісні і танцю Державної прикордонної служби України (далі ДПСУ). Погляд композитора спрямований на події, що відбуваються в країні, тому вагоме місце займають пісні патріотичного спрямування. В них піднімається тема захисту України, мужності та гідності, обов`язку, відданості й любові до рідного краю. Так, у 2017 році з`являються пісні, що полюбилися слухацькій аудиторії: «Ми прикордонники» на слова Михайла Конечного, «Зелений берет» на слова полковника ДПСУ Юрія Шидлюха, «Піднімуться хлопці» на слова офіцера ДПСУ Володимира Патоли, в якій червоною ниткою проходить думка – «герої, які полягли на кордоні піднімуться з нами в одному строю». У 2019 році увагу слухачів привернули пісні «Двоє хлопців з одного села» на слова Анатолія Матвійчука, «Одеський прикордонний загін» на слова офіцера ДПСУ Дениса Величко, «Прикордонники ми» на слова Василя Ткачика. В пісенній композиції «Новий марш прикордонників» на слова полковника ДПСУ Юрія Шидлюха, прослуховується стилістика, настрій, мотиви, мелодика пісень Української повстанської армії, що були присвячені національно-визвольній боротьбі в Україні І половини ХХ століття.

З початком повномасштабного вторгнення російських військ в Україну, а це 24 лютого 2022 року, Олександр Бурміцький зайняв активну позицію на культурно-мистецькому фронті, піднімаючи в своїх піснях тему захисту нашої держави, міцності й непохитності Збройних Сил України (далі ЗСУ), підтримки з боку українського народу, віру в перемогу і щасливе майбутнє України, тим самим, піднімаючи бойовий дух та додаючи сил для супротиву й протистояння агресії. В пісенних композиціях цього часу прослуховується велика енергія та емоційна напруга, почуття піднесеності й пристрасного запалу (так званий «драйв») – тобто стилістика характерна для рок-музики. Захоплюють і заворожують пісенні твори на слова Дмитра Хоми «Новий рік 2023», «Вставай за Україну», «Тримаймося браття», «Запалюю свічу», «На стомленій землі»; на слова Миколи Ярошa «З нами правда, браття», на слова Володимира Вакулича «Ми єдині», на слова знаного українського поета-пісняра Вадима Крищенка «Ніхто крім нас». Пісня «Це війна» на слова Олександра Смика, яка була написана і виконана Академічним ансамблем пісні і танцю ДПС України в 2014 році, залишилась актуальною і сьогодні. В перші дні російської воєнної агресії (2022 рік) польські діячі культури провели телевізійну антивоєнну акцію на підтримку України, в якій прозвучала ця пісня у виконанні польської співачки Олександри Журавель. Згодом пісня прозвучала в багатьох телепрограмах польського телебачення, в яких піднімалась тема повномасштабного военного вторгнгення росії в Україну.

Вагоме місце в цьому творчому періоді займає співпраця з поетесою, громадським діячем, заслуженим працівником культури України, головою Всеукраїнської громадської організації «Поступ жінок-мироносець», ініціатором та організатором проєкту «Мистецький спецназ» – Зоєю Ружин. В цій співпраці написано багато пісенних творів на патріотичну й християнську тематику, ліричні пісенні композиції, що увійшли до книг поетеси «За перемогу, за волю народу!» (2022 рік), «Святому Миколаю Славеня возносимо» (2022 рік), «Радість світом розквітає» (2018 рік). Прозорістю і чистою, образно-інтонаційною мелодикою та свіжістю, широтою вокальної фрази вражає пісенна композиція «Святому Миколаю», яка увійшла до книги «Святому Миколаю Славеня возносимо», у виконанні народної артистки України Наталії Шелепницької та зразкового театру пісні «Ладоньки», художнім керівником якого, є заслужена діячка мистецтв України Світлана Садовенко. Прем'єра пісні відбулась на святкуванні 15-річчя театру пісні «Ладоньки» в грудні 2020 року. Широкою мелодичною лінією, контрасною динамікою, простою у сприйнятті, але складною за композиторським задумом гармонією, виділяються пісні написані під час російської агресії на слова Зої Ружин, а саме: «Йде війна, а сонечко в очі зазирає», «Ой калинонько, калино» у виконанні народної артистки України Олени Кулик, «Україна – це мій рай». Ці пісні увійшли до книги поетеси, яка вийшла 2022 року

«За перемогу, за волю народу!»

Творча індивідуальність і вимогливий підхід до поетичного тексту проявились в написанні сучасних українських романсів цього періоду: «Подивися на мене» на слова Богдана Мельничука, «Забудь мене, забудь» на слова Ігора Фоміна, «Дім сонця» на слова Ігора Забари (пісня з телевізійного серіалу «Помилковий лист»), «Ти любила мене» на слова Анатолія Вихруща. Цим солоспівам притаманна сучасність мелодії та її багатство, слов`янська широта і внутрішня експресія, різноманітність ритміки та форми, внутрішній зв'язок між музичним і поетичним образами.

Теплота материнської любові, вдячність і шана батькам звучать в піснях «Моїм батькам» на слова Дмитра Хоми та «Матусю моя» на слова львівського поета Богдана Чудійовича.

Краса рідного довоєнного, мирного краю оспівана в піснях: «Крижопільський рідний мій краю» – слова Олександра Куцого, «Українське поле» – музика і слова Олександра Бурміцького (тепер гімн асоціації УКРСАДПром), «Пісня про Велимче» – слова Володимира Вакулича, «Наш роде хліборобський» – слова Петра Іліщука, «Держава моя, Україно» – слова і музика Олександра Бурміцького.

За час роботи в Академічному ансамблі пісні і танцю ДПСУ (з 2003 року) Олександр Бурміцький написав більше 100 пісень для колективу. Він встановив рекорд України в категорії «Мистецтво. Патріотичне виховання», за написання найбільшої кількісті авторських і у співавторстві з іншими особами пісенних творів, де в поетичному пісенному тексті використовуються слова «прикордонник», «кордон», загальна кількість – 48 пісень. Рекорд був зафіксований у Києві 15 вересня 2021 року, в ювілейний 60-й день народження композитора. Олександр був нагороджений Дипломом Книги рекордів України за написання найбільшої кількості пісень на прикордонну тематику.

З перших нот пісенних творів Олександра Бурміцького відчувається глибина композицій, художній смак, а використання в естрадній музичній палітрі прийому полістилістики, сприяло розкриттю незримої душі пісні, допомагло розширити споглядальний характер твору. Композитор, як правило, перед написанням, спочатку обирає чи шукає виконавця, осмислює та формує композиційну структуру твору, а потім приступає до реалізації задуму. Такий підхід стосується майже усієї творчості Олександра і зокрема даного періоду.

Отже, пісенна творчість Олександра Бурміцького 2017–2022 років виділяється багатством і тематичним різноманіттям. Її можна розділити на такі групи: патріотичні, ліричні твори, пісні воєнного часу, сучасні романси. В пісенних композиціях прослідковується використання оригінальних композиторських прийомів. Вони написані для виконання як під інструментальний супровід так і «acappella», для солістів, дуетів, тріо, квартетів, секстетів, хорових колективів. Твори Олександра Бурміцького є в репертуарі Академічного ансамблю пісні і танцю ДПС України, солістів-вокалістів, дитячих колективів і часто звучать на сценічних майданчиках, в теле- та радіоефірах. Творчий доробок композитора займає вагоме місце у вітчизняній естрадно-пісенній культурі та потребує подальшого вивчення, поглибленого теоретичного аналізу й історико-мистецтвознавчого розгляду.

Література

1. Бурміцька Л. Ф. Роль пісенної творчості композитора Олександра Бурміцького в соціокультурному просторі України XXI століття. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : зб. матер. Міжнар. дистанц. наук.-практ. конф. (Київ, 14 листопада 2019 р.). Київ : НАКККіМ, 2019. 272 с. С. 58–59.

2. Книга рекордів України. URL: http://www.oda.te.gov.ua/main/ua/event/detail/2374.htm (дата звернення: 13.10.2022).

3. Обличчя України. Імена. Портрети. Долі : довідник / автор-упорядник Болгов В. В. Київ : Київська книжково-журнальна фабрика, 2011.

4. Ружин Зоя Володимирівна. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Ружин_Зоя_Володимирівна (дата звернення: 13.10.2022)

5. Садовенко С. М. Електронна музика як явище художньої культури XX–XXI століть: історична ретроспектива. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття*: *дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації :* зб. наук. пр. / упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. 400 с. С. 268–275.

Кочержук Денис,
заслужений артист естрадного мистецтва України, заступник завідувача кафедри музичного мистецтва, доцент кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту театрального та музичного мистецтва ПЗВО «Київський міжнародний університет»

ПРОБЛЕМА ДИСКОГРАФІЇ В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: 20–50 РОКИ XX СТОЛІТТЯ І СУЧАСНІСТЬ

Початок XXI століття ознаменувався системою відродження, накопичення, формування та продукування музичних творів, що становлять основу дискографічного надбання українського мистецтва. Зокрема, розвиток фонографічної культури став основним джерелом у видобутку нових напрямів в мистецтві та збереженні культурно-мистецького фонду країни.

Значна кількість творів українських діячів в культурі та мистецтві виокремлює свої традиції як спосіб виховного впливу на громадян, завдяки фіксації музикознавчих матеріалів на цифрових носіях, а також – активного поповнення та зберігання фонографії в реєстрових фондових сховищах. Останнім часом серед суспільства суттєво зростає інтерес до консолідованих архівних зібрань історично-музикознавчого контенту. Особливим сегментом архівних надбань є записи студійної музики, які мають як національне, так і патріотичне значення.

Фонографічне мистецтво – це унікальний феномен аудіовізуальної та музикознавчої культури, що містить у собі концептуальний підхід розвитку фонофондів, зокрема суб'єктів дискографічного характеру, що потребує особливих умов догляду, зберігання, експлуатації та використання. Роль музичних фондів України зростає через необхідність зближення національних культур світу в умовах глобального простору цивілізації. Професійні спілки, співтовариства та галузеві державні структури усвідомлюють важливість відродження та реставрації джерел надходження музичної культури, більшість з яких зберігається на архаїчних виразниках. Зокрема, це аудіоносії (механічні, аналогові, цифрові тощо), що не гарантують надійного захисту їх збереження, тому що з історичним процесом матеріал устаткування псується від згубних чинників, шо використовуються засобами зовнішнього середовища (мультимедійними компонентами).

Перспективність і ґрунтовність концепції розвитку фонографічної культури України забезпечується послідовною опорою на формуванні та аналізі засобів, в яких використано методологічні принципи. Ґрунтовний внесок у розвиток історіографії 20–50-х рр. XX ст. щодо української музичної культури було здійснено багатьма музикознавцями. Найактуальнішими науковими розробками XXI ст. є праці таких вчених як: О. Євтушенко [1], І. Клименко [2], О. Мазур [3], С. Максимюк [4], О. Сердюк [5], Г. Скрипник [6], Т. Слюсаренко [5], О. Уманець [5] та ін. Їх теоретико-практичні ідеї та аналіз музикознавчої діяльності вивчає, описує, характеризує та відображує розвиток музики в процесі історичних подій XX ст. Зокрема: повстанські загони армії УНР на Правобережну Україну періоду 1920-х рр., голод українського населення в 1921–1923 рр., утворення СРСР та голодомор в суспільстві в межах 1932–1933 рр., перенесення столиці УРСР з Харкова до Києва у 1934 р., Друга Світова Війна етапу 1939–1945 рр., та повоєнний розвиток й епоха «розвиненого соціалізму» або – «застій», починаючи з 1947-х рр. Всі ці історіографічні фактори вплинули на концептуальний розріст культури та мистецтва серед населення, адже знаходилися під постійним наглядом більшовиків: РСДРП(б), РКП(б), ВКП(б), що згодом було перейменовано в КПРС. Звідси, були утиски, а також часткове або повне знищення культурно-мистецького фонду України. Проте, є один вагомий фактор, що був актуальним в період XX ст., та є вагомим чинником в розвитку українського музикознавства сьогодення, як активною фазою збереження дискографічного фонду країни. Звернімося до історичних фактів.

У 1922 році Українська республіканська капела під керівництвом О. Кошиця, яку вислав уряд УНР, щоб популяризувати красу українського мистецтва, за відданий патріотизм записали славнозвісну українську композицію під назвою «Ще не вмерла України». Студія звукозапису «Brunswick», що відповідала за створення музичного матеріалу, на жаль, не створила копії музичної продукції та не запустила у продаж записи платівки [4, 140; 5, 14]. Це свідчило про те, що на той час українська культура не мала вагомого впливу на інші музикознавчі течії світу та стримувала свій розвиток поза межами державного устрою.

Повторне створення запису Гімну української Незалежності та Волі, став основним здобутком коду нації та, вперше, заснував фондові накопичення основних джерелознавчих баз серед реєстрів звукозапису. Дослідник С. Максимюк детально зосередив увагу на дослідові, сконцентрувавшись на виникненні і виконавстві Гімну. Так, у 1926 році Зазуляк Михайло за допомогою електричного

способу фіксації звуку створив фонографічний запис композиції, що став головним надбанням свідомості та незламності українського народу. Платівка була заснована в США, Нью-Йорк, фірмою Columbia [4, 140–141]. Проте з факторами, що відповідали частковій зацікавленості серед публіки та неможливості прискореного створення копій, концепт твору було загублено. На затертій платівці зберіглися окремі частини музичного матеріалу, що створюють етнологічні надбання щодо розвитку дискографічної системи в українському музикознавстві.

У 1930-х рр. в США назріла економічна криза, що тривала значний період. Наслідки кризового стану торкнулися і систем звукозаписних джерел, особливо в галузі народознавства. Під час військових дій 1939–1945 рр. діяльність звукозаписних структур припинилася, і тільки в 1946 році відбувається поступове відновлення баз звукозаписних та дискографічних джерел [3, 96]. Проте концепція етнічного національного мистецтва втрачає актуальність серед осередків звукозаписних студій. Вже першою післявоєнною дискографічною формою Гімну України став запис магнітофонної стрічки фірми «Сігрем» у м. Торонто, Канада. Є підтверджувальні факти того, що звукозапис твору було здійснено двома способами: процес накопичення звуку на магнітофонну стрічку та на платівку. Однак архівний фонофонд, не має можливості надати такі варіанти композиції через її архаїчність і часткове руйнування матеріалу.

Всі ці формотворчі записи стали основою для концептуального рішення у подальшій прагматичності популярного мистецтва в межах Незалежності сьогодення. Звернімо увагу на те, що популярні виконавці: народні та заслужені артисти України (зокрема Джамала, Камалія, Т. Кароль, Н. Матвієнко О. Пономарьов та ін.) продовжили процес еволюції та модифікації Українського Патріотичного Гімну на основі нового звукостилістичного оформлення. Головною умовою їх митецької думи – це зберегти основний цикл мелодії, форму, вид та ідею.

Отже, історичний процес формування дискографічного процесу в українському мистецтві пройшов тяжкий та тривалий період в історії музикознавчої культури. Всі утиски та знищення пісенності українського суспільства не стали запорукою до зникнення українознавчої культури. Зокрема, сьогочасне мистецтвознавство збагачує культурно-мистецький фонд архівів звукозапису, що в майбутньому стане вагомою концептуальною ідеєю творчих сполук і майстерності в епосі XX–XXI століть та ознаменує модифікований етап щодо поповнення музикознавчих ідей.

Література

1. Євтушенко О. Історія журналу «Галас». 2015. URL: http://medialab.online/halas/ (дата звернення: 26.10.2022).

2. Клименко І. Дискографія української етномузики (автентичне виконання). 1908–2010 : ілюстрований хронологічний реєстр з анотаціями і покажчиками. Київ : ПНДЛ музичної етнографії. НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. 360 с.

3. Мазур О. Л. Зарубіжні сховища музичних фонодокументів. *Інформація, комунікація та управління знаннями в глобалізованому світі* : матеріали III Міжнар. наук. конф. (Київ, 14–16 травня 2020 р.). Київ : КНУКіМ, 2020. С. 95–97.

4. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів-Вашингтон : Український католицький університет, 2003. 290 с. (Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича). (Історія української музики; кн. 12).

5. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення : монографія. Харків : Основа. 2002. 32 с.

6. Скрипник Г. А. Історія української музики. Київ, Смолоскип. 2016. Т. 3 440 с.

Сапожнік Ольга,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ЦЕРКОВНА МУЗИКА ЯК СПОСІБ ЗАСВОЄННЯ І ВІДОБРАЖЕННЯ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ РУСІ-УКРАЇНИ: МИСТЕЦТВОЗНАВЧО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Одним із найважливіших чинників духовно-культурного самоусвідомлення для українського суспільства є належність більшості його громадян до православної традиції. Православ'я впродовж тисячолітнього існування виступало релігійним стрижнем становлення етнонаціональної ідентичності українців, їх духовної культури. Духовність і благочестя притаманні усім християнським церквам, проте в українській православній практиці виокремлено кілька показових сегментів, серед яких: «сердечна молитва», шанування ікон, святість преподобних отців, таїнства,

церковний Устав, церковний календар. Більша частина православного благочестя визначається обрядовістю, де характерним є «христоцентризм» (обряди освячення, молебні та поховальні обряди).

У мистецтвознавстві проблема церковної музики як феномену націєгенезу методологічно потребує концептуального осмислення в категоріях духовної культури та культурної ідентичності. Це стає можливим в межах розгляду художньої специфіки жанру, її обумовленості впливами візантійської та західноєвропейської культур, а також накопиченням вітчизняного досвіду сакральної музичної культури, який репрезентує особливості православної духовності. Феномен церковної музики сьогодні варто розглядати не лише як певний жанр в музичному мистецтві, а й як специфічний спосіб духовного освоєння і емоційно-образного відображення релігійної картини світу, що породжує своєрідні етноментальні й загальнонаціональні принципи художнього мислення та культурної ідентифікації.

За допомогою церковних піснеспівів, українська музична культура стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів та ментально-світоглядних установок східного християнства, що вплинуло на процеси національної ідентифікації та наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність і духовну культуру Русі-України упродовж віків.

Перша половина XIX століття – особливий час для української музики, час становлення національного стилю в музиці, пошук національної ідентичності. Це відбувається як на практичному, так і на теоретичному рівнях у всіх сферах музичного мистецтва. Певною мірою це було підготовлено розвитком історичної думки та археологічних відкриттів, але, безсумнівно, було також частиною загального потужного історичного процесу. Серед численних нововведень цього часу і становлення української музичної медієвістики, або «Літургійного музикознавства», це перший етап розвитку науки про церковний спів, представлений іменами Київського митрополита Є. Болховітінова, архімандрита М. Горбачевського, І. Сахарова, В. Ундольського, М. Горчакова, М. Григор'єва, Ф. Львова та А. Львова, В. Стасова, В. Одоєвського та інших. В роботах цих дослідників були сформовані основні напрями церковного співу з наукової точки зору, сформульовано його головні проблеми і практичні завдання, які є актуальними і до наших днів.

Упродовж усього XIX століття православна церковна музика в Україні мала величезний вплив на всю її духовно-музичну культуру. Класики партесного співу і основоположники нового жанру «хоровий концерт» Б. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, на основі київських наспівів створили потужний пласт церковної хорової музики, неперевершеної за своєю красою, що базувалась на мелодійності та релігійній емоційності, давала посил до розуму і серця. Композитори західної України Б. Вахнянин, М. Вербицький, В. Матюк, Д. Січинський, С. Людкевич, Г. Музическу (Музиченко) черпали натхнення з творчості класиків, мали їх за зразок у написанні власних богослужбових музичних доробків, що використовувались у духовних семінаріях.

Поряд з літургійними піснеспівами сформувався й активно впроваджувався в український побут національний церковно-музичний стиль – церковні пісні (їх називали кантами і псальмами), осередками розквіту яких були православні семінарії, приходські школи, монастирі. Мелодії цих церковних пісень побудовані на ладоінтонаціях та метроритміці українського фольклору. Жанр «церковна пісня» був репрезентований на православному богослужінні також, оскільки був за музичними характеристиками доступним для виконання усіма прихожанами, особливо колядки і щедрівки. Як правило, церковний кант чи псальма виконувались церковним хором або разом з усією громадою перед Євхаристією (Причастям).

Церковні хорові твори та церковні пісні писали також композитори-священники: Архангельський, М. Вербицький, І. Воробкевич, І. Лаврінський, В. Матюк, ієром. Нафанаїл, Г. Ломакін, О. Нижанківський, П. Турчанінов, Феофанівський, Сластіон, церковні багатоголосні композиції були опубліковані у збірках шкільних співаників (серед авторів: М. Гайворонський, Й. Кишакевич, Ф. Колесса, С. Людкевич, Д. Січинський та інші), хорових творів для однорідних та мішаних хорів (М. Леонтович, С. Людкевич, К. Стеценко, М. Тележинський), – тобто церковна музика звучала в школах, позашкільних мистецьких закладах, в побуті. Чимало творів найвищої музичної проби дійшли до сучасності як «твори невідомого автора», або просто за прізвищем чи священичим чином: ієром. Нафанаїл, ієром. Прохор, а то і просто іменем: Сарті, Слонов, Новохатський та ін. На початку XX століття українська православна музика переживала сплеск національного духу, що представлено у творчості таких композиторів, як: А. Гнатишин, Г. Давидовський, Г. Китастий, П. Козицький, О. Кошиць, М. Леонтович, І. Трухлий, К. Стеценко, Я. Яциневич та інші.

Становлення української державності передбачало, зокрема, її самоідентифікацію на засадах православної віри, що вимагало нової генерації священнослужителів – добре освічених, енергійних та

всебічно підготовлених до виконання пасторських обов'язків. У культовому відношенні українське православ'я запровадило обов'язкові літургійні правила й, подібно до польської, чеської та інших церков, націоналізувалося. Останнє означало додаткове вшанування власних, зокрема місцевих святих, піднесення культу регіональних реліквій та ікон, використання автохтонного протохристиянського фольклору, яке наповнювало живим змістом повсякденну релігійну свідомість. Реформування православної церкви, на відміну від «старообрядництва», зумовило появу поборників гуманістичних світоглядних цінностей в синтезі релігії, філософії, мистецтва (Петро Могила, Лазар Баранович, Іоан Максимович, Йоаникій Галятовський, Феофан Прокопович, Данило Туптало (Дмитро Ростовський та ін.). Музика була обов'язковою частиною духовної освіти і храмової дії як «синтезу мистецтв» (о. Павло Флоренський).

Основоположником церковної православної музики ХХ століття слід вважати Кирила Стеценка, який у повному обсязі написав богослужбові піснеспіви для Служби Божої, зокрема: «Всенічна», дві «Літургії», «Панахиду», гармонізував канти, колядки, щедрівки, мав тонке відчуття національного духу в творчості. Після заборони Царським урядом української православної церкви (УАПЦ) у 30-х роках ХХ століття, церковний спів був представлений більшою мірою в усному переданні (канти, колядки, щедрівки), а також українською діаспорою аж до проголошення незалежності України [1, 9].

Пореформений період розвитку України (до 1917 р.) характеризувався передусім бурхливим зростанням економіки. Завдяки новим європейським технологіям вона перетворилася на один із найбільш економічно розвинутих регіонів Російської імперії і Європи. Посилилась роль інтелігенції, її діяльність в напрямі здійснення національного відродження, піднесення національної самосвідомості мас, їх політичної активності. Її активність значною мірою сприяла широкому розвитку української духовної культури, вражаючі здобутки якої дозволяють говорити про XIX століття як про класичну добу в розвитку української ідентичності.

На початку ХХ століття після Першої світової війни почала утверджуватись ідея розриву з Росією, зокрема церковної самостійності, виникали національні релігійні осередки з ідеєю автокефалії української православної віри, українізації церкви, що реалізувалось у рішенні Всеукраїнської Церковної Ради 1921 року про створення УАПЦ (української автокефальної православної церкви). Згідно з тогочасними віяннями, українська церква займала демократичні позиції в питанні самоврядування, виборності єпископату, парафіяльних священників, автокефальності у керівництві парафіями мирян і настоятелів (церковна десятка). Швидкий злет авторитету української православної церкви пояснюється в ці часи її підтримкою серед міського духовенства і простих парафіян, православної діаспори.

Серед нововведень того часу – церковний спів українською мовою замість церковнослов'янської, відхід від консерватизму в зовнішньому вигляді церковнослужителів, дозволі на одруження, функціонування церковно-приходських шкіл з українською мовою навчання для усіх верств населення. Тому радянська влада наклала непосильні податки на українську православну церкву, обмежила діяльність духовенства, закрила приходські школи; звинуативши у націоналізмі, заарештувала митрополита В. Липківського та розпустила Всеукраїнську Церковну Раду. Проіснувавши ще кілька років, УАПЦ перейшла у підпілля [8, 45].

Варто зазначити, що історико-культурний аналіз православного церковного співу України XIX–ХХ століть дає підстави для подальшого дослідження впливу церковно-музичної практики на становлення культурної ідентичності нації. Церковний спів як феномен української духовної культури потребує його збереження як важливої складової процесу культурної та релігійної ідентифікації в сучасних православних церквах України.

Православна Церква приймає будь-яке вчення про благодать, яке не обмежує чи пригнічує людську свободу, «добру волю», зокрема й у творчості. Якщо ми прагнемо досягти повноти синергійного спілкування з Господом, то повинні не лише уповати на Божу поміч, але й зробити свій духовний внесок шляхом душевного зусилля і доброчинного напруження, кенозису, саможертовності, «приреченості» себе на Добро. За допомогою церковних піснеспівів українська музична культура стала уособленням релігійно-естетичних ідеалів та ментально-світоглядних установок східного християнства, що вплинуло на процеси національної ідентифікації й наклало характерний відбиток на етнонаціональну ментальність та духовну культуру Русі-України упродовж віків.

Наукова розвідка дозволила виокремити історико-культурний сенс і зміст православної церковної музики як феномена, що уособлює тип мислення та почування православної людини й надає уявлення щодо її світогляду. Феномен церковної музики розкрито і як специфічний спосіб духовного засвоєння та емоційно-образного відображення світогляду, що породжує етнонаціональний тип художнього мислення і культурної самоідентифікації людини.

Література

1. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII віці. Київ ; Львів : Друк. «С. В. Кульженко» в Києві, 1912. 248 с. URL: http://elib.nplu.org/view.html?&id=933 (дата звернення: 25.10.2022).
2. Качмар М. І. Структурна організація піснеспівів церковної монодії на основі порівняльного аналізу візантійської, словяно-руської та київської нотацій : дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Муз. мист-во». Львів, 2015. 222 с.
3. Корній Л. Еволюція музичної виразності православного співу української традиції у зв'язку зі змінами нотного письма. *Музична україністика – сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану Богдани Фільц. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 252–255.
4. Личковах В. Українські святості. Сакральні сигнатури мистецтва. *Філософські діалоги.* 2010. Київ, 2010. Вип. 4. Ч. 1: Філософсько-антропологічні читання: творча спадщина В. І. Шинкарука та сьогодення. С. 146–150.

Сєрова Олена,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

«УКРАЇНА» ТАРАСА ПЕТРИНЕНКА – ПІСНЯ, ЯКА ВИЗНАЧИЛА ХІД ІСТОРІЇ

Пісні Тараса Петриненка мають одну надзвичайно цікаву рису. Вони ніби збуджують у слухачів патріотизм, витягають його з глибин наших душ. Пісні артиста глибоко вкорінено в народнопісенний мелос. Його співак увібрав іще в дитинстві, разом із тими рідкісними народними піснями, які звучали у виконанні його батьків удома. У своїх авторських піснях артист несе свої почуття щирої любові до рідного краю, а серця слухачів резонують із цими емоціями та сповнюються патріотизмом. Петриненко зазвичай пише тексти для своїх пісень сам. Можна сказати, що пісня в співака народжується як єдине авторське ціле, де текст компонується одразу, невідривно від музичної інтонації. На нашу думку, саме тому пісні артиста мають такий вплив на аудиторію.

«Неофіційний гімн України» – так називають одну із найбільш відомих патріотичних пісень в українській естраді кінця XX століття, пісню Тараса Петриненка «Україна». Історія однієї із найвідоміших патріотичних українських пісень почалась у часи вимушеної творчої імміграції Тараса Петриненка в тодішню Російську Соціалістичну Федеративну Радянську Республіку (РСФРР) у 1980-х роках. Одним з факторів, який тоді вплинув на рішення Петриненка поїхати в добровільну еміграцію, була постанова з Москви на дозвіл публічного виконання пісень тільки авторства членів Спілки композиторів. Якщо ти не був членом Спілки, в Україні твої пісні виконувати було заборонено. Проте на території РСФРР, особливо у віддалених її регіонах, такої заборони не було. А Петриненку важливо було створювати й співати саме свої власні авторські пісні. Саме тоді з'являється ідея написання пісні.

У чернетках «Україна» з'явилася ще в той час, коли Петриненко виступав з ансамблем «Чарівні гітари». Автор пригадує в одному інтерв'ю свою роботу над піснею так: «Це не типово, але першим виник заспів; приспів з'явився трохи пізніше. Я не поспішав з «Україною», бо знав: у ті часи ніде я її співати не зможу. Це було нереально. Її народження тривало не один рік. Я часто повертався до пісні, щось згадував, змінював, перебирав» [2]. Спочатку композитор написав мелодію, потім вірш, а далі постійно шліфував пісню, адже часу в нього було вдосталь. Бо коли Петриненко працював над піснею, він робив це «без найменшої надії, що колись пісня буде кимось почута» [2]. Остаточно пісню було написано в 1982 році.

Хоч «Україну» й було спочатку написано в шухляду, музиканту все ж вдалося записати її в Будинку звукозапису таємно в 1987 році. Створюючи її, співак навіть не думав, що вже через 10 років ця пісня перетвориться на своєрідний «духовний гімн» України, яка почала йти до своєї Незалежності. Проте згодом Петриненко зізнався, що дійсно надзвичайно щасливий, що зміг написати таку чудову посвяту рідній країні, проте спеціального задуму створювати духовний гімн не мав, а «просто освідчився в любові своїй Країні, рідному народу» [2].

Поворотним моментом у співацькій кар'єрі Тараса Петриненка стала прем'єра його пісні «Україна» на радіо «Промінь» в одній із ранкових інформаційно-музичних програм (згодом мелодія «України» стала її позивним). З легкої руки редактора «Променю» Вероніки Маковій, попри побоювання утисків влади, ця пісня потрапила до ефіру Української Радянської Соціалістичної Республіки (УРСР). Це дійсно був майже героїчний вчинок, адже любити тоді дозволялося тільки «радянську вітчизну». Любити інші країни було «табу». Тематика будь-якої пісні, де простежується хоча б невеликий натяк на любов до України, могла бути приводом до звинувачення в націоналізмі та

жорстких репресій. Незважаючи на те, що це був уже 1987 рік, Вероніка Маковій та інші працівники, що готували передачу до ефіру, могли залишитися без роботи. Пізніше Петриненко згадуватиме її слова так: «Вона мені перед тим сказала: "Нас усіх завтра, може, посадять, але я цю пісню поставлю"» [1].

Другою сходинкою до всесвітньої слави цієї знаменитої пісні стало те, що вона потрапила в ефір «Ранкової пошти» Центрального телебачення. У редакції останньої виникла ідея робити тематичні національні програми. Тож знімальна група з Москви приїхала до Києва знімати передачу. Хоч як парадоксально це може звучати, вони вхопилися за цю пісню, і «Україна» прозвучала фінальним акордом «Ранкової пошти». Після виходу пісні в ефір її співала не тільки вся Україна, а й увесь Радянський Союз. Після виходу в московському ефірі наступного дня пісня отримала «зелену вулицю» й в українському ефірі. Після цього «Україна» виконувалася завжди та скрізь, на кожному концерті гурту «Ґроно». А про саму пісню вже зовсім скоро стали говорити як про неофіційний духовний гімн України.

Згодом пісня «Україна» увійшла в переломний для усієї української музики кінця 1980-х років альбом Петриненка «Я професійний раб», що вийшов на спільному україно-канадському лейблі «Кобза» в 1989 році. Кожна з десяти україномовних пісень альбому «Я професійний раб» гурту «Ґроно» у виконанні Тараса Петриненка стала цвяхом у труну всій репресивній машині Радянського Союзу, який уже активно тріщав по швах. Ці хіти збурювали суспільство, насамперед, своїм національно орієнтованим мелосом, поєднаним із роком, який так і не змогли приборкати постанови московських пленумів. Складається враження, що автор тут намагався достукатися до вух і сердець співвітчизників, дати їм енергію до боротьби за допомогою пісні.

У 1989 році пісня «Україна» визвала неабиякий патріотичний підйом на фестивалі «Червона Рута», що відбулась у Чернівцях 17–24 вересня. Це справді була знакова та доленосна подія для Української державності. Фестиваль вивів на велику сцену нову молодіжну національну музичну естраду, яку до цього радянська влада всіляко намагалася заборонами й утисками знищити. Відкрита «Рутою-89» нова україномовна музична хвиля здобула нечувану популярність в Україні та в українській діаспорі. Це був свіжий ковток повітря в українській культурі – українська пісня зазвучала з новою силою. Численні композиції, що вперше було виконано на цьому фестивалі, умить перетворилися на хіти. Так само сталось із піснею «Україна». Її виконання автором на концерті стало остаточним утвердженням національної ідеї через мову масової музичної культури, яка має колосальний вплив на слухацьку аудиторію.

Сьогодні пісня Тараса Петриненка «Україна» входить у десятку українських пісень, які найчастіше переспівують інші артисти. Відома рок-версія пісні у виконанні гурту «Скай», яка отримала схвальний коментар самого автора, що починав саме як рок-музикант. Мелодія пісні також щодня звучить у виконанні карильйона в Михайлівському Золотоверхому соборі. Сам автор у розмовах про свій шедевр неодноразово зізнавався, що перетворився з автора ніби на стороннього споглядача за неймовірною долею цієї своєї найвідомішої композиції.

Сам того не усвідомлюючи, Тарас Петриненко закарбував у тексті своєї знаменитої «України» весь свій творчий і життєвий шлях під час цього останнього буремного десятиліття існування СРСР. Фактично пісня створювалась у добровільній еміграції артиста, змушеного полишити Україну через постійні утиски та перекривання творчого кисню з боку радянської влади, через заборону на творчість і виконання власних пісень За волелюбним і патріотичним українцем у час посилення ідеологічного тиску в другій половині 1970-х – початку 1980-х дійсно вівся постійний контроль. Проте «після далечі доріг» по різноманітним концертним майданчикам російської й інших радянських республік своє «вірне серце» Тарас Петриненко «поклав до ніг» своєму рідному краю. Повернувшись до України, своїм талантом співак «розпалив тисячі сердець» своїх співвітчизників щирими патріотичними піснями, насиченими глибинними зв'язками з національною культурою та сповнених любові до рідної землі.

Література

1. Маслій М. Г. Музика мене вибрала сама. *День.* 2017. 17–18 листоп. С. 22–23.

2. Рудяченко О. Тарас Петриненко, музикант: «Дякую тобі, Господи, що співати "ні про що" я так і не навчився!». *Інформаційне агентство «Укрінформ».* 2019. 3 грудня. URL: https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2829887-taras-petrinenko-muzikant.html (дата звернення: 14.09.2020).

Клюєва Світлана,
провідний концертмейстер кафедри музичного мистецтва
ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»
Піхтар Олена,
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва
ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»

РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ВИХОВАННІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА

У сучасному музикознавстві визначилась певна тенденція осмислення концертмейстерської діяльності як професії, що має свою специфіку, генезу формування, динаміку розвитку, свою роль у виконавському процесі [6]. Фах піаніста-концертмейстера є одним із найбільш затребуваних у спільному процесі музикування. Концертмейстер, який працює у класі сольного співу, покликаний всіляко сприяти вокалістові у становленні його як майбутнього артиста.

Під час занять з вокалу, при роботі над музичним матеріалом, підготовкою його до концертного виступу велику роль відіграє концертмейстер. Саме від майстерності концертмейстера може залежати враження від виступу соліста. Зростання вимог до виконавців також впливає й на діяльність концертмейстера. Виконавська інтерпретація значною мірою залежить від концертмейстера: від його професійного відчуття, вміння зберегти пульс твору, відтінити й доповнити сольну партію. Саме концертмейстер створює всі умови для розкриття виконавських можливостей соліста.

Проведений аналіз останніх досліджень українських науковців показує, що проблематика співпраці концертмейстера й вокаліста, концертмейстера та викладача у вихованні студента-музиканта, а також концертмейстерської діяльності в класах диригування є актуальною. Так, в наукових працях розглянуто філософсько-естетичний аспект концертмейстерської творчості [3], розкрито методичні особливості роботи концертмейстера зі студентами-музикантами у вищих закладах мистецької освіти [1], обґрунтовано діяльність концертмейстера в процесі підготовки хорових диригентів [4], досліджено феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі на прикладі роботи з вокалістами [5], а також нові компетентнісні вимоги до концертмейстерів у процесі дистанційного навчання [2].

Концертмейстер повинен мати солідний і багатоплановий репертуар, що відображає різні музичні стилі та жанри. Одним із базових завдань, які постають у процесі виховання вокаліста є підбір музичного матеріалу, який застосовується на уроках з вокалу. Репертуар вокаліста має не лише демонструвати його співацькі здібності, а й відповідати його смакам, розвивати вокальну майстерність і бути зрозумілим для співака. «Цей репертуар повинен демонструвати певні сильні сторони співака, і в той же час бути технічно доречним як у текстовому, так і в драматургічному відношенні» [3, 299].

На концертмейстера покладається відповідальна завдання – ознайомити студента з різними музичними стилями, виховати його музичний смак. Цю місію він виконує через високохудожнє виконання акомпанементу та через професійну роботу на етапах розучування твору з солістом: допомогти співакові у вивченні ним своєї партії, досягти точної інтонації, формування фраз тощо. Вміти слухати, бути в ансамблі з партнером, творчо співпереживати – все це необхідно у ході спільного виконання та є важливою деталлю професійної майстерності піаніста [7]. Природа вокального звуку прямо протилежна фортепіанному. Звук, який народився голосом, здатний до динамічного розвитку, а фортепіанний приречений на згасання. Цю невідповідність проживання звуку вокального та інструментального теж можна назвати проблемним моментом в ансамблевому звучанні. Особливого значення набуває звуковий баланс.

На думку К. Рагана, в умовах навчального закладу концертмейстер повинен вміти виконувати інструментальні й вокальні твори української та світової музичної літератури, акомпанувати солістові, хору, ансамблю, інструменталістові, транспонувати, об'єднувати акомпанемент з партією соліста, підбирати на слух мелодії та акомпанемент до них, читати та акомпанувати з листа [8]. При роботі з вокалістом концертмейстер повинен вникнути не тільки в музичний, але й в поетичний текст, адже емоційний стрій та образний зміст вокального твору розкриваються не лише через музику, а й через слово. Поняття «концертмейстер» включає не тільки концертну роботу, а й розучування з солістами їх партій, уміння контролювати якість їх виконання, знання їх виконавської специфіки і причин виникнення труднощів у виконанні, уміння підказати правильний шлях усунення тих чи інших недоліків.

Установити творчий контакт із солістом – завдання дуже важливе, але необхідно володіти й комунікативними здібностями. Тому в роботі концертмейстера з солістом необхідна повна довіра. Співак має бути впевненим, що піаніст знає його можливості, переваги й недоліки, допоможе та підтримає в разі виникнення будь-яких проблем під час виконання. Концертне виконання – підсумок усієї роботи піаніста і вокаліста. Його головна мета – спільно з солістом розкрити музично-художній задум твору за найвищої культури виконання. В процесі онлайн-навчання оновлено форми та методи роботи концертмейстерів у класі вокалу.

Отже, у діяльності концертмейстера поєднуються творчі, педагогічні й психологічні функції. Саме концертмейстер створює всі умови для розкриття виконавських можливостей соліста. Від майстерності та натхнення концертмейстера багато в чому залежить творчий стан студента-вокаліста. В навчальному процесі концертмейстер є другим педагогом-наставником, який сприяє формуванню майбутнього музиканта професіонала. На сучасному етапі дистанційного навчання в процесі співпраці концертмейстера й студента-вокаліста до концертмейстерів висуваються нові компетентнісні вимоги.

Література

1. Афанасьєва Е. Ю. Методичні особливості роботи концертмейстера з студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений.* 2017. № 10. С. 230–235.

2. Бондаренко А. Робота концертмейстера в навчальних закладах України: компетентнісний аспект. *Молодий вчений.* 2020. № 10 (86). С. 314–317.

3. Журавльова Н. Філософсько-естетичний аспект концертмейстерської творчості. *Молодь і ринок*. 2011. № 9 (80). С. 105–108.

4. Колоскова Ж. Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету. *Наукові записки. Педагогічні науки.* Вип. 139. С. 262–264.

5. Кретов А. І. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*. 2017. № 12. С. 56–63.

6. Молчанова Т. Мистецтво піаніста – концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. Львів : Ліга Прес, 2015. 558 с.

7. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера : навч. посібник. Одеса : Фотосинтетика, 2009. 104 с.

8. Ragan K. Serious about Singing: Age Appropriate Repertoire for the Talented Teen. *Journal of Singing*. 2016. Vol. 72. № 3. Pp. 299–304.

Ліпська Світлана,
кандидат педагогічних наук, викладач-методист Вінницької дитячої музичної школи №2

ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Мотивація навчальної діяльності учнів завжди була однією з фундаментальних проблем педагогіки. Вивченню мотиваційної сфери особистості присвятили свої праці видатні вітчизняні та зарубіжні вчені. В умовах воєнного стану актуальність питання формування мотивації до музичного навчання учнів мистецької школи зросла ще більше. Викладачі постали перед такою ситуацією, коли частина дітей залишилась у місцях свого постійного проживання, але знаходиться у стані невизначеності або під постійними обстрілами; інші тимчасово переїхали до різних міст України, деякі виїхали за кордон. Безумовно, можливості опанування музичного мистецтва та ставлення до навчання у цих категорій вихованців різні. Але загалом викладачі відмічають різке зниження зацікавленості більшості учнів. Як за таких обставин можна все ж таки підвищити мотивацію до музичного навчання?

Передусім звернемося до сутності поняття. Мотивація (від лат. movere «рухати») – все, що рухає людину, спонукає її до дії, змушує із завзятістю та наполегливістю виконувати поставлені завдання. Мотиваційна сфера особистості включає багатоманітність її установок, цілей, інтересів, переконань, розкриває зміст та спрямованість потреб, які виконують функцію регулювання діяльності та поведінки [2, 152]. Як вказує С. Занюк, мотивація – це сукупність спонукальних факторів, які визначають активність особистості. Мотивом виступає сформоване під впливом соціального середовища та життєвого досвіду спонукання, яке стає внутрішньою безпосередньою причиною дій і виражає особистісне ставлення людини до власної діяльності [1, 112]. Мотивація навчальної діяльності спонукає учнів до активного засвоєння змісту освіти та поряд із здібностями, знаннями, навичками стає одним з найважливіших факторів забезпечення успіху навчання у

мистецькій школі. З нею безпосередньо пов'язане особистісне та професійне зростання.

За висновками дослідників, існують різні види мотивації. Зовнішня мотивація виникає під впливом та тиском зовнішніх імпульсів, а саме вимог, наказів, примусів (в нашому випадку з боку викладачів чи батьків). Тобто, людина зобов'язана виконувати чиюсь волю. Внутрішня мотивація «зароджується» під впливом інтересу до знань, допитливості, потреби у новій інформації, бажанні реалізувати себе, свої здібності. Тоді людина діє, щоб отримати задоволення від результату діяльності та самореалізуватись.

Учні із зовнішньою мотивацією, як правило, не прагнуть до подолання труднощів під час вирішення навчальних завдань. Вони виконують лише те, що необхідно для отримання оцінки чи нагороди. Внутрішня мотивація ґрунтується на власній зацікавленості у результаті, тому є важливою умовою успішного навчання. Відповідно, викладачу необхідно створити таке навчальне середовище, у якому учні перейдуть від зовнішньої мотивації («мені потрібно вчитися») до більш внутрішньої мотивації («мені подобається вчитися»).

В період воєнного стану оптимальною та безпечною формою організації освітнього процесу є дистанційна. Крім того, що необхідно дотримуватись загальних правил організації такого навчання та гігієни користування гаджетами, досить важливо з розумінням ставитися до розгубленості, неуважності та інертності учнів під час онлайн-занять. Адже у будь-якій кризовій ситуації людина почуває себе безпорадною, втрачає контроль над ситуацією. В такому разі основною метою навчання є максимальна турбота та підтримка, яка допоможе стабілізувати психологічний та емоційний стан учнів. Тобто, мистецька школа має стати тим осередком, який надає дітям допомогу у стресовій ситуації, впевненість у собі, врівноваження духовного стану. О. Ростовський зазначає: «специфіка естетичного впливу музики на дітей полягає в тому, що вона викликає у них відповідні естетичні переживання, динамічні, насичені образи й асоціації, спонукає до активної мислиннєвої діяльності, організує відповідну настроєність їхнього духовного світу» [3, 263]. Найбільше у зростанні мотивації до навчання сприяє відчуття успіху. Учні схильні докласти значних зусиль, коли навчальна ситуація приємна для них і коли вони передчувають успіх («у мене це виходить, я можу це зробити!»). Тому так важливо підбирати емоційно близькі та доступні дітям твори, ставити навчальні завдання оптимального рівня складності. Тобто, спочатку потрібно створити ситуацію успіху, а потім підвищувати вимоги. Нереальні цілі зазвичай призводять до розчарування та втрати інтересу до навчання.

Також важливо обирати найзручніший інструмент взаємодії з вихованцями (платформу для занять, формат завдань), надавати зворотній зв’язок. Під час уроків не варто уникати розмов про війну, навпаки обговорювати з учнями поточну ситуацію. Це допоможе зменшити напругу та встановити довіру. Не слід перевантажувати заняття, намагатись індивідуально визначати доцільність та обсяг домашніх завдань, фіксувати особистий прогрес кожного. Крім того, необхідно надавати своїм вимогам особистісної спрямованості, а саме наголошувати дитині, що це потрібно зробити задля її розвитку. Також підтримувати найменші успіхи, будь-які позитивні зрушення, давати шанси, віру у власні сили, зазначаючи: «Я вірю, що ти зможеш!». В умовах воєнного стану навчання підпорядковується сигналам сирен повітряної тривоги. В разі такої ситуації викладач має спокійно сповістити дітей про небезпеку, припинити заняття та запропонувати пройти в безпечне місце.

Пріоритетним завданням педагога стає створення атмосфери взаєморозуміння, поваги та любові, сприяння самореалізації кожної дитини в обмежених умовах, можливості звертатися до педагога за порадами. Доцільно обговорювати з учнями наприкінці уроку не лише те, що вони дізналися чи опанували, але й те, що сподобалось, що хотілося би зробити по-іншому. Для підвищення мотивації до навчання можна перед початком уроку проводити мотиваційні хвилинки. Адже війна – це криза, тож апатичність дітей цілком може бути пов’язана з тим, що вони замкнені у межах подій, які відбуваються просто зараз. Але варто спрямовувати погляд школярів у майбутнє, просити їх прогнозувати, передбачати ситуацію, будувати плани. Під час вибору навчального репертуару слід враховувати інтереси та нахили учнів, максимально використовувати наміри. При цьому ставити зрозумілі та конкретні цілі: вивчити музичний твір для певного благодійного заходу, взяти участь у запланованому концерті, конкурсному змаганні. У процесі просування до мети важливо фіксувати всі проміжні результати, щоб учень розумів, що він вже вміє і що треба ще зробити, чому навчитись.

Разом із тим, основним завданням викладача має бути збереження досягнутих раніше результатів навчання, тому доречно розробляти завдання на підтримання, закріплення набутих умінь та навичок. Слід надавати дітям свободу вибору, можливість максимально виявити свою ініціативу. Аби зорієнтуватися та краще відчути настрої учня, варто запитати його: « Які твори ти хотів би

вивчити?», «Яку інформацію тобі цікаво було б почути?». Важливо привчати учнів до аналізу своїх результатів та досягнень, порівнювати результати роботи з попередніми власними успіхами. Також доцільно застосовувати нестандартні форми проведення уроку, ігрові ситуації, періодично створювати ефект новизни та непередбачуваності, показувати учням гарний приклад своєю захопленістю предметом і мистецтвом.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що мотивація до навчання учнів мистецької школи є однією з головних умов реалізації музично-освітнього процесу. Вона не тільки сприяє розвитку загальних та музичних здібностей, але стає рушійною силою удосконалення особистості. У процесі пізнання музичного мистецтва домінуючою стає зацікавленість учнів, розуміння, навіщо вони все вивчають та виконують, усвідомлення значимості результату своєї діяльності.

Література

1. Занюк С. С. Психологія мотивації : навч. посіб. Київ : Либідь, 2002. 304 с.
2. Психологічний словник / авт.-уклад. В. В. Синявський, О. П. Сергієнкова; ред. Н. А. Побірченко. Київ : Науковий світ, 2007. 274 с.
3. Ростовський О. Я. Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 640 с.

Майчик Остап,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри джазу та популярної музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

НАЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА ЄВРОПЕЙСЬКОГО ПРОФЕСІОНАЛІЗМУ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Вікова колоніальна залежність української нації, тривала відсутність національних освітніх інституцій ускладнювали здобуття освіти і набуття професіоналізму в різних сферах культури, з урахуванням національної ідентичності. Музичне мистецтво в долисенківську епоху репрезентували здебільшого аматори, напіваматори або чужоземці, чимало українців працювало в Москві й Петербурзі. Лише Миколі Лисенку вдалося поставити українську музику на міцний професійний фундамент і забезпечити перспективу її подальшого розвитку.

Сприятливими чинниками успішного закінчення Лисенком Ляйпцизької консерваторії стали: покликання до цілковитої самопосвяти музиці та щире бажання пильно й ґрунтовно працювати над тим, щоби стати gebildetter Musiker (освіченим музикантом) [6, 58]. Він відвідував студії в іменитих педагогів, з яких особливо шанований ним Ф. Венцель, концерти, оперні вистави, музеї, давав власні концерти і мав величезне бажання, яке згодом зміг реалізувати, стосовно ознайомлення цивілізованого світу з музичними скарбами рідного народу. Засвоївши основи композиції, оркестрування, сягнувши неабияких висот у фортепіанній грі (яку систематично опановував з дитинства), Лисенко відхилив пропозицію роботи за кордоном, як і пізніше можливість стати диригентом у Петербурзі. Перебуваючи там з метою доповнення знань з інструментовки в Римського-Корсакова, не надто скористався із цих лекцій, а більше – з досить розвиненого музичного життя міста, як зауважив В. Витвицький [1, 20].

Імперському нівелюванню культур пригноблених націй Лисенко протиставив свою різнобічну діяльність задля піднесення української музики. Занурення ще під час київських студентських років у народномузичну стихію і записування пісень, повага до рідних релігійних обрядів (тоді як у німців, за його спостереженням, «никакой торжественности, ничего нашего» [5, 55]), знайомство з «Кобзарем» Шевченка як складові мистецького етносвіту вплинули на створення за допомогою консерваторських студій власного стилю компонування, музикознавчих розвідок, а також викладання піаністичних і диригентських виступів, організацію хорів, концертів, патріотично-мистецьких заходів.

Глибоке самостійне дослідження фольклору дало усвідомлення онтології «народної школи», відшліфованої століттями й сформованої на основі національної історії, а також психології, віруваннях і архетипах. Цю школу закликав у листах до галичан (Ф. Колесси, С. Людкевича, О. Нижанківського) скрупульозно вивчати. Вважав, що народна усна музика «є оригінальна в строю, в складі, і нею лише перейнявшись, можна до якогось спасенного наслідку прибитись» [4, 29]. Цим

заперечується правомірність вживання в музикознавстві типологічно-опозиційної пари «народне й професійне». Обґрунтовуючи поняття «народний професіоналізм», С. Грица розглянула його як взаємодію «колективно-індивідуального та індивідуально-колективного» [2, 5].

Приклад особистого визрівання як композитора, Лисенко описав у вигляді послідовного процесу, що почався від збирання, систематизації та гармонізації фольклору, потім перших спроб на текст Шевченка (йдеться про «Заповіт» – О. М.) і музики до українських комедій. Ці етапи означено висловом «най народ ...веде спочатку за собою», а самостійна праця стає результатом росту внаслідок тої школи. Далі ствердив: «Але побіч того потрібна загальнолюдська школа музики» [7, 264], маючи на увазі почерпнуті у спеціальному закладі освіти знання й досвід європейських композиторських і виконавських шкіл. Отже, М. Лисенко вивів «алгоритм» національної парадиґми європейського музичного професіоналізму через злиття двох «шкіл», коли художньо-індивідуальне вираження задуму, просочене етнічною характерністю, під впливом дії загальнолюдських досягнень (у творчості й науці) стає персональним і водночас національно-самобутнім надбанням. Та Ф. Колесса зауважив мимовільну присутність українського духу у музиці М. Лисенка без фольклорного коріння: «оце духовне споріднення, оцей невловимий контакт з українською аудиторією випливає спонтанно із Лисенкової музичної творчості навіть незалежно від народних мотивів» [4, 29].

За формулюванням І. Ляшенка, «національно зорієнтований музичний професіоналізм» композиторського стилю Лисенка виявляється в тому, що митець «вперше в історії української музики зумів на практиці довести, що поза активним освоєнням світового музичного професіоналізму в поєднанні з творчим переосмисленням ...фольклорних традицій... не могла формуватися будь-яка національна композиторська школа» [8, 246]. Насправді це була не тільки європейська парадиґма, а й світова. Зокрема, подібно до української (коли національний напрям отримував патріотичний характер) вибудовувалася бразильська композиторська школа, – з деяким запізненням стосовно французької, чеської чи польської. Та в Бразилії це мало не стільки політичні, скільки суспільно-культурні причини аж до появи творчості Е. Вілли Лобоса, якому вдалося виробити музичну мову, що природньо ввібрала в себе особливості народного мистецтва всіх регіонів країни, як зауважив В. Маріз. Це й стало «вищим ідеалом національного» й «лише деякі композитори у всьому світі досягли цієї стадії» [9].

Відмінність української парадиґми музичного професіоналізму полягає у тому, що Лисенко, як засновник композиторської школи поневоленої нації, належить до когорти цих світових композиторів як «всесвітньоневідомий геній» (Л. Костенко). Виявляючи екзистенційний контекст кристалізації феномена національної музичної мови, О. Козаренко назвав композиторську творчість Лисенка її визначальною стадією, адже він «зумів замкнути багатовікові семіотичні процеси у власній музичній мові, що стала моделлю *національної* (у сенсі загальноукраїнської, а не лишень народної) музичної мови – інструменту культури новітньої української нації» [3, 36–37] (вирізнення автора праці – О. М.). Ця мова поєднала різні музично-етнічні діалекти. Крім того, завдяки спонуканню до фахової науки та власним освітнім починанням, Лисенко сприяв утворенню місцевих музично-професійних осередків, зокрема, в Галичині, Києві. Тож винайденій ним креативній пагадиґмі національно-музичного професіоналізму завдячують усі наступні покоління творців і виконавців української музики, які вийшли на світовий мистецький рівень, презентуючи людству власні неповторні надбання.

Література

1. Витвицький В. Микола Лисенко – учитель. За океаном : зб. ст. / ред-упор. Ю. Ясіновський. Львів : НТШ, 1996. С. 19–23.
2. Грица С. Й. Народний професіоналізм. Мистецтво та етнос: культурологічний аспект : зб. ст. Київ : Наукова думка, 1991. С. 5–15.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ. 2000. 286 с.
4. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів : Вільна Україна, 1947. 64 с.
5. Лисенко М. Лист до рідних від 29/17 квітня 1868 р. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. С. 55–57.
6. Лисенко М. Лист до рідних від 19/7 травня 1868 р. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. С. 57–59.
7. Лисенко М. Лист до Ф. Колесси від 17 травня 1896 р. Листи. Київ : Музична Україна, 2004. С. 260–264.
8. Ляшенко І. Історико-стильові та етнофольклорні джерела формування української композиторської школи. *Українська художня культура* / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ : Либідь, 1996. С. 235 – 258.
9. Villa-Lobos Heitor (1887–1959). URL: https://www.universalis.fr/encyclopedie/heitor-villa-lobos/ (дата звернення: 23.10.2022).

Марченко Валерій,
кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужений діяч мистецтв України,
директор ННІ «Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

КОНКУРСИ ЯК ПАРАДИГМА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВЦЯ: НА ПРИКЛАДІ ПЕРШОГО МІЖНАРОДНОГО КОНКУРСУ ВОКАЛІСТІВ ПАМ'ЯТІ ДІАНИ ПЕТРИНЕНКО

Конкурси – це частина освітнього процесу, що формує в молодого виконавця основні фахові компетенції, зафіксовані в стандартах вищої освіти. Без них не можливий процес виховання майбутнього музиканта – як соліста, так й оркестранта. Великого значення в процесі музичної освіти набуває виступ студента перед слухацькою аудиторією на контрольних заняттях, академконцертах, екзаменах. Та все ж конкурсні виступи – це зовсім інші відчуття, що налаштовують на змагання з однолітками, зіставні лише з емоціями на професійних спортивних змаганнях та надихають лише на перемогу. Конкурси (змагання), відомі нам з Давньої Греції, стають основною формою виявлення талантів. У сучасному вигляді музичні конкурси започатковані у Франції у 1803 році. У соціокультурному просторі України конкурси функціонують як мистецькі проєкти, що дають можливість молодим музикантам проявити себе у професійній сфері.

Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва створена шляхом реорганізації Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва і Кримського республіканського вищого навчального закладу «Сімферопольське музичне училище ім. П. І. Чайковського» та приєднання до Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Одним із конкурсів, який відбувається на базі Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського силами ННІ «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва», є Міжнародний конкурс вокалістів пам'яті Діани Петриненко, що проходить у грудні до дня народження видатної співачки.

Метою і завданням конкурсу є:

– вшанування пам'яті співачки, талановитого педагога, прекрасного митця та сприяння поширенню інформації про творчість народної артистки України – Діани Петриненко;

– широке пропагування кращих зразків мистецьких творів світової культури серед українського суспільства;

– об'єднання зусиль державних установ, громадських організацій, засобів масової інформації, продюсерів з метою виявлення і заохочення талановитих виконавців;

– надання допомоги талановитим виконавцям вокальних творів для підтримки їх розвитку та розкриття творчого потенціалу.

Завдяки Міжнародному конкурсу вокалістів пам'яті Діани Петриненко талановиті виконавці мають можливість розкрити свою самобутність, отримати об'єктивну оцінку висококваліфікованого журі, до складу якого входять провідні викладачі закладів мистецької освіти України, композитори, відомі виконавці, громадські діячі, представники державних органів управління мистецькою освітою, продюсери. Професійно організовані конкурси стають знаковими подіями в мистецькому житті країни, які можна розглядати як освітньо-мистецькі проєкти, що зберігають традиції українського та світового виконавства.

Література

1. Цаповська Л. С. Компетентнісна освітня парадигма як цільова спрямованість освіти в Україні. Мукачево : Вид-во МДУ. Вип. 2 (29). 2020. С. 125–129.

Нефедов Сергій,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва
ННІ «Академія мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

ЗАЛУЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ ДО БАЯННОЇ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТА КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Наскрізною лінією в еволюції баянного репертуару є фольклоризм, зумовлений походженням цієї інструментальної галузі. Аналіз музикознавчої літератури, яка так чи інакше стосується історичного розвитку репертуарного забезпечення баяністів [1–10], а також безпосередньо

репертуару дозволяє нам конкретизувати періодизацію залучення фольклорних джерел до баянно-ансамблевої композиторської та концертно-виконавської практики.

Перший період (кінець XIX − перші десятиліття XX ст.) характеризується тим, що провідну роль у концертних програмах відігравали жанри обробки та аранжування народнопісенного й народно-танцювального матеріалу. Прагнення авторів до збереження первісного жанрово-стильового образу дало змогу науковцям визначити цей період у зазначеній репертуарній сфері як суто «фольклористичний» (або «фольклорний»). Авторами обробок та аранжувань, як правило, були керівники колективів.

Другий період датують 1940–1960 роками. Його можна визначити як період академізації – «фольклорно-академічний» період. Він відмічений формуванням оригінальної баянної літератури з використанням усталених фольклорних жанрово-стильових ознак та в певних жанрах цитованого тематичного матеріалу (наприклад варіації, фантазії, парафрази, сюїтні форми тощо). Як приклади, назвемо: варіації на теми українських народних пісень «Ой ходила дівчина бережком», «Ой за гаєм, гай» (1959, 1961) В. Власова; варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай» (1956) Л. Горенка; фантазія на тему української народної пісні «Ой, у полі криниченька» В. Дяченка; парафраз на тему української народної пісні «Сусідка» М. Корчинського; «Концертна фантазія на теми улюблених українських пісень І. Франка» (1964) К. Мяскова; «Елегійна фантазія на тему української народної пісні “Повій, вітре, на Вкраїну”» (1965) В. Подгорного; фантазія та варіація на тему української народної пісні («Дощик» – 1944) М. Різоля та ін.

Третій період – 1970–1980 роки – можна характеризувати загальною нефольклорною тенденцією в музичному мистецтві, яку також визначають як певну стадію «нової фольклорної хвилі». У баянному репертуарі спостерігається процес активного засвоєння, тобто композиторського інтерпретування усталених фольклорних жанрово-стильових моделей вітчизняного фольклору та народно-музичної спадщини різних народів світу. Відбувається органічне об’єднання в єдину художньо-естетичну цілісність академічних та фольклорних засобів виразності, формобудови, композиційних та драматургічних принципів. Такими творами є, наприклад, «Українська рапсодія» М. Чайкіна; «Шість п’єс на основі народних пісень» Є. Юрцевича; сюїта № 3 «Іспанська» А. Білошицького; Парафраз на народну тему (1977); «Веснянка» фантазія (1984), соната-експромт «Буковинська» (1985), фантазії «Гаївка» й «Колядка» (1987) В. Власова; «Українська акварель» В. Гальчинського; «Пелехські замальовки» (1979), «Невестіно коло» (1987), «Фольк-капричіо» В. Губи; «Тема з варіаціями» (1991) В. Дикусарова; «Карпатська сюїта» (1975, версія для тріо – 1999), «Три фольклорні п’єси» (1994) В. Зубицького, «Концерт-веснянка» (1983) Я. Лапинського; «Українське капричіо» (1981), «Циганська рапсодія» (1983 р.), В. Подгорного; «Скіфи XX століття» (1982) О. Пушкаренка; сюїта № 2 «Українська» (1980, 1987, 2003) В. Рунчака; «Фантазія на словацькі теми» С. Чапкія; Два хороводи (1964), танцювальна сюїта «Візерунки лугові» (1980) та ін.

Сучасний період – останнє десятиріччя XX століття і по сьогодення – це період, який можна назвати «меганеофольклоризм». Для цієї стильової тенденції є характерним «синкретичне» поєднання традиційної та інноваційної, архаїчної і модернової, масово-популярної й авангардної, етногенетично-національної та «екзотичної» атрибутики. Водночас, «меганеофольклоризм» відкрив нові обрії, можливості й перспективи для розвитку баянного репертуару, оновлення якого тепер не лише залежить від майстерності інтерпретацій-перекладень, транскрипцій тощо, але й забезпечується творчістю професійних композиторів (як баяністів, так і не баяністів), які звертаються конкретно до цієї інструментальної сфери. Прикладами можна вважати такі твори, як «Музика для чотирьох» В. Власова; «Коломийка» (2003) А. Гайденка; Сюїта у трьох частинах (1994), «Український танець», соната Fatum (2000) В. Зубицького; Accordion (2005 р.) В. Рунчака; «Фольк-зошит» (1992), сюїта-зошит «Давньокиївські фрески» (2005) А. Сташевського; Концертні диптихи Ю. Шамо та ін.А. Гончаров справедливо зазначає, що фольклорна основа в музиці має широчезний діапазон світосприйняття, що охоплює всі сфери народного буття з відповідним відтворенням в усіх жанрах музичної культури, впливає на концептуальну драматургію професійної творчості та, нарешті, спонукає до виникнення нових форм у мистецтві [1, 84].

Отже, особливого значення набуває той факт, що звуконаслідування фольклору для баяну є природним, і цей безпосередній генетичний зв’язок з народними джерелами сполучається з сучасною академічністю цього музичного інструмента.

Література

1. Гончаров А. Неофольклоризм як стимул до театралізації в музичному виконавстві. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Музичне виконавство*. 2002. Вип. 22. Книга восьма. С. 81–93.
2. Іванов Є. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1995. 17 с.
3. Іванов Є. Акордеонно-баянне мистецтво України: *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. Київ, 1999. Вип. 1. С. 25–37.
4. Калмиков С. Баянний ансамблево-оркестровий інструменталізм в історико-стильовій проекції : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2003. 16 с.
5. Кужелев Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70–90 років. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. 2000. Вип. 5. Книга четверта. С. 48–58.
6. Пасічняк Л. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів: 2007. 17 с.
7. Пасічняк Л. Розвиток ансамблевого баянно-акордеонного виконавства в Україні. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: музичне виконавство*. 2004. Вип. 40. Книга десята. С. 162–171.
8. Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Навчальна книга − Богдан, 2009. 244 с.
9. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяну : навч. посіб. Луганськ : Поліграфресурс, 2006. 152 с.
10. Шевченко О. Основні тенденції соціально-естетичної еволюції баянного виконавства та деякі проблеми формування учбово-концертного репертуару в класі баяна у музичному вузі. *Актуальні питання педагогічної підготовки студентів музичних учбових закладів.* 1993. Ч. ІІ. С. 69–81.

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

РОЛЬ КАМЕРНОГО ХОРУ «CANTUS» У МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ЗАКАРПАТТЯ

У 2022 році виповнилося 30 років з дня заснування професійного Камерного хору «Cantus» – одного з провідних виконавських колективів Закарпатської області. Достатньо тривала історія хору спонукає до аналізу творчого шляху колективу, визначення специфіки його діяльності й оцінки внеску в розвиток музичної культури краю. Концертне життя Камерного хору «Cantus» отримало низку критичних рецензій у друкованих періодичних виданнях, зокрема: журналі «Музика», віснику «Культурологічні джерела», газетах «Новини Закарпаття», «Закарпатська правда», «Ужгород», «Факти та коментарі», «Неділя», «Трибуна», «РІО», «Старий Замок Паланок», онлайн-виданнях тощо, попри те, об’єктом наукових досліджень ще не стало.

Здобуття Україною незалежності сприяло виведенню хорового мистецтва на новий рівень, що позначився розширенням мережі хорів та їх видової специфіки, урізноманітненням репертуару, відкриттям нових перспектив концертної роботи. Спостерігається тяжіння до камерних форм виконавства, які володіють більшою мобільністю, гнучкістю, готовністю до творчих експериментів.

Передумовою формування Камерного хору «Cantus» в Ужгороді стало організування диригентом Емілом Сокачем у 1985 році ансамблю старовинної музики, що покликаний був заповнити лакуну великого пласта хорової музики середньовіччя і Ренесансу. Творчість ансамблю підняла хорову справу регіону на якісно новий рівень. Участь у престижних міжнародних фестивалях і конкурсах виявила здатність колективу за короткий час підготувати різні за музичною мовою, стилістикою і технічною складністю твори. З кожним концертним виступом розширювалось коло його шанувальників. Відтак керівництво Закарпатської обласної державної адміністрації 22 грудня 1992 року прийняло рішення про створення професійного Камерного хору «Cantus». Як результат, протягом 31 концертного сезону Камерний хор дав понад 900 концертів на сценах України, Угорщини, Словаччини, Італії, Австрії, Швейцарії, США, Іспанії, Латвії, Естонії, Франції, Німеччині, Великобританії.

Творча заслуга диригента Е. Сокача полягає у створенні колективу, який тонко реагує на духовні запити часу і, водночас, слугує активним просвітником у сфері хорової музики. Найбільшим здобутком у діяльності хору «Cantus» є його неповторна гнучкість щодо формування репертуару, вибору форм презентації концертних програм, участі у різноманітних культурно-мистецьких імпрезах. Вражає творча можливість диригента знаходити ті барви хорового звучання, які глибоко розкривають художній образ і стиль творів різних епох і жанрів. Це виявилось у рисах театралізації хорового жанру – «сценічні мізансцени», поділ складу на окремі виконавські групи, а також нові

засоби співацької майстерності: особлива якість вокального інтонування, темброва персоніфікація, елементи звуконаслідування тощо. Професійна майстерність хору вражає слухачів внутрішньою експресією та глибиною, блискучою вокальною технікою, різноманітністю динамічних барв, дивовижною витонченістю та відвертістю, що відображають високий професійний рівень української хорової культури.

«Cantus» постійно експериментує з репертуаром, манерами виконання та сценографією. У його концертних програмах представлені масштабні циклічні хорові полотна духовної і світської музики різних мистецьких епох: від григоріанських хоралів – до сучасної музики. Характерним для нього є звернення до творів композиторів, яким притаманні глобальні проблеми людства, філософські роздуми про сенс життя, а також до української духовної музики.

Часто концерти «Cantus» проходять у формі музичних зустрічей, з короткими коментарями керівника і мають просвітницьке спрямування. Хор співпрацює з багатьма українськими та зарубіжними колективами, а особисті творчі й ділові контакти керівника – народного артиста України Е. Сокача з видатними музикантами сучасності неабияк сприяють цьому. Його пов'язує багаторічна дружба з Є. Станковичем, В. Сильвестровим, Й. Ермінем, В. Матюхіним, Б. Фроляк, Б. Дашаком, Ю. Чеканом, зі Львівським Камерним хором «Gloria», Камерним оркестром «Львівські солісти», ансамблем «Кластер», Національним ансамблем солістів «Київська камерата», Дебреценською філармонією тощо.

Камерному хору «Cantus» також належить почесна місія прем'єрного виконання ряду творів. Серед них найбільш значущими стали: «Меса» І. Мартона, диптих на сл. Т. Г. Шевченка, Б. Фроляк, «Канон Покаянен» А. Пярта, хоровий диптих «Батьку наш» та «Богородице Діво» Ю. Ланюка, «Заповіт», «Отче наш», Ave Maria В. Сильвестрова, хорова симфонія «Узнай себе» О. Щетинського, «Пори року» В. Гайдука. За активну концертну діяльність академічний Камерний хор «Cantus» тричі (1997, 2002, 2016) ставав лауреатом обласної премії в галузі культури ім. Д. Задора, а у 2009 року отримав почесне звання академічного колективу. Нині творчість хору представлена більш як на десяти аудіоальбомах.

Отже, з діяльністю академічного Камерного хору «Cantus» під керівництвом Е. Сокача тісно пов'язані розвиток та піднесення професійного хорового мистецтва на Закарпатті. Фундаментальні засади професійного академічного хорового мистецтва, впроваджені Е. П. Сокачем, донині залишаються актуальними та знаходять відображення у творчості хорових колективів сучасності.

Рябова Ольга,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музичного мистецтва
ННІ Академії мистецтв ім. С. С. Прокоф'єва
Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ

У сучасній педагогіці вивчення музичного стилю є необхідною складовою освіти фахівців музичного мистецтва. Слово «стиль» відоме з епохи Античності, тоді воно означало паличку для писання, а також певний спосіб викладення матеріалу в риториці та поетиці. У той час праці Платона та Аристотеля започаткували формування концепцій стилю. За Платоном, ідея та форма взаємозв'язані та взаємозалежні, створюють нероздільне ціле. Тому стиль як сутнісне явище або є, або відсутній. За Аристотелем, стиль – це загальне поняття, рід, який має види та підвиди, існує безліч стилів. Отже, античні філософи розглядають стиль в онтологічному аспекті.

В епоху Середньовіччя, відповідно до християнського світогляду, у художній культурі панував принцип канонічності. Блаженний Августин вважав мистецтво увиразненням Божественної краси за принципами єдності, цілісності, ритму, симетрії, гармонії. Отже, в епоху Середньовіччя переважає аксіологічний аспект розуміння стилю.

У період Відродження Л. Б. Альберті, Л. Паччолі, А. Дюрер та ін. розглядали стиль як сукупність певних властивостей, що відображають особливості творчості митця. Це свідчить про антропологічний аспект розуміння стилю. У Новий час Р. Декарт, Г. Ляйбніц, Д. Юм та ін. визначали основні положення теорії афекту як основи мистецтва. Відповідно, Б. Паскаль вважає стиль дзеркалом духовної сутності митця. Отже, у Новий час поглиблюється розуміння стилю в антропологічному аспекті. В епоху Просвітництва Д. Дідро, Ж-Ж. Руссо, Ж. Бюффон та ін. досліджують властивості стилю з погляду раціоналізму. Саме з того часу й дотепер вислів Ж. Бюффона «стиль – це людина» не втрачає своєї актуальності. Отже, в епоху Просвітництва стиль

розглядали в гносеологічному та антропологічному аспектах.

У XIX ст. Ґ. Геґель, В. Ґете, Ф. Шлеґель та ін. протиставляють раціоналізму Просвітництва культ індивідуальних почуттів. У цей час теорія стилю збагачується вченням про універсум, вічні ідеї як субстанції, пошуками ідеального співвідношення змісту та форми. Як видно, в епоху Романтизму поглиблюється розуміння стилю в онтологічному, антропологічному, гносеологічному та аксіологічному аспектах.

У XX ст. Т. Адорно, Р. Арнхейм, Х. Ортеґа-і-Ґассет та ін. розглядають стиль переважно у гносеологічному та антропологічному аспектах. Отже, з погляду сучасної філософії стиль – це «матеріалізоване світовідчування» [4, 7]. З позиції культурології стиль є феноменом культури. Історичний стиль або стиль епохи відображає її історичний розвиток, національний стиль – характерні особливості нації, індивідуальний – «унікальність особистості та її приналежність часу і місцю» [4, 6]. У мистецтві основи теорії стилю в середині XVIII сторіччя були викладені в «Історії мистецтва давнини» Й. Вінкельмана. У XIX–XX століттях художній стиль досліджується у працях Г. Вьольфліна, А. Рігля та інших. У свою чергу, О. Лосєв визначає художній стиль як «принцип конструювання всього потенціалу художнього твору на основі його тих чи інших надструктурних і позахудожніх заданостей і його первинних моделей» [1, 226]. У музичному мистецтві становлення теорії стилю сягає глибин Античності. У трактаті «Про музику» Плутарх, спираючись на судження Платона, Аристотеля, Піфагора, розглядає історичний розвиток музики, особливості жанрів, досліджує музичні лади у контексті вчення про етос. Це стало підґрунтям для формування теорії музичного стилю.

В епоху Середньовіччя музика вважається відображенням вищої божественної сили, а музичне виконання – зверненням до Творця. У трактаті De institutione musica Северин Боєцій характеризує три види музики: перший – світова (mundana), другий – людська (humana), третій – інструментальна (instrumentalis). Отже, епоха Середньовіччя відрізняється розумінням духовної сутності музичного стилю. В епоху Відродження, формування теорії музичного стилю пов'язане з творчістю Дж. Царліно. В його працях викладено положення про єдність музики і слова, засновано теорію поліфонічних форм та вчення про гармонію тощо. У підсумку спостерігаємо, що епоха Відродження характеризується розумінням формально-змістовних складових музичного стилю.

У Новий час К. Берхардт, В. Прінтц, М. Скакі та ін. у своїх трактатах надають численні класифікації музичних стилів, а також розглядають вчення про музичний синтаксис. Отже, в епоху Бароко формуються основні положення теорії музичного стилю в контексті музичної мови.

В епоху Класицизму музику розглядають як «мову почуттів» зі своїми законами. З таких позицій досліджують музичний стиль І. Кванц, Ж.-Ж. Руссо, Д. Шубарт та ін. Як бачимо, в епоху Просвітництва виявлено стильове значення співвідношень змісту, форми, характеру твору та емоційного забарвлення музики.

В епоху Романтизму широко вивчаються композиторський і виконавський стилі, зростає інтерес до проблем їх взаємовпливу та взаємодії. Р. Вагнер, Е. Ганслік, Р. Шуман й ін розкривають стильовий контекст емоційного забарвлення музики, її жанрових рис, співвідношень змісту і форми, особливостей музичної мови. Тому у XIX столітті було встановлено концепцію музичного стилю і визначено його властивості.

На початку XX ст. Б. Яворський розглядає музичний стиль з позиції музичного мислення. Водночас, Б. Асаф'єв досліджує музичний стиль як результат взаємопроникнення категорій одиничного, особливого, загального з точки зору історії розвитку музичної інтонації. У другій половині XX ст. ідеї Б. Яворського та Б. Асаф'єва стали підґрунтям для подальших розвідок В. Медушевського, М. Михайлова, В. Москаленка, Є. Назайкінського та ін.

Підсумовуючи, зазначимо, що, за визначенням В. Москаленка, музичний стиль – це «психологічно зумовлена специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення у процесі творення, інтерпретування й виконання музичного твору» [2, 88]. З такого погляду виділяють сім музично-стильових систем: Середньовіччя, Відродження, Бароко, Класищцизм, Романтизм, Модернізм, Постмодернізм. У кожній з них є декілька структурних рівнів: індивідуальний, національний, історичний стилі.

Література

1.Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. Киев : Collegium, Киевская Академия Евробизнеса, 1994. 288 с.

2.Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. Київ. 1998. Вип. 1. С. 87–93.

3.Рябова О. В. Формування музично-стильових уявлень підлітків у колективному музикуванні : дис. … канд. пед. наук: 13.00.02. Суми, 2021. 245 с.

4.Чечель Н. І. Повертаючи стиль: філософсько-антропологічний дискурс української видовищної і драматичної культури від початків до XVIII ст. Київ : ПАРАПАН, 2004. 240 с.

Шевченко Олена,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ФОЛЬК-ДЖАЗУ В УКРАЇНІ

Відомо, що Україна має багату музичну спадщину, велика частина якої зберігається в архівах. Проте, одне лише зберігання робить фольклор елітарним мистецтвом для вузького кола спеціалістів [4]. Аналіз стану сучасного музичного простору останніх десятиліть показує, що багато провідних вітчизняних джаз-, рок- та попмузикантів все частіше починають звертатися до рідних пісенних традицій. Результатом поєднання елементів фольклору з різними стилями, серед яких джаз, рок, європейська академічна музика та неєвропейський фольклор, відбувається переосмислення та переформатування у новий напрям, такий як фольк-джаз. Процес його становлення відбувався у декілька етапів.

Природньо, що український фольк-джаз бере свій початок з часів радянського культурного простору, в якому зарубіжне мистецтво постійно було присутнім (як легально, так і нелегально), а також справляло помітний вплив на розвиток усієї радянської естрадної музики. Входження джазу до радянського культурного-мистецького середовища було надзвичайно стрімким. А саме, починаючи з 1922 року – з появою надзвичайно популярного джаз-бенда Валентина Парнаха, його участі у відкритті 01 травня 1923 року сільськогосподарської виставки та його статей в журналах «Вещь», «Зрелища» [1, 21]. Біля витоків радянської популярної пісні 1930-х років стояли співаки та композитори, так чи інакше пов’язані з джазом [1, 22]. Серед найвидатніших – вихідці саме з України: співак і актор Леонід Утьосов та композитор Ісак Дунаєвський. Так, у 1928 році Леонід Утьосов створив перший! в СРСР «теа-джаз» (театралізований джаз). Вже в 1946 році у Києві на базі клубу «Дніпро» був створений джазовий оркестр, який очолив Петро Кеслер, а в 1959 році розпочав активну творчу діяльність професіний естрадний колектив, створений композитором і диригентом Євгеном Зубцовим з музикантів самодіяльних оркестрів Будинку культури «Метробуд», клубу МВС та Будинку офіцерів [2, 26].

Однак, коли слово «джаз», у 1948 році, потрапило в опалу, для творчого колективу Л. Утьосова «знайшли» іншу назву – естрадний оркестр, а більшу частину джазових колективів, яких на той час вже з’явилось чимало, перестали «помічати», що фактично означало – ліквідацію [3, 49]. В 1970-х роках (особливо в другій половині) в період так званої «хрущовської відлиги» сучасна естрадна музика України ознаменована значними змінами, що відобразилися в таких творах, які є зразками синтезу джазового та національного мислення (неперевершені твори І. Поклада, О. Білаша, В. Івасюка, Ю. Шамо та ін.). Пісня «Києве мій», яку сьогодні сміливо можна назвати гімном нашої столиці. Пізніше, приблизно кінець 1980-х – початок 1990-х років, відбувається переосмислення джазової стилістики на національному грунті (гурти «Нічлава Блюз», «Анна Марія», твори Г. Гаврилець, І. Корнілевича, пізніше гурт «Чорні черешні», вокальне тріо «Древо», бандурист Роман Гриньків) [3, 50].

Починаючи з 2000-х років на хвилі національного піднесення, підкріплене ідеями незалежності молодої держави, відбувається новий сплеск українського етно-джазу. Яскравим прикладом є джазова програма «Лемківська сюїта» Антона Півоварова, як яскравий зразок глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де присутній і фольклор, і джаз у нерозривному вишуканому сплаві, а також запис альбому «Коломийки Live» (2007 р.) і творчість відомого бас-гітариста, співвласника проєкту «Jazz-Коло» Ігоря Закуса та Z-Band. Також в цей період слід відмітити збірку джазових аранжувань української народної та популярної музики під назвою Ukranian Roots in Jazz («Українське коріння в джазі»), яка вийшла у 2008 році. Колекція етно-джазових імпровізацій та українських народних пісень була записана такими відомими джазовими музикантами, як Сергій Данилов, Млада, Джон Стетч, «Брати блюзу», «Каунас-Біг-бенд», Мартін Шрак, Вагіф-Мустафа-Заде, Дмитро Найдич, польсько-бразильський дует Гражини Авгущак та Пауло Гарсіа. Цей альбом у подальшому здобув неабияку популярність серед любителів української інтелектуальної музики і став черговим доказом якісного сплаву та поєднання українського мелосу з творчістю джазових музикантів різних країн світу [4].

Отже, український фольк-джаз – це не лише характерне поєднання давніх фольклорних мотивів з класичною імпровізаційністю джазу й іноді різкою зміною не притаманних для українського фольклору гармоній, а також не характерними для українського мелосу ритмів, а насамперед якісний сплав та глибоке взаємопроникнення.

Література

1. Романко В.І. Джаз у музичній культурі України : соціокультурна та музикознавча інтерпретації : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ. 2001. 193 с.
2. Сапожнік О. В. Антологія української популярної естрадної музики. Ч. 2 : навч. посіб. Київ : ДАКККіМ, 2003. 165 с.
3. Шевченко О. Г. Українська популярна музика : витоки та проблематика (1920–1990 рр.) : дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2010. 170 с.
4. З того буде фолк. URL:https://platfor.ma/z-togo-bude-folk/ (дата звернення: 02.09.2022).

Овсяннікова Наталія,
доцент кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужений діяч мистецтв України

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ НЕАПОЛІТАНСЬКОЇ ПІСНІ НА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Неаполітанська пісня (Canzone Napoletana) – культурний та історичний феномен вокального мистецтва. Аналіз наукових праць свідчить про актуальність вивчення цієї теми, особливо пильна увага до італійського мистецтва та його історичного минулого спостерігається в Італії. Про це свідчать численні конференції, присвячені стилістиці та поетиці неаполітанської пісні, а також монографії, такі як La canzone napoletana. Tra memoria e innovazione, Neapolitan Canzone in the Early Nineteenth Century as Cultivated in the «Passatempi musicali» of Guillaume Cottrau.

Розглянемо визначення поняття «неаполітанська пісня». Це жанр побутової і естрадної ліричної пісні, родом із м. Неаполь (Італія), для якої характерні особлива співучість, пластичність, витонченість мелодії, велика експресивність. Мистецтвознавець Фуїнь Ян у своїй дисертаційній роботі «Жанр неаполітанської пісні XVI–XIX століть (теоретичний аналіз)» визначає Canzone Napoletana як «цілісне явище, що формувалося протягом багатьох століть в музиці на перетині народної і професійної практик та стильових перехрещень, у вигляді творчого взаємообміну сільської та міської вокальних культур, під впливом танцювальної музики, оперного жанру, мистецтва bel canto» [4, 169].

Пісня бере свій початок від сольних форм неаполітанської опери-буфа. Ще в XIV–XV ст. в Європі великим успіхом користувались музичні куплети, пісні-частівки. Зазвичай, неаполітанці створювали такі твори до якихось важливих подій. У куплетах висміювались політичні діячі, які не користувалися авторитетом у народу.

У часи правління Арагонської династії, коли неаполітанський діалект отримав право на самостійну мову і був введений при дворі, почався бурхливий розвиток пісенної творчості в Італії. Навіть після того, як офіційною мовою неаполітанського королівства була затверджена іспанська, а неаполітанський діалект став забороненим, пісенна творчість продовжувала розвиватись. Ніякий декрет не міг заставити неаполітанців перестати писати вірші та пісні. Саме тоді отримала поширення «віланела» − багатоголосна народна пісня, за своєю формою дещо середнє між частівкою і серенадою.

У першій половині XIX ст. народна пісня привабила до себе увагу письменників і поетів, які раніше неохоче ставилися до неї. З'явилися таки собі «мисливці» за піснями. Вони їздили по селах, слухали і запитували селян і навіть «лихих» людей. Одні слухали, записували, вивчали, інші віршували, співали, згадували [3].

Важливою датою у розвитку Canzone Napoletana дослідник Паліотті називає 1835 рік, коли під час карнавалу П'єдигротта місто почуло пісню «Я дуже тебе кохаю». Передумови сучасної наукової думки, спрямованої на вивчення музичного фольклору півдня Італії, вперше виникли у XIX столітті. Розквіт неаполітанського жанру припадає на другу половину XIX − першу половину XX століть. Вершиною визнання неаполітанської пісні слід вважати фестиваль у Сан-Ремо.

Найвідомішими неаполітанськими піснями є: Santa Lucia («Санта Лючія», 1848) музика Теодоро Коттрау, слова Енріко Коссовича; Funiculì funiculà («Фунікулер», 1880) Луїджи Денца / Пеппіно Турко; O' Sole mio («Моє сонце», 1898) Едуардо ді Капуа / Джованні Капурро; Torna a Surriento («Повернись у Сорренто», 1904) Ернесто де Куртіс / Джамбаттіста де Куртіс; 'O surdato 'nnammurato («Закоханий солдат», 1915) Енріко Канніо / Аніелло Каліфано; Dicitencello vuje («Скажіть, дівчата») 1930 Родольфо Фальво / Енцо Фуско.

Неаполітанська пісня здійснила великий вплив на естрадну і академічну музику через творчість багатьох співаків, особливо таких, як Енріко Карузо, Марія Каллас, Андреа Бочеллі, Беньяміно Джильї, Франко Кореллі, Маріо Ланца, Лучано Паваротті та ін. Сукупність традиційного неаполітанського мелодизму із сучасними ритмами дав новий напрям естрадній італійській музиці, який отримав назву неомелодика. Основоположником неаполітанської неомелодики слід вважати Маріо Треві, який вийшов на естраду на початку 60-х років ХХ ст.

Справжній розквіт неомелодики відбувся в останньому десятиріччі минулого століття, коли вона становить окремий напрям у музичному мистецтві. Композитори, зберігаючи традиційний неаполітанський мелодизм, збагачують свої твори ритмами фламенко, латиноамериканськими та іншими сучасними ритмами, а артисти та акомпаніатори широко використовують сучасні музичні інструменти [3].

У неомелодичній манері виконують також класичні неаполітанські пісні. До головних неомелодистів слід віднести: Джиджи Д'Алессіо, Кармело Заппулла, Анджело Мауро, Анджело Каваларо, Франко Стако, Джанні Челесте, а також таких співаків, як Робертіно Лоретті, Тото Кутуньо, Адріано Челентано і багато інших виконавців, які були улюбленцями публіки ще у 80-х роках.

Отже, на основі дослідження матеріалів про вплив неаполітанської пісні на формування академічного та естрадного вокалу можна зробити загальний висновок, що ця тематика розвинена не достатньо. А стан сучасної музичної культури вимагає повсякденного покращення вокальної техніки, удосконалення методик, тому вивчення італійської культури є необхідним, адже саме італійська пісня є вершиною вокальної майстерності.

Література

1. Ільїн Ю., Міхеєв С. Великий Карузо: до сторіччя початку творчої діяльності. Київ : Глаголь, 1995. 264 с.
2. Лоретті Р. Навіть коли мені буде 90, для публіки залишатимуся Робертіно. URL: http://starogit.do.am/publ/1-1-0-1261 (дата звернення: 26.10.2022).
3. Неаполітанська пісня. URL: http://vseslova.com.ua/word/Неаполітанська_пісня-70424u (дата звернення: 26.10.2022).
4. Фуїнь Я. Жанр неаполітанської пісні XVI–XIX століть (теоретичний аналіз) : дис. … док. філософії: 025 – Музичне мистецтво. ХНУМ : Харків, 2021. 205 с.

Єрьоменко Наталія,
старша викладачка кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ РУСЛАНИ ЛІСОВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ

Останнім часом бандурний репертуар значно розширився завдяки творчій діяльності сучасних українських композиторів. Нові зразки оригінальних творів збагачують виконавський досвід музикантів, розширюють їх виконавські можливості, розкривають нові уявлення про технічну спроможність інструменту та займають вагоме місце у репертуарі бандуристів. Наявність нових авторських композицій сприяє розвитку жанру бандурної музики.

Питанням вивчення репертуару бандуриста займалися науковці В. Дутчак, І. Лісняк, О. Олексієнко, Н. Морозевич, І. Панасюк. У статті «Твори для бандури сучасних українських композиторів (жанрово-стильові аспекти)» І. Лісняк повідомляє, що інтенсивно розвиваючись унаслідок «виконавсько-композиторських тандемів» (І. Ергієв), піднімаючись на новий щабель високого професійного рівня виконавства, жанр бандурної музики постійно поповнюється новими прикладами оригінальних творів, що відрізняються різноманітністю, різновекторністю композиторських рішень та потребують дослідження і науково-аналітичного обґрунтування [4].

Композиторська творчість для бандури розглядається в двох аспектах: оригінальна творчість для солістів і ансамблів та обробки і аранжування для соло і ансамблів. Перший напрям формує базу авторського репертуару для бандуристів різних жанрів, форм, стилів. Другий – в більшості становить активну роботу з фольклорними джерелами і матеріалом для інших інструментів, що опрацьовується, адаптується, перекладається, творчо переосмислюється для бандури. Композиторська творчість часто суміжна з виконавською [2, 8].

Яскравою представницею сучасної композиторської творчості для сольних та ансамблевих форм музикування на бандурі та фортепіано є наша землячка Руслана Лісова. Твори композиторки користуються популярністю серед вихованців музичних шкіл та студентів музичних навчальних закладів. *Руслана Віталіївна Лісова* – композитор, педагог, співачка, акторка народного драматичного театру, керівник і учасниця вокального тріо «Лілея», лауреат Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів. Руслана Віталіївна зростала в творчій родині. Змалку батьки прищепили їй любов до театру та музики. Мати була першою вчителькою музики для доньки та концертмейстером ансамблю «Крошки». Руслана закінчила музичну школу, де навчилась грати на бандурі та фортепіано. У 1989 р. закінчила Калузьке музичне училище по класу фортепіано. У 2004 р. – Київський Національний університет культури і мистецтв (клас відомого композитора, джазового піаніста, професора В. Полянського). Працювала спочатку акторкою самодіяльного народного драматичного театру районного Будинку культури м. Охтирка, а в 2006–2008 рр. – головним режисером. Поставила вистави: «Пригоди соцького Мусія», «Біда від ніжного серця», «Сім мисок, сім ложок» та ін. до яких сама написала музику. Також працювала в дитячому реабілітаційному центрі для дітей-інвалідів, де створила дитячий театр. Поставила музичні вистави з авторською (власною) музикою, які стали лауреатами на фестивалі для дітей-інвалідів «Веселка» в м. Суми. У період з 1989 по 1990 роки працювала у с. Підборки Козельського району Калузької області. З 1990 р. – в Охтирській дитячій музичній школі викладачем по класу фортепіано, концертмейстером. З 2009 року відкрила експериментальний клас з композиції [1, 55].

Писати музику майбутня композиторка почала випадково. Одного разу подруга Руслани Віталіївни попросила написати музику до її вірша. Історією того, як з'явився один із перших серйозних творів Р. Лісова поділилася в інтерв'ю на радіо: «Я працювала актрисою у народному театрі в Охтирці. І мені видалась нагода поставити виставу. Стала підбирати матеріал і знайшла такий твір "Біда від ніжного серця" Сологуба, – це така жартівлива п'єса, і я спробувала написати музику. А ще у нас є такий ансамбль "Крошки", я працювала з ними як концертмейстер. Ми написали сценарій на музичну казку. І спробувала ще раз написати музику. Так з'явився мюзикл "Білосніжка і веселі гноми". Його учасниками були діти з місцевого ансамблю. Це перша масштабна робота. Далі почала працювати з дорослими творами і виконавцями. Взагалі мої перші інструментальні твори були для бандури. У мене і син бандурист, і перші свої твори я присвячувала йому». Інструментальні твори для фортепіано Руслани Лісової увійшли до обов'язкової програми конкурсу юних музикантів імені Ксенії Рєзнікової-Булгакової (видатна охтирчанка, засновниця музичної освіти у місті Охтирка).

Руслана Лісова є членом Сумського обласного об'єднання Національної Всеукраїнської музичної спілки кобзарів. Вона бере активну участь у Всеукраїнських та Міжнародних конференціях фестивалях та конференціях. Будучи викладачем вищої категорії Охтирської дитячої музичної школи Руслана Лісова брала активну участь у творчій концертній діяльності як співачка, учасниця та керівник вокального народного ансамблю (тріо) «Лілея», ведуча, концертмейстер, виконавиця інструментальних та вокальних творів. Твори Руслани Лісової різножанрові: українські романси на вірші сучасних авторів, дитячі пісні, твори для вокальних ансамблів, хорів та солістів, естрадні пісні для тріо та солістів, інструментальні твори для фортепіано, бандури та інструментальних ансамблів.Творчість Руслани Лісової привносить в бандурне виконавство особливої ніжності та витонченості. Її твори пронизані любов'ю до виконавця та слухача.

Література

1.Вокальні твори для бандури Руслани Лісової (1–6 класи). Музична школа : навч. метод. видання. Київ : Компанія «Менеджмент – ХХІ» №6, 2012. 75 с.

2.Дутчак В. Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори.*Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність :* зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв / редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. 264 с.

3.Коломієць М. С., Ткаченко Г. Й. Ансамблеве мистецтво України: енциклопедія. Київ: «Українська енциклопедія» імені М. П. Бажана, 1995. Том 1. С. 63.

4.Лісняк І. М. Сучасний вимір бандурного мистецтва: орієнтири ансамблевої творчості, музична україністика : зб. наук. ст. на пошану А. Терещенко / ред.-упоряд. М. Ржевська. Київ-Івано-Франківськ: Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 329–335.

5.Морозевич Н. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2003. 177 с.

Кацалап Олена,
старша викладачка кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського університету імені Бориса Грінченка

ПОСТАНОВКА «ПРОДАНОЇ НАРЕЧЕНОЇ» БЕДРЖІХА СМЕТАНИ НА СЦЕНІ КИЇВСЬКОЇ ОПЕРИ В 1937 РОЦІ

У середині 1930-х років, після перенесення столиці підрадянської України з Харкова до Києва, місцева опера отримала статус столичної і невдовзі перетворилася на осередок цілої плеяди талановитих митців. Зокрема, це неперевершені співаки Михайло Донець, Марія Литвиненко-Вольгемут, Іван Паторжинський, Зоя Гайдай, Оксана Петрусенко та ін. Безумовно, в театрі завжди було актуальним питання планування постановок оперних спектаклів, в яких могли бути задіяні музиканти. Однак у тогочасних умовах заполітизованості всіх сфер життєдіяльності суспільства, спостереження за функціонуванням державних театрів, боротьби з так званим формалізмом у музиці тощо [4, 76–77] підбір оперного репертуару також здійснювався з міркувань політичної доцільності. Опера «Продана наречена» авторства чеського композитора епохи романтизму Бедржіха Сметани з її комічно-побутовим сюжетом та життєрадісною музикою не мала ніякого політичного підтексту і здатна була хіба що додати крихту оптимізму в тогочасні гнітючі реалії. Це була чеська оперна класика. Один із рецензентів після прем'єри спектаклю назвав його «продовженням курсу на народність, який характеризує діяльність <…> столичної опери за останні два роки» [1, 28].

Постановку опери «Продана наречена» було доручено досвідченим митцям: режисеру Володимиру Манзію, диригенту Володимиру Йоришу, художнику Олександру Хвостенко-Хвостову. Для більш ґрунтовного опрацювання музичного матеріалу постановники їздили у творче відрядження до Чехії, де вивчали життя селян, фольклор і звідки потім привезли світлини, ноти та грамофонні платівки з записом опери чеськими музикантами [1, 3; 1, 25]. Спектакль мали ставити в українському перекладі авторства Івана Микитенка і Бориса Петрушевського, які після прем'єри стали жертвами репресій моторошного 1937 року [5, 12–14]. Головні ролі готували Зоя Гайдай (Маженка), Іван Шведов (Єник), Іван Паторжинський (Кецал) та ін. [1, 2]. У листі до матері, Зоя Гайдай розповідала про серйозну щоденну підготовку до прем'єри, яку мали відвідати чеські гості [2, 143].

І от 7 січня 1937 року з аншлагом відбулася довгождана прем'єра «Проданої нареченої». У залі були присутні чеські гості на чолі з істориком, музикознавцем, громадсько-політичним діячем, професором Зденеком Неєдли. На їхню честь оркестр виконав гімн Чехословаччини та «Інтернаціонал». В урядовій ложі перебували партійні функціонери. Спектакль транслювався в Чехословаччині [1, 20; 1, 31]. Він мав шалений успіх і отримав велику кількість схвальних відгуків, які було надруковано в періодиці. Зокрема, німецький диригент Герман Адлер, який того часу працював в Україні, у своїй рецензії, що потрапила на шпальти «Вістей», назвав постановку «Яскравим видатним спектаклем» [1, 17]. Музикант високо оцінив роботу постановників і виконавців головних ролей – Зої Гайдай та Івана Паторжинського. На його думку, «вони настільки майстерно, невимушено і правдиво висловили характер персонажів, що здавалось, ніби композитор писав ці партії стосовно до індивідуальностей цих виконавців» [1, 17]. Рецензент видання «Більшовик» виокремив співачку Зою Гайдай, зазначивши, що до найбільших удач спектаклю слід віднести саме її роботу [1, 15]. Пишався новим творчим досягненням співачки і відомий український композитор, а також один із її професійних наставників Віктор Косенко: «З великою теплотою і щирістю малює артистка З. Гайдай симпатичний образ сільської дівчини. Образ, створений нею, – один із найяскравіших, виконання партії дуже культурне, на високому музичному рівні» [1, 6]. «Образ Маженки, створений артисткою, – відзначив у своєму відгуку, опублікованому у виданні «Театр», мистецтвознавець і критик Абрам Гозенпуд, – надзвичайно привабливий – він зітканий з тонкого лукавства, душевної чистоти, мужності, любові, рішучості захищати своє щастя і чарівної жіночості» [1, 106–107]. «Справжнім серцем вистави» назвав Маженку на шпальтах «Літературної газети» рецензент Глядач [1, 46]. Зоя Гайдай дуже раділа успіху. У листі до матері, з якою вона завжди ділилася своїми творчими планами, надсилала афіші та рецензії на виступи, було висловлено такі враження від роботи у спектаклі: «Чехи були захоплені, захвалили всіх і мене. Роль моя получилась добре. Костюм личить і по голосу добре. Сценічно також вийшло непогано. Весь спектакль такий свіжий, радісний, молодий, дивиться легко і приємно» [3, 5]. Чеський професор Зденек Неєдли дійсно був гарної думки про постановку, також назвавши її «Радісним спектаклем» [1, 19]. Позитивний відгук, який містив порівняльну характеристику, потрапив і до видання «Ленінградська правда». Отримавши змогу побачити постановки «Проданої нареченої» на сценах Київської опери та

Ленінградського малого оперного театру (нині – Михайлівський театр м. Санкт-Петербург), автор зробив висновок, що саме київський спектакль «дбайливо зберіг дух і стиль постановки празького національного театру, тим самим більше виявивши його етнографічну цінність» [1, 93]. Ним також було відзначено роботу всього творчого колективу, а особливо – Івана Паторжинського та Зої Гайдай [1, 93].

Отже, попри сумнозвісні події середини 1930-х років, на сцені Київської опери було здійснено постановку чеської класики – життєрадісного спектаклю «Продана наречена» Бедржіха Сметани, що на тому етапі, очевидно, не суперечило державній політиці у сфері мистецтва. Постановка отримала масу позитивних відгуків і стала вагомою подією в мистецькому житті Києва. Такий високий результат був досягнутий завдяки професійній та натхненній праці постановників. Довершив успіх спектаклю чудовий виступ артистів, зокрема виконавиці головної партії Зої Гайдай, яка вочевидь перебувала на вершині своєї оперної кар'єри. Дуже хочеться вірити, що «Продана наречена» в майбутньому повернеться на сцену Київської опери, аби радувати й надихати учасників творчого процесу та глядачів.

Література

1. Альбом газетних вирізок з рецензіями і замітками про сольні концерти та оперні спектаклі – «Продана наречена», «Тихий Дон», «Піднята цілина». 1937 р. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 147 : Гайдай Зоя Михайлівна, українська оперна співачка. Оп. 1. Од. зб. 333. 115 арк.

2. Гайдай З. М. Лист до матері від 09.12.1936. ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай Зоя Михайлівна, українська оперна співачка. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 143.

3. Гайдай З. М. Лист до матері від 15.01.1937. ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай Зоя Михайлівна, українська оперна співачка. Оп. 1. Од. зб. 55. Арк. 5.

4. Коротенко Д. В. До питання про вплив тоталітарного режиму на музичну сферу (на прикладі радянської культури 30-х років ХХ ст.). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: ГРАНІ, 2017. Випуск 13. С. 70–82.

5. Стріха М. Максим Рильський та «українізація» опери. *Народна творчість та етнологія*. 2020. № 2. С. 5–20.

Попович Марія,
провідна концертмейстерка, старша викладачка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,
асистент-стажист кафедри камерного співу
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У КОНТЕКСТІ ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ ЗДОБУВАЧІВ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ: НА ПРИКЛАДІ КАФЕДРИ АКАДЕМІЧНОГО І ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ТА ЗВУКОРЕЖИСУРИ НАКККІМ

Одним із головних завдань творчих закладів вищої освіти (ЗВО) є фахова підготовка мистецьких кадрів та працівників культурно-мистецької галузі. Невід'ємною складовою фахової підготовки здобувачів мистецького напряму освіти є виконавська практика та концертна діяльність. Проведення концертних заходів та залучення до них здобувачів є необхідною частиною діяльності ЗВО творчого спрямування та їх кафедр [1]. Усі отримані під час навчання компетентності, здобувачі творчих спеціальностей, зокрема, сольного співу, звукорежисури, мають застосовувати безпосередньо на практиці, на концертних майданчиках. Навчитись відчувати глядача, відпрацювати механізм подолання сценічного хвилювання та виховати естрадну витримку, артистизм, сформувати у здобувачів потреби у творчому ставленні до виконавської діяльності, вдосконалити навички артистичного самоаналізу, накопичувати концертний репертуар, успішно опанувати усі етапи підготовки до творчого заходу, навчитись взаємодіяти з іншими артистами на сцені – усе це неймовірно важливий досвід, який дає концертно-виконавська діяльність [2; 3].

Як слушно зауважує Світлана Садовенко, «виконавство для вокаліста є тим фундаментом, що найбільшою мірою сприяє прояву не тільки фахових компетентностей, а й розкриттю творчої особистості, вираженню емоційного інтелекту, психологічної культури, духовного світу індивідуальності тощо» [5, 233].

Професорсько-викладацький склад кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і

мистецтв (ІСМ НАКККіМ) на чолі із завідувачкою кафедри, заслуженим діячем мистецтв України, доктором культурології, професоркою Світланою Садовенко вбачають концертно-виконавську діяльність невід'ємною частиною музичної педагогіки щодо професійного розвитку здобувачів НАКККіМ, проводячи поряд із теоретичними курсами активну практичну діяльність. Так, 30 вересня 2022 року, в Музеї книги і друкарства (вул. Лаврська, 9), відбулася творча зустріч з американським піаністом Брейдоном Древлоу. Значний вклад для реалізації творчого заходу був зроблений представниками кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва НАКККІМ.

Доцент кафедри В. І. Мусієнко та здобувачка другого курсу бакалаврату її класу Єлизавета Жовнер, виступили у вокальній частині концерту. Плідно співпрацюючи з американським піаністом, було підготовлено та виконано твори: «Болеро Олени з опери "Сицилійська вечірня"» Дж. Верді; арію Лауретти з опери «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні; українську народну пісню «Ой не світи місяченьку» в обробці М. Лисенка; романс І. Шамо на слова В. Курінського «Дніпровський вальс».

У фортепіанній частині творчої зустрічі, крім сольних номерів у виконанні Брейдона Древлоу, (Ф. Ліст, «Liebestraum» №3; Ф. Шопен, Балада №2 та Дж. Гершвін, обрані п'єси з циклу «Книга пісень»), прозвучали також ансамблі для фортепіано у чотири руки М. Равеля (дві п'єси з сюїти «Mamerel'Oye»: «Спляча красуня Павана» та «Чарівний сад») та К. Дебюссі (три п'єси з циклу «Шість античних епіграфів»: «Прикликати Пана, бога літнього вітру», «На безіменну могилу» та «Для танцівниці гримучої змії») у виконанні Брейдона Древлоу та авторки статті, провідного концертмейстера, старшого викладача кафедри Марії Попович.

Творча подія пройшла на позитивній, творчій хвилі та мала численні схвальні відгуки від публіки й науково-педагогічного складу НАКККІМ і у соцмережах. Для глядачів і виконавців дуже цікавим та цінним був досвід міжнародного творчого діалогу між українськими та американським музикантами. Фото та відео матеріали розміщенні на сайті НАКККіМ та на youtube каналі кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв [4].

Кафедрою проводяться вокальні челенджі, флешмоби, концерти класів, майстер-класи провідних викладачів кафедри, які відбуваються у взаємодії зі здобувачами, концертмейстерами і є вагомою невід'ємною складовою професійного розвитку здобувачів кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Література

1. Лабінцева Л. П. Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музиканта. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 16–17 жовт. 2014 р.). Київ, 2014. С. 297–303.

2. Левко В. І. Концерт як мистецьке явище в культурному просторі України другої половини XIX століття. Київ : НАКККІМ, 2021. 152 с.

3. Полубоярина І. І., Присталов І. К. Особливості організації концертно-просвітницької роботи студентів-музикантів. *Innovative solutions in modern science.* 2016. №1 (1). С. 1–10.

4. Офіційний YouTube-канал кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури. URL: https://youtu.be/w70hvowrndk (дата звернення: 03.10.2022).

5. 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.

Зозуля Владислав,
викладач гітари у ДШМ №2 м. Миколаєва,
студент Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв

ОРІЄНТАЛЬНА МУЗИКА У ТВОРЧОСТІ ГІТАРНИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.

Актуальністю дослідження орієнтальної музики у творчості гітарних композиторів кінця XIX – початку XX ст. є багатогранність цієї течії у музичному мистецтві. За рахунок цього тема не розкрита повністю сучасними музикознавцями і дослідниками гітарного мистецтва. Метою дослідження цієї теми є аналіз та розбір, порівняння різних видів орієнтальної музики у творчості гітарних

композиторів, підґрунтя, характерні особливості та риси цього напряму музичного мистецтва, її вплив на розвиток музики у XIX–XX століттях.

«Орієнталізм», «східний», у світовому розумінні, – все, що пов'язано з впливом на культуру та мистецтво західних країн від країн Сходу, таких як Туреччина, Китай, Японія, Єгипет, Угорщина, Арабські країни. Все обґрунтування течії спиралось на нереальних або поверхнево сприйнятих явищах неєвропейської культури, такої як «екзотика». Для більш вдалого порівняння, дослідники вивели дві метафори: «Заходу» і «Сходу». «Захід» – це культ індивідуальності, автономія особистості. «Схід» – це світ містики, самодостатності, нероздільність естетики та практичності, домінування колективу над індивідом. Отже це світ традицій.

У мистецтві є деякі види орієнтальної музики. Серед них такі стилі: угорський; турецький; іспанський; арабський; азіатський; єгипетський; далекосхідний. У всіх цих стилях зазвичай використовують такі лади народної музики: дорійський, еолійський та фригійські. Для творів орієнтальної музики XIX–XX ст. характерні інтервали: збільшені кварти і секунди, паралельний рух інтервалів, квінти. На орієнталізм вказують ритми, що повторюються, й остинато, але для нього характерні нерегулярні ритми, складні ритми, невідповідність ритмів у різних регістрах. Також музичний орієнталізм має відображення в прикрасах мелодії: арабесках, мелізматиці і в хроматичних ходах.

Творчість гітарних композиторів XIX–XX століть базується на двох стилях орієнтальної музики: арабському та іспанському. Видатним гітарним композитором орієнтальної музики в Іспанії є Пако де Лусія, один із основоположників стилю «нове фламенко». Але що ж це за прийоми, які вказують на «іспанськість» музики? Вони мають такий вигляд: тридольний розмір; ритмічні структури «восьма, дві шістнадцятих, чотири восьмих»; велика кількість синкоп; використання гітари; використання іспанських тем у музичному тексті; хроматизми, характерні інтервали, мелізматика та прикраси. Всі ці риси не є сталою або константою, але вони формують стиль завдяки тому, що містяться в конкретних музичних творах і використовуються одразу разом.

Серед гітарних композиторів XIX–XX ст. має популярність арабська орієнтальна музика. Відомим гітарним композитором є Франсіско Таррега. Видатний валенсійський гітарист є один із засновників сучасного виконавства на гітарі. Найвідомішим твором митця є «Арабське Каприччіо». Каприччіо – примха, каприз – загальна назва творів інструментальної музики, які у різні часи мали різний характер. Характерні особливості арабської орієнтальної музики: основа це монодія; широкі дихання мелодій. Витончена орнаментального складу мелодика. Принципи музичного розвитку – контрастність та багаточастинність

«Арабське каприччіо» є яскравим прикладом цього напряму в мистецтві. Передусім схоже на лагідну колискову з простими гармонічними зворотами. Мелодія суттєво прикрашається за допомогою музичних елементів виразності. Сам характер мелодії – широке звучання, легке на слух. Розмір музики простий «4/4», на відміну від «іспанського» напрямів, де характерні тридольні розміри та складні ритми.

Отже, головною причиною звернення гітарних композиторів XIX–XX ст. до орієнтальної музики є вихід за межі консервативних музичних цінностей. Звертаючись до культурної спадщини Сходу, фахівці розширювали кругозір та музичні барви разом з обізнаністю свого народу в мистецтві країн близького та далекого Сходу. У декількох країнах ці риси стимулювали розвиток власних характерних музичних стилів і жанрів, збагачували бачення творчості. Серед них іспанське фламенко, угорська народна музика, вплив арабської музики на творчість композиторів для гітари. На наш погляд, дослідження у сфері орієнталізму триватимуть і надалі, тому що з кожним наступним календарним періодом з'являються все нові й ще цікавіші особливості музичного мистецтва орієнталізму.

Література

1. Граб Г. Історія Арабськоїмузики. 2012. URL: http://anas.ghrab.tn/en/histoire/ (дата звернення: 16.10.2022).

2. Де Лусія П. Біографія та відомості. 2012. URL: http://pacodelucia.org/ (дата звернення: 16.10.2022).

3. Десять найвідоміших орієнтальних музичних інструментів. Блог музичних інструментів Сала. 2022. URL: https://salamuzik.com/blogs/news/top-10-best-known-oriental-instruments (дата звернення: 16.10.2022).

4. Джексон Л. Арабська культура: історія, характеристики, релігія, економіка, традиції 2021. URL: https://uk.warbletoncouncil.org/cultura-arabe-6537#menu-49 (дата звернення: 16.10.2022).

5. Журавлева Г. Фламенко – історія і характеристика танцю фламенко *Постфактум.інфо*. 2021. URL: https://postfactum.info/ua/society/flamenko-istoriya-i-harakteristika-tancyu-flamenko-2845.html (дата звернення: 16.10.2022).

6. Капричіо. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2017. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=9493 (дата звернення: 16.10.2022).
7. Колекції арабської музики. Музична бібліотека Леба. 2022. URL: https://blogs.harvard.edu/loebmusic/2017/09/05/arabic-78-rpm-records-collection-a-newly-catalogued-treasure/ (дата звернення: 16.10.2022).
8. Музична культура арабів. 2018. URL: http://um.co.ua/2/2-8/2-82881.html (дата звернення: 16.10.2022).
9. Оксиденталізм та орієнталізм. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України 2022. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=76195 (дата звернення: 16.10.2022).
10. Орієнталізація Іспанії. Студентська бібліотека онлайн. 2008. URL: https://studbooks.net/2033345/kulturologiya/orientalizatsiya_ispanii (дата звернення: 16.10.2022).
11. Сейд Е. В. Орієнталізм. Нью-Йорк : Старовинні книги, 1979. URL: https://archive.org/details/orientalism0000said/page/60/mode/1up (дата звернення:16.10.2022).
12. Таррега. Життя та музика. Вебархів. URL: https://web.archive.org/web/20070526232919/; http:/aliso.pntic.mec.es/~jheras1/tarreng.htm (дата звернення: 16.10.2022).
13. Українська музична енциклопедія. Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2016. URL: https://shron3.chtyvo.org.ua/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsyklopediia_Tom_4.pdf (дата звернення: 16.10.2022).
14. Фараг Д., С. абу Шумайс. В арабській музиці. Оксфорд. 2019. URL: https://books.google.com.ua/books?id=etShDwAAQBAJ&newbks=0&printsec=frontcover&hl=ru&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 16.10.2022).
15. Що таке орієнтальна музика. *Словопедія*. 2007. URL: http://slovopedia.org.ua/58/53406/387403.html (дата звернення: 16.10.2022).

Пшебильська Влада,
викладач по класу естрадно-джазового вокалу КЗ «Ірпінська дитяча школа мистецтв ім. М. Вериківського», заслужений діяч естрадного мистецтва України, член Творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України»

ПРОБЛЕМАТИКА ТА КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПІДХОДИ У ВИБОРІ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ПОЧАТКОВОЇ ОСВІТИ У XXI СТОЛІТТІ

XXI століття ознаменувалося надзвичайно важливими питаннями щодо культурних, музикознавчих та духовних аспектів у розвитку і підтримці талановитих дітей та молоді, зокрема зосередивши увагу на їх патріотичному вихованні. Індивідуум, розум якого стимулюється музикою, зможе в довершеному консенсусі володіти мовою, а в майбутньому – точніше формулювати свої творчі ідеї, реалізувати логічні задуми, спромогтися зобразити голосом імпровізаційні форми, що стануть запорукою успішності для майбутнього артиста.

Музика – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових та художніх образах. Цей вид мистецької галузі тісно переплітається з такими напрямами як: хореографія, театр, кіно, аудіовізуальний жанр, що належить до часових і просторових видів мистецтва. Музичне мистецтво відображає в людській самосвідомості цінності минулого, теперішнього та майбутнього, володіє даром синтезування узагальнено-попереднього досвіду людства, чим і впливає на багатство духовного світу особистості.

Естрадний спів або популярна музика – це один із найпоширеніших видів мистецтва, що є одним із найбільш вживаних продуктів творчості у мас-медіа культурі. Уроки сольного вокалу, особливо в ранньому віці, розвивають почуття ритму, музично-інтонаційний слух, поліпшують мозкову пам’ять та мовно-артикуляційну активність. Отже, вокально-виконавські вправи рекомендуються, не тільки дітям, що не мають вад розвитку мовно-артикуляційного апарату та дієвої активності, але й малечі – з проблемами мови та вимовлянням звуків. Щоб досягнути якнайшвидшого результату та успішно триматися на ниві творчих ідей, надзвичайно важливим є питання підбору виконавського репертуару для вокалістів, до якого слід ставитися з особливою уважністю викладачам мистецьких закладів початкової або фахової освіти. Проблемам добору навчального репертуару для вокалістів-початківців було присвячено багато уваги, що увібрали в себе безліч методик та концептуальних рішень, в залежності від віку та статі особи. Головними дослідниками цього напряму стали: В. Антонюк, А. Арутюнова, Т. Березняк, А. Вікторов, П. Голубєв, В. Кузнєцов [1, 18].

Для того щоб заняття з вокалу були максимально ефективними і плідними, при доборі репертуару викладач повинен враховувати технічну доступність або спроможність виконання музичного твору учнями, а також – аудиторію, що стане головним подіумом для вивчення та продукування митецького задуму. Підбір навчального, вокально-виконавського репертуару потребує від викладача перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної та послідовної системи, враховуючи індивідуальні здібності вокаліста: темперамент, характер, вокальні дані, працьовитість та загальний рівень музичної культури. Вдало підібрані твори сприяють формуванню художнього смаку учня, розвитку фахових співочих навичок і темпо-ритмічності. Вибирати твори для подальшого вивчення й засвоєння слід так, щоб забезпечити морально-естетичне виховання дітей, передати інтонаційне та жанрове багатство вокального мистецтва [4, 32]. В піснях та вокальних вправах повинен бути відповідний діапазон і зручна теситура, що є індивідуальним критерієм для кожного вокаліста. Тематика підбору композицій для виконання може бути найрізноманітнішою: твори, що присвячені: видатним діячам культури і мистецтва, знаменним датам історії, музично-етнічній культурі різних народів, епохам, стилям тощо. Для повноцінного професійного розвитку, в процесі фахового навчання, вокальний репертуар має складатися з основних різножанрових та різностильових творів: вокаліз, народна пісня, джазовий стандарт, романс, світовий хіт, тощо [5, 23]. Саме різноманіття сприяє осягненню всієї гами почуттів та емоцій. Твори у стилі ретро, сучасні естрадні пісні, пісні воєнних часів, патріотичні твори, пісні з мюзиклів або кінофільмів, авторські композиції, є бажаними у педагогічному репертуарі викладача сольного співу.

Репертуар для учнів обов'язково має включати у себе обробку народної пісні, яка виконується як акапельно, так і під музичний супровід (під керівництвом концертмейстера або фонограми мінус). Обираючи народну пісню, викладач має звернути увагу на якість обробки, аранжування, трактування фольклорного матеріалу. Іноді, невдала естрадна обробка народної пісні втрачає стислістичні особливості або зазнає їх спотворення. Тому в процесі роботи з народною піснею потрібно вивчити її історію, варіанти виконання, відібрати такі прийоми і засоби виразності, які допоможуть відтворити музичний образ цілого твору.

У вокальній педагогіці великого поширення набули вокальні етюди Ф. Абта, Дж. Конконе, Г. Зейдлера, Г. Адена, М. Глінки, Г. Панофка, Н. Вілінської, М. Мірзоєвої. Вокаліз – вокальна вправа, твір для голосу без слів, виконується на голосну або на склади, використовується для розвитку голосу та вокальної техніки [2, 87]. Поряд з вокальними вправами вище згаданих композиторів існують естрадні та естрадно-джазові вокалізи сучасних композиторів, які відрізняються джазовою гармонією у супроводі, й зокрема манерою виконання [3, 50]. Як демонструє практична підготовка учнів та вчителів, діти скоріше запам'ятовують саме естрадні вокалізи і співають їх з назвами нот. Рішення технічних задач виконання не повинно впливати на художній рівень твору. Час від часу потрібно оновлювати репертуар складнішим матеріалом. Кожний новий твір – це ще один крок до опанування вокально-співочими навичками та підвищення виконавської майстерності.

Отже, сучасний стан, у якому перебуває галузь музикознавства та навчальний процес, зокрема естрадне мистецтво, потребує вироблення нових концептуальних засад розвитку та ефективних підходів, рішень та прийомів реалізації музичних завдань. Перед вокальною педагогікою сучасності стоїть низка важливих завдань, основне з яких: виховати культурно обізнаних, дисциплінованих, цілеспрямованих юних виконавців, які в подальшому будуть здатні прославляти українську музичну культуру на творчій ниві мистецтва.

Література

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : Віпол, 2007. 174 с.

2. Національна академія наук України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Українська музична енциклопедія. Київ, 2008. 695 с.

3. Духовність особистості в системі мистецької освіти : зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк / Київський ун-т ім. Б. Грінченка. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. 192 с.

4. Карпенко Н. А. Психологія творчості : навч. посіб. Львів, 2016.

5. Кушка Я. С. Методика навчання співу : посібник з основ вокальної майстерності. Тернопіль : Навчальна книга ; Богдан. 288 с.

Колосок Вадим,
режисер та ведучий програм Українського радіо,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРА ІГОРЯ ПОКЛАДА З ОЗВУЧЕНИМ СЛОВОМ І ШУМАМИ В РАДІОСПЕКТАКЛІ «ТАНЯ» ЯК ПРИКЛАД ВДАЛОГО ДРАМАТУРГІЧНОГО ПРИЙОМУ

Радіоспектаклі, створені впродовж другої половини XX та першої чверті XXI століть працівниками Українського радіо, як правило, вирізняє натхненна акторська робота, високий професіоналізм режисерів і непересічна особистість композиторів, які часто ставали повноцінними «співтворцями» кінцевого ефірного продукту.

Радіоспектакль «Таня» було поставлено у 1973 році за однойменною п'єсою драматурга Олексія Арбузова (1908–1986) в українському перекладі І. Куниці. Жанр спектаклю – психологічна драма, основа сюжетної лінії – «щоденникові замальовки». Режисер-постановник Михайло Резнікович, який заслужено вважається майстром театральної режисури, на наш погляд, бездоганно допоміг виконавцям передати внутрішній драматизм твору, а головну роль у виставі виконала талановита актриса Ада Роговцева.

Музика до спектаклю належить відомому українському митцю Ігорю Покладу. Композиторська музична партитура вистави складається з 4 фрагментів («Сторінки», «Пісня Тані», «Таня грає», «Фінал», що фактично є розширеним варіантом теми «Сторінки»). Зауважимо, що деякі з цих фрагментів використано у спектаклі з певними відмінностями від «чистого», оригінального фонозапису (зокрема, «Сторінки» загалом звучать 8 разів, щоразу з деякими змінами, про які йтиметься далі; «Пісня Тані», відповідно сюжету, обривається посеред виконання – виконавиці стає недобре). Окрім авторської музики І. Поклада, творча бригада радіовистави використала кілька фрагментів інших музичних творів – фрагмент фортепіанної «Балади» Ф. Шопена; стилізацію звучання музичної шкатулки; марш у виконанні оркестру, що нібито звучить з радіоприймача; колискову пісню, яку головна героїня a cappella співає для свого маленького сина.

Український дослідник особливостей радіотеатру А. Близнюк виокремлює формоутворювальну та композиційну функції музики у радіоп'єсі: до формоутворювальної він відносить музичну «шапку» (характерні звукові фрази для впізнавання п'єси в ефірі); розбивку між фразами в монолозі чи діалозі; звукову декорацію, що допомагає уявити місце дії чи характеризує історичну обстановку; звуковий фон, що підкреслює ритм звучання мовного тексту; передачу звукової атмосфери, що допомагає авторові описати ситуацію, стан героя, а слухачу уявити їх; визначення темпу та ритму текстових уривків, що створюються з урахуванням музичного супроводу; художній засіб для створення цілісного звукового образу. Композиційна, на його думку – обрамлення тексту (його початку і кінця) однією музичною фразою, фрагментом музичного твору, уривком пісні – створює єдину музичну тему, що виражає ставлення автора до події, героїв. Як вважає А. Близнюк, музика може поєднувати різні часові й просторові відрізки й навіть бути композиційним стрижнем всієї п'єси [1, 128].

У радіоспектаклі «Таня» музичні фрагменти виконують чимало з вищезазначених функцій – вони є частиною композиційного рішення (вступ перед кожним наступним епізодом і роздум наприкінці твору); емоційно допомагають слухачам пережити психологічні моменти й непрості життєві обставини, у які потрапляють герої; характеризують історичну обстановку, є «звуковою декорацією» – зокрема, марш, що нібито звучить по радіо у день 7 листопада (колишнє свято «Жовтневої революції» в СРСР); формують драматургію твору – тема «сторінок» перед кожним епізодом переносить слухачів у часі, вона ж фактично виступає драматургічним завершенням твору, адже автор сюжетної лінії пропонує слухачам самим «дописати» в уяві, якими будуть подальші стосунки героїв, тож допомогти слухачеві зробити вибір на користь позитивного майбутнього творці радіоспектаклю довіряють саме музиці композитора І. Поклада, якою завершується радіовистава.

Науковці традиційно поділяють музику, що звучить у радіовиставах, на внутрішньокадрову (вона є частиною сюжетної лінії) та закадрову (ту, про яку герої не здогадуються). У радіоспектаклі «Таня» майже усі музичні фрагменти органічно введено у внутрішньокадрову дію вистави. Зокрема, головна героїня, Таня, згідно сюжетної лінії виконує на фортепіано улюблений музичний фрагмент своєї мами, в подальшому двічі знову музикує на цьому інструменті (в міській квартирі та у далекому селищі) імпровізацію, всередину якої композитор І. Поклад, очевидно, навмисно, щоб підкреслити хвилювання героїні, «вставив» уповільнення з нібито процесом «пошуку» потрібної гармонічної

акордової фактури.

«Внутрішньокадровість» єдиної у радіовиставі пісні героїні (написаної у стилістиці, близькій до українського романсу) підкреслено її інструментуванням: у першому куплеті голосу акомпанує лише фортепіано (нагадаю, за сюжетом відбувається домашнє музикування), а вже з другого куплету поступово починають «підключатися» різні групи інструментів оркестру. До речі, в фондовій фонотеці Українського радіо збережено три різні дублі запису пісні актрисою Адою Роговцевою з симфонічним оркестром Українського телебачення і радіо під керуванням Вадима Гнєдаша: два українською, і один російською мовою (текст віршів обома мовами належать поетові Юрію Рибчинському).

Вже згадувана основна музична тема вистави – «сторінки» – є невеликою за розміром фортепіанною композицією, що звучить лише 18 секунд. Спочатку вона позиціонується для слухачів як позакадрова, адже з'єднує між собою начебто окремі щоденникові записи головної героїні. Але саме завдяки взаємодії музики з озвученим словом «тема сторінок» починає набувати нового значення – щоразу по-іншому інтонаційно, в іншу мить відносно цієї фортепіанної композиції, Таня вимовляє дату чергового щоденникового запису, і музика разом зі станом героїні змінюється, «олюднюється», немовби «оживає». Трансформація образу «теми сторінок» триває й надалі: саме ця мелодія супроводжує емоційне звернення Тані (на той момент матері-одиначки) до свого маленького сина, який хворіє й будь-якої миті може померти, а потім ця ж музика з'являється одночасно із завиваннями завірюхи, коли непритомну героїню знаходять після важкого лижного переходу у хурделицю заради спасіння дитини, як потім з'ясовується, її колишнього чоловіка (момент певного «порушення інерції», коли нібито закадрова музика «сторінок» переплітається з внутрішньокадровим шумом вітру). Отже, саме за рахунок взаємопоєднання щоразу незмінного фонозапису «теми сторінок» зі змінними компонентами (озвученим словом та шумами) досягається яскравий ефект реагування музики на зміну внутрішнього стану героїні.

Драматургом О. Арбузовим була задумана певна сюжетна «рамка» спектаклю (перша сцена відбувається 14 листопада, напередодні річниці першого знайомства головних героїв Тані і Германа, розв'язка стається 15 листопада, за 4 роки). Але не менш важливою за «сюжетну рамку» стає «рамка музична» – лейттема «сторінок», яка, повторюючись, ще й інтонаційно поєднується з іншими музичними темами. Ті ж самі мелодичні звороти є у номері «Таня грає», вони ж виявляють себе у пісні головної героїні, звершує спектакль побудований на тій же інтонації «Фінал». Так «тема сторінок» поступово стає музичною лейттемою радіовистави і його героїні, а музика І. Поклада до спектаклю «Таня» набуває значення «музичного стрижня» усієї радіопостановки.

Література

1. Близнюк А. С. Радіоп'єса. Специфіка, виразні засоби, жанри. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. Житомир : ЖДУ, 2006. Вип. 30. С. 127–130.

Бондаренко Анжеліка,
студентка Харківської державної академії культури

ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ МЕЖІ XX–XXI СТОЛІТЬ

Духовній музиці судилося стати одним із провідних жанрів в академічній музиці XX століття. Глибина мислення, універсалізм ідей гуманізму та межі канону зробили месу дуже привабливою як для композиторів, так і для слухачів навіть за межами церков. Водночас, значна кількість мес XX століття не була написана для храму, їх писали для концертних залів та помірно релігійної публіки (це меси Стравінського, Бернстайна, Дженкінса та ін.).

З огляду на зміни у релігійній музиці, починаючи з другої половини XX століття, науковці звертають увагу на те, що існує багато різновидів літургійної музики за фактором місця та приводу її виконання: «літургічна музика – це музика, що звучить на богослужінні, а її канонічний текст регламентований уставом; паралітургічна музика звучить на богослужінні як доповнення до літургічної, а також на інших храмових відправах, наприклад, молебнях, літургічних процесіях тощо, при цьому її текст не регламентований уставом, однак затверджений місцевою церковною владою, а тому є рекомендованим для певної місцевості. Позалітургічна музика є музикою релігійною, але такою, що звучить поза храмом і має характер або індивідуальної молитви, чи народних (нецерковних молебнів). Також варто виокремити квазілітургічний вид музики, як такої, що написана на літургічні (канонічні) тексти або стилізована під середньовічно-ренесансну

«сакральну», але має концертне призначення. Остання не відноситься до сакральної у класичному розумінні, однак дуже часто розглядається у контексті сакральних богослужбових жанрів» [1].

Поєднання духовного та світського більш-менш можна побачити у багатьох творах XX та XXI століть. Стилістика мес поєднує усі доробки минулого, від григоріанки та бароко до експресіонізму, сучасних технік композиції та електроінструментів. Ще один, але дуже важливий фактор виходу мес за межі храмів – це їх надмірна складність, подолати яку не під силу звичайним приходським хорам.

Більшість цих змін була пов'язана з реформою Другого Ватиканського Собору 1962–1965 років, під час якої були внесені деякі зміни у канон написання та виконання мес. Так, наявні дослідження доводять, що «стимулом реформи церковної освіти послужила ідея Пія XII про інтеграцію теології і літургіки із сучасним мистецтвом» [2]. Незважаючи на положення, які викликають чимало протилежних думок як серед науковців, так і серед мирян [3–5], для нас важливо те, як трактується музика в постановах Ватиканського Собору, а це, за думкою А. Єфіменко, відбувається «з погляду комплексної цілісності меси-ритуалу, яка вміщує у себе теологічно-еклезіологічний, соціально-історичний і художньо-естетичний аспекти» [2]. Все це призводить до того, що ставлення людей до експериментів із канонічним жанром меси стає більш доброзичливим, а фантазія композиторів отримає змогу стати більш вільною, що, зрештою, подарує нам чимало цікавих музичних творів різного типу.

Концертна меса відходить від канону, поєднує сакральні тексти зі світськими (класичними, або сучасними), ставить нові акценти і робить месу універсальною для різних людей. При цьому орган втрачає культовий статус та перестає бути обов'язковим інструментом жанру, додаються інші, неочікувані інструменти, як ударні, бандонеон, рояль. Меса може лунати різними національними мовами.

Створюються національні меси, серед яких African Sanctus (1972) Девіда Фаншейму, яка поєднала канонічні тексти із народними, а католицькі молитви із африканськими ритуальними піснями на честь дощу, наприклад; Missa Latina Боббі Фішера для хору, бандонеону, джаз-ансамблю та перкусії побудована на ритмах Латинської Америки. Існує ціла низка творів у стилі фламенко, які відрізняються змішаним, академічно-фламенковським стилем співу (хор більш академічний, а солісти виразно транслюють народні вокальні традиції). Найбільш відома серед них, звичайно, написана Пако Пенья. Кожна частина його твору відповідає не тільки частині меси, але й конкретному стилю іспанських танців, як Булерія, Фанданго та ін., а також додає ритм у вигляді оплесків. Оркестр поєднує гітари, дерев'яні духові та ударні інструменти. Меси у жанрі фламенко також робили Е. Моренте, А. Рамірес.

Набувають визнання меси, які наслідують сучасні музичні течії, як Меса у стилі джаз (це твори П. Шиндлеру, Б. Чілкота), або MassinBlue (У. Тодда), Mässa і jazzton – Ф. Сікстена та Металічні меси Х. Кекяляйнена, (Фінляндія, з 2006), де до канонічних текстів додають повний набір тяжкого металу, від характерного вокалу до електроінструментів та звукопідсилювальної апаратури.

Існує багато різних думок щодо музичних інновацій. У той саме час, як міряне та слухачі позитивно ставляться до змін у формі меси та музичним експериментам [3]. Деякі дослідники вважають цей процес дуже поганим для церков: «Розмаїття суб'єктивних тлумачень якості й функціональності літургійної музики у другій половині XX століття призвело до втрати зв'язку зі справжніми настановами майже всіх реформ і передало її в руки недосвідчених канторів, далеких від розуміння як музичного мистецтва, так і синкретичності літургії та сакральної місії, яку несе музика. Нехитрі побутові мелодії та вільнопереспівані тексти Святого Письма, що заполонили простір сучасних храмів, не спроможні вмістити врочистість, велич і сакральну глибину священнодій» [6]. Натомість науковці вказують, що прості для виконання мелодії, доступні будь-якому парафіянинові, є ознакою так званої «нової сакральності» поряд з дозволом на використання національних мов [7, 1].

У сучасному світі духовну музику можна поділити на традиційну і нетрадиційну, літургічну, паралітургічну, позалітургічну та квазілітургічну музику. Ми бачимо, дві головні течії у католицьких месах нового часу: перша – це фольклорний напрям (характерний для сучасної духовної музики різних конфесій); друга – це тяжіння до популярної музики. Значна кількість різновидів мес демонструє, що цей жанр не втрачає актуальності, хоча зараз і знаходиться у пошуках свого місця у сучасному світі.

Література

1. Зосім О. Західноєвропейська богослужбова музика нового часу у вимірах «нової сакральності». *Мистецтвознавчі записки.* 2015. Вип. 28. С. 99–110.

2. Єфіменко А. Г. Католицька меса першої половини – середини XX століття: художньо-естетичні та літургійні аспекти. URL: http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2563?show=full (дата звернення: 07.10.2022).

3. Традиційна Меса: кому і для чого вона потрібна? URL: https://credo.pro/2021/07/296819 (дата звернення: 07.10.2022).

4. Класичний та новий чин: спільне й відмінне. URL: https://slovamolytvy.home.blog/про-цей-блог/класичний-та-новий-чин-спільне-й-відмі/ (дата звернення: 07.10.2022).

5. Меса – BYE.URL: https://vue.gov.ua/Меса (дата звернення: 07.10.2022).

6. Приходько О. Літургійна музика в Католицькій Церкві: куди прямуємо? URL: https://www.verbum.com.ua/04/2020/temple-of-the-art/liturgical-music-quo-vadis/ (дата звернення: 07.10.2022).

7. Богачевська І. В. Філософський аналіз мови релігії в контексті вчення О. О. Потебні : автореф. дис. … канд. філос. Наук. Київ, 1998.

Василенко Олександр,
аспірант кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури

ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВІ ПОШУКИ СУЧАСНИХ АЗІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ У ЖАНРІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ БАЯНА З ОРКЕСТРОМ

XX століття у музиці ознаменувалось принциповою зміною мистецьких парадигм, розривом із традиційним музичним мисленням і композиторським письмом, авангардним та постмодерним переосмисленням художніх стилів та напрямів. Трансформаційні процеси продовжуються в музичному просторі XXI ст., що свідчить про подальші творчі пошуки сучасними музикантами новітніх напрямків та стилів, нестандартних композиторських та виконавських технік і прийомів, інструментальних тембрів тощо. Ці загальні тенденції, притаманні музичній культурі XX–XXI ст., знайшли своє вираження і в баянному мистецтві, зокрема в жанрі концерту для баяну.

Попри те, що жанр концерту для баяна з оркестром є доволі молодим, він став беззаперечним об'єктом інтересу багатьох сучасних композиторів, який призвів до створення цілої низки новаторських, ідейно оригінальних музичних творів. Серед них можна назвати зокрема написані упродовж останнього десятиріччя яскраві концерти для баяна з оркестром двох талановитих азійських музикантів – тайванської композиторки Лі-Юнг Ву та іранського композитора Аршія Самсамінія.

Творчість Лі-Юнг Ву (народ. у 1978 р.) вражає своєю багатогранністю та широтою. Авторка активно працює в різноманітних напрямках та жанрах, створюючи як сольні, так і ансамблеві й концертні твори, в яких виявляється її беззаперечний композиторський талант та творча різносторонність.Особливої уваги заслуговує подвійний Концерт для шену, акордеона та оркестру «Тіні» (Shadows, 2013 р.), прем'єра якого відбулася у тому ж році у м. Орхус (Данія) за участю солістів – китайського виконавця Дон Ін (шен) і відомого данського музиканта норвезького походження Фроде Андерсена (акордеон) – та Орхуського симфонічного оркестру. Концерт Shadows складається із чотирьох частин. Найбільш своєрідною з них є III частина концерту, котра виконує роль сольних каденцій акордеона та шену без супроводу оркестру. Ансамбль двох солістів, які грають на язичкових музичних інструментах – шені та акордеоні, – демонструє певне переплетіння сольних партій і створює ефект пуантилістичних вкраплень у музичній тканині. Звучання оркестру, відповідно до назви й загального задуму твору, не спрямовано на активну взаємодію з солістами, а лише створює ефект «мерехтіння», присутності, немов тіні. Органічне поєднання композиторкою в цьому творі китайського традиційного інструменту *шен* із європейським акордеоном стає яскравим втіленням ідеї діалогу культур Сходу та Заходу.

Не менш цікавим є також Концерт для баяна з симфонічним оркестром «Блок 11» (Block 11) іранського композитора Аршія Самсамінія (народ. у 1989 р.), твори якого останнім часом доволі часто виконуються на міжнародних фестивалях та конкурсах сучасної музики, зокрема, таких як Gaudeamus Muziekweek (Нідерланди), «Познанська музична весна» (Польща), «Тегеранський фестиваль сучасної музики» (Іран). Створення цього Концерту є суттєвим внеском композитора до оновлення сучасного баянного мистецтва.

Концерт для баяна з оркестром «Блок 11» (2019) присвячено пам'яті жертв концентраційного табору Аушвіц (Польща). Приводом для написання твору за такою тематикою став всеохоплюючий шок та страх, трагедія єврейського народу, його геноциду в часи нацистського режиму. Перше виконання цього Концерту відбулося у тому ж 2019 році у Польщі (соліст – польський баяніст Олександр Стаховський у супроводі оркестру Лодзького університету музики).

Втілюючи художню ідею цього твору, А. Самсамінія звертається до сонористичної та

стохастичної технік, застосування яких підсилює трагічність та експресивність заявленої композиції. Важливою ознакою Концерту «Блок 11» є також використання елементів інструментального театру. Динамізуючи та поглиблюючи відчуття всеосяжного страху, відтворюване у музичному полотні, композитор звертається до прямого цитування декламаційних фраз та викриків в'язнів концентраційного табору, що викликає прямі асоціації з музикою композиторів-експресіоністів.

Концерти для баяна з оркестром Лі-Юнг Ву («Тіні») та Аршія Самсамінія («Блок 11») демонструють новаційність трактування даного жанру в творчості сучасних композиторів Азійського регіону. Ці творчі пошуки відкривають нові горизонти розвитку жанру баянного концерту в музичному просторі XXI ст.

Вишняков Євгеній,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОПЕРНЕ МИСТЕЦТВО – ВІД БАРОКО ДО СУЧАСНОСТІ

Жанр «опера» пройшов довгий шлях крізь віки, але навіть зараз – є доволі популярним. Оперу можна не любити та не розуміти, але неможливо не захоплюватися красою високих нот і талантом та майстерністю співаків. Опера з'явилася в Італії на зламі двох епох – Відродження та Бароко. В появі нового жанру велику роль відіграла і відома флорентійська родина Медічі та їхня любов до театру. Перші ж ідеї для створення опери були запропоновані групою інтелектуалів, що мала назву Camerata (від слова «кімната»). Вони прагнули відновити принципи античної культури і тому, в першу чергу, працювали над створенням такої музики, яка могла б відповідати драматичним вимогам. Потреба в такій музиці полягала в тому, що до кінця епохи Відродження єдиною переважаючою формою співу було багатоголосся. Тому в такому випадку навіть слова окремої дійової особи мав би виконувати хор. І це, звичайно ж, заважало сприйняттю музики і слів, які оспівуються, та навіть віддаляло музику все далі від реального життя [2].

Перша опера «Дафна» написана у 1597 році композитором Якопо Пері на текст поета Оттавіо Рінучині. Ні ноти, ні тексти не збереглися. Друга опера «Евридіка», яка дійшла вже до наших днів, була створена тим самим композитором у 1600 році і виконана на святкуваннях на честь одруження короля Генріха IV з Марією Медічі. У постановці брали участь члени того ж об'єднання Camerata.

Опера була зовсім новим жанром. Можливо, саме тому і отримала так багато уваги до себе. Але не лише розвиток музики в новому напрямі став досягненням створення опери, вона змогла вплинути і на сам статус музики у суспільстві. Раніше музика була лише для церковних стін і придворних свят, а тут вона поступово починає перетворюватися на окремий вид розваги, який приносить слухачам звичайне задоволення. З часом опера з всього лиш поєднання музики та співу еволюціонує у справжню «виставу», в якій присутні майже всі види мистецтва.

Зовсім скоро опера стає популярною не лише у Флоренції, але і розповсюджується в інших місцях – Рим, Венеція, Неаполь, Мілан, майже всі міста Італії проникнулися новим стилем музики. У багатьох із цих міст створювалися власні оперні школи, які могли відрізнятися одна від одної специфічними рисами.

Під час правління Урбана VIII оперні постановки у Римі відбувалися регулярно. Також був збудований театр, який повинен був вміщати до 3000 глядачів. Громадяни всіх верств населення, які, звичайно, мали гроші, відвідували оперні вистави. А багаті сім'ї могли купувати ложі, які передавалися потім із покоління в покоління. Таке вкладення було не із дешевих, враховуючи те, що кожного року треба було ще вносити «абонементну» плату та платити за кожного запрошеного гостя до ложі. Опера часто ставала головною розвагою і в театрі люди проводили дуже багато часу. Проте не лише для того, щоб насолоджуватися музикою. Тут вони могли також грати в карти, пити і їсти, вести світські розмови. Все це було такою ж важливою частиною гарно проведеного вечора, як і дії, що розгорталися на сцені.

Проте опера починає випереджувати свій час. Вона була доволі комерційною і, по суті, не могла існувати без жіночого голосу. Тому тут головними чинниками в тому чи станеш ти співаком або співачкою оперного театру були володіння голосом і харизма. Жінки нарешті змогли отримати місце роботи та навіть відчути першу незалежність. І навіть після заміжжя вони могли продовжувати кар'єру. Ще одним неймовірно цікавим невід'ємним елементом барочної опери стали співаки-кастрати. Ця категорія є доволі дискусійним явищем та не надто дослідженим зі зрозумілих причин [2].

До наших часів опера встигла багато разів змінитися та позбутися багатьох дивних і суперечливих особливостей, на кшталт хлопчиків-кастратів. Проте вона зуміла залишитися популярною як серед слухачів, так і музикантів, які часто мріють бути оперними співаками. Тепер, що правда, опера вважається більш вишуканим задоволенням, під час якого їсти чи грати в карти, як раніше, вже не вдасться. Головною ж особливістю опери залишається неймовірний спів.

Classical crossover (у перекладі з англ. – музичний стиль, що поєднує різні напрями опери) офіційно був затверджений порівняно недавно і став настільки популярним, що увійшов до списку номінацій музичної премії Grammy та зайняв окремий чарт у хіт-параді Billboard. Цей жанр сучасної опери поєднав оперний вокал та елементи класичної музики з електронною, лаунж, поп-музикою. Іноді для його позначення використовують назву «поп опера» (pop opera, operatic pop, popera) чи «модерн опера».

Разом із розвитком музичної культури виросла й потреба в сучасній оперній музиці. В світі все більше відкривається театрів, які спеціалізуються на організації та створенні постановок в стилях поп опери, модерн опери і електронної опери. Навіть всесвітньо відомі оперні театри останніми десятиліттями охоче виступають у ролі замовників і постановників сучасної опери, а любителі оперного та класичного мистецтва буквально полюють за новими спектаклями по всьому світу. У них на рік уперед розплановані поїздки на оперні фестивалі, оперні прем'єри і сучасні оперні постановки. Це говорить про те, що класичний кросовер (classical crossover) зайняв свою музичну нішу і любов серед вишуканої, освіченої публіки.

Проте це не скасовує грамотного музичного менеджменту в оперному і класичному мистецтві. Навіть найбільші оперні театри намагаються збільшити дохід за рахунок того, що роблять класику більш затребуваною. Наприклад, театр Karnegi Mellon у Пітсбурзі відразу збільшив продаж дорогих квитків за допомогою костюмованої доставки їх замовникам додому. У Берліні придумали Home Opera – можливість замовити оперу додому (якщо дозволяє площа і у приватному будинку набирається 40 глядачів). Найважливіше те, що «домашня опера» надає відчуття повної присутності, адже музиканти та співаки виходять, по суті, із сусідньої кімнати і грають за кілька метрів від глядачів. Ще далі пішов оперний театр у Цинцинаті, який збільшив удвічі відвідуваність своєї романтичної опери, розпорошуючи в залі духи [1].

Ще з моменту свого зародження (1600 року) опера постійно змінювалася і модернізувалася. Поряд із великою, серйозною оперою (seria opera) виникла і комічна опера (buffa opera), яка згодом переродилася в оперету та мюзикли. А з кінця XIX і все XX століття модерн опера та класичний кросовер пройшли шлях від експериментів з електронним звучанням, зміни манери оперного співу до всесвітнього зізнання. Проте практично всі класики зіткнулися з частковим або повним нерозумінням своїх сучасників. Прокоф'єву, під час його концертів, вигукували «таку музику кішка грає, ходячи по роялю!». Але композитори та музиканти продовжували шукати нове звучання у музиці, яке незмінно переймалося і оперою.

У другій половині XIX століття на розвиток оперної музики вплинув цілий ряд нових музичних інструментів: 1860 – Helmholtz Resonator (пращур електронних ритмів); 1867 – «Електромеханічне піаніно», яке було здатне змінювати музичні тони; 1876 – «Музичний телеграф» (синтезував нові звуки); 1897 – «Телармоніум» (перший повноцінний поліфонічний електронний інструмент, який міг передавати звук телефонною мережею будь-якому абоненту).

Проте зміни в опері торкнулися не лише інтеграції електронних та урбаністичних звуків, а й звучання симфонічного оркестру. Почали використовуватись нестандартні ритми, структури та звуковидобування на академічних інструментах. Характерними прикладами можуть бути: опера «Воццек» Альбана Берга (написана в атональній манері); п'єса для оркестру Веберна (перше в історії твір на 12-тонну серію); фортепіанні п'єси Шенберга (додекафонія); опера «Мати» Алоїса Хаба (написана в 1/4-тони та в мікрохроматиці). Деякі композитори поміщали сторонні предмети (монети, папір, скло) між струнами скрипки, віолончелі, фортепіано для створення живого сюрреалістичного звучання в модерн-опері. Іноді до складу симфонічного оркестру додавалися музиканти, що видобували звуки з різних предметів: наждачного паперу, картонної коробки, клаксону. Оперні співаки почали використовувати речитатив, бурмотіння, кашель, стогін, крик. Всі ці експерименти та мінімалізм в оперній та класичній музиці вплинув на подальший розвиток електронної музики.

Відійшовши від традиційних класичних правил, паралельним курсом розвивалася і футуристична опера майбутнього. Композитори вставляли в нові опери аудіо-фрагменти та звуки шуму міст, заводів, радіоприймачів. Наприклад, Стравінський використовував у концертах одну з перших машин, що виробляє ритмічні шуми (Noise Intoners), а Саті у музиці до балету «Парад» (1917 р.) інтегрував у партитуру гудіння сирен, дзвін склянок, гул літаків, стукіт машинки. Винахід

магнітної стрічки вивів модерн оперу на новий рівень. Тепер композитори могли створювати прямо у студії цілі музичні картини, нарізуючи фрагменти записів, накладаючи на них різні ефекти та збираючи з цього конструктора унікальну оперну музику [1].

До середини XX століття, при наукових інститутах з'явились кафедри електронної музики, які з коливань хвиль отримували нові звуки, записуючи та зберігаючи особливо вдалі з них на вінілі. Молоді композитори та музиканти могли познайомитися з новими звуковими звучаннями на виставках сучасного мистецтва та навіть придбати платівку, щоб використати записи у своїх оперних постановках та експериментах з класичною музикою. Починаючи з 1960-х років музичні технології стали розвиватись так стрімко, що кожен рік постановки сучасної опери поповнювалися новими електронними звуками. Земля ніби стала в кілька разів швидше обертатися, а з нею – розвиток нового оперного мистецтва (поп опери, лаунж опери, рок опери, електронної опери).

У Європі та Америці розвиток опери йшов природним еволюційним шляхом: композитори писали нові опери та одразу проходили їх постановки. Вагнер, Штраус, Равель, Росселіні. Глядач розвивав свій смак одночасно з новими оперними творами. У 60–80 роки XX ст. сюрреалістична та експериментальна оперна музика стала затребувана кіноіндустрією, телебаченням та радіо. Багато оперет, мюзиклів і попопер набули другого дихання завдяки музичним фільмам: «Шербурські парасольки» Леграна, «Вестсайдська історія» Бернстайна. Рок-гурти почали використовувати на своїх концертах уривки та обробки класичної та оперної музики. Джон Бон Джові виступав разом із Лучано Паваротті, а Фредді Меркьюрі співав із Монсеррат Кабальє.

Найбільшої популяризації класичний кросовер (classical crossover) завдячує тріо тенорів: Пласідо Домінго, Лучано Паваротті та Хосе Каррерасу, які виступали спільним проєктом упродовж 15 років. Тріо дебютувало «Футбольною Піснею» на відкритті чемпіонату світу з футболу в Римі (1990 р.), продемонструвавши у прямому ефірі на всі країни світу, що оперні співаки розширюють межі академічної музики. Кінець 90-х збагатив класичний кросовер значною кількістю співаків і співачок: Андреа Бочеллі, Сара Брайтман, Емма Чаплін, Алессандро Сафіна, Лара Фабіан, Сіссель Ширшебо, Il Divo та багато інших. Всі вони виступають у стилі класичного кросовера (classical crossover) та неокласики, поєднуючи поп-оперу з релакс-музикою. Емма Чаплін поєднала в своєму комерційно успішному альбомі «Carmine Meo» італійську музику епохи Бароко з електронними партіями та аранжуваннями. Найяскравішими прикладами сучасного оперного звучання стали арія Плавалагуни з кінофільму «П'ятий елемент» (композитор Ерік Серра взяв за основу арію «Il dolce suono» з опери «Лючі ді Ламмермур», але додав на високих нотах синтетичний вокал) і фільм «Привид Опери».

У XXI столітті глядачі мають кліпове мислення і для утримання їхньої уваги оперні режисери активно використовують у нових оперних постановках відео проекцію та візуальні ефекти. Наприклад, у 5-годинній опері Siegfried (заснованої на музиці Вагнера) замість декорацій використовуються 14 відеопроєкторів і лазерну голографію. Сучасна опера (разом з електронною музикою) активно ввібрала в себе і сучасні мультимедіа.

Те саме стосується і озвучення оперних співаків. Багато оперних критиків досі сперечаються про правомірність використання звукового обладнання на оперній сцені, вважаючи, що мікрофон псує звучання оперного голосу. Деякі наївно вважають, що якщо оперний співак вільно ходить по сцені і не видно мікрофона, то його там немає. Правда полягає в тому, що сучасні технології дозволяють ховати міні-мікрофони у волоссі співаків, розташовувати їх під час оперних концертів у предметах декору на сцені або над нею і навіть оснастити крісла оперного театру вбудованими динаміками. Адже недарма на гастролі з легендарним Хосе Каррерасом виїжджала його команда звукорежисерів 10–12 людей. Це робиться з кількох причин: на деяких концертних майданчиках без мікрофона не обійтися навіть оперним співакам (стадіон, open air, концертні зали з поганою акустикою), або якщо оперний співак виступає у супроводі електронних інструментів та звукових порталів, а не лише з симфонічним оркестром. Також, будь-який аудіо запис і телетрансляція оперного концерту неможливі без грамотного зняття звуку мікрофонами. Завдяки звуковому устаткуванню сучасна опера здатна донести повний спектр емоцій співака всім глядачам (навіть шепіт губ, який чутно на останньому ряду будь-якої концертної зали) [1].

Мелодії та партитура сучасної опери стали відображенням тих змін, що сталися у нашому суспільстві та мисленні. На музику наклали відбиток глобалізм, холодна війна, сексуальна революція, міграція, соцмережі, фантастика і це наповнило модерну оперу мільйонами нових атмосферних звуків. Якщо порівняти партитури 17 століття з сучасними (поєднаннями таких нот, які раніше і не могли уявити), то виявиться, що в сучасній оперній музиці можна описати нотними знаками весь світ: гавкіт собаки, шум метро, вітер, дзвінок мобільного телефону. У цьому сенсі нова опера стала

складнішою. Поп-опера, навпаки, стала простішою, оскільки сучасні композитори використовують прості мелодії, що запам'ятовуються. Але на практиці скласти красиву мелодію, що запам'ятовується, набагато складніше, ніж авангардну симфонію.

Література

1. Стильна сучасна опера, поп-опера та класичний кросовер. URL: https://www.lafestamusic.info/uk/vm/modern-opera (дата звернення: 14.10.2022).
2. Бароко в музиці: особливості стилю, композитори. URL: https://presa.com.ua/aktualne/baroko-v-muzitsi-osoblivosti-stilyu-kompozitori.html (дата звернення: 14.10.2022).

Гвоздь Юрій,
заслужений артист України,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СОПІЛКОВЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЯВИЩЕ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

Сопілка – найдавніший музичний інструмент України, підтвердженням чому виступають численні археологічні знахідки та історичні джерела. У другій половині ХХ століття переживає певну еволюцію та сплеск підвищеної цікавості до інструмента чималої кількості науковців. До цього інструменту у своїх творах та виступах зверталися такі видатні особистості як Д. Демінчук, В. Зуляк, Д. Левицький, І. Скляр, М. Тимофіїв, О. Шльончик та ін. [1].

Початок серійного випуску й різноманіття аерофонних ансамблів дозволило інструменту вийти за межі лише сольного виконання і сопілка починає звучати у складі оркестрів народних інструментів та народних хорів, фондові записи на радіо і ТБ свідчать про інтерес широкої публіки до цього інструменту [2]. Проте недостатня кількість наукових розробок, глибокий потенціал та розкриття особливостей у цій сфері зумовлює необхідність проведення комплексного дослідження теми в контексті сопілкового мистецтва як явища музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століть, що зумовило вибір теми дослідження.

Актуальність порушеної теми полягає в необхідності проведення дослідження щодо персонального впливу майстрів сопілкового мистецтва на розвиток сопілкового мистецтва. Крім того – зумовлює вирішення дослідницьких завдань, серед яких зокрема: розроблення чіткої програми та подальший розвиток сопілкового мистецтва України у вигляді комплексного підходу з розвитку традиційних народних інструментів; проведення детального аналізу сопілкової школи як явища в музичній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століть; визначення особливостей розвитку сопілкового мистецтва в контексті музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століть; вивченні і визначенні основних напрямів і тенденцій розвитку сопілкового мистецтва як явища музичної культури України другої половини ХХ початку ХХІ століть.

Отже, тема дослідження є дійсно актуальною і потребує глибокого наукового вивчення.

Література

1. Товкайло Я. Традиційні народні аерофони в контексті навчання в мистецьких школах. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Міленіум, 2020. Вип. 38. С. 159–164.
2. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. 2-ге вид. Харків, 2012. 512 с.

.

Годлевський Володимир,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ В АКОРДЕОННО-БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТЬ

Необхідність вивчення композиторської творчості в акордеонно-баянному мистецтві України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть зумовлена актуальністю та вагомістю об’єкта дослідження. У світі глобалізаційних та модернізаційних змін у суспільстві, культурі й мистецтві спостерігається посилення інтересу до акордеонно-баянного мистецтва, що привертає до себе увагу новим різновидом інструментального втілення, сутність якого визначається й художньо-мистецькою значущістю. Стрімка еволюція галузі, від первісного середовища побутового музикування до

професійного мистецтва, відбувалася в Україні особливо інтенсивно наприкінці ХХ століття. Цей період становить яскраву сторінку мистецтва українських акордеоністів і баяністів, виконавська майстерність яких отримала широке міжнародне визнання й активно функціонує в європейському музичному просторі дотепер. Поруч із очевидними досягненнями класичного інструменталізму надбання українських сучасних музикантів спонукають по-новому відновити цілісну картину його художніх, детермінованих динамікою розвитку музичної культури. Розгляду піддаються явища і тенденції, що відбувалися в соціокультурному середовищі України та за її кордоном кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Аналіз акордеонно-баянної музики дозволяє розкрити особливості її еволюції й функціонування в концертній практиці українських та зарубіжних виконавців. Активний процес розвитку акордеонно-баянного мистецтва значною мірою сприяв становленню оригінального репертуару, в основі якого закладено традиції фольклорної, класично-академічної та «нової музики» (І. Тараненко, В. Рунчак, І. Єргієв) сучасних композиторів. Ще одним виразним показником виконавської різноманітності цієї галузі мистецтва є проникнення акордеона та баяна у сферу камерно-інструментального ансамблевого та оркестрового жанрів, де вони використовуються на рівні з іншими «класично-джазовими» інструментами (труба, тромбон, саксофон, фортепіано, скрипка, ударні та ін.).

Поява в межах авторитетних міжнародних виконавських конкурсів акордеоністів та баяністів окремої номінації «музика вар'єте» (фольклорна, естрадна і джазова), створення відповідної оригінальної акордеонно-баянної літератури як для солістів, так і для різних ансамблевих складів, видання аудіо та відео носіїв із записами різностильових творів, концерти провідних музикантів світу з представленням багатожанрових програм є беззаперечним підтвердженням активізації процесу функціонування і розвитку композиторської творчості в акордеонно-баянному мистецтві України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Різні наукові концепції акордеонно-баянного мистецтва викладено у різноманітних працях представників української виконавської школи (М. Давидов, М. Ризоль, Л. Пасічняк та ін.). Методичні роботи (В. Воєводін, М. Ризоль, А. Червоноіваненко та ін.) та великий репертуарний розвиток цієї галузі (В. Власов, В. Підгорний, А. Гайденко, В. Зубицький, В. Рунчак, В. Губанов, Б. Мірончук, А. Сташевський, Я. Олексів та ін.) активно та інтенсивно розглядаються дослідниками та практиками. Багатоманітні актуальні питання акордеонно-баянного мистецтва України підіймаються сучасними науковцями.

Отже, аналіз досліджень і творчих надбань композиторської творчості в акордеонно-баянному мистецтві України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть дає підстави стверджувати, що сучасна наукова думка ще не має остаточного визначення, цілісного погляду та об'єктивної оцінки щодо питань теорії, історії та практики в акордеонно-баянному мистецтві України. Недостатня кількість наукових розробок, глибокий потенціал та розкриття особливостей у цій сфері актуалізує підняту у цьому дослідженні тему, зумовлює необхідність проведення комплексного аналізу, розкриття та вивчення теми в контексті композиторської творчості в акордеонно-баянному мистецтві України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Жук Катерина,
аспірантка Харківської державної академії культури

ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ ФОЛЬКЛОРНИХ ОСЕРЕДКІВ ПІВДЕННО-СХІДНОЇ СЛОБОЖАНЩИНИ

Розгляд пісенного супроводу весільного обряду узагальнює матеріали архівних і власних польових записів у селах південно-східної Слобожанщини та висвітлює традиції досліджених фольклорних осередків Близнюківського, Лозівського, Барвінківського районів Харківської області порівняно з Краматорським районом Донецької області. Метою розгляду є прослідкувати прояви видозмін у структурі та музичній стилістиці весільних пісень, що вказують на цю традицію, як на пограниччя Слобожанської, Середньо-Наддніпрянської традиції і суміжних районів Донеччини.

Ці питання, зокрема, досліджували на рівні фронтального обстеження і певних методичних узагальнень такі фольклористи як: О. І. Мурзіна, В. М. Осадча, Г. О. Пшенічкіна, А. Любімова, О. В. Тюрикова. А такі дослідники як О. В. Гончаренко, Л. І. Новикова В. С. Русіна, розглядали музичний фольклор Слобожанщини, зокрема, композиційний розвиток весільних пісень і стилістику позаобрядового фольклору. Г. М. Коропніченко – проблеми перехідних зон між локальними традиціями на матеріалі фольклору Київщини. Л. Лукашенко – проблему етнічного пограниччя, на пісенному матеріалі Підляшшя. М. Скаженик – пісенну традицію Західної Переяславщини на

перетині міжрегіональних впливів. Висновки цих досліджень намічають ракурс розгляду пісенного матеріалу, визначають актуальність проблематики міжрегіональних зв'язків.

Особливий інтерес становлять пограничні зони, зокрема перехідна зона між Слобожанщиною та Середньою Наддніпрянщиною в межиріччі Орелі та Сіверського Дінця. Це традиції сіл: Берестове, Яковівка, Добровілля, Верхня Самара, Криштопівка Близнюківського району; Василівка, Грушоваха Барвінківського р-ну; Смирнівка, Петропілля, м. Лозова Лозівського району Харківської області; с. Василівка Краматорського р-ну Донецької області.

Весільні пісні є – одним із найусталеніших обрядових жанрів цього регіону, тому маємо достатню кількість пісенних зразків для аналізу. До типових харківських мелотипів можна віднести приклад із Петропілля Лозівського району «Мати доні та й питається» з 3 рядковою строфою та будовою вірша 4+5+4+4. Наспів з спондеїчною ритмікою, виразною мелодійною лінією та гетерофонічною фактурою, його ладозвукоряд – гептахорд мінорного нахилу з устоями, які протистоять один одному в секунду.

Приклади нетипових для Харківщини мелотипів з ритмокодом чвертка 43 двічі, зустрічаються на досліджених територіях півдня сучасної Харківщини. Це наспіви з ритмокодом 4+4+3 в розвиненому вигляді, де використовується прийом розспівування і стабілізації вторинних ритмічних форм. Весільна пісня «Сонце вгору йде, а вже наша та й Марійка на пораду йде» з будовою вірша 5+4+4+5, та ритмокодом чвертка 43 двічі, має спондеїчний заспів 4+4 і ямбічне продовження пісенної строфи з катеном. Вона записана в с. Петропілля Лозівського р-ну Харківської області й побутує тільки з одним текстом. До цього ж ритмокоду 43 може буде віднесена однотекстова пісня «Йшла Марійка не берегом, лугом» записана в с. Кручик Богодухівського району Харківської області, яка також має розвинену ритмічну форму вірша 4+5+4+4. Весільні наспіви-формули, записані від сестер Романенко, родом з с. Василівка Барвінківського р-ну Харківської області, є прикладом того, як в традиції одного села зустрічаються типові й відмінні від харківських наспіви.

До харківських мелотипів зі спондеїчною (дольною) ритмікою відносяться, наприклад, 6 дольники (ритмокод чвертка 6 двічі), із зачином «Свашка неліпашка», який зустрічається з різними текстами. Він має типову ладову характеристику, це: діатонічній гексахорд мажорного нахилу з квінтовим співвідношенням устоїв та секундовою двоопорністю, яка зустрічається між першим та іншими рядками строфоїду (I-II| I-V). Варіант цього мелотипу в с. Василівка із зачином «Де ж той дядько Йосип» та будовою поетичного тексту 6+6, має дольну ритміку, також діатонічний гексахорд мажорного нахилу з квінтовою ладовою двоопорністю.

Особливу увагу привертають наспіви, які не зустрічаються на Харківщині, з того ж с. Василівка з текстами: «Ой скрикнув орел сидя на поду» та «Прибирайся матінко, прибирайся». Перший з віршовим розміром строфи: (5+5+7+5+7+4+7+4), є розспівом базового ритмокоду 53 двічі з дольним типом ритміки. Він відмінний за мелодичною будовою: характерна кантиленність з елементами обрядовості виконання (активізує дію), тип багатоголосся – гетерофонія з елементами втори. Характеристика звукоряду – він являє діатоніку мажорного нахилу, де іноді спостерігаємо явище півтончика, занижене інтонування II ступеню звукоряду. Амбітус наспіву розширений до октави, ладові характеристики – це двоопорний наспів, постійна боротьба двох устоїв на 1 та II ступенях звукоряду.

Другий наспів із текстом «Прибирайся матінко, прибирайся» відрізняється від харківських типів гетерометричним віршовим розміром строфоїда 8+4+7+4+7+4+6+3. Композиція наспіву похідна від основи 53, вторинна ритмічна форма з прийомом наддроблення, основа якої 53, але в даному випадку перші чвертки дробляться. Типологічно він наближається до весільної формули з тим же сюжетом, зафіксованої в с. Семенівка Краматорського району Донецької області. Спільні ознаки цих наспівів – ритмічна та ладова будова, відчутні зміни темпу під час співу, закличний характер виконання, який проявляється в протягуванні останньої складоноти (з подальшим гуканням). В цих зразках відмінний тільки характер багатоголосся – в Краматорському варіанті це терцова втора.

Наведені факти свідчать про те, що весільна традиція розглянутих сіл уявляє собою перехідну зону між традицією південно-східної Слобожанщини та Донецької області. Зокрема, це поява нових типів наспівів та елементів виконавського стилю, як-от: ліризована мелодика, протягування останнього складу музичного сегменту строфи не на чвертку, а на половину, змінний метр.

Зеленіна Наталія,
студентка Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

ІНДИВІДУАЛЬНО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ ЯКОВА СТЕПОВОГО

Одним з яскравих творців української фортепіанної музики перших десятиліть XX століття став Яків Степовий (1883–1921). Хоча за покликом серця і в силу історично-суспільних обставин він заанґажовувався до ширшої музичної та громадської діяльності, проте фортепіанне мистецтво завжди перебувало в площині його творчих інтересів (Я. Степовий відомий також як піаніст й ансамбліст, активний концертант).

Стан дослідження здобутків Я. Степового у фортепіанній царині не зовсім достатній, значна кількість творів потребують ґрунтовнішого осмислення і належного поцінування. Спорадичні звернення до них належали Т. Булат, В. Клину, Ю. Малишеву. Серед музикознавців сучасності, найбільше уваги фортепіанним композиціям Степового присвятила О. Лігус, у контексті фортепіанної Шевченкіани – О. Фрайт. Як цілісне явище й самостійна сфера вияву індивідуальної майстерності митця, ця музика заслуговує на спеціальні студії з огляду на самобутність жанрових, естетико-стильових і художньо-образних властивостей, що повинні враховуватися у процесі її вивчення та виконавської інтерпретації.

Фортепіанна спадщина Я. Степового відобразила характерні тогочасні тенденції посилення інтересу композиторів до інструментальної музики та інтелектуалізації письма. З іншого боку, він оригінально продовжив і розвинув іманентні, для українського музичного мистецтва, зв'язки із фольклорними джерелами на новому етапі його еволюції. Враховуючи те, що в сучасних політичних і соціокультурних умовах екзистенції української держави назріла необхідність піднесення національної гідності молоді через поглиблене засвоєння високомистецьких українських артефактів усіх часів, актуальність тематики не викликає сумніву.

Жанрова палітра фортепіанної музики митця доволі розмаїта: він спирався на європейський та український досвід у цій сфері (особливо – на досвід М. Лисенка), застосовуючи як барокові (сюїта, фантазія, фуга, скерцо, рондо), так і класико-романтичні (соната, вальс, прелюд, пісня без слів, експромт і ін.) моделі, «помірковано» модернізуючи їх. Одночасно помітні модифікації жанрів у таких творах із подвійною конкретизацією змісту, як «Маленька поема» та «Ніби танець».

Однією зі специфічних індивідуально-стильових прикмет фортепіанних творів Я. Степового стала камерність, з якої випливають переваги інтимної манери вислову, відшліфованість фактурних деталей, тонке нюансування гармонії, динаміки й агогіки. Модерністичні новації цілком органічно зливаються з українським національним ідіомом, переосмисленим переважно в неоромантичній і неокласичній стилістиці. О. Лігус відзначила неоромантичні стильові вподобання композитора як результат синтезу романтичних і імпресіоністичних складових. Найбільш наочно, на думку дослідниці, це проявилося у вальсах [1, 96].

Для вальсів і прелюдій (окремих і поєднаних у малі цикли), а також інших мініатюр Я. Степового, серед яких танці, пісні без слів, характерні програмні п'єси («Спогад», «Мрія») тощо властиві виразна мелодика, заснована на ритмоінтонаціях ліричних народних пісень і міських побутових романсів, а поруч із тим, новаторська гармонія та багатство засобів розвитку. Названі мініатюри посіли усталене місце в навчальному репертуарі та залишилися менше знані (наприклад, «Елегія», «Експромт»), що приваблюють неординарністю прийомів у ладо-тональній і метроритмічній сферах.

Показовими є великі форми для фортепіано, а саме, Фантазія мі мінор, два Рондо (соль мажор і сі мінор), Соната ре мажор і Сюїта на теми українських народних пісень. У них поєднані досягнення західноєвропейської музики із українськими мелосом, ладовістю та способами фактурного розгортання тематичного матеріалу, зокрема, варіантністю та підголосковістю.

Його музика не обмежується лише ліричним художнім світосприйняттям, психологічно-драматична виразовість і національно-визвольний пафос подекуди пронизують як мініатюри, так і масштабніші твори. Тому необхідний новий дослідницький підхід у руслі сучасних мистецтвознавчих концепцій. Одна з них представлена О. Фрайт у вигляді трактування різних рівнів програмності як виміру «музично-вербальної емінентності» [2]. Степовий став творцем першого, в українській фортепіанній музиці, програмного Прелюду пам'яті Т. Шевченка, що виявляє інтермедіальний рівень взаємодії музики й слова (втілення в інструментальній музиці образної тематики, пов'язаної з особою видатного національного поета і його творчістю). Сюїта та окремі

фортепіанні опрацювання українських народних пісень репрезентують інтертекстуальний рівень програмності, а саме, авторське бачення фольклорнопісенних зразків як синергетичних музично-поетичних імпульсів до власних перетворень.

Індивідуально-стильові особливості фортепіанних композицій Я. Степового доповнюються їх значними художніми й дидактичними вартостями, тож заслуговують на ширше залучення до педагогічного та концертного репертуару. Талановитий музикант досягнув високих мистецьких вершин у плані образно-семантичної ємкості музичної думки, відшукав нові шляхи збагачення національного фортепіанного письма, тож істотно доклався до його розвитку. Загалом творчі інтенції Якова Степового сприяли входженню кращих взірців української інструментальної музики до кола цінних і оригінальних світових надбань.

Література

1. Лігус О. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ, 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 94–98.

2. Фрайт О. В. Музично-вербальна емінентність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства : автореферат ... д-ра мист.: 26.00.01 / НАКККіМ. Київ, 2021. 35 с.

3. Фрайт О. Поезія Тараса Шевченка та українська фортепіанна музика: рівні синергії. *VIII Міжнар. Конгрес україністів.* Київ : Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2017. Ч. 2. С. 156–166.

Косова Ольга,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВЗАЄМОЗВ’ЯЗОК ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ І ТАНЦЮ

Протягом всієї історії людства існує тісний зв’язок між танцем і музикою, починаючи зі стародавніх ритуальних танців первісних людей і закінчуючи сьогоденними концертами з яскравими пісенними й танцювальними номерами. Головна функція жанру танцювальної музики – це відтворення ритмічних рисунків, мелодійних зворотів, що притаманні конкретній музичній композиції. Загалом народження танцю розпочалось ще у давні часи, коли люди спілкувались між собою жестовими та рухами тіла і за допомогою наскальних малюнків. Люди часто використовували прості рухи у ритуальних танцях під ритмічний стук каміння, кісток чи дерев'яних палиць тощо. Виконуючі простий танець в такт «музики», первісні люди вже могли передавати інформацію один одному. Згодом до ритмічного стуку додали і звуки – спів.

Танець і музика стали основними виражальними засобами для передачі почуттів, емоцій, тому згодом більшість важливих подій в житті первісних людей супроводжувались груповими танцями. Також описані танці відігравали важливу роль і у релігійному контексті. За допомогою рухів у сакральних і магічних танцях люди звертались до богів. Так само танець певною мірою зберігся і у календарно-обрядових піснях, що тісно пов’язані з порами року. Співали, засіваючи поле, висловлюючи похвалу трудівникам, врожаю, праці. Взимку співали колядки та щедрівки, в яких містяться вітання з новим роком, побажання успіху в землеробстві, возвеличення господаря, його родини тощо. Все це часто супроводжувалось театральним дійством і танцями.

Найчастіше в календарно-обрядових піснях використовували хоровод. Особливо у веснянках (гагілках, ягівках, ягілках тощо), гаївках, колядках, щедрівках, піснях до свят Купайла, Спаса, під час збирання врожаю та ін. Водили хоровод, бравшись за руки або тримали руки на талії партнерів, схрещували руки поперед себе тощо. Основними рухами тут були елементи урочистої ходи, хороводний крок, крок із винесенням ноги, приставні кроки, хода з акцентом на одну ногу та багато іншого. Часто використовували ілюстративні рухи, що нагадують трудовий процес. Невід’ємним елементом хороводів було також запрошення та поклони. Наприклад, у гаївках переважає боковий хід із випадом на каблук, із припаданням. Також присутні кроки із підскоками та пробіжками, кроки-стрибки на одну ногу. Також у хороводах використовували реквізити: хустки, віночки, стрічки тощо [2].

Яскравим прикладом пісенно-танцювального фольклору є пісня-гра «Подоляночка», де навколо дівчини водять хоровод. Героїня виконує рухи як в тексті «тут вона сіла, тут вона впала, до землі припала» – сідає, «умий своє личко» – зображує вмивання, «біжи до Дунаю» – біжить, «бери молоденьку, бери ту, що скраю!» – обирає наступну дівчину з хороводу, що буде головою дійовою особою у наступному виконанні.

Неможливо не загадати тут також про козацькі пісні та танці. Якщо пісні-хороводи були поширені серед слов'янських народів до появи Запорозької Січі, а от з появою запорізьких козаків з’явились танці зі швидкими ритмами. Один з них це – гопак. Цей танець виконується сольно або

групами в жвавому темпі з використанням досконалих стрибків. Гопак виник у побуті Війська Запорозького. Тому танцювали його лише чоловіки, здебільшого у парах, демонструючи власний характер і силу, мужність. Козаки ставали в коло виконуючи довільні рухи. Такі танці супроводжувались гучними «Гоп!» та «Гей!». Пізніше гопак почали виконувати також і дівчата в парі з хлопцями. Згодом танець вже виконувався групами, але ніколи наодинці. Гопак можна часто зустріти у операх. Однією з таких є опера Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (третя дія).

Не зважаючи на те, що українські народні танці сформувалися на основі звичаїв та обрядів, зараз вони несуть естетичне задоволення і є невідмінною частиною національних свят, концертів, народних гулянь. Також, як і народна пісня, є невід'ємною рисою українців та візитною карткою країни, що неодноразово можна відслідкувати на прикладі концертної діяльності Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Г. Верьовки. Хоровий колектив був заснований 11 вересня 1943 року і досі не втрачає своєї актуальності. Наразі він поєднує у собі хор, оркестр та артистів балету.

Нерідко можна побачити танці і під час виконання поп-пісень. Такі пісні спрямовані на заохочення людей до танців, адже поява популярних жанрів була пов'язана із проведенням активного дозвілля молоді. Тому, окрім концертних виступів з професійною хореографією, на концертах поп-зірок часто можна побачити слухачів, що підтанцьовують у такт музиці. Так само поп-музику слухають на вечірках і дискотеках. В музичних композиціях в стилі поп, як правило, ми часто чуємо запозичені елементи латиноамериканських пісень (що теж мають танцювальне походження), кантрі, рок-музики тощо. Найпоширеніший формат поп-музики – пісня, яка у структурі має чергування куплету та приспіву. Такі пісні досить прості для сприйняття і запам'ятовування, саме тому використовують частий повтор римованих словосполучень та прості, ритмічні мелодії. Проте головну роль в поп-музиці відіграє не музика, а вокальне виконавство.

Отже, можна зауважити, що танець завжди був важливим елементом, тісно пов'язаним із музичними вокальними творами починаючи від первісних часів до сьогодення. Танець є елементом вираження емоційного стану, почуттів людини через ритмічні рухи, які супроводжують музику. Танцювальний ритм, характерний для сучасних популярних пісень, допомагає активізувати слухачів, зняти стрес під час прослуховування (особливо – на концертному виступі). А спільне виконання пісенно-танцювальних творів (популярних чи народних) сприяє розвитку емпатії виконуючих, вивільненню емоційної напруги та здоровій атмосфері спілкування.

Література

1. Українські народні танці: спадщина предків і символ самобутності народу. URL: https://three-snails.com/blog/post/ukrains-ki-narodni-tanci-spadschina-predkiv-i-simvol-samobutnosti-narodu (дата звернення: 04.10.2022).

2. Особливості українських хороводів. URL:https://ocnt.com.ua/osoblivosti-ukra%D1%97nskix-xorovodiv/ (дата звернення: 04.10.2022).

Кретов Костянтин,
студент Миколаївської філії Київського національного університету культури і мистецтв

ЕЙТОР ВІЛЛА-ЛОБОС: ЕТНОМИСТЕЦЬКИЙ ПОГЛЯД НА РОЗВИТОК АКАДЕМІЧНОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА ТА ФОРМУВАННЯ НОВИХ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ «5 ПРЕЛЮДІЙ, ПРИСВЯЧЕНИХ АНДРЕСУ СЕГОВІЇ»

Наразі в умовах чергового етапу зміцнення та відродження нашої культури передусім музичної, постає актуальною проблематика вивчення етномистецьких досліджень та звершень народів інших країн. Як приклад, у нашому дослідженні розглянемо діяльність одного з найкращих композиторів XX століття і справжнього збагачувача музичної сфери рідної країни (Бразилії) – Ейтора Вілла-Лобоса. В результаті прослуховування музичного матеріалу сформувалася стала думка щодо необхідності проведення подібної роботи на наших теренах. На прикладі матеріалу, що пропонується для ознайомлення, бачимо, що поєднання академічної, класичної музики з народним етномистецьким надбанням виводить кінцевий продукт на загально-світовий рівень, підвищує авторитет і зацікавленість людей як в середині даного культурного простору, так і за його межами, що, в перспективі, сприяє зростанню матеріальних й інтелектуальних інвестицій. Однак, на сьогодні дуже мало робіт висвітлюють діяльність Ейтора Вілли-Лобоса як митця та композитора, у творчості якого

знайшли поєднання зовсім різнобічні стилі.

Почнемо з терміна *етномистецький.* Для його кращого розуміння, термін варто розкласти на складові частини, а саме: етнос і мистецтво. Отже, стає зрозумілим його сенс, тобто *етномистецький* – це мистецтво на основі етнічної культури або, якщо більш розширено, творчість на основі культури певного етносу, в якій за допомогою певних засобів автор (або народ, якщо йдеться про народну творчість) виражає свій задум. Іншими словами, ідеться про народну музику або про музику, яка була створена на її основі.

Ейтор Вілла-Лобос – бразильский композитор, диригент, віолончеліст і, що для нас основне, класичний гітарист. Вілла-Лобос найвідоміший композитор латинської америки. Музика Вілла-Лобоса (1887–1959) відображає поєднання традиційної академічної європейської та рідної бразильської музики. Він познайомився з класичною музикою в ранньому віці під час музичних вечорів, які проводив його батько. Музична освіта композитора спочатку проходила в межах стандартного формального навчання гармонії та гри на інструментах. Саме його інтерес до народної музики спонукав присвятити свої роки на вивчення музичних особливостей місцевих культур, які часто включав у концертні твори.

Чергування між класичною і народною музикою продовжувалося у його виконанні та в композиції. Він грав на віолончелі в оркестрі в Ріо та писав імпровізації для гітари на основі народної музики зі своїх експедицій. Замість того, щоб вибрати той чи інший стиль, він створив дві симфонічні сюїти в 1916 році, які об'єднували етномистецькі елементи з класичною музикою. Через декілька років після цього, виконувалися твори (Amazonas і Uirapurú) в яких були задіяні не лише елементи народної музики, а ще елементи, що надихалися природою амазонських тропічних лісів. Андрес Сеговія познайомився з Вілла-Лобосом в 1920-х роках і також замовив у нього твори для гітари, на що Ейтор, в свою чергу, відповів йому серією з дванадцяти етюдів (Douze Études). Кожен етюд надихався музикою, яку грають бразильські chorões (мандрівні вуличні музиканти), і має значне розважальне та дидактичне значення.

П'ять прелюдій, що були написані влітку 1940 року, є останніми творами Ейтора Вілла-Лобоса для соло-гітари, ці прелюдії були написані за дуже короткий проміжок часу, окрім незначних деталей, вони залишаються незмінним репертуаром навіть скрізь роки. Згідно з рукописами композитора Прелюдія № 3 була написана в серпні 1940 р., тоді як Прелюдія № 5 датована вереснем 1940 р.. П'ять прелюдій знаменують повернення композитора до гітари після більш ніж десятиліття ігнорування.

Незважаючи на те, що неможливо визначити, чи Вілла-Лобос, який сам був здібним гітаристом, писав 5 Прелюдій саме для або з А. Сеговією, ймовірність того, що А. Сеговія додав би їх до свого концертного репертуару, безумовно, мала певний вплив на їх створення. На відміну від «12 Етюдів», які були задумані як єдине ціле, «П'ять прелюдій» – це гетерогенне зібрання окремих п'єс, кожна з яких представляє оригінальний стилістичний підхід. Отже, ми можемо проаналізувати різноманітні підходи у написанні цих творів:

– вшанування творчості Й. С. Баха у справжній Бразильській Бахіані (Прелюдія № 3);

– романтична лірика Ф. Шопена (Прелюдія № 1 і друга частина Прелюдії № 5);

– традиційна музика Бразилії: міська (Прелюдія № 5), племінна (Прелюдія № 4), натхненна ритмами капоейри, стародавнього військового танцю африканського походження (Прелюдія № 2: друга частина), що імітує берімбау, ангольський гарбузовий інструмент (на якому грають ударами палицею по одній металевій струні).

П'ять прелюдій також значно відрізняються за структурою: три з них (1, 2 і 4) мають форму АВА, але одна (№ 3) має АВАВ, а остання (№ 5) – форму АВСА.

Література

1. Guimarães L. Villa-Lobos visto da plateia e na intimadade. Rio de Janeiro. 1972.
2. How Brazilian Folk Music Influenced Classical Composer Heitor Villa-Lobos. 2016. URL: https://www.cmuse.org/how-brazilian-folk-music-influenced-classical-composer-heitor-villa-lobos/ (дата звернення: 25.10.2022).
3. Negwer M. Villa-Lobos: Der Aufbruch der brasilianischen Musik / Manuel Negwer. – Mainz, 2008.
4. Бажан М. Бразиліана Віла Лобоса. Київ, 1984.

Кришталь Олександр,
звукорежисер вищої категорії Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕХНОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ОБРАЗУ (на прикладі вистави НАДТ імені Івана Франка «Співай, Лоло, співай!»)

Сучасний театр – це складний технічний комплекс із застосуванням комп'ютерних цифрових систем. Однак, вся ця складна техніка не є самоціллю, а лише являє собою інструмент створення високотехнологічного художнього продукту, одним з найважливіших компонентів якого є звукове рішення театральної вистави [1]. Знання технологічних аспектів уявлень про музику та музичний інструментарій (зокрема – музично-комп'ютерний) забезпечують якісну реалізацію та інтерпретацію музичних творів театральним звукорежисером.

Розглянемо деякі технологічні особливості в процесі створення аудіовізуального образу вистави-кабаре «Співай, Лоло, співай!». Головною вимогою режисера-постановника вистави було живе музичне оформлення вистави-кабаре. Звукорежисер мав сформувати пропорційний баланс між солістами, хором та оркестром, використавши один з методів панорамування, а саме: розміщення аудіоелементів з позиції виконавця (тут мається на увазі виконавець, який знаходиться в центрі групи, а саме – вокаліст). Панорамування – це ключ до успіху практично будь-якої композиції. Чим більше інструментів задіяні у насиченому аранжуванням треці, тим більш уважно та детально потрібно підходити до процесу панорамування: кожному треку необхідно виокремити власне місце, в якому йому нічого не буде заважати, і він сам не стане перешкодою для інших інструментів й доріжок, що зробить кожний інструмент більш чітким та виразним.

Оскільки у виставі не звучать фонограми, тому відпала необхідність використання цифрової аудіостанції (програма-секвенсор). Задля реалізації окреслених завдань, звукорежисером було запропоновано в репетиційному процесі та в подальших проведеннях вистави використовувати цифровий мікшерний пульт Allen & Heath SQ-6 разом зі стейдж боксом Allen Heath Ab168 16x8 Digital Stage Box. Основна перевага цієї пари – наявність Ethernet та інтерфейсу SLink. Використання такої пари дозволило збільшити кількість звукових каналів (мікрофонів), задіяних на сцені з урахуванням штатної стаціонарної мультикорної системи з 24 до 40.

Окремі технічні характеристики:

– цифровий мікшерний пульт Allen & Heath SQ-6, 96 кГц, сенсорний екран 7", 24 + 1 моторизований фейдер, 6 шарів (144 канальних слоти), підтримує 48 входів / 36 шин, 24 локальних mic / line входи + 2 стерео TRS 1/4 + 1 TRS 1 / 8, 14 XLR + 1 стерео TRS 1/4 локальних line виходи, 1 AES вихід, 8 стерео FX процесорів, інтерфейс SLink, 1 x I/O слот розширення, Ethernet, інтерфейс DAW 32x32 USB / прямий запис на USB носій, 16 софт клавіш і 4 енкодери, 12 стерео міксів + 3 стерео матриці + Main LR, 8 Mute і 8 DCA груп, RTA, автомікшер [2];

– Allen Heath Ab168 16x8 Digital Stage Box – рек розширення системи AHM / Avantis / SQ / Qu / GLD (інтерфейс dSnake / sLink), 48 кГц, 16 XLR входів / 8 XLR виходів, металевий корпус. Порт EXPANDER для ланцюжкового з'єднання 2-х розширювачів AB168 або персональних мікшерів M [3].

Також у виставі були використані:

1. Радіосистеми Sennheiser ew 100-ENG G3 – 15 шт. Професійна портативна бездротова радіосистема серії G3 Evolution на базі петличного кардіоїдного всенаправленого мікрофону ME 2, а також портативного ресиверу EK100 G3, поясного передатчику SK100 G3 + бездротового адаптеру для XLR мікрофонів SKP 100 G3 plug-on transmitter. Система має міцний металевий корпус, графічний дисплей з підсвіткою, індикатор батареї, зручне меню користувача, функцію auto-lock для запобігання анулювання налаштувань, контакти для заряду акумуляторів BA 2015 безпосередньо в приймачі. Синхронізація передавачів бездротова, через ІЧ порт [4].

2. Мікрофон SHURE Super 55 Deluxe – 1 шт. Мікрофон вокальний; тип перетворювача: динамічний; спрямованість: суперкардіоїдна (Supercardioid). Частотний діапазон: 60–17000 Гц. Чутливість –53 ДБ [7].

3. Мікрофон SHURE BETA52A для басових інструментів. Тип перетворювача: динамічний. Частотний відгук мікрофона: від 20 (Гц) до 10 (кГц). Номінальний опір: 150 Ом. Частотна спрямованість: суперкардіоїдна спрямованість (Supercardioid), обертально симетрично щодо осі мікрофона. Вихідний рівень: Open Circuit Voltage: -64 dBV / Pa * (0.6 mV), * 1 Pa = 94 dB SPL. Максимальний звуковий тиск (SPL): 174 (dB). Комутація: XLR роз'єм із замковим механізмом [6].

4. Мікрофон SHURE 57 для ударних інструментів та перкусії. Тип перетворювача: динамічний. Частотний відгук мікрофона: від 40 (Гц) до 15 (кГц).

5. Мікрофони DPA 4099 – 10 шт. для скрипки, віолончелі, саксофону, контрабасу, фортепіано та ін. Універсальний мініатюрний предполяризований конденсаторний мікрофон, суперкардіоіда, АЧХ 80–15000 Гц, чутливість 6 мВ/Па, SPL 142 дБ [5].

Огляд технологічних особливостей створення аудіовізуального образу на прикладі вистави НАДТ імені Івана Франка «Співай, Лоло, співай!» здійснено на основі аналізу технічних оглядів і власного практичного досвіду в частині обрання обладнання та програм для забезпечення процесу створення музичного оформлення вистав й подальшого їх проведення. В результаті виявлено технологічні особливості, що можуть застосовуватись як для створення, так і для проведення театральних вистав із великою кількістю музичних інструментів.

Література

1. Овчінніков В. М. Якість звуку в театрі как об'єкт естетичної оцінки. *Театр. Живопис. Кіно. Музика.* 2017. № 2. С. 15–29 (дата звернення: 09.11.2022).

2. Allen Heath SQ-6. URL: http://www.realmusic.ua/catalog/product/details/.num/271/.articule/284489/ (дата звернення: 09.11.2022).

3. Allen Heath AB1608. URL: http://www.realmusic.ua/catalog/product/details/.articule/281687/ (дата звернення: 09.11.2022).

4. Радіосистема Sennheiser EW 100 ENG G3-E. URL: https://chako.ua/catalog/mikrofony_dlya_videokamer/sennheiser-ew-100-eng-g3/ (дата звернення: 09.11.2022).

5. Микрофон DPA microphones 4099-DC-1-199-V. URL: https://lanota.com.ua/ru/mikrofon-dpa-microphones-4099-dc-1-199-v/?gclid=CjwKCAiAvK2bBhB8EiwAZUbP1LlZkc5LPj_D4YSMM-DscHkwgR-mK0NXmSoCfvfdeQ1IQHYxnTRR9hoCh HwQAvD_BwE (дата звернення: 09.11.2022).

6. Shure Beta 52A Микрофон. URL: https://muztorg.ua/zvukovoe-oborudovanie/mikrofoni/mikrofon/instrumentalnie-mikrofoni/shure_beta_52a_mikrofon_230798/ (дата звернення: 09.11.2022).

7. Микрофон Shure Super 55 Deluxe. URL: https://muzzone.com.ua/mikrofon-shure-super-55-deluxe/ (дата звернення: 09.11.2022).

Ладний Антон,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК НАРОДНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ У ХХ СТОЛІТТІ

Українські народні хори з’являються ще наприкінці ХІХ століття. Існують різні відомості стосовно часу заснування першого народного хору. У листуванні П. Демуцького та М. Лисенка, датованого 20 червня 1888 року, розповідається, що П. Демуцький має чоловіче тріо та співає в церковному хорі. Достовірно відомо, що творча діяльність тріо, яку було розпочато у 1888 році, передувала заснуванню Охматівського хору (в ряді джерел зазначається 1889 рік як час його виникнення). Згодом починають формуватися й інші хорові колективи. В 1905 році М. Леонтович засновує хор робітників у Тульчині, в 1919 році в Києві музичним відділом Міністерства освіти УНР утверджується Українська республіканська капела (керівники О. Кошиць та К. Стеценко), в 1920-х роках виникає капела «Думка» та ряд інших колективів. Отже, формування ряду народних хорів припадає на першу третину ХХ століття.

Українська дослідниця О. Нікітюк, аналізуючи розвиток капел в українському просторі, влучно відмічає вплив різних чинників на формування хорових колективів на межі ХІХ–ХХ століть, говорячи, що «поява української хорової капели на початку ХХ ст. – результат взаємодії європейської, російської, радянської та української культур. Поєднання елементів зазначених культур призвело до одночасно позитивних і негативних наслідків функціонування цього типу колективу у ХХІ ст.» [3, 27]. Серед негативних наслідків вкажемо на заміщення феноменів, які мали зв’язок з народною культурою, з фольклорним началом. Увібравши елементи народного музикування (як-от окремі аспекти подачі звуку), взявши деякі народнопісенні жанри, хорове мистецтво стало замінником творчості народу. Проте розвиток цього типу мистецької практики мав і позитивні моменти. Так, діяльність багатьох хормейстерів була пов’язана зі збереженням народної культури і її репрезентацією у хоровому мистецтві. Чималий вклад у розвиток здійснили такі провідні діячі, як Г. Верьовка та Е. Скрипчинська. У сучасній культурі склалась традиція сприйняття їх діяльності як тих педагогів та диригентів, які справили неабиякий вплив на розвиток національної хормейстерської школи. Українська науковиця О. Волосатих зазначає, що «сьогодні ім’я Григорія Гурійовича Верьовки перш за все асоціюється з хоровим виконавством і, чи не найбільше, зі створеним ним

українським народним хором. Сфера хорового диригування справді була провідною в його мистецькому житті» [1, 139].

Проте їх справа була набагато ширшою, аніж суто викладацька чи диригентська. Завдяки цим двом провідним музичним діячам було створено підґрунтя для збереження національного народного мистецтва. Так, у 1924 році Товариство ім. М. Леонтовича, активну участь у якому брали Г. Верьовка та Е. Скрипчинська, було зорієнтоване на поширення інтересу до музичної культури серед широкого загалу. Формується думка про те, що саме завдяки діяльності хорів можливе долучення людей до музики. Починають створюватися різноманітні об'єднання, як аматорські, так і професійні, вплив яких важко переоцінити, адже в межах існуючих осередків та об'єднань виконавців проводились заняття з теорії музики, сольфеджіо, слухання музики тощо. Як зазначає сам Г. Верьовка «Треба, щоб виконавець не тільки "виспівував", але й глибоко розумів той твір. Для того наша Студія аналізувала кращі хорові твори щодо їх змісту та форми. Такий аналіз має велике виховуюче значіння. На жаль, рідко який хор у нас на Україні вживає цього доброго засобу до підвищення музичної освіти співака. А він має гарні наслідки. Наша Студія ніколи не намагалася "побити рекорд" у хоровому виконанні, але, на думку знавців, часом виконувала з такою майстерністю та артистизмом, якого не досягають інші хори на Україні» [1, 152–153]. Тож безперечним є вплив творчої діяльності цих двох митців та їх Українського народного хору, який став зразком для наслідування наступними поколіннями, на сучасне хорове мистецтво.

Діяльність різноманітних музичних осередків в 20–30-х роках XX століття проходила у напрямі творчих експериментів, які підтримувалися Товариством ім. М. Леонтовича, що сприяло виконанню недавно написаних творів. Серед цих осередків – «капела-студія ім. Леонтовича (1922–1925 рр., керівники Г. Верьовка і Е. Скрипчинська), хор-студія ім. К. Стеценка (1922–1924 рр., керівники М. Вериківський і В. Верховинець), студентський оркестр при Музично-драматичному інституті ім. М. Лисенка (1925–1928 рр., керівники Д. Бертьє й Радзієвський)» [4, 13].

Позитивним явищем був надзвичайно високий кваліфікований підхід, який пропонували корифеї українського диригентсько-хормейстерського мистецтва. Саме в Українському Державному народному хорі (нині – Національний заслужений академічний український народний хор України ім. Г. Верьовки), який було засновано в 1943 р., отримали свого оформлення певні «канони», що згодом унаслідувалися іншими колективами.

Передусім зазначимо наявність у складі народного хору не лише вокальної частини, а й інструментальної. Водночас, за цим зразком в ряді ансамблів була сформована та надзвичайно продуктивно працювала танцювальна група. Н. Цюпа відмічає наслідувальний характер, який мали інші склади, сформовані у більш пізній період: «Насамперед унаслідувалась структура колективу, що складався з хорової, танцювальної та оркестрової груп. Хоча були й випадки, коли танцювальна та оркестрова складові були відсутніми. Також спільним для колективів є використання національного одягу та вибір виконавського репертуару, пов'язаного з народною творчістю» [5, 251]. У Національному заслуженому академічному українському народному хорі України ім. Г. Верьовки була хорова навчальна студія, в якій проводилась підготовка виконавців. Її відкриття, в 1962 році, стало першою ластівкою у питанні становлення кадрів, які могли б заповнювати подібні ансамблі. Навчання проводилось протягом двох років, а після цього учні могли ставати учасниками хору.

Подібні колективи, з менш чисельним складом, почали засновуватися у найбільших містах України – як професійні, так і аматорські. О. Косибород, аналізуючи аматорські хори відзначає їх важливість в контексті сучасної культури: «аматорські хорові колективи це специфічна форма діяльності людей, в якій поєднується і масовий рух і естетична сутність, яскравою рисою сучасного аматорського хору є поєднання масовості залучення співаків до хорового мистецтва з одного боку, з високим рівнем виконавської майстерності з іншого» [2, 36].

Залежно від умов закладу виникали хори, з більшою чи меншою кількістю учасників, які умовно можна поділити на дві групи, а саме – великі колективи з кількістю учасників понад 50 осіб, де поєднуються хорова, оркестрова й танцювальна групи, та камерні, які обмежуються хоровим складом, до якого додаються 1–2 інструменти [5, 253]. Згодом народні хори почали виникати не лише у великих містах, але й у селищах. Чимало з них формувалися навколо будинків культури та міських клубів. Подібні склади стали одними з найбільш поширених. Уряд підтримував самодіяльність, облаштовуючи чимало конкурсів, виїзних концертів та інших культурно-мистецьких подій. В Черкасах, Луцьку, Полтаві, Харкові, Чернігові та інших містах такого роду хорові колективи з'являються в 1950–1960-х роках. Так само плідним був і період кінця 1970 – початку 1980-х років, адже в цей час продовжують засновуватися не лише професійні, а й аматорські гурти при міських Палацах культури.

Отже, народні хорові колективи у ХХ столітті пройшли шлях становлення і розвитку, сформувавши свої канони та свою традицію, яка у часи бездержавності й в умовах радянського режиму, живила традиції українського хорового мистецтва.

Література

1. Волосатих О. Григорій Верьовка. Роки становлення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* 2014. Вип. 112. С. 139–156.

2. Косибород О. Народная музыка в репертуаре любительского студенческого хора. *Сборник статей международной конференции «Искусство и музыка в дискурсе культуры».* Резекне: Высшая школа Резекне, 2012. С. 35–41.

3. Нікітюк О. Феномен «хорова капела»: динаміка поняття. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2018. Чис. 1 (61. С. 22–29.

4. Пархоменко Л. О. Вступ. *Історія української музики:* у 6 т. Т. 4. Київ: Наукова думка, 1992. С. 5–20.

5. Цюпа Н.П. Народні хорові колективи в українському музичному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2016. Вип. 22. С. 250–254.

Мельничук Євген,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ВІД НАЙДАВНІШИХ ЧАСІВ ДО СУЧАСНОСТІ

Початковий період розвитку музичного мистецтва. Музичність та співучість є одними з характерних рис українців. Музичні традиції на території сучасної України сягають прадавніх часів. Знайдені київськими археологами в околицях Чернігова музичні інструменти – тріскачки з бивнів мамонта датують віком 20 тисяч років. До того ж періоду відносять флейти, знайдені на стоянці Молодове (Чернівецька область). Загалом первісне музикування мало синкретичний характер – пісня, танець і поезія були злиті в нерозривній єдності і, найчастіше, супроводжувало обряди і церемонії, ритуали, трудовий процес тощо [4, 364].

Народнопісенна творчість. Про практику народної пісні, що існувала в найдавніші часи на теренах України, можна судити зі старовинних обрядових пісень. Багато з них є відбитком цільного світогляду часів первісної людини, що розкриває ставлення народу до природи та її явищ [4, 364].

Думи та історичні пісні. У XV–XVI століттях історичні думи та пісні стають одним із найяскравіших явищ української народної музики, своєрідним символом національної історії та культури. Як зазначав арабський мандрівник Павло Алепський (мемуарист, син Антіохійського патріарха), який у 1654–1656 роках побував в Україні: «Спів козаків тішить душу і зцілює від журби, бо їх наспів приємний, йде від серця і виконується мовби з одних вуст; вони пристрасно люблять нотний спів, ніжні і солодкі мелодії» [2, 176–186].

Інструментальний фольклор та народні інструменти. Важливе місце в українській музичній культурі займає інструментальний фольклор. Музичний інструментарій України вельми багатий і різноманітний та охоплює духові, струнні та ударні інструменти. Значна частина українських народних музичних інструментів сягають часів Русі, інші інструменті (наприклад, скрипка) прийнялися на українському ґрунті пізніше, проте набули своїх виконавських традицій і особливостей [2, 176–186].

Музичне мистецтво в XVII–XVIII століттях. В епоху бароко, на зміну одноголосному знаменному співу приходить багатоголосний партесний спів, що сприяв розвитку мажорно-мінорної системи і на основі якого розвинувся духовний концерт. Серед видатних музичних діячів цього часу – Микола Дилецький, автор «Мусикійської граматики» (1675) – першої музично-теоретичної праці, де пояснюється суть нової нотної системи, теорія партесного співу та партесної композиції. Серед сучасників Миколи Дилецького відомим українським композитором був також Симеон Пекалицький, що працював у Львові та Москві. Серед київських композиторів-партесників першої половини XVIII століття відомими були Іван Домарацький та Герман Левицький. Партесний стиль як стиль епохи проіснував приблизно до середини XVIII століття, коли йому на зміну прийшов класицистичний жанр хорового концерту у творчості Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя та інших композиторів другої половини XVIII – початку XIX століття [5, 153–154].

Український фольклор у творчості професійних та аматорських колективів. В радянській Україні протягом століття було створено чимало колективів, що спеціалізувалися на виконаннях обробок українських народних пісень і танців, а також творах українських композиторів у подібній

стилістиці – це українські оркестри народних інструментів, ансамблі пісні і танцю, народні хори тощо. Так, 1922 року був організований Перший оркестр українських народних інструментів, 1939 – Гуцульський ансамбль пісні і танцю1943 – народний хор Верьовки, 1951 – Ансамбль танцю України [2, 176–186].

Музичне мистецтво в XIX – початок XX століттях. XIX століття в історії музики визначається виходом на світову арену багатьох національних шкіл, що пов'язано з ростом національної свідомості європейських народів, що знаходились під владою імперій. Слід за польською та російською постає і українська національна композиторська школа [6, 381–437].

Початок звукозапису. Перші грамплатівки зі співом українською мовою були випущені у 1899 році фірмою «Еміль Берлінер» в Лондоні. Записи зроблені під час гастролей російського хору С. Медвєдєвої. Один запис мав назву «Чорнохмари», вірогідно, це був дует Оксани і Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм», інша платівка – пісня «Сонце низенько». На теперішній час ці записи невідомі. У 1900 році «Еміль Берлінер» записав ще сім українських платівок. У Львові, у 1904–1905 роках, зроблено записи українських пісень у виконанні С. А. Крушельницької, а у 1909 році – Ф. М. Лопатинської. [6, 381–437]

Українська музика в 1930-ті – 1950-ті роки. Починаючи з другої половини 1930-х років, музичне мистецтво радянської України розвивалося переважно у руслі соцреалізму, що став єдиним офіційно дозволеним у СРСР «творчим методом» літератури і мистецтва, тоді як митці, що відходили від цього методу піддавались жорсткій критиці й переслідуванням. Зокрема нещадній критиці на пленумах Спілки композиторів піддавалися твори Б. Лятошинського і Л. Ревуцького, причому останній, після 1934 року, практично припинив творчу діяльність, обмежившись викладацькою та редакторською роботою [1, 223–230].

Українська музика в 1960-ті – 1980-ті роки. 1960-ті роки відзначаються проривом української композиторської школи на світову арену, опануванням новітніх течій європейської музичної культури. У Києві створюється група митців «Київський авангард», до якої увійшли композитори Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Ґодзяцький, Володимир Губа. Центральною фігурою в цій групі був диригент Ігор Блажков. Внаслідок розходження з ретроградними тенденціями офіційних музичних кіл СРСР, члени «Київського авангарду» зазнавали різного роду утисків. В подальшому кожен із композиторів пішов своїм шляхом у мистецтві, а неформальна група розпалася [1, 223–230].

Сучасна академічна музика. Значна кількість сучасних українських композиторів є членами Національної спілки композиторів, серед них – 17 народних артистів України, 54 заслужених діяча мистецтв України, 16 лауреатів Національної премії України імені Тараса Шевченка, 6 академіків та 3 члена-кореспондента Академії мистецтв України, 35 докторів наук, 59 професорів тощо. За особливі досягнення 10 митців нагороджені Відзнакою Президента України Орденом «За заслуги» III ступеня, 1 – орденом Ярослава Мудрого, 1 – орденом княгині Ольги [3].

Популярна музика. На українській сцені були представлені майже всі музичні напрями: від фолку до acid джазу. Активно розвивалася клубна культура. Популярність багатьох українських поп-виконавців – Софії Ротару, Ірини Білик, Олександра Пономарьова, ВІА Гра, Вєрки Сердючки – перетнула кордони України і утвердилася в країнах СНД. Популярна музика була представлена на фестивалях «Червона рута», «Таврійські ігри», «Чайка»та інших [3].

Видавнича справа. В 1990-ті – 2000-ні роки, видання й розповсюдження нотно-музичної літератури в Україні переживало скрутні часи. Так, якщо в УРСР обсяг продукції музичного видавництва «Музична Україна» становив від 220 до 280 назв на рік, то на кінець 1990-х впав до однієї-двох, а часом і жодної книжки на рік. Фактично, згорнули випуск нотної продукції інші державні видавництва. Суттєво не змінили ситуацію на національному нотному ринку й приватні видавництва, які, через традиційну малотиражність (а отже й фінансову збитковість) нотних видань, друкують лише нотну літературу на замовлення або коштом авторів. У Києві з двох спеціалізованих музичних книгарень не залишилося жодної, а на нотних полицях великих книгарень переважають дидактичні видання, розраховані здебільшого на дітей і аматорів [3].

Лейбли 7. У кінці 1990-х – на початку 2000-х в Україні було створено низку музичних лейблів, зокрема Gallicia Distribution (Львів), JRC, Lavina Music, Moon Recordsta Nexsound (Київ), Metal Scrap Production (Тернопіль), OMS Records (Житомир), Wolf song production (Дніпропетровськ) та інші.

Література

1. Римаренко Ю. І. Мала енциклопедія етнодержавознавства / Інститут держави і права ім. В. М. Корецького, НАН України. Київ : Генеза; Довіра, 1996. С. 153–154.

2. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку XX століття : монографія. Київ : Музична Україна, 2018. 364 с.
3. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX – початку XX століть: європейські виміри : монографія / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків : Панов А. М., 2017. С. 381–437.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України XX–XXI століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. С. 223–230.
5. Грінченко М. Історія української музики. 2-е вид. Нью-Йорк : Видання Укр. музичного інституту, 1961. С. 176–186.
6. Шульгіна В. Д. Енциклопедія сучасної України : у 30 т. / ред. кол. І. Дзюба. М. та ін. ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001–2020.

Padalko Viktoriia,
postgraduate student of NationalAcademyofCultureandArts Management

MUSICAL INTERPRETATION: EVOLUTION OF THE ROLE AND THE IMPORTANCE OF A PERFORMER

Traditionally musical interpretation was concerned as a total representation of a composer`s idea, like playing or singing some musical pieces in musical schools in the childhood – the aim was to be as much close to original as possible. In the past, performers were often in the shadow of the composers or the authors-performers, but now situation is changing completely. Many singers become popular due to their unique covers of the songs and their interpretations can become even more popular than originals. This reveals the relevance of the topic. Changes that appear in the musical art make a great influence on the role and the importance of the performer. Many new challenges arise. The aim of research **is** to represent the evolution of the role and the importance of a performer and to list problems appear due to this.

Different aspects of musical interpretation were discussed in the works of Ukrainian musicologists. One of the main researches are the works of Viktor Moskalenko, who is the author of the concept of musical interpretation in Ukrainian musicology.Researcher explored the musical thinking and individual style of performer, the creative principles of musical interpretation [2]. The interpreter`s personality appears with its unique approach and its own pallet of means of expression. Explorations of the interpreters` creativity as a way of their self-expression or development of their skills are described also in the works of other Ukrainian musicologists, such asOleksandr Domashchenko, Mykola Heichenko[1, 99-100], Olha Katrych, Nataliia Ryabukha, Nataliia Zhukova and so on. We would like to add to the list of the functions of interpretation, described above, the wish of interpreters to make the musical compositions sound modern, bring them closely to the listener and fill them with modern meanings.

Important changes are happening also in the musicians` attitude to the poetry of Ukrainian classics. Initially, musical interpretations of the classical texts were related to classical music. Since Ukraine achieved the Independence, such interpretations have done the “break out” and began to appear in a great variety of styles and genres of pop music. Musicians started to use the texts of the classics as separate quotes or as the whole lyrics in their compositions, to add their own thoughts and ideas to the meaning etc. They play with the rhythm, melody, words. By the way, exactly this feature – possibility to experiment with rhythm and melody due to the complex nature of modern music – provides the opportunity to make plenty of interpretations.

We came to a reasonable conclusion that the role of a performer radically changed from a straight interpreter to the co-creator. The level of responsibility, rights and obligations changed. In the case when it is spoken about classical music or texts interpretations one of the difficulties for interpreter is to save the internal core of the work. Performer as a co-creator should look to the whole context of the art work, worldview of its author, socio-political circumstances of its creation. Freedom of interpretation always should be based on theintellectuality and awarenessof the interpreter. Then the interpretation will have not only great success among the audience but also will join to the best art works to present the national culture for all over the world. Another challenges appear when it`s spoken about popular songs interpretations. In the past we could widely notice the songs that have totally same melody, arrangement, but different lyrics and language, due to different countries they were made in. They could coexist for much time till be discovered both. Nowadays, in the time of social media, such cases discover immediately. It should be mentioned that performers often make such interpretations not for plagiarism, but to create their mother language version. And the biggest problem here is the lack of legal support, gaps in the Ukrainian law for the interpreter`s rights, the place of an interpreter and an interpretation.

To sum up, development of musical art, changes of socio-political processes caused fundamental changes in the musical interpretation. Performers achieved some freedom in interpreting, however, many new challenges arrived. Perspectives of the research is the further analysis of the role of an interpreter, its correlation with an author and how to determine it in the musical composition.

References

1. Heichenko M. Establishment and development of the problem of executive interpretation in Ukraine. Scientific notes, №120. URL:https://core.ac.uk/download/pdf/53035176.pdf (accessed: 02.11.2022).

2. Moskalenko V. Lectures on musical interpretation. URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf (accessed: 02.11.2022).

Подунай Яна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА БАРДІВСЬКА ПІСНЯ 1990-Х РОКІВ

Бардівська (авторська) пісня в Україні має давні коріння. Новий етап її розвитку припадає на 1990-ті рр., коли вона остаточно самостверджується як один із значимих жанрів української музики. На сьогодні, є лише одне дисертаційне дослідження, присвячене цьому феномену, а саме дисертація О. Різника «Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні», захищена у 1992 р. [2]. О. Різник розрізняє два типи авторської пісні – «міжнаціональну», яка культивувалася в СРСР у 1950–1980-х рр. і була російськомовною, оскільки її адресатами були усі громадяни країни, та сучасну українську, яка мала під впливом національного відродження, що розпочалося наприкінці 1980-х рр., яскраво виражений національний струмінь. Дослідник зазначає, що перший центром української авторської пісні став естрадний театр «Не журись!», потім нові осередки з'явилися у Києві, Харкові, Хмельницькому, Луганську, Боярці та інших українських містах [2, 11–12].

Серед особливостей розвитку авторської пісні на сучасному етапі О. Різник визначає репрезентативну спрямованість явища, тобто переважання в ній естрадно-концертних засад з відповідним типом інституалізації, де важливу роль відіграють фестивалі, зокрема луцький фестиваль «Оберіг». Також дослідник відмічає багатошаровість і багатовимірність цього явища в Україні, яке увібрало в себе традиції побутової лірики XVII ст., сучасну аматорську «гітарно-фольклорну» творчість, «міжнаціональну» авторську пісню з посиленими українськими елементами, національну поп-музику, в якій автором і виконавцем є одна особа. Це втілилося у багатостуменевій специфіці явищ, до якої дослідником віднесено неокобзарство, де синтезовано кобзарські традиції, концертно-шансонне та поп-музичне мистецтво; епіко-монологічний струмінь, в якому поєднувалися елементи стародавньої української пісні та рок-музики; бард-хіт, розгалуженнями якого стали бард-рок, бард-поп, бард-джаз, ексцентричний стиль; романсово-шансонний струмінь, який репрезентовано ліричною та лірико-монологічною пісенністю [2, 12–13]. Відмітимо, що в роботі О. Різника здійснено типологію явища бардівської (авторської) пісні, охарактеризовано її специфічні риси. На жаль, протягом наступних тридцяти років в Україні не з'явилося жодного окремого дослідження, присвяченого українській бардівській пісні, яка протягом цього періоду активно розвивалася.

У дисертаційній роботі О. Бойка 2017 р. [1], де бардівська пісня досліджується в контексті розвитку української масової музики, ми заходимо лише кілька сторінок, присвяченій цьому феномену. О. Бойко розглядає бардівську пісню як різновид акустичної масової музики. Він зазначає, що «акустична музика найбільше з усіх наближається до художньо-естетичних явищ, функціонуючи як феномен мистецтва, але поза сферою академічної культури» [1, 115], тим самим підкреслюючи її художнє значення, яке дозволяє виділити її з комерційного шару масової культури. Дослідник дещо інакше, ніж О. Різник, класифікує напрями авторської пісні, виділяючи поп-бард, рок-бард, гротескно-пародійний, соціально-критичний і політико-сатиричний, національно-патріотичний напрями, неокобзарське відгалуження. Також О. Бойко зазначає, що останніми роками авторська пісня відходить від традицій романсовості й тяжіє до академічного авангарду та архаїчного фольклору [1, 117].

Отже відзначаємо, що розробка теми української бардівської пісні розпочалася ще в 1990-х рр., у період становлення цього явища як феномену української музичної культури, проте надалі вона стає предметом дослідження лише в контексті інших явищ української популярної музики, що не сприяє усвідомленню її як цілісного феномену української музичної традиції.

На нашу думку, бардівська пісня 1990-х рр. стала одним з базових жанрів відродження національних коренів української музики, особливо через напрям неокобзарства, а також стимулом

для пошуків національного стилю в популярній музиці, передусім у гібридних жанрових утвореннях, таких як бард-рок і бард-поп. Також значення бардівської музики 1990-х рр. полягає в розвитку некомерційної лінії популярної музики, що в добу шоу-бізнесу і тотальної комерціалізації естради допомагала зберегти традиції української пісні, яка є національним надбанням.

Література

1. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості : дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2017. 215 с.

2. Різник О. О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02 «Музичне мистецтво. Київ, 1992. 14 с.

Семенуха Руслан,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МАСТЕРИНГ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

Мастеринг – це один із найскладніших процесів роботи над музичним матеріалом, що вимагає високої кваліфікації та зовсім іншого підходу, ніж процес зведення. По суті, це підготовка треку до публікації. Саме поняття *мастеринг* з'явилося разом із віниловими платівками і включало комплекс заходів для створення майстер-диску, з якого виконувався тираж вінілових дисків. Мастеринг – другий та заключний етап технічного доведення музичного матеріалу. У певному сенсі, це адаптування звучання під загальноприйняті світові стандарти, що стосуються певного стилю музики. Наприклад, багато лейблів не довіряють мастеринг треку своїм музикантам, а виконують його самі, щоб весь музичний матеріал, що розміщується в межах лейблу або радіостанції, мали один характер звучання і жоден трек не вибивався із загального стилю. Ще одне із завдань, яке виконує мастеринг, це забезпечення якісного звучання на будь-якій акустичній системі, навушниках і навіть радіоприймачі.

При мастерингу музичного матеріалу у стилі хіп-хоп інженер шукає відповідь на такі питання:

1. Які проблеми є у спектральному балансі?
2. Чи є проблеми у музичному балансі?
3. Що потрібно, щоб трек качав?
4. Чи потрібно розширити чи звузити стерео-базу?
5. Якого рівня має бути RMS і за рахунок чого це потрібно досягти?

Досвідчений мастеринг-інженер у такому випадку, знаходить еталонний трек як референс і орієнтуючись на нього отримує відповіді ці запитання. Наприклад, проводить аналіз звучання музичного треку та визначає параметри:

1. Трек звучить брудно. Нижня середина та низ менш накачані.
2. У референс-треку голосу менше, а ударні звучать ближче .
3. Референс качає, а трек звучить мляво проти нього.
4. Стерео база у референс – трека вужча.
5. Референс RMS – 9db, а трек – 14db.

Аналіз першої позиції показує, що потрібна частотна корекція. Потрібно освітлити трек, але де саме, на 3,5 кГц, 8 кГц чи 16 кГц? Потрібно збагатити низ на 200 Гц чи 80 Гц? Відповідь можна знайти лише дослідним шляхом, виконуючи корекцію та порівнюючи з референсом. Із другої та третьої позицій ясно, що у треку не вистачає пампингу (pumping), і що компресію треба застосовувати з повільною атакою та релізом підібраним за темпом треку. Лімітування теж, швидше за все, буде з повільним релізом. Четверта позиція однозначно говорить про необхідність звузити стерео-базу. Широкі фонограми звучать гірше та прокачують погано. Ну і п'ята позиція показує, що трек потрібно лімітувати.

Для усунення зазначених проблем, знадобиться обрізний фільтр нижче 30 або 40 Гц, щоб прибрати небажаний інфро-низ, що не відтворюється акустикою, EQ на п'ять або шість смуг, StereoImager, MultibandCompressor, Exiter (опціонально) і Limiter. Обрізний фільтр можна поєднати з еквалайзером і він може бути першою смугою. Еквалізуючи фонограму треба враховувати, що для досягнення щільності, щоб фонограма звучала голосно і наполегливо, потрібно звузити її по діапазону ближче до середини. Мастеринг-інженери знають цей прийом і часто ним користуються. Як правило, гучні і накачані фонограми сильно ослаблені в діапазонах вище 7–10 кГц і нижче 60 Гц особливо. У той самий час істотний підйом у діапазоні від 2х до 4-5 кГц (у кожному разі частоту треба вибирати експериментально), додасть треку яскравості чи наглуватості. Еквалізуючи,

орієнтуються на референсний трек**.**

У підсумку можна зазначити, що мастеринг-інженери повинні дотримуватись нижче представлених рекомендацій:

1. Весь альбом має сприйматися як єдине ціле, навіть слухаючи треки у випадковому порядку, людина не повинна відчувати потреби взяти до рук пульт CD-плеєра. Це сприйняття відноситься як до гучності, так і до звучання загалом.
2. Найкраще відтворення музичного матеріалу проводити на різних аудіо-системах. Музика має добре звучати в будь-яких акустичних умовах.
3. Сумно бути очевидцем зараз моди за найвищою гучністю. Щоб уникнути неприємних наслідків цієї тенденції, найбільша можлива гучність повинна бути досягнута без погіршення динаміки та звучання.

Музичний зміст відіграє тут другорядну роль, оскільки його вже не змінити, тому в процесі мастерингу концентруються на досягненні потрібного звучання музичної композиції.

Табуліна Ольга,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СВІТСЬКІ ТВОРИ З НАГОДИ Й. С. БАХА: КАНТАТИ АБО СЕРЕНАТИ?

Й. С. Бах вважається одним з найвидатніших майстрів доби бароко. Він відомий у всьому світі перш за все завдяки своїй клавірній, оркестровій, органній творчості та сакральним композиціям. Але композитор не минув і популярних трендів свого часу, створивши чималу кількість світських творів з нагоди. Багато з них було безповоротно втрачено, і лише близька двадцяти збереглися до наших часів.

Невеличкий історичний екскурс дає змогу згадати, що мода на твори з нагоди або серенати охопила європейські країни у XVII–XVIII ст. завдяки поширенню італійського мистецтва. Митці з Апеннін шукали нові можливості та доходи. Вони часто знаходили своє покликання на службі у впливових аристократів, так розповсюджуючи італійську культуру, мову, мистецькі стилі, жанри та форми. До одного з таких цікавих жанрів барокової доби можна віднести драматичну серенату, яка своїм корінням сягає куртуазної культури Середньовіччя. Спочатку серенати зустрічалися лише в поетичних текстах, але згодом, у добу бароко, трансформувалися у самостійний вид творів, споріднений з оперою та кантатою. Впродовж XVII–XVIII ст. серенати користувалися величезною популярністю в осередку знаті і були невід'ємною частиною святкування різноманітних урочистих подій, своєрідним музичним дарунком на честь адресата. Їх замовляли з нагоди різноманітних приводів: іменин, днів народжень, весільних свят, вдалих військових кампаній тощо.

Головні особливості композицій серенатного типу полягають у факті замовлення та використанні міфологічних, історичних або алегоричних сюжетів з частим хвалебним зверненням персонажів до винуватців урочистостей. Також до ознаки серенати можна віднести її структуру, яка часто складається приблизно з двадцяти номерів, включаючи сінфонії, речитативи та сольні арії або невеличкі ансамблі. Дійство приблизно розраховано на годину виконання, враховуючи головну ідею музичного дарунка – привітання. Ще одною цікавою відмінністю серенат можна вважати обставини їх виконання, пов'язані з просторо-часовими умовами. Хоча позначення подібних творів, що залишили у манускриптах барокові майстри, свідчать про їх різноманітність, величезну кількість та варіативність місць проведень вистав, популярною була практика виконання серенат на відкритому повітрі просто неба у вечірню добу.

Розглядаючи світські твори з нагоди Й. С. Баха, стає можливим виявлення їх схожості з серенатами за вищезгаданими ознаками. Згадаємо декілька з них. Наприклад, кантата № 208 Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd була створена до святкування тридцятип'ятиріччя герцога Крістіана Саксен-Вейсенфельського і виконана в Шмаузі у мисливському будинку. Сюжет базується на античній міфології. Ендиміон відчуває, що його кохана Діана нехтує ним, і він звинувачує її в цьому. Діана виправдовується: їй необхідно бути на полюванні, щоб привітати дорогого героя Крістіана. Кохані примиряються і разом з іншими персонажами – Паном та богинею Палес – прославляють знатного іменинника. Хвалебна кантата вийшла доволі об'ємна: в ній півдюжини речитативів, вісім арій і два хори.

Інша урочиста композиція з нагоди зі зверненням до античної міфології – Weichet nur, betrübte Schatten (№ 202). Кантата створювалась до весільного застілля і написана лише для одного голосу (сопрано) в супроводі інструменті. Виконавиця від слів автора розповідає про красу природи, що пробуджується навесні, про Флору, яка керує цвітінням, про Кохання, що з'єднало два серця, про Феба, який так зачарований цією магією, що сам прагне любові. За традицією урочистих композицій, наприкінці твору звучать привітання та побажання на адресу винуватців події. Хоча кантата лише для однієї солістки, вона також досить велика і налічує дев'ять номерів: п'ять арій та чотири речитативи.

Кантата Der zufriedengestellte Aeolus (№ 205), що позначена у манускрипті самим Й. С. Бахом dramma per musica, створена на честь іменин пана А. Ф. Мюллера. Вже типовий, для подібних творів, міфологічний сюжет трактується так. Бог Еол дарує свободу полоненим вітрам, наділяючи їх руйнівною силою. Вони з лютою радістю рвуться знищити все на своєму шляху. Засмучений Зефір та Помона просять Еола пощадити милі очам пейзажі, але він непохитний. Тоді Паллада благає повелителя вітрів відмінити своє рішення, щоб не заважати святу, яке влаштували музи на честь пана А. Мюллера. Еол не може встояти перед її мольбою і відміняє свій наказ. Твір завершується прославленням іменинника. Пізніше Бах переробив цю кантату для іншої урочистої події – проголошення королем Польщі Фрідріха Августа II. Припускається, що композитор сам переробив міфологічне лібрето на алегоричне, в якому головними дійовими особами виступають Хоробрість, Справедливість, Милосердя.

До дня народження Августа II Бах створює кантату Entfernet euch, ihr heitern Sterne. Сучасники повідомляють, що вистава виконувалась у вечірню добу на ринковій площі під відкритим небом. До весільного бенкету лейпцігського купця Г. Вольфа Бах створює кантату Vergnügte Pleisenstadt (№ 216), в якій персонажами виступають дві річки – Плейсе та Нейсе. Пізніше Бах змінив текст для іншого свята, зробивши дійовими особами Аполлона та Меркурія. З приводу дня народження наслідного принцу Бах написав dramma per musica Herkules auf dem Scheidewege (№ 213). Зміст алегорично-міфологічного сюжету кантати традиційний. Сластолюбство та Доброчинність намагаються схилити Геркулеса, який ототожнюється з принцом, кожен на свій бік. Еко застерігає Геркулеса від необачного вибору. Тоді, добре поміркувавши, він обирає Доброчинність. Твір закінчується прославленням принца. Відомо, що кантата виконувалась на відкритому повітрі у вечірню добу. Інша dramma per musica на честь королівської родини Tonet, ihr Pauken, erschallet Trompeten! (№ 214). Вона була написана з нагоди дня народження королеви. Як і в попередніх творах, її сюжет – міфологічно-алегоричний з привітаннями винуватиці події вустами персонажів. Кантата Preisedein Glucke, gesegnetes Sachsen (№ 215) була виконана на ринковій площі увечері перед вікнами будинку, в якому зупинилась королівське подружжя під час подорожі до Лейпцига.

Досліджуючи твори Й. С. Баха, стає очевидним, що наративи італійського мистецтва не оминули германські землі. Можемо припустити, що, враховуючи географічну дистанцію, на німецьких землях італійська культура репрезентована не в тому обсязі, як, скажімо, у прилеглих до Апеннін Австрії або Іспанії, хоча багато германських дворян запрошували на службу італійських митців. Також очевидним є те, що вищезгаданим творам Й. С. Баха, які прийнято вважати кантатами, попри те, що деякі з них сам композитор називав dramma per musica, притаманні риси італійської драматичної серенати. До них можна віднести факт замовлення з нагоди, міфологічні сюжети з елементами алегорії, нерідко місце та час виконання (відкритий простір, вечірня доба), розширений об'єм та склад виконавців. Можна припустити, що, не вдаючись у подробиці нерідної мови, Й. С. Бах та інші німецькі автори називали кантатами будь-які твори, в яких задіяли спів – хоровий, ансамблевий або сольний, адже з італійської кантата (cantata) – це те, що співається. Вірогідно, саме тому термін «серената» не прижився в манускриптах, і лише тепер розпочався процес виявлення жанрової ідентифікації бахівських кантат.

Цимбалов Микола,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОПЕРАТОРИ ДИНАМІЧНОЇ НЕЛІНІЙНОСТІ

У багатьох навчальних матеріалах. автори через неповноту розуміння принципів роботи операторів динамічної і статичної не лінійності, дають некоректні визначення таким термінам як *компресія, експансія, сатурація і кліпінг*, та неправильно описують принципи їх використання [1, 2]. У дослідженні пропонується розвіяти міфи з приводу роботи приладів динамічної обробки звуку, психоакустичної обробки звуку, до яких записують сатуратори і кліпери, дати чіткі визначення параметрам «атака» і «реліз» та зробити висновки згідно з результатами роботи.

Оскільки вищезазначені прилади відповідають критеріям нелінійних систем, що, в свою чергу, поділяються на статичні та динамічні, пропонується ввести класифікацію приладів за типом нелінійності. До *статичних нелінійних систем* відносяться: сатуратори, кліпери тощо, через те, що зміна форми хвилі в них відбувається миттєво, а отже, статичний графік перехідної функції є репрезентативним. До *динамічних нелінійних систем* відносяться: компресори та експандери, через те, що зміна рівню відбувається поступово, і, виходячи з цього, можна визначити, що статичний графік перехідної функції не може вважатися репрезентативним, оскільки він не здатний до відображення поступової зміни рівня [3, 4].

Отже, можна надати такі визначення:

Компресор – оператор динамічної нелінійності, що здатний до зменшення динамічного діапазону сигналу.

Експандер – оператор динамічної нелінійності, що здатний до збільшення динамічного діапазону сигналу.

Поступова зміна рівня в *операторах динамічної нелінійності* відбувається завдяки застосуванню пік-детектора, який в даному випадку володіє часовими константами у вигляді параметрів «атака» і «реліз». На жаль, існують розповсюджені хибні визначення стосовно поняття таких процесів як «атака» і «реліз». Зокрема, одні автори вважають, що «атака – це час, протягом якого компресор «чекає» перш ніж стиснути сигнал» [5], а «...час релізу – це швидкість з якою компресор "відтискає" сигнал, після того як той падає нижче обраного нами порогу» [6]. Жодне з цих визначень не є коректним, оскільки в операторах динамічної не лінійності часові константи виконують роль *згладжування* контрольної напруги і роблять це постійно [7]. Отже, можемо надати параметрам «атака» та «реліз» такі визначення:

Атака – часова константа, що відповідає за згладжування рівня контрольного сигналу за його позитивної зміни. Атака *постійно* модифікує контрольну напругу.

Реліз – часова константа, що відповідає за згладжування рівня контрольного сигналу за негативної зміни рівня. Реліз *постійно* модифікує контрольну напругу.

Отже, можна зробити такі висновки, що *оператори динамічної нелінійності*, під час своєї роботи постійно змінюють огинаючу сигналу, а це означає, що зміна огинаючої відбувається не лише за перевищення порогу (атака) та за падіння рівня нижче порогу (реліз), а весь час.

Зазначене вище дає змогу модифікувати транзієнти й тіло сигналу за власним бажанням, застосовуючи *оператор динамічної нелінійності* у режимі постійного послаблення гейну, та використовувати його як прилад, що здатний до: *зміни суб'єктивної відстані* між музичним інструментом та слухачем у віртуальному акустичному просторі, *маніпуляції мікродинамікою*, що впливає на «*грув*», *«асиміляції» транзієнтів* кількох музичних інструментів задля покращення синхронності звучання, зокрема завдяки зміні *перцептивного часу атаки* [8, 9].

Література

1. The Secret To Compressor Attack And Release Time. URL: https://www.masteringthemix.com/blogs/learn/the-secret-to-compressor-attack-and-release-time (дата звернення: 04.11.2022).

2. Hugh Robjohns. Q. How does a compressor work? URL:https://www.soundonsound.com/sound-advice/q-how-does-compressor-work (дата звернення: 04.11.2022).

3. Нелінійні та дискретні системи автоматичного керування : курс лекцій : навч. посіб. для студ. спеціальності 141 «Електроенергетика, електротехніка та електромеханіка» / КПІ ім. Ігоря Сікорського ; уклад.: Б. І. Приймак. Електронні текстові дані (1 файл: 4,07 Мбайт). Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2019. 198 с. URL: https://ela.kpi.ua/bitstream/123456789/32086/1/Neliniini_Pryimak.pdf (дата звернення: 04.11.2022).

4. Theory.Implementation.and.Application.pdf at master inteljack/EL6183-Digital-Signal-Processing-Lab-2015-Fall. *GitHub*. URL: https://github.com/inteljack/EL6183-Digital-Signal-Processing-Lab-2015-Fall/blob/master/mit9m.Audio.Effects.Theory.Implementation.and.Application.pdf (дата звернення: 04.11.2022).

5. The Secret To Compressor Attack And Release Time. *Mastering The Mix*. URL: https://www.masteringthemix.com/blogs/learn/the-secret-to-compressor-attack-and-release-time (дата звернення: 04.11.2022).

6. How Compression Affects Harmonic Distortion – Pro Audio Files. *Pro Audio Files*. URL: https://theproaudiofiles.com/how-compression-affects-harmonic-distortion/ (дата звернення: 04.11.2022).

7. Digital Dynamic Range Compressor Design – A Tutorial and Analysis. Dimitrios Giannoulis, Michael Massberg, Joshua D. Reiss. URL: https://www.eecs.qmul.ac.uk/~josh/documents/2012/GiannoulisMassbergReiss-dynamicrangecompression-JAES2012.pdf (дата звернення: 04.11.2022).

8. Michael White. Fundamentals of Mixing Lesson 17 part 1: Functional Compression, 2016. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=M2VOgUgitJM (дата звернення: 04.11.2022).

9. Audio Engineering Society, Inc. The Art of Compression with Jack Joseph Puig, 2021. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=b762v5CZKSM (дата звернення: 04.11.2022).

Цуй Цзін,
аспірантка Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського

СОЛОСПІВИ ВІКТОРА КОСЕНКА У ВИКОНАННІ БЕЛИ РУДЕНКО

Солоспіви Віктора Косенка вже багато десятиліть є частиною українського концертного репертуару. Вони користуються незмінним успіхом у публіки, адже концентрують найкращі риси камерно-вокальної лірики ХХ століття. Також вже можна говорити, що в Україні склався канон виконання косенківської вокальної музики, одним з творцем якого є українська співачка Бела Руденко (1933–2021). Геніальна оперна виконавиця з чудовим колоратурним сопрано, Б. Руденко велику увагу приділяла камерно-вокальній ліриці. На грамплатівці Д-031355, що була випущена у СРСР у 1971 році, співачка виконала три вокальних твори В. Косенка – солоспіви «Вони стояли мовчки», «Говори, говори», «Сумний я» (партія фортепіано – Галина Паторжинська), тим самим популяризуючи музику українського композитора. Попри те, що зазначені твори В. Косенка були написані на вірші російських поетів, вони ще за життя композитора виконувалися в українських перекладах. Б. Руденко для запису обрала саме українські версії солоспівів, в особливий спосіб підкреслюючи українське коріння його музики.

Солоспів «Вони стояли мовчки» на вірші В. Стражева (ор. 7, № 2) був написаний В. Косенком у 1922 році. Цей твір відноситься до житомирського періоду творчості композитора, який був надзвичайно плідним в його мистецьких пошуках та становленні індивідуального стилю. Солоспів є яскравим зразком музики модернізму з поглибленим психологізмом та лаконізмом форм. Мелодія твору є підкреслено декламаційною, що дає І. Вавренчук підстави інтерпретувати його як мелодекламацію. Дослідниця зазначає, що «заглиблення композитором в інструментальний компонент, шукання там ресурсів для виявлення ідеї і настрою приводить до утворення відповідної конструкції вокальної лінії, яка інтонаційно ускладнюється, втрачає характер наспівності» [1, 142].

У виконанні солоспіву «Вони стояли мовчки» (твір звучить в українському перекладі Ю. Ткаченка) Б. Руденко передає усі грані косенківської музики – надзвичайно виточеної та рафінованої [4]. Тривалість твору – менше двох хвилин, але протягом цього короткого часу співачка змальовує багатогранний музичний образ – то стриманий і таємничо невловимий, то вибухово-емоційний; скорботно-трагічний і одночасно просвітлено-катарсистичний. Голос Б. Руденко – колоратурне сопрано – ідеально підходить для інтерпретації косенківської музики, оскільки створює особливу ауру неземного і утаємниченого, яке раптово прориваєтся у швидкоплинний вимір людського буття і так само раптово зникає. Єдність художнього цілого в солоспіві «Вони стояли мовчки» була б неможливою без органічного злиття вокальної партії з фортепіанним супроводом, де звучання інструменту доповнює та коментує розповідь ліричної героїні. Дует Б. Руденко і Г. Паторжинської є ідеальним ансамблем, завдяки якому створюється неповторний шарм косенківської музики.

У 1922 році В. Косенком було написано й солоспів «Сумний я» на вірші М. Лєрмонтова (ор. 7, № 9) у перекладі українською Л. Первомайського. Цей твір також має риси мелодекламаційності, хоча кантиленне начало в ньому проявлене більшою мірою. Відповідно до модерністської естетики, у цьому двохвилинному солоспіві чергуються різноманітні образи – задумливо-меланхолійні та екстатичні, показана швидка зміна станів ліричного героя. У виконанні Б. Руденко солоспіву «Сумний я» [2] перехід від одного стану до іншого відбувається надзвичайно органічно, завдяки чому створюється єдиний художній образ, який є багатовимірним, але надзвичайно цілісним. Співачка підкреслює і природну кантиленність, закладену в мелодиці, і декламаційний тип інтонування. Їх поєднання надає особливої виразності поетичному тексту, який у косенківському солоспіві сам стає музикою.

До камерно-вокальних житомирського періоду, написаних у 1922 році, відноситься й солоспів «Говори, говори» (ор. 7, № 12), створений на вірші В. Лихачова (український переклад – В. Лефтія). Це один з найкоротших вокальних творів В. Косенка – його тривалість є лише трохи більше однієї хвилини. Знов таки, як і попередні солоспіви, цей твір є мелодекламаційним з особливим типом музичного інтонування. Драматургія твору розгортається відповідно до естетичних засад мистецтва модернізму, де поступове накопичення енергії призводить до екстатичного сплеску, а потім поступово затухає. У виконанні Б. Руденко солоспіву «Говори, говори» [3] ми немов зримо відчуваємо вивільнення накопиченої енергії, потужність якої видозмінює часопростір, стискаючи час і одночасно його розширюючи. Попри коротку тривалість звучання твору, завдяки психологічній

насиченості її суб'єктивний час для слухача є значно довшим. У виконанні Б. Руденко це є особливо відчутним.

В інтерпретації косенківських солоспівів Б. Руденко спирається на внутрішню, глибинну сутність його музики, в якій надзвичайно тонко передана уся палітра людських почуттів. Модерністична витонченість не була пріоритетною для мистецтва другої половини XX століття і музика В. Косенка не часто звучала на концертній естраді. Б. Руденко, записавши у 1971 році три солоспіви композитора, актуалізувала його творчість для широкої аудиторії, одночасно створивши своєрідний виконавський канон косенківської камерно-вокальної лірики, який став дороговказом для наступних поколінь.

Література

1. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.

2. Косенко В., Лєрмонтов М. (переклад Л. Первомайського). «Сумний я». Виконує Бела Руденко. URL: https://youtu.be/uDBI8rcMR_U (дата звернення: 24.10.2022).

3. Косенко В., Лихачов В. (переклад В. Лефтія). «Говори, говори». Виконує Бела Руденко. URL: https://youtu.be/Pdo2eeRIZW0 (дата звернення: 24.10.2022).

4. Косенко В., Стражев В. (переклад Ю. Ткаченка). «Вони стояли мовчки». Виконує Бела Руденко. URL: https://youtu.be/oWcsD0Fds_o (дата звернення: 24.10.2022).

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей

Федорук Олександр,
доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО АТРИБУЦІЇ ЯК ПІДТВЕРДЖЕННЯ АВТЕНТИКИ ТА ВАРТОСТІ МИСТЕЦЬКОГО ТВОРУ

Теорію та історію образотворчого, декоративно-ужиткового і народного мистецтва інтерполюємо до формули, що розгортає параметри істинності мистецької атрибуції. Атрибуція передбачає широкий спектр розкриття та висвітлення цього поняття. Атрибуцію здійснює професіонал – артексперт. Він зобов'язаний володіти розмаїтими методами, що за якісного їх проведення детермінують автентику, якість, зрештою, – вартість мистецького твору

Існує велика кількість методичних напрацювань для якісного висвітлення проблеми. Кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв пощастило працювати з кваліфікованими професіоналками з лабораторії «АРТ-Лаб» Івановою та Біскуловою, які навчають студентів – і не лише – усьому тому, що визначає масштабне поняття мистецтвознавчої атрибуції.

Твір мистецтва та його експертизи існують віддавна у паралельному світі – як сіамські близнюки. В умовах динамічного українського артринку професія мистецтвознавця-експерта є вважливою і в мистецькому світі вагомою, тому що в аналітичну практику професіонала експерта органічно вступають оригінальні твори мистецтва або їх фальсифікати.

Кафедра понад чверть століття готує високоосвічених артекспертів, які готові завжди стверджувати різницю між автентикою твору та його вартістю і фальсифікатом. В Україні існує багато галерей, салонів, магазинів для реалізації мистецьких творів. Вони чекають вихованих нами артекспертів.

Пишаємось професією артексперта. Відколи існує світ, еволюцію мистецтва, його рух, стильові константні видозміни супроводжує двобій пари – оригінал твору та його репліка. Проблема існування образотворчого, декоративно-ужиткового та народного мистецтва – це проблема визначення автентики конкретного твору, технології і техніки його виконання. Ми навіть уявити собі не можемо, якщо говорити про складну систему лише українського артринку, скільки створено фальшивих Зарецьких, Василківських, Трушів, Новаківських, Обалів, Ерделіїв, скільки маємо псевдо-Шкрібляка, Приймаченко, Нечипоренка, Горват etc. Наше важливе спільне завдання – визначити на практиці автентику та наукову вартість мистецького твору.

Біскулова Світлана,
кандидат хімічних наук, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДОСЛІДЖЕННЯ МЕТОДОМ ATR-FTIR СПЕКТРОСКОПІЇ СТАРІННЯ ПАПЕРУ ГРАВЮР АЛЬБРЕХТА ДЮРЕРА З КОЛЕКЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ БОГДАНА ТА ВАРВАРИ ХАНЕНКІВ

У 2021 році під час підготовки до проведення ювілейної виставки «Код Дюрера. Графічні твори майстра та послідовників з колекції Музею Ханенків», присвяченій 550-річчю від дня народження найвеличнішого художника епохи Відродження Альбрехта Дюрера (1471–1528), вчені музею і Бюро науково-технічної експертизи (БНТЕ) «АРТ-ЛАБ» провели комплексні дослідження дев'яти гравюр [1]. Стилістичний аналіз робіт не викликав сумнівів у мистецтвознавців музею щодо їхньої справжності, але для встановлення часу створення відбитків (ранні або пізні копії, імовірно, виконані з авторських дошок) необхідним було проведення технологічних досліджень.

У 2018 році науковцями БНТЕ «АРТ-ЛАБ» разом із фахівцями музею вперше були досліджені дві ксилографії з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків (Музей Ханенків). Як показано в роботі [2], відбиток «Зустріч Марії та Єлизавети» був зроблений на початку XVI ст., а дереворит «Різдво» був надрукований в першій половині XIX ст. і відноситься до пізніх

ксилографій з авторської дошки майстра.

У ході проведення технологічної експертизи творів мистецтва на паперовій основі використовуються оптичні та фізико-хімічні методи. Одним з недеструктивних методів дослідження гравюр є інфрачервона спектроскопія з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) [3, 4], що дозволяє встановити структури всіх компонентів матеріалів гравюри – складові паперової основи і фарби для друку, а також оцінити ступінь старіння історичного паперу шляхом порівняльного аналізу з еталонними зразками паперу XIV–XIX ст. [5, 6].

Під час дослідженні складу чорнила методом ATR-FTIR ідентифікована олія як в'язиво в його складі у всіх відбитках гравюр Дюрера, як чорні пігменти виявлені Ivory black (палена кістка) і сажа (у роботах №6, 7 і 11, табл. 1).

Таблиця 1

Перелік досліджених відбитків А. Дюрера з колекції Музею Ханенків
(дані наведені згідно з музейною документацією) та датування

№ п/п	Назва, інв. номер	Час створення	Розміри, мм	Техніка виконання	Порівняльний вік паперу (ATR-FTIR)
1	Малий нарочний (The Little Courier), 4234 Гр	1496	110 x 76	Гравюра на міді	Кінець XVI–перша половина XVII ст.
2	Прогулянка (Walk/Cavalier and Lady), 3469 Гр	1498	195 x 121	Гравюра на міді	Кінець XV −перша половина XVI ст.
3	Мадонна з Немовлям та мавпою (Madonna with the Monkey), 472 Гр	1498	200 x 131	Гравюра на міді	-
4	Немезида (Nemesis/The Great Fortune), 4244 ГР	1501–1502	333 x 231	Гравюра різцем	Перша половина XVI ст.
5	Герб із левом та півнем (Coat of Arms with a Lion and a Cock), 3470 ГР	1502	187 x 122	Гравюра різцем	Перша половина XVI ст.
6	Зустріч Марії та Єлізавети (The Visitation, From The Life of the Virgin), 4247 Гр	близько 1502-1503	298 x 209	Дереворит	Перша половина XVI ст.
7	Різдво (The Nativity, From The Life of the Virgin), 4246 Гр	близько 1502-1503	298 x 210	Дереворит	Перша половина XIX ст.
8	Воскресіння (The Resurrection), 4238 Гр	1510	393 x 275	Дереворит	Перша половина XVI ст.
9	Зішестя у пекло, із серії «Великі страсті» (Christ in Limbo, from The Large Passion), Гр-4237	1510	391 x 280	Дереворит	Перша половина XVI ст.
10	Моління про чашу (Christ on the Mount of Olives), Гр-4249	1515	217 x 151	Офорт на залізі	Перша половина XVI ст.
11	Пейзаж з гарматою (Landscape with Cannon), Гр 4248	1518	217 x 322	Офорт на залізі	Друга половина XVI ст.

При аналізі волокнистого складу паперу гравюр Дюрера встановлено, що аркуші виготовлені з целюлози однорічних рослин (про це свідчить відсутність в ІЧ-спектрі смуги поглинання лігніну [5–6]), наповнювачі паперу – каолін, гіпс або карбонат кальцію/крейда. Папір аркушів проклеєний тваринним клеєм, що є типовим для паперу, виготовленого до початку XX ст. [3–6]. В ІЧ-спектрі паперу спостерігається зменшення інтенсивності амідної смуги поглинання (1540 $см^{-1}$) в структурі клею, що свідчить про його деструкцію у результаті природного старіння, а також відзначається наявність нових смуг поглинання в області 1500–1800 $см^{-1}$ в наслідок появи на папері фоксингів (місць руйнування паперу мікроорганізмами) [5, 6].

Зазвичай процес старіння або деградації паперу проходить через декілька стадій внаслідок присутності багатьох хімічних компонентів в його складі. Так, автори статті [4] за допомогою моделювання процесу деградації паперу методом 2D кореляційного аналізу встановили, що у ході старіння паперу спочатку розкладаються карбонати як наповнювачі паперової маси (смуга в області 1400 $см^{-1}$), а потім руйнується целюлоза як волокниста основа. Іноді процес старіння починається з деструкції целюлози (смуга в області 1010 $см^{-1}$), а потім змінюється структура каолініту/каоліну як

наповнювача паперу.

В цій роботі була проведена оцінка старіння паперу гравюр Альбрехта Дюрера з метою уточнення часу створення відбитків [5]. Аналіз ІЧ-спектрів паперу досліджених робіт показав (табл. 1), що вік паперу гравюри2 відповідає кінцю XV–першій половині XVI ст., гравюр 4–6, 8–10 – першій половині XVI ст., що узгоджується з музейною атрибуцією. Деградація паперу гравюр №1 та 11 свідчать про виготовлення відбитків наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. Значні реставраційні втручання не дозволяють однозначно встановити ступінь старіння аркуша відбитка 3.

Отже, за допомогою методу ATR-FTIR спектроскопії були досліджені волокнистий склад, проклейки та наповнювачі паперу гравюр Дюрера, а також був ідентифікований склад чорнила. Порівняльний аналіз з еталонними зразками паперу XIV–XIX ст. дозволив оцінити деструкцію паперу з метою встановлення часу створення відбитків. Показано, що ATR-FTIR є одним з ефективних недеструктивних аналітичних методів при датуванні історичного паперу. Ця інформація може бути корисною мистецтвознавцям, реставраторам та зберігачам музейних колекцій.

Література

1. Код Дюрера. Графічні твори майстра та послідовників з колекції Музею Ханенків. Київ : Фенікс, 2021. 48 с.URL: https://khanenko.museum/uk/arhiv-podiy (дата звернення: 06.10.2022).

2. Андрианова Е. Б., Бискулова С. А., Шостак Е. Д. Исследование и переатрибуция двух ксилографий Альбрехта Дюрера из коллекции Национального музея искусств имени Богдана и Варвары Ханенко. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної* спадщини: актуальні виклики сучасності : зб. наук. праць міжнародної науково-практичної конференції, 07–08 червня 2018 р., м. Київ. Київ : НАКККіМ, 2018. С.10–13.

3. Kumar R., Kumar V., Sharma V. Fourier transform infrared spectroscopy and chemometrics for the characterization and discrimination of writing/photocopier paper types: Application in forensic document examinations. Spectrochimica Acta Part A: *Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 2017. P. 19–28.

4. Zięba-Palus J. et al. Analysis of degraded papers by infrared and Raman spectroscopy for forensic purposes. *Journal of Molecular Structure*, 2017. P.154–162.

5. Біскулова С., Андріанова О., Шостак О. Дослідження гравюр Альбрехта Дюрера з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : зб. наук. праць VII міжнародної науково-практичної конференції (22–23 вересня 2022, м. Київ) / Ред. кол.: О. В. Рудник (голова), К. К. Крайній (відп. ред.) та ін. Київ : Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» ; Асоціація реставраторів України, 2022. С.10–18.

6. Андріанова О. Б., Біскулова С. О., Перевальський В. Є., Чуєва К. Є., Шостак О. Д. Наука. Мистецтво. Студії. Освіта. Технологічні дослідження творів європейської графіки з колекції Музею Ханенків : методичний посібник. Київ : Фенікс, 2020. 60 с.

Кондратюк Аліна,
кандидат мистецтвознавства,
докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

АТРИБУЦІЯ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ЖИВОПИСУ ЦЕРКВИ СПАСА НА БЕРЕСТОВІ МОГИЛЯНСЬКОЇ ДОБИ

Питання атрибуції монументального живопису церкви Спаса на Берестові (рис. 1) перебуває в полі зору дослідників вже понад півтора століття. Проте далеко не одразу було з’ясовано, що існуючий у храмі ансамбль розписів виконано на початку 40-х років XVII ст. Серед учених XIX ст. було багато прихильників точки зору, що цей храм є пам’яткою доби Володимира Хрестителя. Так вважали, зокрема, М. Ф. Берлінський [1, 44; 1, 147], Н. Самойлов [2, 48], М. А. Максимович [3, 91], Н. М. Сементовський [4], а у пізніший час О. М. Павлінов [5, 51], Ф. І. Шміт [6, 36], Г. К. Лукомський [7, 10]. У 60-х рр. XIX ст. під шаром олійних поновлень в інтер’єрі був знайдений досить добре збережений фресковий розпис, який також був атрибутований багатьма дослідниками як пам’ятка доби рівноапостольного князя Володимира (або принаймні Ярослава Мудрого).

Одним із тих, хто піддав справедливому сумніву таку атрибуцію був І. А. Лашкарьов [7, 127–138] – один із кращих на той час знавців київської давнини. Цього ж погляду дотримувався і відомий дослідник XIX ст. П. Лебединцев, котрий відзначив факт реставрації храму Петром Могилою і згадав про новий розпис, «виконаний перстами грецьких художників» [8, 9]. М. І. Петров, секретар Київського Церковно-Археологічного товариства, також дотримувався думки, що розписи церкви було виконано у 40-х рр. XVII ст. [9, 72–73]. Тож з кінця XIX ст. поступово почав стверджувався

погляд щодо виконання ансамблю розписів за могилянської доби. Але до сьогодні нез'ясованим є другий аспект проблеми атрибуції – питання щодо майстрів-виконавців розписів. З приводу національного й географічного походження майстрів існує кілька гіпотез. Учені XIX ст. І. А. Лашкарьов [7, 127–128] і М. І. Петров [10, 3] вважали, що розписи інтер'єру було виконано афонськими майстрами. На користь цієї думки, начебто, свідчив ктиторський напис 1644 р., вміщений над дверним прорізом на стіні зовнішнього нартексу (рис. 2). У тексті зазначено, що, за сприяння Петра Могили, церкву було розписано «перстами греків». Такого ж погляду дотримувався дослідник початку XX ст. К. В. Шероцький [11, 276]. Так само вважали й деякі вчені другої половини XX ст. Зокрема, Г. Н. Логвин зазначав, що наявний у храмі розпис був виконаний грецькими майстрами з Афону в 1642–1644 рр. [13, 192; 14, 224]. На цьому наполягав і П. М. Жолтовський [14, 13]. Проте ситуація з виконавцями розписів виявилася набагато складнішою.

Рис. 1. Церква Спаса на Берестові. Розписи східної стіни внутрішнього нартексу й суміщеного приміщення церкви та вівтаря. 1643 р.

Незабаром виникнув і цілком протилежний погляд. Зокрема, вчений Д. В. Антонович припускав, що храм розписаний «в старих українських традиціях», які лише вважалися за грецькі. Навіть самий вираз, що малярство виконано «перстами греків», треба розуміти в тому сенсі, що воно виконано у старому так званому «грецькому» складі, себто в старих українських традиціях декоративно-стилізованого малярства [15, 325–326]. На цю точку зору пристав мистецтвознавець і реставратор Л. Скоп, котрий писав про національну самобутність розписів могилянської доби і їхню ґенезу виводив із старовинних українських зразків. Грецький вплив, на його думку, виступає у київському храмі лише як своєрідне культурне тло [16, 42–43].

Сьогодні обидві вищезгадані гіпотези критично переосмислено. Зокрема, авторка даної праці намагалася спростувати думку щодо виконання розписів церкви саме афонськими живописцями [17, 62–73]. Діапазон дослідницьких думок з питання атрибуції фресок церкви Спаса останнім часом помітно розширився. Л. С. Міляєвою було відзначено, що стилістично деякі композиції храму нагадують роботи болгарських майстрів. Було також поставлено питання про можливу причетність до відновлення церкви Спаса в 1640-х рр. італійського живописця й архітектора Октавіано Манчіні [18, 411]. Нещодавно польський учений В. Делюга висунув гіпотезу, що авторами фресок київського храму були православні грецькі переселенці, котрі жили в суміжних до турецьких Балкан православних державах – Молдавському та Волоському князівствах [19, 34–36]. Погляд В. Делюги поділяють і деякі українські вчені, зокрема, Є. П. Кабанець. Так само як В. Делюга, він вважав, що живопис храму має найближчі паралелі у стінопису церков Південної Буковини і Молдови [20, 58–59; 21, 111].

Рис. 2. Церква Спаса на Берестові. Ктиторський напис. Зовнішній нартекс. Східна стіна. 1644 р.

Серед останніх публікацій згадаємо праці О. В. Лопухіної, О. В. Пітателєвої і В. Г. Ченцової, що присвячені проблемі атрибуції розписів церкви Спаса [22, 182–202]. Виконання розписів храму 40-х рр. XVIII ст. було приписано ними двом грецьким майстрам, братам Іоанну й Георгію, що походили з Македонії. Означені художники успішно працювали в молдавських землях й могли були рекомендовані Київському митрополитові Петру Могилі особисто знайомим із ними протосинкелом константинопольської єпархії Мелетієм Сирігом [22, 182–202].

Публікації більшості згаданих дослідників містять слушні зауваження щодо мистецьких впливів на розписи київського храму. Були представлені також деякі стилістичні аналогії до розписів церкви Спаса серед інших пам'яток монументального малярства поствізантійської традиції. Але це

мало характер побіжних зауважень. Метою нашої праці є саме здійснення розгорнутого стилістичного аналізу монументального живопису храму в широкому контексті поствізантійського мистецтва й українського малярства кінця XVI – першої половини XVII ст. Вважаємо, що саме такий підхід є найбільш плідним у вирішенні питання атрибуції.

Література

1. Берлинский М. Краткое описание Києва, содержащее перечень сего города, также показания достопамятностей и древностей оного. Санкт-Петербург : Тип. Департамента нар. просвещения, 1820. 204 с.

2. Самойлов Н. Киев в начале своего существования, блеске, славе, величии, разрушении и возобновлении; с историческим описанием двух первых церквей, сооруженных равноапостольным кн. Владимиром по воспрятии св. крещения в 989 г. и существующих поныне в Киеве, с планом и видами оных церквей. Москва : Тип. Лазаревых ин-та вост. яз., 1834. 73 с.

3. Максимович М. А. Собрание сочинений : в 3т. Киев : Тип. М. П. Фрица, 1876–1880. Т. 2 : Обозрение старого Киева, 1877. 524 с.

4. Сементовский Н. М. Древнейшая в России церковь Спаса на Берестове, построенная св. великим князем Владимиром в Киеве в 989 году. Киев : Типография Н. М. Сементовского 1877. 111 с.

5. Шмит Ф. И. Искусство древней Руси-Украины. Харьков : Союз, 1919. 111с.

6. Лукомский Г. К. Киев : Церковная архитектура XIXIX века; Византийское зодчество; Украинское барокко. Мюнхен : Орхис, 1923. 56 с.

7. Лашкарев П. А. Что осталось от древней киевской церкви Спаса на Берестове. *Труды Киевской Духовной Академии.* 1867. № 7. С. 127–138.

8. Лебединцев П. Спас на Берестове. *Киевская старина. Ежемесячный исторический журнал.* 1888. № 7. С. 8–11.

9. Петров Н. И.Историко-топографические очерки Древнего Киева (с планом древнего Киева 1638 г.). Киев : Тип. Императ. Ун-та св. Владимира, 1897. 267 с.

10. Петров Н. И. О древней стенописи в Спасской на Берестове церкви. *Труды Киевской Духовной академии.* 1908. №2. С. 1–33.

11. Шероцкий К. В. Киев : путеводитель спланом г. Киева и 58 иллюстрациями. Киев : Фото-лито-тип. С.В. Кульженко, 1917. 356 с.

12. Логвин Г. Н. Киев : По художественным памятникам Киева. Очерк. Москва : Искусство, 1960. 328 с.

13. Логвин Г. Н. Киев : По художественным памятникам Киева. Очерк. 3-е изд. Москва : Искусство, 1982. 336 с.

14. Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. : монографія. Київ : Наукова думка, 1988. 159 с.

15.Українська культура : лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вступ. ст. І. М. Дзюби; перед. сл. М. Антоновича. Київ : Либідь, 1993. 592 с.

16. Скоп-Друзюк Г., Скоп Л. До проблеми фундації Петром Могилою розписів 1644 року в храмі Спаса на Берестові. *Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження)* : тези доповідей і повідомлень міжнародної наук. конф. (Київ, 14–16 бер.1996 р). Київ, 1996. С. 42–43.

17. Кондратюк А. Ю. До питання щодо участі афонських іконописців у розписах церкви Спаса на Берестові 40-х рр. XVII ст. *Труди Київської духовної академії.*Київ, 2016. № 25. С. 62–73.

18. Міляєва Л. С. Митрополит Петро Могила і духовне середовище Києва 30–40-х рр. XVII ст. *Хроніка–2000. Український культурологічний альманах.* Київ, 2004. Вип. 60. С. 403–418.

19. Делуга В. Молдавсько-волоські елементи в церковних розписах Києва за часів Петра Могили. *Петро Могила і сучасність (до 400-річчя від дня народження)* : тези доповідей і повідомлень міжнародної наук. конф. (Київ, 14–16 бер.1996 р). Київ, 1996. С. 34–36.

20. Кабанець Є. П. Дослідження стінопису церкви Спаса на Берестові. *Реставрація музейних пам'яток в сучасних умовах. Проблеми та шляхи їх вирішення* : тези та матеріали доповідей міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 60-річчю Національного науково-дослідного реставраційного центру України (Київ, 1998). Київ : Національний науково-дослідний реставраційний центр, 1996. С. 58–59.

21. 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 року). Львів : Львівський музей історії релігії, 1998. С. 110–111.

22. Ченцова В. Д., Пітатєлева О. В., Лопухіна О. В. Авторство фресок XVII ст. церкви Спаса на Берестові в світлі нових досліджень. *Лаврський альманах*. Київ, 2014. Вип. 29. С. 182–202.

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

АНАЛІТИЧНИЙ ЕКСКУРС ВИРОБНИЦТВА ХРЕСТІВ XI – ПОЧАТКУ XVI СТОЛІТЬ

З прийняттям християнства у Київській Русі з'являється немала кількість церковних предметів. Найбільш визначну групу серед них складають міднолиті вироби, що пояснюється простотою технології, відносною дешевизною матеріалу і широким попитом населення на подібні предмети. Спершу, речі християнського мистецтва завозилися у Давньоруську державу з Візантійської імперії, про що свідчать чималі знахідки «корсунських» предметів в Херсонесі, Києві та інших містах Київської Русі. Грецькі зразки копіювалися, розмножувалися, а в подальшому і переробляли, залежно від вподобань і попиту місцевого населення. Однак завезена продукція не могла повністю задовольнити потреби на церковні вироби, призначені в першу чергу для приватного вжитку. «Тому в Київській Русі вже у першій половині XII ст. налагоджується широке серійне виробництво натільних і наперсних хрестів, ікон і хрестів-змійовиків. Про місцеве виготовлення подібних виробів свідчать знахідки кам'яних ливарних форм для відливання хрестів різних видів і відкриті археологами залишки ремісничих майстерень» [1, 17].

Матеріал, з якого вироблялися витвори мистецтва, безумовно накладав печатку на художні властивості речей і на характер зображень, але крім цього напряму, він мав ще й глибинну умовну квінтесенцію. Поширене використання міді для петрургії хрестів-енколпіонів, тільників, ікон, змійовиків не було випадковістю і не може бути пояснено лише технологічними особливостями мідних виливків (мідь більш тугоплавкий метал, ніж срібло і олово, хоча і більш дешевий). Мідь, як метал, мала ще й «магічні» властивості.

За народним повір'ям, хрести-тільники мають бути лише мідними, оскільки за біблійними переказами, пророк Мойсей зробив «мідного змія і посадив його на прапор, і коли змій вжалив людину, то той дивився на мідяного змія і жив» [2, 131–132]. Епізод з мідним змієм – своєрідний різновид зцілення «аналогічного подібним». Новий заповіт містить слова Ісуса Христа, де він прирівнює Його Розп'яття підняттю Мойсеєм змія в пустелі.

Якщо класифікувати пам'ятники мідного художнього лиття за групами, то серед них виділяють такі типи виливків:

– хрести-тільники (від трьох до дванадцятикінцевих);
– іконки-сережки різних форм (круглі, квадратні, прямокутні й фігурні);
– хрести нагрудні, серед яких виокремлюються окремі типи:
а) енколпіони, двостулкові, з рухомим вушком,
б) пекторалі (які складаються з окремих половин: аверса та реверса),
в) двосторонні (іноді виходять при поєднанні стулок енколпіони),
г) односторонні, як правило, з фіксованим вушком;
– хрести напрестольні, зазвичай восьмикінцеві (рідше – шестикінцеві);
– змійовики, із зображенням на лицьовій стороні християнського способу, на звороті – личини в оточенні змій або зміїної фігури;
– іконки-образки, які мають, як і хрести, кілька категорій:
а) енколпій – двостулкові з рухомим вушком;
б) двосторонні з рухомим і нерухомим вушком;
в) односторонні з вушком для підвішування – найпоширеніша категорія;
– панагії, двостулкові, путні, з рухомим або фіксованим вушком;
– складні (від двох до чотирьохстулкових);
– хорос, складені з окремих міднолитих ажурних пластин і рельєфних фігурок, у подальшому монтуються на основу.

Всі ці типи виробів співіснували і доповнювали один одного, мали різне призначення: більшість з них розраховане на особисте застосування, деякі служили для прикраси церковного начиння, богослужбових книг, освітлювальних приладів. У Київській Русі хрести були обов'язковою приналежністю кожного християнина, тому міднолита продукція – це був наймасовіший і одночасно найдавніший тип виробів. Часом, найбільш давні хрести мали стилістичні та іконографічні особливості, відрізнялися дивовижною різноманітністю форм і декору. Вони мали різні обриси

середохрестя – у вигляді квадрата, ромба, кола та інші, різне завершення кінців – прямокутне, лопатеве, ажурне тощо. Відомі хрести від трьох до дванадцятикінцевих, укладених в коло або з перехрестям на кінцях.

Отже, хрести XI – початку XVI ст. є цінними зразками сакрального мистецтва та культури України.

Література

1. Свєнціцка В. Різьблені ручні хрести XVII–XIX ст. Львів, 1939. 76 с.
2. Міфи народів світу. Київ, 1982. Т. 2. 277 с.

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

ХУДОЖНІ ЗМІСТИ ТВОРЧОСТІ МИТЦІВ ОБ'ЄДНАННЯ NEW BENT

Дійсність, згідно з українською системою світовідчуття, традиційно сприймалась як макросвіт, з яким тісно пов'язана людина, яка серед інших форм існування здатна відчувати його, реагувати і, що важливо, змінювати та перетворювати. Особлива роль у цій взаємодії належить митцю, який через метафору і символ, здатний виображувати взаємодію та розуміння цих складних систем. Окрім того, обов’язковою метою для художника є бажання спонукати іншого, ближнього, до ментальних роздумів над вічними темами людського існування. Описуючи творчість поета, І. Франко відзначав, що «його (поетова – І.С.-К.) сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття і рівночасно зціплюючи те нове з тим запасом виображень та досвідів, які є активні або які дрімають в душі читачевій. Сказавши коротко: поет розширює зміст нашого внутрішнього «я», зворушуючи його до більшої або меншої глибини» [5, 1].

У тривалій боротьбі українського народу за Незалежність, радянський період породив цілі покоління митців, чия творчість стала, водночас, символом величі духу і трагедії знецінення. Один із таких етапів – це період нонконформізму, який, на думку вітчизняної дослідниці Л. Смирної, характеризується певними періодами, пов’язаними або з посиленням ідеологічного та карального тиску чи з його ослабленням. Саме у 70-х та у першій половині 80-х років XX століття відбувається чергове загострення протистояння між митцями, їхніми спробами творити вільне мистецтво і владою. «Виставки-одноденки стають символом 1970-х років і доби епохи «застою» в цілому, а мистецький нонконформізм – нелегальним явищем «квартирного» формату [4, 145].

Водночас, це була пора появи та формування самобутніх митців, яких часто вітчизняні мистецтвознавці відносять до представників постмодернізму. Їх творчість не замикалась на боротьбі за національну самоідентифікацію, адже остання була природною складовою свободи особистості взагалі. Якщо європейський постмодернізм робив акцент на грі, включаючи її у стосунки з глядачем, із соціумом, з традиціями, зрештою, із самою культурою, то представники українського нонконформізму вболівали за цінності гуманістичні, спрямовані на піднесення людської гідності. Саме такими були прагнення Микола Трегуба та Вудон Баклицького, двох близьких друзів та яскравих учасників мистецького об’єднання New Bend. Відомо, що учасником об’єднання був В. Борозенець, однак перебування його було короткочасним.

Молоді художники-новатори влаштовують неформальні виставки у найбільш несподіваних і непристосованих місцях, як наприклад, покинутий цегляний завод. Однак їх виставкова діяльність жорстко контролювалася міліцією, тому і об’єднання New Bend проіснувало досить недовго. Персональні виставки могли проводитись лише у форматі «квартирника», та й то не завжди успішно. Зокрема, «квартирна» виставка М. Трегуба у 1978 р., що мала відбутись у помешканні Юрія Смирного, була «ліквідована» КДБ, так і не відбувшись. Причиною такої пильної уваги каральних органів до цих митців, була категорична незгода з політикою влади, для якої цінність особистості вимірювалася рівнем слухняності. «Від початку існувала ситуація конформізму, себто «неправди», державного замовлення. Кожен з митців визначав для себе межу, де закінчується його конформізм і починається його справжнє мистецтво, але ця межа, на думку багатьох художників, завжди була і є досить хисткою. Втім, життя і погляди митців андеграунду принципово не влягалися таким звичним уявленням. Цей андеграунд формувався М. Трегубом, В. Баклицьким, М. Вайсбергом, І. Нестеренком, О. Гербаневським, М. Ритяєвим, В. Ананяном» [4, 170].

З-поміж інших представників нонконформізму учасників об'єднання New Bend вирізняло декілька аспектів. На відміну від художників кола Левич-Лимарєва, сформованого, здебільшого, із випускників КДХІ, Коля і Віля вирізнялися безкомпромісністю щодо будь-якої співпраці із установами офіційної культури. Це відобразилось навіть у професійному навчанні, яке вони здійснювали самотужки. Самостійно над художньою майстерністю працював В. Баклицький – багато читав, малював, копіював твори улюблених художників. Адже бути художником для майстра означало не просто професію, а спосіб переживання світу та розмови з ним. Його товариш і однодумець М. Трегуб, закінчивши Київське художньо-ремісниче училище, так і не став студентом художнього інституту. Його норовливий характер сказався вже на вступному іспиті – замість щасливого радянського села він зобразив реальне життя українських селян, через що отримав вовчий квиток.

Ще одним важливим аспектом творення-виображення цих майстрів є прагнення до взаємодії із світом як макрокосмом, у якому екзистенція губить свою самотність, дозволяючи митцю пізнати радість вселенської гармонії. Як Микола, так і Вудон, вважали себе частиною природи, тому вболівали за її збереження. Слід пригадати надзвичайно емоційну роботу В. Баклицького «Чорнобильська мадонна», написану у 80-х роках ХХ ст. Споглядаючи цей Образ, розумієш, що чорнобильська трагедія стала символом катастрофи не стільки екологічної, а, здебільшого, гуманітарної. В останній рік життя (1992) Вудон брав участь у виставках групи незалежних художників «Стронцій-90», котрі у творах відстоювали чистоту екології Землі.

Для обох митців самовираження було найціннішим: відчуваючи себе частиною Всесвіту, вони не могли змиритися із статусом системного художника. Пізнаючи світ, розглядаючи його, художники були вільними у виборі теми зображення, матеріалів, прийомів, що й спонукало до творення особливого метафорично-символічного виображення дійсності.

Зустрівшись у 1962 році, Вудон і Микола працюють разом. Ходили на етюди, захоплені красою Києва. Як зазначають колеги художників, улюбленими місцями їх були – Куренівка, Солом'янка, Поділ, Ямська, околиці цегляного заводу та єврейське кладовище, котре вже зникло у вихорі сучасної розбудови міста. «Почалися пошуки нового стилю. Було все – і по новому «відкритий» пуантелізм, і стихійне наслідування Ван Гога, і спроби поєднати корінь (народний) та крону, і багато іншого. Але поступово була знайдена власна манера роботи з пленером, власне розуміння композиції, нав'язане, частково, використанням малопідходящого матеріалу» [3].

Література

1. Вишеславський Г. Тотальний театр Олександра Аксініна. 2021.URL: https://antikvar.ua/totalnyj-teatr-aksinina/ (дата звернення: 03.11.2022).

2. Голуб О. Він був київською визначною постаттю. Вся «підземна» еліта визнала його яскравий талант, і з вуст у вуста, по ланцюжку, ця звістка поширювалась далі… 2002. URL:https://zn.ua/ukr/ART/nevgasima_palitra_vudona_baklitskogo.html(дата звернення: 03.11.2022).

3. Леоненко Н., Вайсберг В. Запоздалый некролог. 2012. URL: https://artukraine.com.ua/a/zapozdalyy-nekrolog/#.X7apcGj7Q2w (дата звернення: 03.11.2022).

4. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві: монографія. Київ : Фенікс, 2017. 480 с.

5. Франко І. Із секретів поетичної творчості. URL: http://ukrlit.org/faily/avtor/franko_ivan_yakovych/franko-iz_sekretiv_poetychnoii_tvorchosti.pdf (дата звернення: 03.11.2022).

Несен Ірина,
кандидат історичних наук, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва

ОБРАЗИ ХУДОЖНІХ ТКАНИН ВАСИЛЯ АНДРІЯШКА (ДО 80-ЛІТТЯ МИТЦЯ)

Історія художнього текстилю в Україні береже імена сотень славних мистців, які залишили по собі визначні колекції творів. За століття свого існування, художня тканина тут пройшла тривалий шлях розвою від народних хатніх занять і промислів до професійної галузі декоративно-вжиткового мистецтва, створивши власне національне обличчя. У ХХ ст. цей поступ, значною мірою, відбувався у мережі виробництв, що належали «Художнім промислам». Поступальності цього процесу сприяло і формування системи закладів мистецької освіти [2].

Одним із непересічних митців, що працюють у царині авторського художнього текстилю є Василь Дмитрович Андріяшко, творча діяльність якого розпочалась у кінці 1960-х років і триває до сьогодні [3]. Разом із творчістю в матеріалі, В. Андріяшко відомий як дослідник історії й проблем художньої стилістики національної текстильної спадщини минулих століть і сьогодення. Особливо уважно мистець досліджує народний килим Київщини [1].

Важливість постаті В. Андріяшка для розвитку національної художньої тканини без сумніву потребує не одного глибокого наукового студіювання. Натомість у цьому матеріалі ми ескізно торкнемось двох робіт, виконаних мистцем в останні десятиліття, які яскраво ілюструють його творчу особистість. Це сюжетна тканина «Біля яблуні» (2015) і декоративна тканина «Цвіт папороті» (2018). Технічні прийоми їх виготовлення засвідчують, що діяч у своєму доробку звертався до різних переплетень і досконало володіє ними. Окрім роботи на ткацькому верстаті, він активно звертався до повсті, як до техніки виготовлення як сюжетних, так й орнаментальних композицій.

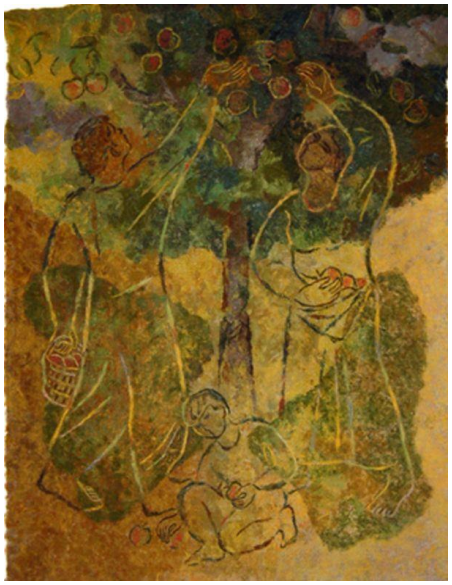


Рис. 1. Андріяшко В. Д. «Біля яблуні». 2015 р. Повсть

У композиції «Біля яблуні» В. Андріяшко створив образ, який за стилістикою повертає нас у традиції школи Михайла Бойчука. Перед нами ескізно вихоплений куточок краєвиду. Чоловіча, жіноча й дитяча постаті, означені узагальнено контуром. За конфігурацією розташувань, вони утворюють замкнену в окружність цілісну групу. Персонажі рвуть яблука з дерева. Єдність у компонуванні фігуративу посилюється єдністю колориту, що ґрунтується на поєднанні складних відтінків зеленого, жовтого, коричневого й синього і їх тональних розтяжках (рис. 1).

Інша робота «Цвіт папороті» виконана у техніці ремізного ткання, яка в народній традиції минулих століть застосовувалася для виготовлення простих хатніх тканин і, по суті, зникла з практик сучасного авторського текстилю. Композиція являє собою колірну абстракцію, у якій важливими чинниками образності стає фактура і складний мерехтливий колорит, побудований на складних тональних градаціях контрастних відтінків всіх кольорів спектру. Композиція центрична за характером. Цвіт папороті умовно втілений у мотиві розтягнутого по горизонталі ромба, від якого по колу розходяться промені, підсилені фактурою ремізного ткання (рис. 2).

Рис. 2. Андріяшко В.Д. «Цвіт папороті». Ремізне ткання, 2018 р. Ремізне ткацтво

В. Андріяшко є художником, який ввів у художній текстиль нові сюжети, поєднав прийоми станкової й декоративної композиції. Вніс інноваційне розуміння в образність українських художніх тканин, створив власний тип тканого панно.

Література

1. Андріящко В.Д. Гобелени київських художників 1950–70-х років. *Студії мистецтвознавчі: Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво*. Чис. 4 (32) [гол. редактор Г. Скрипник]; НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ: ІМФЕ, 2010. С. 120–140.

2. Шмагало Р. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX ст.: структурування, методологія, художні позиції. Львів : Українські технології, 2005. 528 с.

3. Андріяшко Василь Дмитрович. URL: https://kdidpmid.edu.ua/academy/andriyashko-vasyl-dmytrovych/ (дата звернення: 18.10.2022).

Карпенко Ольга,
старша викладачка кафедри рисунка, живопису та скульптури,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАРОДНА КАРТИНА ТА ІКОНА ЯК ОСНОВА СТИЛІСТИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ У ТВОРЧОСТІ М. БОЙЧУКА, Д. БУРЛЮКА ТА К. МАЛЕВИЧА

Звернення до національних витоків, народного мистецтва та ікони представниками українського авангарду у пошуках власної самобутності зумовило вихід їх творчого доробку на загальносвітовий мистецький рівень. Тоді як західноєвропейський модернізм звертався до африканського мистецтва, вивчав і аналізував його елементи, з метою втілення у власних творчих експериментах, українські мистці авангардного спрямування шукали основу для мистецьких експериментів у народному мистецтві та іконописі. Одним з найяскравіших прикладів є творчість М. Бойчука та представників його школи – І. Падалки, В. Седляра, Т. Бойчука, О. Павленко, які розробляли засади нового українського монументального мистецтва на основі вивчення традицій візантійського мистецтва.

Михайло Бойчук мав блискучу європейську художню освіту – Віденська рисувальна школа, Краківська академія мистецтв, навчався в Мюнхені, відвідував академію Поля Рансона в Парижі. За словами мистецтвознавця О. Федорука «Краків і Париж, у зміцненні професійної руки Михайла Бойчука, відіграли першорядну роль. Не менше значення мали в житті Бойчука навчання в Мюнхенській академії (1905 р.), поїздки до Італії (1907–1908 рр.)» [4, 141]. Подорожі до Італії та споглядання монументального мистецтва храмів і палаців справили надзвичайне враження на художника та допомогли обрати власний шлях мистецької інтерпретації. У листі до митрополита А. Шептицького М. Бойчук писав, що подорож до Венеції та міст північної Італії, споглядання монументального оздоблення «…мене навело на ту дорогу, по якій я ступаю. Відтоді я став покірним і вірним традиціям, що передали нам митці візантійські…» [6, 138]. Також М. Бойчук певний час перебував у Парижі, особисто був знайомий з П. Пікассо і Ж. Браком, проте Михайло Бойчук не піддався прямому наслідуванню стилістики французького кубізму, а створив власний варіант модерністської естетики, що проявив себе у напрямі неовізантизм. «Цей процес авангардистського перетлумачення культурно-стильових здобутків мистецтва неоліту, Єгипту, Візантії, Середньовіччя, бароко, Ренесансу, європейського модернізму і національного народного мистецтва найбільш талановито і яскраво втілився у творчості М. Бойчука і його учнів і однодумців…» [5].

Народне мистецтво, ікона, вивіска мали відчутний відбиток на творчий манері Давида Бурлюка. Не зважаючи на пафосну футуристичну риторіку, спрямовану на рішучий розрив з традиційним мистецтвом, Давид Бурлюк жваво цікавився народним мистецтвом, зібрав велику колекцію народних вивісок, лубків, селянських ікон, прялок, посуду, кераміки, хотів створити «Музей вивісок» де «…аромат і шарм національного (а не інтернаціонального) духа народного буде живий» [2, 205]. У творчому доробку Д. Бурлюка є картини з інтерпретацією надзвичайно популярного в українському народному мистецтві сюжетом, де зображено козака Мамая. Це однойменний твір «Козак Мамай» (1912 р.), де Бурлюк відтворює традиційну композицію у стилі примітивізм, а також інтерпретація сюжету в футуристичній манері «Життя козака» (1910 р.), де використано принцип повторення елементів форм, зокрема коня, а козака зображено ніби балансуючим в повітрі. «Бурлюк-художник переспівував картинки “Козак Мамай”, тож увійшов, відтак, до лав українських характерників. Бо ж традиційний “Козак Мамай” є пародією на високий штиль бароко, це – епатаж аристократичного смаку і вульгаризація героїчного жанру…» [1, 228].

Стилістика іконопису проявила себе у дуже знаковому творі Д. Бурлюка – «Пахар» (1910 р.). Цей твір, виконаний в манері кубофутуризму, містить елементи, що відносять глядача до образної мови іконопису. Так обличчя пахаря, яке тричі повторюється в картині, узагальненістю рис обличчя швидше нагадує лики святих. Це не портрет конкретної особи, а надлюдський і, водночас, архаїчний образ. Згорблена постать пахаря, який підкорений монотонному і безупинному руху життя і важкій праці. Обличчя кольору землі, максимальна узагальненість рис відтворюють в пам’яті образи святих мучеників. Чорний силует коня зображено у тих же відтінках, що і колір чорнозему. Картина написана у стриманій кольоровій гамі вохристих, жовтогарячих, червоних та чорних кольорів, які лише деінде виблискують синьо-блакитними відтінками. Також, майже протягом усього життя, Давид Бурлюк звертався до жанрових сценок із зображенням селян, коней на тлі українського краєвиду. Ці твори він пише в манері примітивізму, що викликає в пам’яті асоціації з народною

картиною, вивіскою, лубком.

Казимир Малевич, протягом свого творчого життя, вдавався до інтерпретації фрескового живопису, іконопису, примітиву крізь призму різноманітних модерністських напрямів. Так, у ранній період творчості К. Малевич створює картини у стилі символізму, що полемізують з фресковим давньоруським живописом, творами проторенесансу, Раннього Відродження. Вони мають площинний характер, виконані в стриманій колірній гамі, де домінують золотисті, охристі відтінки і нагадують золоте тло ікон. Твори 1907 року під назвою «Молитва», «Ескіз фрескового живопису», «Торжество неба», «Автопортрет» об'єднані одною манерою виконання, де домінує умовність іконописної мови, площинність, декоративність. В автопортреті художник зобразив себе в образі пророка, за яким постають численні силуети святих у смиренних молитовних і блаженних позах, оголених на тлі природи. Картина просякнута золотим світлом, що в цілому відносить глядача до ідеї про рай, де людина перебуває в абсолютній гармонії. Таке ж відчуття викликає і картина під назвою «Торжество неба», де відтворено ідею райського життя, що уготоване святим під покровом Божого захисту. У творі «Плащаниця» 1908 року К. Малевич вдається до максимальної декоративності зображення, що нагадує більше печворк або гобелен. Максимальна умовність зображення, обмеженість кольорової гами до трьох-чотирьох кольорів – жовтих, вохристих, червоних та коричневих. Таке незвичне поєднання релігійного сюжету смерті Ісуса Христа з естетикою народного декоративного мистецтва створює виразну оригінальну композицію. Друга хвиля звернення К. Малевича до іконописної стилістики проявилася у його селянському циклі творів 1912 р. виконаних в дусі неопримітивізму. Художник навмисно вдається до деформації постатей, збільшення кінцівок рук і ніг з метою підкреслення їх причетності до важкої праці, зв'язку з землею. Обличчя нагадують іконописні лики, де головну увагу приділено величезним очам. Особливо помітно це у творах: «Селянка з відрами і дитиною», «Селянки в церкві», «Етюд портрета селянина».

Супрематичний період творчості К. Малевича не мав візуальних ознак схожості з іконописною естетикою, проте за своїм духом, за значенням, яким наділяв супрематизм сам автор, його можна віднести до течії, яка носила в собі умовність іконопису, локальність кольору, площинність форм та, що найголовніше – простір, сповнений пульсацією живої енергії Всесвіту. Ось як сам автор тлумачив явище супрематизму: «Супрематизм ми повинні не розглядати, а лише відчувати витворені в ньому відчуття (динаміка, контрасти, простір). Витворення цих почуттів може бути дійсним витворенням суті явищ безречових функцій всесвіту, які залюбки перетворюються в речовий всесвіт… Світ, сприйнятий відчуванням, - є світ постійний. Світ же сприйнятий як форма, свідомістю – непостійний. Форми зникають або міняються, але відчуття не зникає, не міняється…Тому осягнення явищ всесвіту не може бути лише за їх формальними лініями, а тільки через відчуття їх суті» [3, 150]. З наведеного уривку видно, що Казимир Малевич не розглядав супрематизм в площині безпредметного мистецтва як чистої абстракції, а наділяв свою живописну систему філософським і духовним змістом. Як ікона не відтворює реалістичне зображення святих; божественні образи, які б мали абсолютну схожість з живою людиною, а використовує свою систему знаків і символів для ілюстрації ідеї духовного світу, так і супрематизм Малевича створює систему власних знаків і символів, що відкриває шлях у безкінечність.

Література

1. Горбачов Д. Наївність –цинізм цнотливості. *Хроніка*. № 3–4. Київ, 2000.
2. Карпенко О. Уособлення національно-світоглядного архетипу у творчості Давида Бурлюка. *Мистецтвознавчі записки*. № 21. 2012. С. 205–211.
3. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві. «Він та я були українці» Малевич та Україна. Київ : «Сім студія». 2006. 456 с.
4. Федорук О. К. Штрихи до портрета майстра. Українське мистецтвознавство. Вип. 1. Київ : Наукова думка, 1993.
5. Художній авангард українських митців в історії українського образотворчого мистецтва. URL: https://ukrtvir.com.ua/xudozhnij-avangard-ukrayinskix-mitciv-v-istoriyi-ukrayinskogo-obrazotvorchogo-mistectva/ (дата звернення: 01.11.2022).
6. Шевчук В. Г. Неовізантизм Михайла Бойчука. *Вісник ХДАДМ.* 2011. № 1. С. 137–140. URL: http://www.visnik.org.ua/pdf/v2011-01-32-shevchuk.pdf (дата звернення: 14.10.2022).

Говтвян Ольга,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СИНТЕЗ СКУЛЬПТУРИ ТА КЕРАМІКИ В УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦЬКИХ СТУДІЯХ

Мистецька форма, яка безпосередньо використовує реальний простір, кераміка пройшла чималий шлях від узагальнених фігурок епохи енеоліту до сучасних форм. Національні керамічні традиції змішувалися зі світовими надбаннями. Скульптура, будучи тривимірною, займає простір і взаємодіє з ним. Ужиткова функція втратила першість, декоративна переплелася зі смисловою та філософською. В Україні з'явились майстри і майстерні, які створюють керамічні скульптури та артоб'єкти.

Юрій Мирко і *Богдан Кривошея* заснували майстерню авторської кераміки *Gorn*. Майстри демонструють мистецтво у його декоративній суті, прості і вільні форми. Основна увага надається декору для дому та предметам мистецтва. За допомогою кераміки передають відчуття сутності та спонтанної досконалості. У своїх творах вони сміливо поєднують різні види глини, металів, скла і дерева. З серією скульптур «Храми» провели виставку на території національного заповідника «Софія Київська» [1].

Найбільш престижна студія України – *Сергія Махно* – Serhiy Makhno Architects. Вироби студії – це скульптура і утилітарні предмети. Але навіть ті речі, що мають пряме функціональне призначення, виглядають, як справжнє мистецтво. Студія реалізувала проєкти в 21 країні, здобувши світову славу. Сергій Махно є прихильником і поціновувачем давніх українських традицій. Він переусвідомлює їх і власною працею відроджує сучасний український стиль. Досліджуючи нескінченні анімалістичні форми, майстерня Сергія Махно створила власну колекцію зооморфної кераміки, що є відображенням культурного надбання народу [2].

Іван Бобков заснував бренд *Bobkov Ceramic Studio*, що відомий сучасним та якісним гончарством, у якому поєднуються фантазія і талант, навички та знання. Митець працює з надбаннями київської школи розпису, використовуючи характерні для неї квіткові та рослинні мотиви. Також додає образи, що використовувались у мистецтві часів Київської Русі: природні й тваринні знаки. Мистецтво Івана Бобкова уособлює «єдність корінних народів України – кримських татар і українців». Вироби з теракоти або української глини, створюються на гончарному крузі, розписані вручну глазурю або ангобом. Іван експонується широко по всій Європі, як в персональних виставках, так і в складі міжнародних фестивалів [3].

Скульптор *Іван* і кураторка *Катерина Підгайні – «Скульптурний цех»* – це скульптурна студія та артпроєкти. Вони постійно приймають участь в українських скульптурних симпозіумах і фестивалях скульптур у якості учасників та організаторів. В студії, з 2014 року, навчають скульптурному ремеслу. Надають комплексні знання і навички, опираючись на академічну школу скульптури та рисунку [4].

«Гончарна Майстерня Сергія Горбаня» вважається чи не найбільшою на Дніпропетровщині. Майстерня виготовляє на замовлення високоякісну кераміку з використанням різних технологій випалювання в дров'яній печі. Це може бути посуд, скульптури, керамічні ванни або обробна плитка ручної роботи. Характерна особливість таких керамічних виробів – вишуканість форми і технічна досконалість. Слід зазначити, що Сергій Горбань брав участь у багатьох українських і міжнародних виставках. У його колекції є величезна кількість нагород і відзнак за кращі роботи. У майстерні кераміки Горбаня діє гончарна школа.

Майстерня Юрія Мусатова, художника-кераміста, який ствердився як професійний представник сучасної української художньої кераміки, переосмислює традиційні способи роботи з керамікою. Його творчість виходить за межі звичних категорій чи видів мистецтва – станкової скульптури або інтер'єрної кераміки. В мистецькому просторі його об'єкти є самодостатніми. Митець звертається до питання цілісності особистості в постіндустріальному суспільстві. Ілюзорність сучасного світу представлена в роботах Мусатова мрійливими і тонкими конструкціями.

Олександр Мірошниченко – власник *майстерні в місті Чугуєві Харківської області*. Зараз, через війну, залишив рідний дім. Кераміст знаходить нові й нові технологічні видозміни, вражаючи пластичною образністю кожної роботи. Творча діяльність мистця представлена в багатьох виставкових проєктах, серед яких виставки, а також численні нагороди всеукраїнського та світового рівня. Його пошуки в глині глибоко осмислені. Кераміка Мірошниченка випереджає сучасність, завжди демонструючи найактуальніші, найсвіжіші творчі знахідки [5].

Керамічні скульптури тандему *Андрія Кириченка* та *Єлизавети Портної*. Їх кераміка різноманітна – за кольором, фактурою, настроєм. У своїй діяльності експериментують з поєднанням шамотної маси і фаянсу. Твори є новаторськими через свою фактуру, композицію і колорит. З 2014 року беруть участь в міжнародних конкурсах, виставках, резиденціях [6].

Література

1. GORN – творче об'єднання майстрів та майстерень кераміки з України. URL: https://gornceramics.com/about-us/ (дата звернення: 15.10.2022).
2. Українська зооморфна кераміка від А до Я. URL: https://mahno.com.ua/uk/blog/post/ukrainian-zoomorphic-ceramics (дата звернення: 15.10.2022).
3. Discovering unexpected beauty in Ukrainian clay. URL: http://ifamstories.org/wp-content/uploads/PDFs/IFAMStories_Artist_Maryna-Kurukchi-Ivan-Bobkov.pdf (дата звернення: 15.10.2022).
4. Скульптурний цех. URL : https://www.sculptureguild.net/about-us (дата звернення: 15.10.2022).
5. Ceramics Now. URL: https://www.ceramicsnow.org/oleksandrmiroshnychenko/ (дата звернення: 15.10.2022).
6. Кераміка та гончарство в Україні. Сучасне мистецтво. URL: https://issuu.com/bolsheznat/docs/ceramics012016 (дата звернення: 15.10.2022).

Капітанова Лідія,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВІЗІЯ МОДЕРНУ В ПОШТОВІЙ ЛИСТІВЦІ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Мета публікації – проаналізувати багатогранність і різноманіття проявів модерну в поштовій листівці кінця XIX – початку XX ст. В поштовій листівці використання художнього образу набуває фундаментального значення в поширенні й популяризації мистецтва для широкого кола людей, завдяки потужним можливостям тиражування великої кількості листівок і безперешкодному та швидкому розповсюдженню їх різними верствами населення. Між 1885 і 1918 роками поштова листівка була на найвищому щаблі популярності. Зокрема, за твердженнями джерел, до кінця Першої світової війни було надіслано мільярди поштівок [1]. Особливо яскравого прояву в листівках набуває естетика модерну. Образність і символіка, орнаментальний декор, сюжетність поштівок все безсумнівно вказує на дивовижне відлуння модерну у тисячах листівок.

Провідною тематикою орнаментики модерну стають флороморфні, зооморфні, орнітоморфні, інсектоморфні, антропоморфні та геометричні мотиви [2, 86]. Кожен із даних різновидів орнаментики набув широкого застосування в декоруванні поштівок. Одним із найяскравіших прикладів використання орнаментів модерну є серії фотографічних поштових листівок, виданих такими європейськими видавцями як: Société Industrielle de photographie (S. I. P.), Париж, Франція; Neue Photographische Gesellschaft m.b.H. (NPG), Берлін, Німеччина. Значна частина даних листівок була створена у фотостудії Atelier Reutlinger. Леопольд-Еміль Ройтлінгер запропонував дуже характерний стиль поєднання фотографічних зображень із фантастичними накладками в стилі ар-нуво [3]. Він додав до цього процесу винятково якісне ручне тонування. Студія Ройтлінгера стала відомою своїм незвичайним дизайном листівок у стилі модерн, особливо для портретів актрис. Серед інших він зазняв Мату Харі, Клео де Мерод, Сару Бернхардт, Рене Депре (рис. 1), Леоні Яне, Анну Хелді Ліну Кавальєрі [4].

Рис. 1. Листівка Serie 101 №8 «Desprez», Видавець «Société Industrielle de photographie (S.I.P.)», Париж, Франція. Пройшла пошту в 1901 році

Вигнуті плавні лінії застосовувалися як у орнаментах, так і у абстрактних образах. У будь-якому разі акцент робився на площинному характері малюнка. Химерну лінію «удару бича» можна було знайти в будь-якому творі живопису, скульптури, архітектури. Зустрічається вона повсюдно і в

поштовій листівці модерну. З витонченими вигнутими лініями у модерністів також асоціювався ніжний жіночий образ і тому, саме жінка, є однією з основних тем зображення.

Багато відомих художників ілюстраторів втілювали себе у створенні зображень для поштових листівок. Зокрема сецесія в Австрії знаходить свій яскравий прояв у поштових листівках Wiener Werkstätte (Віденських майстерень), кооперативу для художників і ремісників, заснованого у 1903 році двома членами Віденської сецесії, архітектором Йозефом Гофманом і дизайнером Коломаном Мозером. Листівки були одними з найприбутковіших продуктів Wiener Werkstätte і користувалися великим попитом як предмети колекціонування з моменту свого створення. Такі дизайнери, як Хоффманн, Оскар Кокошка, Дагоберт Пеше та Егон Шіле, створили різноманітні тематичні листівки, які оживлюють соціальне життя Відня початку нового століття – кафе, архітектуру, моду, міські типи та гумор. Деякі з найбільш виняткових дизайнів створили жінки-художниці, зокрема Мела Келер і Марія Лікарц. Виставка листівок Wiener Werkstätte з колекції Леонарда А. Лаудера проводилися в Вольфсонівському музеї (Wolfsonian Museum), що є підрозділом Флоридського університету, а також у галереї Neue у Нью-Йорку [5].

У контексті поштівок сецесії у Відні варто також особливо відзначити Рафаеля Кірхнера. Le Raphael de la carte postale: таке визначення дав Марсель Кнехт, автор цікавої статті в Revue Illustrée de la Carte Postale в 1900 році [6]. За життя Кірхнер був одним із найвідоміших ілюстраторів листівок не лише в Європі, а й в Америці. Ще одним чудовим художником листівки сецесії є Карл Йожа, його поштівки за образами, сюжетами і стилістикою виконання, перегукуються з листівками авторства Рафаеля Кірхнера, і, у разі відсутності підпису автора на листівці, у середовищі колекціонерів часто виникають сумніви та суперечки щодо підтвердження авторства. Також варто відзначити внесок таких художників ілюстраторів як Раймунд Ріхтер фон Віхера, Антон Пінкава, Людвіг Раух.

Авторські художні поштівки Італії не поступалися у ступені яскравості вираження епохи модерну. Ось лише деякі імена із плеяди митців, які створювали дивовижні листівки: Джованні Мескіні, Ніно Нанні, Алеардо Терці, Серхіо Бомпар, Адольфо Бусі, Карло Чіострі, Тіто Корбелла, Марчелло Дудович, Леопольдо Метліковіц. Не можна також оминути увагою чеського генія Альфонса Муху, роботи якого також видавалися у вигляді поштових листівок і сьогодні мають дуже високу цінність у колах колекціонерів.

У США модерн теж має свій особливий шарм. Напевно, кожен чув вираз «Гібсонівська дівчина», що представляє собою ідеал краси на рубежі XIX–XX століть, створенням цього надзвичайного образу жінки ми завдячуємо американському художнику і іллюстратору Чарльзу Дейна Гібсону. Його роботи видавались також у вигляді поштівок і мали велику популярність. Філіп Буало, Гаррісон Фішер, Говард Чендлер Крісті, Фредерік Ерл Крісті, Арчі Ганн, Вільям Гаскелл Коффін, Френк Деш, Кларенс Фредерік Андервуд теж створювали ілюстровані листівки, що втілювали у собі дух часу і нової вільної і впевненої в собі жінки.

Література

1. Die geschichte der post- und ansichtskarte. URL: https://www.postkarten-archiv.de/wissen/die-geschichte-der-post-und-ansichtskarte (дата звернення: 16.10.2022).

2. Оборська С.В. Специфіка орнаментальної стилізації декору стилю модерн. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ. 2020. № 1. с. 85–89. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196571.

3. Art Nouveau Frames. URL: https://wonderings.net/vintage-postcards/atelier-reutlinger/art-nouveau-frames/ (дата звернення: 17.10.2022).

4. Reutlinger Léopold Emile. URL: https://www.cparama.com/forum/ reutlinger-leopold-emile-t771.html (дата звернення: 17.10.2022).

5. Wiener Werkstätte Postcards at the Wolfsonian Museum. URL: https://www.theviennasecession.com/wiener-werkstatte-postcards-at-the-wolfsonian-museum/ (дата звернення: 17.10.2022).

6. Raphael Kirchner: life, works, postcards. URL: https://www.dellaquila.net/ kirchner/foreword.html# foreword (дата звернення: 18.10.2022).

Кужель Оксана,
студентка Рівненського державного гуманітарного університету,
вчителька образотворчого мистецтва Постійненського ліцею
Деражненської сільської ради Рівненського району Рівненської області

КРАЄЗНАВЧИЙ МУЗЕЙ У СЕЛІ ПОСТІЙНЕ НА РІВНЕНЩИНІ: ЕТНОГРАФІЧНА СКЛАДОВА ЕКСПОЗИЦІЇ

В Україні музеї є важливою інституціональною ланкою, що працює з національною пам'яттю, ідентичністю, вони є зв'язковими ланками культури України з культурами світу. Музеї відіграють величезну і різнопланову роль у розвитку українського суспільства [3]. Традиційні художні ремесла і промисли – це своєрідна пам'ять народу, яка зберігає його духовний досвід та єднає минуле із сьогоденням і майбуттям. Ремесла і промисли формувалися віками, водночас, вони можуть розвиватись й вдосконалюватися надалі, завдяки знанням і вмінням майстрів, які передають свої компетентності молодим майстрам [2].

Відкриття нової школи села Постійне у 1987 році творчо надихнуло педколектив на створення у школі етнографічного музею «Оберіг». Наказом №26 (а) від 4 березня 1989 року відкрито музейну експозицію у річницю відзначення дня народження Т. Г. Шевченка. Експозицію музею створено руками вчителів, техпрацівників, учнів. А очолив процеси збору експонатів і створення експозицій директор – Новак Микола Євстафійович. Разом зі шкільним майстром Степанчуком Зіновієм Адамовичем, секретарем Забейдою Адамом Івановичем вони створили такі складові експозиції музею як «Сільське подвір'я» та «Речі побуту українців». Керівником музею призначено Жук Лідію Володимирівну, вчительку українського народознавства.

Нині музей розвивається і розширюється. У результаті пошуково-дослідницької роботи, зібрано достатньо матеріалів і створено такі експозиційні розділи: «Бабусина світлиця»; «Ремесла рідного краю»: «Вишивка», «Ткацтво», «Гончарство», «Речі домашнього вжитку», «Одяг мого села», «Знаряддя праці», «Лозоплетіння» «Бондарство», «Селянський двір»; «Історія церкви»; «Історія села»; «Отче поле» (видатні люди нашого села); «Ніхто не забутий, ніщо не забуте»; «Небесна Сотня». В жовтні 2022 року створено ще одну експозицію – «Героям нашого часу», присвячену односельчанам, які зараз воюють на фронті російсько-української війни.

На сьогодні у музеї «Оберіг» Постійненського ліцею зберігається 284 експонати. Серед них 57 видів полотняних рушників з різною технікою вишивання. На рушниках початку ХХ століття вишивка була виконана лише чорними, сірими та червоними нитками. Таких експонатів у музеї всього 6. На рушниках з другої половини ХХ століття, яких у музеї налічується 45, геометричні та рослинні візерунки виконані здебільшого хрестиком, лічильною гладдю, декоративним швом червоними нитками, іноді з невеликою кількістю зеленого, синього і жовтого кольорів. Це комбінована техніка: стебловим швом, що дає чітку лінію, виконані усі контури малюнків, а дуже різноманітні за візерунком і ритмом заповнення вишиті гладдю, стебнівкою. На таких рушниках зображені розквітла гілка чи дерево.

Кращими майстринями вишивки старшого покоління села Постійне були Жук Ганна Йосипівна, Годун Ольга Федорівна, Гандзюк Софія Філаретівна, вироби яких знаходяться у нашому музеї. Одними з кращих сучасних вишивальниць села є Жук Валентина Федорівна, Ігнатюк Марія Олександрівна, Коротка Марія Пилипівна, Квач Марія Прохорівна, Жук Світлана Дмитрівна, Кужель Оксана Дмитрівна, творами яких збагатився фонд музею.

В музеї зібрано 96 тканих виробів з льону (килими, рядна й доріжки, наліжники, рушники), так як саме льон найбільше вирощували у нас на Поліссі. Також є вироби із вовни: запаска, фартух, 2 килими, літник (смугаста яскрава (на червоному тлі) вовняна або напіввовняна спідниця), 2 свити (приталений верхній одяг із домотканого сукна).

Кращими ткалями у Постійному були: Годун Ольга Федорівна, Жук Василина Ігнатівна, Кужель Людмила Євстафіївна, Жук Ганна Йосипівна, Лайко Олександра Василівна, Шилюк Парасковія Пилипівна, Кужель Ганна Адамівна, Жук Надія Ананіївна, Шилюк Ольга Калениківна, Грищук Василина Микитівна, Грищук Любов Талимонівна, Жук Ганна Сидорівна, Кулеша Нонна Трохимівна, Омельчук Галина Володимирівна. Вони вміли робити тканини з найскладнішим переплетінням, а звідси і більш складними і різноманітними візерунками.

Експозиція гончарного ремесла містить 20 експонатів. Це *глечики, гладишки, горшки*. *Глечики* є з ручкою та без неї, поливані та без поливи. Це все вироби початку та середини ХХ ст. У розділі

експозиції «Хатнє начиння» зібрані предмети домашнього вжитку: гасові лампи для освітлення помешкання, ночви (довгаста дерев'яна посудина, що використовувалася для купання, прання білизни, розчинення тіста, подрібнення продуктів). Для прання білизни використовували *прач* – дерев'яний гладенький валок, що за формою нагадує велику лапу. *Дерев'яні гребінки* та *гребені* використовувались у побуті для розчісування *куделіз* льону, конопель, вовни. Вони виготовлені із суцільного шматка деревини і мають різну кількість та щільність зубів. На них насаджувалася пряжа при ручному прядінні. Для вирівнювання одягу, тканин – *рубель* (дерев'яний валок з ребристим боком), *«вугільні» або «духові» праски.* Із знарядь праці у музеї зберігаються *серп, велика ручна пилка* для зрізування дерев, *ціп.* Цікавими є експонати з лози: 5 великих кошів для зберігання сала, 3 малих кошики для збирання ягід, грибів. Також зібрано 7 предметів бондарства: *дерев`яна маслобійка* – вузька і відносно висока діжка, яка зверху закривається циліндричним вершняком з отвором посередині, куди вставляється колотушка – палиця з насадженим на неї кружком; *діжки* та *барильця.*

Музейні експозиції – важливий чинник і дієвий засіб навчально-виховного процесу в школі. Послідовність окремих розділів відповідає народним уявленням стосовно пріоритету в життєдіяльності людини, насамперед оселі, знарядь праці, їжі, потім одягу й прикрас, а відтак, свят і обрядів тощо. Хоча, певна річ, усі ці компоненти культури в реальному житті функціонували в тісному взаємозв'язку.

Основними формами і методами роботи шкільного музею є створення на музейних матеріалах рукописних зошитів, підготовка текстів і проведення екскурсій різних типів, робота зі створення літопису школи, родин; уроки та краєзнавчі виховні години; зустрічі з цікавими людьми, з учасниками, свідками історичних подій; тематичні вечори та свята; дослідницько-пошукові експедиції, пересувні форми роботи (виїзні заняття, пересувні виставки); тижні музею в школі; проведення методичної роботи на базі музею (консультацій, семінарів тощо) [1].

Література

1. Гайда Л. А. Музей у навчальному закладі. Київ: Шк. світ, 2009. 128 с.
2. Литвинець Е. М. Українське народне мистецтво. Вишивання і нанизування [Альбом]. Київ : Вища шк., 2004. 335 с.
3. Сила і стійкість музеїв під час війни. URL: https://www.lvivpost.net/kultura/n/48399 (дата звернення: 03.11.2022).

Лимар Ганна,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

УКРАЇНСЬКА ПАРАДИГМА МИСТЕЦТВА АВАНГАРДУ В ХУДОЖНІЙ ТВОРЧОСТІ

Український вчений Володимир Личковах проводить порівняльний аналіз українського та польського авангарду в спільноєвропейській парадигмі. Проведене ним дослідження естетосфери авангардизму в її теоретичних та художньо-образних вимірах підкреслює висновок Дмитра Горбачова про національну особливість українського авангарду [4]. Взаємовідношення українського та польського авангарду в образотворчому мистецтві розкривається через категорії трансгресії, антистилю, ексцентризму в художніх мовах безпредметного мистецтва. Національні особливості українського авангарду, як і польського, Володимир Личковах вбачає у вітаїзмі та енергоінформаційній естетиці сакрального «святовідношення». Семіотика авангардистської образності показується знаково-символічним дискурсом художньої мови Львівсько-Варшавської філософської школи [5].

Українська дослідниця авангарду Олена Щокіна аналізує теорію українського авангарду і розглядає погляди основоположників цієї мистецької течії на людину. Вона доходить висновку про те, що авангард – це мистецтво про людину, про її сутність, що перегукується з Ніцше з його «надлюдиною». На її думку, мислення авангардистів найяскравіше виразилися у визначенні саме категорії людини та розуміння гуманізму. «Людина – божевільна (дикун, варвар, тварина) і людина – раціональна (абсолютна, досконала); людина-Бог і людина-Ніщо, людина-пророк і месія; людина оновленої вільної художньої свідомості і консерватор – такі найбільш яскраві, характерні і суперечливі уявлення про суть людини, особу, індивідуальність розглянуті філософією мистецтва авангарду» – вважає Олена Щокіна. Людина в теоретизуванні авангардистів – це образ збірний, центральне смислоутворюючe визначення філософії авангарду [6].

Володимир Личковах розглядає художню мову безпредметного мистецтва через категорію трансгресії, тобто відмови від традиційних цінностей і пошуку нових. Авангард, по суті, відображає

цей перехід до новоутворених цінностей. Суголосна цьому і Олена Щокіна, яка вживає категорію «деструкція» для характеристики сутності авангарду [7]. Деструкція, як і трансгресія, є характерною рисою переломних історичних та мистецьких подій. Поняття «деструкція» в теоретизуванні авангарду є руйнуванням традиційних консервативних уявлень про соціальні ролі людини. Авангард як продукт деструкції і трансгресивних змін ілюструє цей перехідний період в історії людства. Деструкція розглядається авангардистами як необхідний крок до безмежної свободи особистості.

Евристика українського авангарду аналізується Оленою Щокіною на основі теоретичних праць таких його основоположників, як В. Кандинський, К. Малевич, О. Архипенко, які розглядали проблему співвідношення раціональності та ірраціональності в творчості крізь призму таких категорій як інтуїція та іронія. На переконання О. Щокіної, авангардисти проголошують перевагу інтуїції над практичним розумом, оскільки для розумових і раціональних дій важливий аналіз реальності, а для творчості людські емоції та переживання, внутрішні стани [8]. Продовжуючи антропний підхід до виявлення теоретичної сутності авангарду, О. Щокіна аналізує філософію абсолютного у філософському «запитуванні» О. Богомазова, ідеалізмі В. Кандинського, «вчуванні» М. Гершенфельда [9].

Досліджує базові принципи естетики авангарду у футуризмі Анна Біла [10]. У своїй монографії вона розвиває ґрунтовний дискурс футуризму, студіює історичну та світоглядну генезу та етапи становлення, основні засади і напрями розвитку. Своїм дослідженням авторка стверджує, що футуризм увиразнює естетику авангарду та відповідає духовним запитам своєї історичної доби, представляючи радикально нову ідеологію. Мистецтво постає на один рівень із наукою, технікою і життєвим простором, а митець власним художнім проєктом втручається у цей простір.

У другій частині монографії Анна Біла ставить питання про розуміння українського в футуризмі. Це важливе питання у контексті терміну український авангард. Авторка критикує дослідників російського футуризму за те, що вони не бачать питомо українські витоки цього потужного інтернаціонального явища. Відповідно до цієї логічної конструкції, можемо припустити, що дослідниця вбачає в інтернаціональній суті футуризму російську складову. Проте, на нашу думку, Анна Біла не виділяє в загальному інтернаціональному русі українську складову, все ж виокремлюючи у ньому «українську колиску футуризму».

Аналіз творчості українських художників М. Бойчука, П. Кузнецова, Г. Нарбута, О. Екстер, К. Малевича, М. Андрієнко-Нечитайла, Д. Бурлюка дав змогу О. Тарасенко дослідити проблему національного в авангардному живописі [11]. До проблеми творчості авангардистів зверталися О. Нога, розглядаючи малярство українського авангарду 1905–1918 років у контексті європейського [12], І. Кодлубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош [13], В. Габелко [14]. У 1995 році Б. Лобановський підготував статтю «Авангардизм» для першого тому енциклопедії «Мистецтво України», узагальнивши досвід українських митців у цьому напрямі, вказавши що витоками його були давня і народна культура [15].

Академік О. Федорук розглядає український авангард, як складову частину цілісного європейського художнього явища, вказуючи, що «формація українського авангарду, як і авангарду усіх європейських народів, становить нероздільне ціле, позначене певними національними відмінами й особливостями» [16, 10]. Він охарактеризував процеси і творчість художників у період становлення українського авангарду і запропонував власну періодизацію українського авангарду, в якій виділив етап пізнього періоду модерну і сецесії (1908–1914) і етап спричинений революційними подіями 1917 року, домінантою якого були утопічні сподівання на зміни в галузі мистецтва і культури [16, 11]. З цим погоджується М. Писанко характеризуючи цей другий етап, як злам художньої парадигми і перехід до діалогу з міфологією етнічної свідомості та образотворчості [17]. Проблема національної культури в модерні та авангарді розглядалася М. Станкевичем, який виявив у стилістиці та формотворенні ознаки, інспіровані народним мистецтвом [18], Л. Савицькою, яка дійшла висновку про те, що діалог з фольклором визначав розвиток українського мистецтва і впливав на становлення нової художньої свідомості [19]. В. Сидоренко розглядає авангард як національну художню практику, що апелює до власних джерел і сенсів, а його еволюційний поступ був частиною загально-культурного процесу [20, 22]. Питання національних та європейських тенденцій у мистецтві модерну, модернізму, авангарду поставало в наукових розвідках і статтях українських вчених, зокрема Т. Кара-Васильєвої [21], І. Диченка [22], Т. Ємельянової [23], Н. Канішиної [24], О. Кашуби-Вольвач [25], Т. Павлової [26], О. Петрової [27], Г. Скляренко [28], В. Сусак [29] та ін.

Загалом вчені відзначили, що національний та європейський контекст виступає у цілісності та є умовою формування теоретичних засад мистецтва і творчості митців. Українські галеристи також

внесли свій вклад у дискурс українського авангарду. Зокрема, у 2019 році Центр сучасного мистецтва M17 організував у Києві міжнародний форум «Нова генерація: художник і його покоління». Цей форум став своєрідним зібранням вчених, які студіювали авангард з погляду його українського контенту. Власне, і сам форум був присвячений утвердженню поняття «український авангард» як концептуального мистецтвознавчого підходу до його вивчення. Дискусійні панелі та круглі столи, перформанси, лекції та презентації і прем'єра фільму про Казимира Малевича доповнилися виставкою «Авангард: у пошуках четвертого виміру».

На думку організаторів, комплексний розгляд виникнення та поширення авангарду повинен був довести тезу про українську складову авангарду на рівні з іншими – «створення нового національного бренду, що зветься "український авангард"» [30]. До слова, на форумі мали виступи й першопрохідці тези про український авангард Дмитро Горбачов та Жан Клод Маркаде. У цьому контексті висловлюється Поліна Ліміна, яка вбачає українську окремішність авангарду в тому, що українські митці за територіальним походженням, виїжджали в інші країни задля знайомства із футуризмом, кубізмом, абстракціонізмом та іншими мистецькими течіями. По поверненні – практикували у цих стилях. Окремо український авангард збагатився тим, що до знакових митців приїздили митці з інших країн і привносили свій власний вклад у розвиток «місцевого» авангарду, переймали його досвід [31].

Література

1. Маркаде В. Селянська тематика в творчості Казимира Севериновича Малевича (1878–1935). *Сучасність*. 1979. №2. С. 65–76.

2. Nakov A. Bezprzedmiotowy pokój. Sztuka abstrakcyjna i konkretna. Rosja i Polska. [B. m.]. Sztuka, 1997. 417 s

3. Богомазов О. Каталог творів / вступ. ст. Едуард Димшиць. Київ : Гарант, 1991. 48 с.

4. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду: монографія. Київ: НАКККІМ, 2021. 288 с.

5. Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду (на прикладі творчості О. Богомазова і художників «Краківської групи»). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* 2016. Вип. 23. С. 129–135.; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. Філософсько-естетичний контекст зародження українського і польського авангарду (стаття перша). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 30–36.; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи (Семіотичні паралелі художньої образності українського та польського авангарду (стаття друга)). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 2. С. 25–31.; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. К. Малевич – В. Стшемінський і Г. Стажевський: пошуки супрематичної та конструктивістської мови авангардиського мистецтва (стаття третя). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 3. С. 48–53.; Личковах В. А. Семіотика українського та польського авангарду в світлі ідей Львівсько-Варшавської філософської школи. О. Богомазов – художники «Краківської групи»: від кубізму і футуризму до експресивно-ліричної абстракції (стаття четверта). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. № 4. С. 36–42.

6. Щокіна О. П. Гуманізм та уявлення про «людину» у філософських трактуваннях мистецтва авангарду. *Вісник ХДАДМ*. №2, 2020. С. 85–93.

7. Щокіна О. П. Філософсько-культурологічне обґрунтування деструкції в текстах митців українського аван гарду. *Наукові записки НаУКМА. Історія і теорія культури*. №3. 2020. С. 78–83.

8. Щокіна О. П. Інтуїція та іронія як засоби пізнання в теоріях адептів мистецтва українського авангарду початку XX століття. *Докса*. № 2 (33). 2020. С. 134–142.

9. Щокіна О.П. Людина в просторі міста та пошук абсолютного в текстах митців авангарду: філософське «за питування» О. Богомазова, ідеалізм В. Кандинського, «вчування» М. Гершенфельда. *Докса*. № 2(32). 2019. С. 258–268.

10. Біла А. Футуризм : наукове видання. Київ : Темпора, 2010. 248 с.

11. Тарасенко О. А. Проблема национального стиля в живописи модерна и авангарда (творчество украинских и русских художников конца XIX – начала XX вв.): Автореф... д-ра искусствоведения: 17.00.05 – изобрази тельное искусство / Южноукраинский гос. педагогический ун-т им. К. Д. Ушинского. Л., 1996. 47 с.

12. Нога О. Малярство українського авангарду 1905–1918 роки. Львів: Українські технології, 1999-2000. 240 с.

13. Три всесвітньо невідомі постаті українського авангарду: Євген Сагайдачний, Михайло Гаврилко, Наталія Да видова / Авт-упоряд. О. Нога, І. Кодлубай, Т. Девдюк, Б. Савицький, Я. Бобош. Львів: Логос, 1994. 188 с.

14. Габелко В. Національний авангард 20–30-х років. *Музика: науково-популярний журнал з питань музичної культури.* 1997. № 6. С. 20–22.

15. Лобановський Б. Авангардизм. *Мистецтво України*. Київ, 1995. Т.1. С. 9.

16. Федорук О. Український авангард. *Перетин знаку. Вибрані мистецтвознавчі статті*: У 3 кн. / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУ. Кн. 1. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Вид. дім А+С, 2006. С. 9–68.

17. Писанко М. Рух, простір і час в образотворчому мистецтві. Київ : Вища шк., 1995. 63 с.

18. Станкевич М. Проблема етномистецької традиції в модерні й авангарді. *Автентичність мистецтва = Authenticity of Art: Питання теорії пластичних мистецтв:* Вибрані праці. Львів: Спілка критиків та істориків мистецтва, 2004. С. 91–100.

19. Савицька Л. Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть. 1890–1910-ті роки: Автореферат дис. на здобуття наук. ступ. д-ра мист-ва. Київ, 2006. 36 с.

20. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України XX–XXI століть / Ін-т проблем сучасн. мист-ва АМУ. Київ : ВХ [студіо], 2008. 187 с.

21. Кара-Васильєва Т. В. Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.

22. Диченко І. Панегірик Великої Утопії чи український авангардний живопис очима колекціонера. *Малевич плюс :* каталог. Київ, 1994. С. 5–9.

23. Ємельянова Т. Абстракціонізм в контексті культуротворчих процесів XX століття (естетико-мистецтвознавчий аналіз): Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.08. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ, 2002. 14 с.

24. Канішина Н. Художньо-естетичні засади українського авангардного мистецтва першої третини XX ст.: Автореф. дис. на здобуття. ступ. канд. філософ. наук. Київ, 1999. 20 с.

25. Кашуба-Вольвач О. Олександр Богомазов: Автопортрет. Київ : Родовід, 2012. 108 с.

26. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова XX століття: дис… д-ра мистецтвознавства: 17.00.05 / Павлова Тетяна Володимирівна. Львів, 2018. 645 с., іл.

27. Петрова О. Від авангарду до полістилізму та мистецтва «гіпертексту» (з мистецького досвіду України 30–90 років). *Наукові записки. Національний університету «Києво-могилянська академія».* Т. 2: Культура. Київ, 1997. С. 150–156.

28. Скляренко Г. Авангард в Україні: обшири явища, етапи розвитку. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.

29. Сусак В. Паризький період Михайла Бойчука. ХДАДМ. 2005. №9. С.96–110.

30. Український авангард: перезавантаження. Київ: Центр сучасного мистецтва M17, 2019. С. 124.

31. Авангард. У пошуках четвертого виміру. Каталог. Київ: HUSS, 2019. С. 21.

Любимцева Оксана,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУБ'ЄКТИ АРТРИНКУ: ЇХ РОЛІ, КОМПЕТЕНЦІЇ ТА ВПЛИВ НА ЦІНОУТВОРЕННЯ

«Ціна витвору мистецтва – показник чистого, ірраціонального бажання, – писав Роберт Г'юз, – а нічим не можна так легко маніпулювати, як бажанням» [1]. Артринок – цікавий предмет міждисциплінарного дослідження. Його ґрунтовно досліджують як мистецтвознавці, так і економісти. Він має достатньо довгу історію і досить бурхливий сучасний розвиток. Ринок образотворчого мистецтва – капіталомісткий ринок. І сьогодні мистецтво являє собою одну з привабливих форм інвестування. Щоб зрозуміти як саме працює артринок, необхідно знати його основні функції та суб'єктів діяльності.

Основними суб'єктами артринку є, власне, художник та інші суб'єкти, які на сьогодні максимально диференціювались, а саме: куратори, арткритики, мистецтвознавці, артконсультанти, галеристи, артдилери, колекціонери, представники виставок, ярмарок, музеїв, професійних друкованих видань, електронних ЗМІ, аукціонів тощо. Так, інформуванням суспільства про творчість художника, тобто створенням інформаційного поля навколо нього, опікуються професійні друковані видання, електронні ЗМІ та біографи шляхом видання каталогів, публікацій про творчість художника, що являють собою традиційну форму оповіщення зацікавлених осіб та інформаційним супроводом життя і творчості художника.

Арткритики і мистецтвознавці допомагають суспільству адекватно сприймати й тлумачити твори мистецтва, «читати» авторський замисел, адекватно відкривати коди художньої реальності, що створені художником. Вони аналізують, інтерпретують, пояснюють і транслюють суспільству свої оцінки художньої цінності в цілому та окремих творів. Безумовно, їх діяльність формує репутацію художника. Сучасні арткритики і мистецтвознавці – це спеціалісти з оцінки художньої цінності

творів мистецтва.

Артконсультант – суб'єкт артринку, який займає проміжну позицію між теоретиками мистецтва та артдилерами. Багато сучасних колекціонерів розглядають мистецтво як інвестицію. Вони мають кошти і бажають купити твір мистецтва, але вони не мають часу його вивчати. Так, виникає потреба в послугах артконсультанта, який нічого не продає, але, зазвичай, виконує функції порадника. Особливе значення серед суб'єктів артринку мають музеї – як державні, так і приватні. Купуючи художній твір, музеї піднімають авторитет автора, підвищують рейтинг його творів, а звідси і їх вартість. Коли твір потрапляє до музею він автоматично стає більш значущим. Чим відоміший музей, тим більшу віддачу отримає художник. Більше того, колекції музеїв – це суспільне надбання конкретної країни, оберігаються державою, зокрема й під час війн і катаклізмів. Та є один важливий момент – коли художній твір потрапляє до музею, то він припиняє обіг на артринку.

Про артдилерів Марсель Дюшан висловився так – «Воші на спинах художників». Та ким би ми їх не вважали, без артдилерів історія живопису не була б такою багатою. Товар, що вони пропонують і продають, має досить унікальну природу. Тож продавці мистецтва опиняються на дивовижній території свободи, де панує фантазія і де будь-який твір вартістю сьогодні 100000 доларів може вже завтра коштувати 200000 або ж мільйони доларів (а часом, як не прикро, і навпаки – тільки 50000 або ще менше доларів). Це залежить від того, хто твір продає й наскільки вправно він це робить [1]. Артдилери – справжні міфотворці на ринку, де панують пристрасті, а не раціоналізм. Мистецтво артдилера переконати людину купити річ, яку вони бажають мати, але ще в цьому нетвердо впевнені. «Ціна витвору мистецтва – показник чистого, ірраціонального бажання, – писав Роберт Г'юз, – а нічим не можна так легко маніпулювати, як бажанням» [1]. Особистість артдилера в ціноутворенні є ключовою. Саме вони проявляють неабияку винахідливість, фантазію і силу переконання в продажах мистецьких творів.

Тісно пов'язані з артдилерами та часто є їх клієнтами – це колекціонери, яким артдилери пропонують і постачають живопис. Колекціонерів можна поділити на дві групи – одна в пошуках вдалих інвестицій, для іншої – пріоритетом є інтелектуальні та естетичні якості придбаних робіт. Для того щоб мати певний успіх, художнику необхідно визнання в межах художнього середовища, що називається артсистемою. Ця спільнота формує думку щодо якості мистецтва. Художник самостійно не може досягти того впливу і успіху, що може отримати завдяки співробітництву з відомими представниками артсистеми.

Значно підвищують значущість художника: вартість його робіт на аукціонах, співробітництво з артдилерами та галеристами, імідж художника та історії, що пов'язані з ним і з його творами. В загальних рисах успішна кар'єра художника на артринку складається з тісної співпраці з впливовою галереєю/дилером, вдалі торги на аукціонах та інформування в ЗМІ. Коли росте значимість автора, відповідно й росте ринкова вартість його робіт.На ціноутворення значний вплив мають такі фактори: як рейтинг автора, рівень виставок, де виставлялись його твори, публікації в книгах та ЗМІ. Вагому частину сучасного світового ринку складають не товари, а послуги. Це ж стосується й артринку, який формують не самі художники та їх художні твори, а суб'єкти, що надають послуги широкого спектру щодо творів живопису. Суб'єкти артринку – це професіонали, діяльність яких впливає як на ціноутворення, так і на вигідний провенанс творів.

Література

1. Гук Ф. Галерея пройдисвітів: Історія мистецтва й арт-дилерів / перекл. з англ. Л. Базь, П. Білак. Київ : ArtHuss, 2019. С. 328.

2. Калашникова О. Л. Ідентифікація та вартісна оцінка культурних цінностей : навч. посіб. Київ : Вища освіта, 2006. С. 287.

3. Платонов Б. О. Основи оціночної діяльності : підр. Київ : НАКККіМ. 2013. 227 с.

4. Beckert J.Where do prices come from? Sociological approaches to price formation. MPIfG Discussion Paper. №3. 2011.

5. Beckert J., Rössel J. The price of art. European Societies, 2013. С.178–195.

6. Velthuis O. Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art : Princeton University Press, 2005.

Плоха Ольга,
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНЦЕПЦІЯ «ПАРКУ СКУЛЬПТУР» НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ-ЗАПОВІДНИКА УКРАЇНСЬКОГО ГОНЧАРСТВА: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Серед розкішного ландшафту мальовничої Полтавщини, в Опішному розкинувся Національний музей-заповідник українського гончарства. Його становлення розпочалось напередодні Незалежності України і стало вкрай важливим для відновлення традицій народного гончарства в осередку, історія якого сягає глибини віків. В основі поступального розвитку музею-заповідника, практик проведення тут всеукраїнських, національних, міжнародних симпозіумів із різних напрямів життєдіяльності керамічного мистецтва, лежить проведений тут у 1989 році Перший Республіканський симпозіум гончарства «Традиції і сучасність». Це стало початком створення Галереї монументальної глиняної скульптури просто неба. За кілька десятиліть свого існування вона перетворилась на повноцінний парк скульптур, важливий артпростір Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному.

Цей парк знаходиться не у випадковому місці. Він не просто виріс з нічого, а є якісно новим етапом презентації здобутків народного гончарства, яке в цій місцевості має тривалу історію. На території музею-заповідника, як і по всьому Опішному з його околицями, і зараз в розкопках археологи знаходять горна, фрагменти давньої кераміки, – саме тут це все робилося і продовжується й нині [1]. Тут в Опішному, саме на цих традиціях, з тих же глин й за участі місцевих майстрів з'являлися перші скульптури. На нашу думку, саме в цьому й полягає неповторність, унікальність, привабливість парку монументальної глиняної скульптури. Перші скульптури в парку з'явилися під час проведення першого Всеукраїнського симпозіуму монументальної кераміки 1997 року. Симпозіуми – це «місце без обмежень». Тобто те місце, де майстри можуть сміливо творити, експериментувати, у них є можливості й засоби втілювати всі свої ідеї в роботах. Розвиваючи парк монументальної скульптури, музей стимулює до розвитку й майстрів [2].

Коли почали проводитися симпозіуми монументальної кераміки, постало питання, де можна експонувати роботи. Спочатку було приміщення і прибудинкова територія, а потім вже почали освоювати нові простори. Вже з часом з'явилася ідея розміщення скульптур на подвір'ї. Парк став розбудовуватися. З кожним симпозіумом роботи мистців ставали все різноманітніші, вони збільшувалися в своїх розмірах: від розмірів, вимірюваних у сантиметрах до – кількох метрів. Якщо спочатку на симпозіумах художники-керамісти створювали роботи на вільну тему, то згодом кожен симпозіум проводився під назвою чи був присвячений якійсь події. Тема стала обов'язковою для всіх учасників.

Напрями розвитку парку підказує місцевий ландшафт. На верхньому майданчику, де розміщені скульптури, просто рівнина, а за парканом – горбиста місцевість. Парк не руйнує ландшафт, а вписується в нього, підкреслює його. З кожним роком парк розвивається, з'являються нові роботи, здійснюються масштабні артпроєкти. Скульптури почали вписуватися в схили і стали сприйматися так, як би ніколи не сприймались на рівнині. Художники спеціально під ландшафт створюють композиції. Перед створенням скульптури визначаються з місцем. В результаті роботи гармонійно вливаються в цей «арторганізм». Масштаби парку збільшуються. Якщо раніше парк був маленький і скульптури маленькі нормально в ньому масштабувалися, то зараз це територія, де постають величні скульптури-гіганти, розміри яких сягають 7 метрів. І зараз саме ці «гіганти» створюють відправні точки. Вони є центрами композиції в даному просторовому ландшафтному середовищі. Гіганти створюють навколо себе зони, які потім переростають в «скульптурні містечка». Скульптури стають частинами ландшафту, тому вони не можуть існувати одне без одного.

За період з 1989 до 2021 років, Національний музей-заповідник провів в Опішному 15 симпозіумів: Перший Республіканський симпозіум гончарства «Традиції і сучасність» (1989), Перший Всеукраїнський симпозіум монументальної кераміки–симпозіум-практикум «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1997), Другий всеукраїнський симпозіум-практикум монументальної керамічної скульптури в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1998), симпозіум монументальної кераміки в Опішному «Поезія гончарства на майданах і в парках України» (1999), Національний симпозіум гончарства «Опішне – 2000» Творчий практикум (2000 р.), ІІ Національний симпозіум гончарства (2001 р.), І ІНТЕРСимпозіум кераміки в Опішному «2010:10х10» (2010), ІІ ІНТЕРСимпозіум кераміки в Опішному «2011:11х11» (2011),

ІІІ ІНТЕРСимпозіум кераміки в Опішному «2012:12х12» (2012), IV ІНТЕРСимпозіум кераміки в Опішному «2013:13х13» (2013), V ІНТЕРСимпозіум кераміки в Опішному «2014:14х14» (2014), Міжнародний симпозіум монументальної кераміки в Опішному «Філософія буття» (2017), Міжнародний симпозіум надпарканної скульптури в Опішному (2018 р.), Міжнародний симпозіум монументальної кераміки в Опішному «ГігантоМАНІЯ» (2019), Національний симпозіум монументальної кераміки «Гіганти незалежної України» (2021) за цей час симпозіуми з всеукраїнських виросли до міжнародних.

Парк музею-заповідника за роки свого існування сформував доволі розвинену інфраструктуру. Це й оглядовий майданчик артпроєкт «Вежа», концептуальний місток «ПереХІД», зона майстер-класів «Гончарія», етногойдалка, численні альтанки [3]. Щороку територія парку розширюється, а кількість експонатів збільшується. Цей поступ не спинити жодними кризами.

Література

1. Пошивайло О. М. Опішнянська мальована миска другої половини XIX – початку XX століття (у збірці Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі). Опішне, 2010. 632 с.

2. Зіненко Т. М. Симпозіуми художньої кераміки України кінця XX – початку XXI століття як явище сучасної культури : автореф. дис. ...канд. мист. наук: 26.00.01. Київ, 2014. 18 с.

3. Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному. URL: https://opishne-museum.gov.ua/ (дата звернення: 24.10.2022).

Курляк Андрій,
студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НАСТУПНІСТЬ ПОКОЛІНЬ СЕРЕД МАЙСТРІВ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ

Петриківський декоративний розпис – унікальне народне мистецтво Придніпров'я, яке є складовою української культури та передається з покоління в покоління. Сьогодні відоме декоративно-орнаментальне народне малярство перетворилося на національний бренд української культури і мистецтва. У 2012 році Міністерство культури України визнало петриківський розпис об'єктом (елементом) нематеріальної культурної спадщини України і номінувало до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО. 5 грудня 2013 року Комітет ЮНЕСКО з питань захисту нематеріальної культурної спадщини присвоїв петриківському розпису («Петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст.») статус нематеріальної культурної спадщини.

Селище Петриківка було засноване Петром Калнишевським як запорізький зимівник, що входив до складу Протовчанської паланки за років існування Нової Січі (1734–1775 роки). У цьому селищі був звичай: жінки розписували стіни хат квітковими барвистими візерунками. Малювали ці візерунки спеціальними кистями з котячої шерсті, обмотаними м'якою матерією, сірниками або просто пальцями, фарби розводили на молоці та яйцях. Барвники здобували із трав, листя, овочів, фруктів, ягід і квітів, виварюючи їх особливим способом. У формуванні стилістичних особливостей розпису значну роль відіграло географічне розташування Петриківки з її рослинністю та природним ландшафтом, унікальність якого складається з того, що в Україні немає жодного центру, який спеціалізується на створенні саме декоративного квіткового соковитого розпису з використанням яскравих барв [2].

За понад два століття, що існує цей славнозвісний декоративний розпис, сформувалася певна художня традиція, яка передається з покоління у покоління, як самобутня культура регіону. Передача традицій петриківського декоративного розпису включає у себе технології створення арсеналу художніх образів самобутнього, переважно рослинного орнаменту, додавання до нього нових тематичних та технічних знахідок, що сприяє вдосконаленню та збереженню петриківського розпису.

Видатною майстринею, засновницею Петриківської школи декоративного малювання вважається Тетяна Якимівна Пата (1884–1976) – заслужена майстриня народної творчості України, член Національної спілки художників України (далі – НСХУ). Для її робіт властива різноманітна техніка розпису: від пензля з котячої вовни, стеблини оситняку до пальців руки, якими вимальовувався елемент «ягідка». У 1930-х роках малювала переважно квіти, які ніколи не

повторювали ні композиційної схеми, ні орнаментальних мотивів. З 1940 року в орнаментальних композиціях майстрині з'являються фантастичні і реальні птахи. До першого покоління майстрів петриківського розпису, які творили одночасно з Тетяною Патою, зокрема належать *Пилипенко Ярина Улянівна* (1893–1979) – одна з найстаріших майстринь декоративного розпису, яка лишилася вірною традиції петриківської «мальовки», зберегла саму першооснову методу, що будується на безпосередньому відтворенні краси рідного краю. *Білокінь Надія Аврамівна* (1894–1981) – заслужена майстриня народної творчості України, член НСХУ. У 1920-х роках майстриня створювала переважно роботи на папері – декоративні панно «мальовки», а сюжети її робіт: святкові процесії молодиць, весільних поїздів, сватань тощо.

Наступне покоління майстрів – це вже учні та учениці Т. Я. Пати, Я. У. Пилипенко та Н. А. Білокінь. Серед них: *Ісаєва Ганна Кіндратівна* (1912–1983), навчалася у своєї тітки Ярини Пилипенко, з 1958 року працювала у цеху підлакового петриківського розпису разом із майстрами із числа найталановитіших учнів Тетяни Пати. Є авторкою численних розписів на папері та сувенірних виробах, використовувала техніку підлакового розпису. *Завгородній Іван Федосійович* (1915–2006) – учень Тетяни Пати, один із родоначальників петриківського підлакового розпису. Працював на фабриці петриківського розпису «Дружба» з моменту її заснування до 1975 року. Майстер декоративного розпису на папері темперою та підлакового розпису на дереві, пластмасі, пап'є-маше, олійними фарбами на полотні. Улюблений мотив орнаментальних композицій – фантастичні птахи. Найвідоміший народний майстер з плеяди учнів Т. Я. Пати – *Панко Федір Савич* (1924–2007), заслужений майстер народної творчості України, член НСХУ, учень Тетяни Пати у Петриківській школі декоративного розпису, з 1958 року – викладач Петриківської художньої школи. У цьому ж році об'єднує окремих майстрів у цех підлакового розпису при промисловій артілі вишивальниць «Вільна селянка», який через два роки реорганізовує в цех художніх виробів «Дружба». У 1970 році створює експериментальну творчу майстерню. Завдяки Федору Панку відроджено декоративний петриківський розпис на стіні, в архітектурному інтер'єрі. Серед його новаторства – використання для розпису різних матеріалів: дерева, порцеляни, металу, кераміки. *Соколенко Василь Іванович* (1922–2018), заслужений майстер народної творчості України, член НСХУ, ветеран Другої світової війни, нагороджений орденами «За мужність» та Вітчизняної війни. Основам петриківського розпису навчався теж у Тетяни Пати. У 1960-ті роки створює велику серію барвистих панно-плакатів на теми миру та українських народних пісень, які відіграли велике значення в популяризації петриківського розпису у повоєнний період. Серед новаторства майстра – ідея відродження розпису виробів з дерева. З 1971 по 1992 роки працював головним художником на фабриці «Петриківський розпис». Створив музей фабрики, в якому зібрані роботи петриківських майстрів і художників, що там працювали [5, 17–35].

До переліку третього покоління майстрів петриківського розпису належать митці, творча діяльність яких припала на кінець XX ст.: Ніна Турчин (1941 р.н.), Андрій Пікуш (1950 р.н.), Марія Пікуш (1954 р.н.), Людмила Горбуля (1951 р.н.), Валентина Дека (1957 р.н.), Валентиніа Міленко (1957 р.н.), Наталка Рибак (1958 р.н.), Валентина Панко (1960 р.н.), Марія Статива (1962 р.н.), Тетяна Гарькава (1963 р.н.), Галина Назаренко (1968 р.н.), Валентина Карпець-Єрмолаєва (1970 р.н), Ліана Скляр (1970 р.н.), Тетяна Шишацька (1976 р.н.) та багато інших талановитих майстрів. Вони є учнями майстрів старшого покоління. Їх творча діяльність стимулює роботу промислу, допомагає проводити постійні пошуки нових композиційних та кольорових рішень декоративного орнаменту.

Турчин Ніна Іванівна (1941 р.н.) – заслужена майстриня народної творчості України, член НСХУ. Закінчила Петриківську дитячу художню школу імені Т. Пати, її вчитель – Федір Панко. Малює квіти, панно з букетів, фризи, килимки. Використовує переважно теплу кольорову гаму картин. *Пікуш Андрій Андрійович* (1950 р.н.) – народний художник України, Заслужений майстер народної творчості України, член НСХУ, лауреат премії імені К. Білокур, нагороджений орденом „За заслуги" III ступеня. З 2017 року – голова Дніпропетровської організації Національної спілки художників України. Навчався у відомого майстра Василя Соколенка у Петриківській дитячій художній школі імені Т. Пати. *Горбуля Людмила Миколаївна* (1951 р.н.) Художниця вищого класу, Заслужена майстриня народної творчості України, нагороджена бронзовою медаллю Головного комітету ВДНГ СРСР. У 2013 році розробила авторський малюнок – „цибульку", який є брендом

мистецтва петриківського розпису селища Петриківка та Дніпропетровської області. *Панко Валентина Федорівна* (1960 р.н.) – майстриня народної творчості, член НСХУ, Національної спілки майстрів народного мистецтва України та Національної комісії України у справах ЮНЕСКО. Навчалась у свого батька Федора Панка. Створює традиційні петриківські паперові настінні панно, а також декоративні вази й тарелі з яскравими квітами та фантастичними павами. Чимало робіт присвячено темам казок і народних пісень [3, 2–5].

Окремої уваги заслуговує *Гарькава Тетяна Анатоліївна* (1963 р.н.) – заслужена майстриня народної творчості України, лауреатка мистецької премії імені Т. Пати, членкиня Дніпропетровської організації НСХУ, віце-президент громадської організації «Асоціація майстрів народного мистецтва України», доцент Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара. Саме вона доклала багато зусиль щоб у Дніпропетровському обласному театрально-художньому коледжі було відкрито спеціальність «Декоративний петриківський розпис». Керівником спеціальності є саме Т. Гарькава – справжня послідовниця кращих традицій легендарних майстрів старшого покоління і, перш за все, свого безпосереднього вчителя Федора Панка. Її вихованці, сучасні молоді майстри, представники четвертої хвилі петриківських майстрів, яких вона навчила секретам майстерності народного мистецтва, сьогодні активно працюють, знаходять нову тематику, нові орнаментальні мотиви та технічні знахідки, зберігаючи тим самим життєспроможність промислу, що сприяє вдосконаленню та збереженню петриківського розпису [1, 29].

Серед випускників самого першого випуску Т. Гарькавої була і Тетяна Мкртчан, яка з вересня 2019 р. працює викладачем спеціальності «Декоративний петриківський розпис» та навчає студентів, представників п'ятої хвилі майбутніх майстрів петриківського розпису, який народжувався та існує тільки на Придніпров'ї.

Творчий доробок багатьох поколінь майстрів петриківського розпису, які збагачують мистецьку скарбницю рідного краю, залучають тисячі людей до світу прекрасного є предметом гордості нашої області. Їх творча праця є частинкою національної культури, джерелом духовного розвитку і задоволення естетичних потреб людей.

Література

1. Гарькава Т. Спадковість поколінь : про навчання петриків. розпису на базі Дніпропетро. театр.-худож. коледжу. *Бористен*. 2007. № 11. С. 29.
2. З історії Петриківського розпису. *Протовчан. паланка*. 2002. 28 берез.
3. Пікуш А. Основа національної культури. Про збереження та розвиток осередку петриківського декоративного малярства. *Нар. мистецтво*. 2003. № 3. С. 2–5.
4. Смолій Ю. Мальовані печі Катеринославщини 1910-х років. *Українське мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Київ : Вид. ІМФЕ НАНУ, 2008. Вип. 8. С. 70–79.
5. Тверська Л. В. Історія петриківського розпису : вступ. ст. *Петриківка* : альбом. Дніпропетровськ, 2001. С. 17–35.
6. Яценко Л. Доля старої Петриківки . *Наша віра.* 1993. № 23/24. С. 11.

Саховська Валерія,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

КОНСТРУКТИВІЗМ У ФОТОМИСТЕЦТВІ: ЯРОСЛАВ РЕССЛЕР

Двадцяте століття не лише відкрило перед митцями не бачені до того можливості, особливо технологічні, але й змусило їх відмовитися від попередніх уявлень про світ. Перша третина ХХ сторіччя стала свідком зародження конструктивізму та різкого зростання нових мистецьких течій і стилів в архітектурі, дизайні, фотографії та інших галузях. Досліджуючи тему конструктивізму в фотомистецтві, відзначимо, що вклад фотографів-авангардистів Чехословаччини утворює окрему значущу складову цього явища. Серед таких фотографів необхідно назвати Ярослава Ресслера.

Ярослав Ресслер жив і працював з 1902 по 1990 роки. Народився він 25 травня 1902 року в невеликому селі Смілов. Батьки віддали його в учні до фотографа в празьку студію František Drtikol and Co. Її основний власник Франтішек Дртікол був найвідомішим чеським фотографом тих років [3, 38; 4, 6]. На молодого Ресслера справили сильний вплив роки навчання у Дртікола. Нові можливості відкрив йому щоденний контакт з фотографіями Дртікола, доступ до перегляду іноземних

фотожурналів і книжок вчителя й в такий спосіб він міг отримувати уявлення про сучасні тенденції у фотографії. Згодом Ресслер виявився найталановитішим і найуспішнішим учнем Дртікола. В нього і сам майстер багато чому навчився. Ярослав Ресслер працював в школі майстра з 1920 по 1926 рік з невеликими перервами [1, 27–28].

У 1923 році Ресслер купив на виплат фотоапарат Mentor і почав постійно практикувати власну фотографію. Навесні 1923 року Ярослав Ресслер приєднався до мистецького об'єднання «Девецил», що очолював Карел Тейге, організатор чеського художнього авангарду. Ресслер став єдиним професійним фотографом у лавах Девецила [3, 44]. Фотографії, малюнки, друкарські композиції, колажі, монтажі та фотограми Ресслера все частіше з'являлися в журналах Pásmo, Disk, Stavba або RevueDevětsil. На сторінках авангардних журналів і антологій, які видавав «Девецил», їх публікували разом із роботами таких відомих авангардних фотографів як Ман Рей, Ласло Мохолі-Надь, Ель Лисицький, Пол Стренд [2, 33]. Як кажуть, Карел Тейге коментував роботи Ресслера словами: «Це краще, ніж Ман Рей!». З іншого боку, він ніколи не не намагався просувати його за кордоном, у журналах, з якими він співпрацював, або на виставках, які він допомагав готувати. У жовтні 1924 року Ресслер вперше виставився на виставці. Його роботи були виставлені разом з роботами Франтішека Дртікола, Яромира Функе і Ярослава Крупки на XIX Міжнародному фотографічному салоні в Парижі, де його роботи були відзначені критиками, як якісного і професійного рівня.

Ресслер був сором'язливою й замкненою людиною. Він присвячував увесь вільний час фотоекспериментам. Він захоплювався новими технічними приладами, що збентежили суспільство на початку XX століття, та був зачарований радіо і все своє життя присвятив створенню аматорських приладів. Через свій склад розуму та уяву, через свій досвід та захоплення у творчості Ресслера ми знаходимо уроки кубізму, футуризму та експресіонізму [1, 34]. Малюнки та картини є важливою частиною творчості цього художника. Їх збережена кількість свідчить про потребу Ресслера виразити себе за допомогою інших засобів, крім фотографії. Він умів включати малюнки й тексти у фотографії та, навпаки, фотографії в малюнки; іноді він копіював усе це наново. Типовим прикладом використання комбінації технік є одна з найвідоміших робіт Ресслера – портрет Оре Таррако. Але неясно, чи є основою цього портрета фотографія або малюнок. Дртікол негайно спробував впровадити і у свою власну практику цю техніку [3, 8].

Вплив футуризму, кубізму та інших авангардних течій проявився не лише в портреті Оре Таррако, а й у низці інших робіт, зроблених Ресслером. Ймовірно, вже 1919 року він створив фотографію під назвою Opus I – геометричну композицію з квадратною пляшкою і двома розташованими по діагоналі шматками картону. «Опус I» вважається першою чеською авангардною фотографією [2, 35]. В своїх роботах Ресслер поєднував здавалося б несумісні стилі і техніки, але так він отримував зовсім неочікувані результати. Використовував монтажі з двох однакових негативів. Інші композиції він відтворював із вирізаного картону як витвори мистецтва, тож на поверхні фотографії видно тільки геометрично структуровану чорно-білу поверхню, що ефектно поєднується. На інших зображеннях він зобразив елементарні мінімалістські мотиви. Використовуючи діагональну композицію, він посилював динамізм зображення, об'єднував вирізані геометричні фігури, створені з чорно-білого картону, паперу та інших матеріалів на задньому плані з різними простими предметами, такими як келих для вина, свічка, попільничка, а також металеві ємності або частини радіоприймачів. Головними об’єктами на таких роботах ставали не предмети на передньому плані, а сам задній план [1, 37]. Ярослав Ресслер вважається першим чеським фотографом, що використав техніку фотограми та створим першу комбінацію фотографії та фотограми. Також він експериментував з фотоколажами в період 1922–1924 років. В ці самі роки відбувався розквіт конструктивізму на радянських теренах та поза їх межами.

Серед шедеврів Ресслера – світлові абстракції 1923–1925 років. Це фотографії тривимірних світлових візерунків на темному тлі. Тому Ресслер став одним із перших фотографів, які поставили в центр уваги саме світло, а йому у фотографії відведена основна роль [3, 46]. Ярослав Рьосслер почав створювати свої перші картини в дусі конструктивізму саме в Чехословаччині. Певне передбачення можна знайти у вищезгаданому OpusI (1919), але з другої половини 1920-х років творчість Ресслера стала ще більш схильною до впливу конструктивізму. Це видно за його діагонально спроєктованих фотографічних композиціях, за нестандартними ракурсами зйомки, за його навмисним абстрагуванням конструкцій об’єктів будівель, веж (як вежа Петршин в Празі, Ейфелева вежа в Парижі). Вплив конструктивізму і функціоналізму простежується і в його рекламних фотографіях [1, 39].

Безперечно Ярослав Ресслер був піонером конструктивізму у чеській фотографії поряд з

фотографом Яромиром Функе. З початку 1930-х років Весслер займався рекламною фотографією, в якій часто використовував конструктивістські композиції. Весслер і надалі залишався більш-менш вірним конструктивістському підходу. Але багато експериментував, створював щось нове, не дивлячись на популярні тенденції. Тому його витвори справді оригінальні і посідають важливе місце в міжнародному контексті авангардної фотографії, зокрема в конструктивістській.

Література

1. Gromovová A., Průkopníci české abstraktní fotografie Jaroslav Rössler a Jaromír Funke:Bakalářská práce, Folozofická fakulta Uneverzity Karlovy v Praze – Praha, 08.09.2014. 87 p.

2. Birgus V. Jaroslav Rössler. Praha: Torst, 2001. 184 c.

3. Birgus V. Fotografická tvorba 1919-1935. In: Jaroslav Rössler: Fotografie. Koláže. Kresby. Praha: Kant, 2003. 151 c.

Дизайн і реклама – синергія мистецтва і науки

Ковальов Юрій,
доктор технічних наук, професор, завідувач кафедри дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Малік Тетяна,
кандидат архітектури, професор, завідувач кафедри дизайну середовища
Київської державної академії декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука

ДИЗАЙН СЕРЕДОВИЩА МІСТА ЯК НАУКОВА ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Місто в цілому, а також його компоненти – адміністративно-територіальні одиниці, транспортні й інженерні мережі, групи населення, окремі особи є складними відкритими системами, що мають спільні властивості, закони і сценарії самоорганізації. Проєктування середовища міста є складною обмеженою оптимізаційною задачею з неоднорідними критеріями оптимізації, де цільова функція має виражати показники комфорту груп населення, а обмеженнями є наявні ресурси і нормативні вимоги. У процесі проєктування слід враховувати сучасні урбаністичні теорії, історичну спадщину, системні властивості компонентів середовища.

При використанні відомих методів оптимізації виникають суттєві ускладнення, пов'язані як із невизначеною кількістю показників і обмежень, а також їх неформалізованістю і якісною неоднорідністю, так і з невідповідністю складних систем методам моделювання та оптимізації, що базуються на аксіоматичних системах класичної математики [1]. Відтак першим кроком оптимізації є розробка математичного апарату, аксіоматика якого відповідає властивостям складних відкритих систем, моделей, які можуть включати неоднорідні показники і обмеження, а також методів оптимізації, що враховують закономірності самоорганізації складних систем. Таким вимогам відповідають хвильова модель С-простору, моделі відкритих складних систем 1–3 типів, сценарії самоорганізації [2].

Після визначення і формалізації мети проєктування, групових і окремих показників комфорту, послідовність оптимізації є такою.

1. Обирається загальна планувальна схема міського середовища. Схема має враховувати структуру суспільства та припускати реалізацію фрактальності або самоподібності. Заздалегідь проробляється можливості трансформації середовища, зміни стилістичних та об'ємно-планувальних рішень. Здійснюється оптимізація. Проводиться оцінювання.

2. Планується громадський простір і розміщуються об'єкти загальноміського значення. Обираються стилістичні та інші рішення, характерні для збалансованих особистостей. Надаються функції розумного середовища. Здійснюється оптимізація, проводиться оцінювання.

3. Плануються групові простори із збереженням самоподібності з міським середовищем і рішеннями, характерними для кожного із психотипів. Залежно від вихідних умов, шукаються компроміси між існуючою структурою міста і груповими вимогами комфорту. Проробляються перспективи розвитку групових просторів. Надаються доцільні функції розумного середовища. Здійснюється оптимізація та проводиться оцінювання.

4. Під час вибору типів громадських об'єктів у групових просторах і розрахунку їх кількості й експлуатаційних параметрів враховуються: специфікації для психотипів, віковий склад та специфічні потреби вікових груп. Здійснюється оптимізація. Проводиться оцінювання.

5. Простори діляться на окремі зони із збереженням самоподібності. Враховуються можливості розвитку. Надаються специфічні функції розумного середовища. Здійснюються оптимізація та оцінювання.

6. Планується житловий простір. Максимально враховуються типові психологічні портрети. Передбачається прибудинкова інфраструктура, можливості розвитку, функції розумного будинку. Здійснюється оптимізація.

7. У квартирах (індивідуальних будинках) передбачаються засоби пом'якшення конфліктів.

8. Планується особистий простір – окремі приміщення, їх інтер'єри, предметно-просторове наповнення, зокрема розумні речі тощо.

9. Проєктування та оптимізація міського та індивідуального транспорту, окремих інженерних мереж тощо має власні цілі, критерії і послідовність дій.

10. На кожному з рівнів послідовно вирішується такий ланцюг завдань: середовище – стиль –

трансформованість – об'ємно-планувальні рішення – забезпечення сенсорного комфорту (кольорові рішення, матеріали, регулювання параметрів середовища тощо).

Така стратегія оптимізації називається еволюційною. Її реалізація потребує фахівців, компетентних для реалізації кожного з її етапів. Для цього необхідне створення НМКД на кшталт «Основ формування та оптимізації середовища» тощо, першим кроком для чого є створення підручника «Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології» [3]. Підручник складається з чотирьох частин.

Перша частина – «Взаємодія людини із середовищем» – надає знання для системного розуміння проблеми і складається з трьох розділів: основні поняття та визначення; сприйняття людиною світу; формалізація умов комфорту.

Друга частина – «Проєктування середовища як оптимізаційна задача» – має на меті навести дані щодо показників середовища, обмежень, критеріїв та стратегії оптимізації, а також обґрунтувати кореляції між умовами комфорту окремих психотипів та доцільними архітектурними і дизайнерськими рішеннями, враховуючи сумісності психотипів і зміни потреб протягом життєвого циклу людини, завершивши оптимізацію оцінкою досягнутого результату. Частина містить такі розділи: постановка оптимізаційної задачі; урахування стадії життєвого циклу і психологічної сумісності для всіх психотипів пов'язуються із типологією будівель і приміщень, цілями проєктування, архітектурними та дизайнерськими рішеннями; стратегія оптимізації; оцінювання результатів.

Третя частина – «Дизайн середовища» – надає базові знання, необхідні для проєктування типових просторів міських середовищ та окремих елементів, для чого у відповідних розділах розглянуто: дизайн зовнішнього середовища; дизайн внутрішнього середовища житлових і громадських будівель; дизайн офісів; дизайн виробничого середовища; організацію рекламно-інформаційного простору; розумне середовище, його простори та елементи; розумні речі.

Четверта частина – «Комфортні середовища для різних психотипів» має на меті навчити студентів враховувати психологічні та вікові особливості психотипів, соціальних груп, окремих осіб у ході проєктування комфортного середовища, тобто оптимізувати середовище за критеріями психологічного комфорту. Ця частина складається з шести розділів, де розглядаються особливості функціональності, стилістики, об'ємно-планувальних рішень і предметно просторового наповнення групових та індивідуальних просторів, комфортних для представників шести основних психологічних типів.

Література

1. Мхітарян Н. М., Бадеян Г. В., Ковальов Ю. М. Ергономічні аспекти складних систем : монографія. Київ : Наукова думка, 2004. 599 с.

2. Kovalyov Y., Mkhitaryan N., Nitsyn A. Self-organization of the human mind and the transition from paleolithic to behavioral modernity : manuscript. IGI Global International Publisher of Progressive Information Science and Technology Research, USA, Pennsylvania, 2020. P.492.

3. Мхітарян Н. М., Ковальов Ю. М., Малік Т. В., Сафронов В. К., Сафронова О. О. Дизайн середовища міста: багатокритеріальна оптимізація та розумні технології: підручник. Київ : Наукова думка, 2020. 474 с.

Буртовий Анатолій,
заслужений художник України, доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну Національного транспортного університету
Лампека Микола,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри комп'ютерної, інженерної графіки та дизайну Національного транспортного університету

КЛАСИЧНА СТАНКОВА ГРАФІКА ЯК ПРОПЕДЕВТИЧНА ЛАНКА В СТРУКТУРІ ВІТЧИЗНЯНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

Представлено результати розгляду впливів графічних технік, стилістики і виражальних засобів графічного мистецтва на становлення вітчизняного графічного дизайну у контексті навчальних процесів та сучасних артпрактик. Метою роботи було визначення логічноструктурних зв'язків класичної станкової графіки з дизайн-діяльністю митців нового покоління. З'ясовано, що артдизайн підпорядкований концептуальним стратегіям, що мають маніпулятивний характер, пов'язаний з відсиланням до певної алюзії, як засобу інтертекстуальності. Стратегії впливають на вибір методів і

характеризують способи їх реалізації в артоб'єктах. На прикладі відомих світових класичних зразків продемонстровано, як дизайн авторських графічних проєктів надає неочікуваного звучання знаним взірцям у контексті новітніх реалій.

Вітчизняна система дизайн освіти орієнтується на практичну діяльність у підготовці висококваліфікованих фахівців з графічного дизайну, які володіють теоретичними базовими знаннями, орієнтуються у сучасних тенденціях мистецтва та культури, вільно оперують притаманними дизайну методами, а також методиками професійної діяльності, що базуються на проєктному інструментарії та технологіях, що демонструють здатність майбутніх фахівців виявляти практичні навички застосування отриманих знань і умінь у площині практичної реалізації в процесі дизайн-діяльності.

Студенти засвоюють методи, методики та навички роботи з графічними матеріалами, вивчають класичні графічні техніки і новітній інструментарій, заснований на цифрових технологіях. Освітні програми містять широкий спектр дисциплін, що дають можливість здобувачам вищої мистецької освіти, уже під час навчання, готуватися до практичної діяльності у сфері графічного дизайну. Ці програми сприяють формуванню у випускників умінь і навичок, необхідних для якісного вирішення завдань у професійній діяльності, що базуються на спеціальних фахових компетентностях, однією з яких є здатність застосовувати знання з історії українського та зарубіжного мистецтва та дизайну в художньо-проєктній діяльності.

Це, своєю чергою, передбачає програмні результати навчання, які знаходять вираження у здатності оперувати у практичній роботі здобутками національної та всесвітньої культурно-мистецької спадщини, розвиваючи соціокультурний простір засобами дизайну. Вони також дозволяють виявляти у професійній діяльності прояви української ментальності, використовувати фактор історичної пам'яті, заснований на національній самоідентифікації та творчому самовираженні, а також застосовувати історичний мистецький досвід і орієнтуватися на кращі зразки й надбання української та зарубіжної художньої культури.

Українська мистецька спадщина, у царині станкової та прикладної графіки, є неоціненним скарбом, до творення якого долучилися провідні вітчизняні художники протягом останньої пів-тисячі років. Ще раніше фундаторами жанру книжкової мініатюри виступили ченці-літописці, започаткувавши створення акцидентних кириличних шрифтів та низки ілюстративного матеріалу, в якому закарбували ключові моменти нашої історії – етапи боротьби за територіальну цілісність і незалежність держави.

Цю естафету підхопили художники Києво-Лаврської іконописної майстерні, при якій була відкрита малярня, де готували професійних малярників-монументалістів [2, 15]. У XVIII столітті їхні надбання розвинули видатні графіки Г. Левицький, А. Козачківський, І. Филипович, Н. Зубрицький, Л. Тарасевич, творчість яких тісно пов'язана глибинними зв'язками, що випливають із внутрішнього ладу та соціально-культурної основи, з представниками української графіки XIX ст. – Л. Жемчужниковим, П. Мартиновичем, Т. Шевченком (рисунок, книжкова грав'юра, естамп), які також відчутно впливали на розвиток вітчизняного живопису та скульптури [5, 6].

Тараса Шевченка безперечно можемо вважати засновником реалістичного напряму у вітчизняній графіці. За серію офортів «Мальовнича Україна» він отримав звання академіка і дорівнявся у творчості до таких корифеїв, як Рембрандт та Гойя [4, 18]. Пророчий дар художника проявився у пояснювальному тексті до грав'юри «Казка», більш відомої у літературі як «Солдат і смерть»: *«А видкиля и куди богъ несе Господа москалю? и де таки табачку бралы: чи несчимиричкою часомъ?! бо мы васъ знаемо пиддобрики!!! ...Изъ самой расѢи идемъ на тотъ свѢтъ судариня смерть... а табачок истинно Лубенскій...».*

До чільних постатей в історії української культури поч. XX ст. і творців нових естетичних концепцій у національному мистецтві можемо віднести таких художників-графіків, як Г. Нарбут, В. Кричевський, О. Кульчицька, В. Касіян, А. Петрицький, М. Бойчук і його учні. Митці цього періоду були багатофункціональними: малювали рекламу, розробляли дизайн грошових знаків і робили багато інших речей. У час, коли Європу розривало на клапті, Кульчицька створює серію антивоєнних офортів: «По війні», «Фантазія», «Страхіття війни», «Помста», а також виконала низку ілюстрацій до «Української народної міфології» В. Гнатюка, однією з яких була «Смерть і вояк» [4, 163].

Час визвольних змагань періоду Другої світової війни ознаменований появою плеяди молодих митців-патріотів, які у своїй творчості мужньо обстоювали ідею національного визволення і чільне місце у цій когорті належить вояку Української повстанської армії – професійному художнику-

графіку Н. Хасевичу, який вважав, що мистець не має права стояти осторонь переломних подій. Він був свідомий того, яку підтримку для повстанців та й цивільного населення може мати листівка чи плакат патріотичного змісту. І сьогодні твори мистця привертають увагу гострою сатирою зображення реалій «большевицького світу» [6].

На період другої пол. ХХ ст. припадає творчість знаних українських графіків А. Базилевича, Г. Якутовича, М. Дерегуса, Б. Туліна. Виразний антивоєнний характер притаманний графічним роботам О. Данченка – «Мати», «Б. Хмельницький над тілами козаків, що загинули під Зборовом» [1].

У наш час тема війни також з'явилася в картинах та ілюстраціях українських художників, які дуже тонко відчувають цей світ. Тому вони заявляють свою громадянську позицію, іноді у вигляді сатири, щоб «не зійти з розуму» і підтримати співвітчизників. У своєму інтерв'ю «Artbooks» молода київська художниця Т. Копитова зізнається: – «З початком війни я почала багато малювати. Я завжди багато малюю... Але після 24 лютого я могла малювати лише про війну. За цей час я намалювала десь 50 ілюстрацій…і через них відбувалась моя рефлексія. Деякі ілюстрації…було майже фізично боляче малювати, дуже важко… Я наче пропускала біль конкретних людей через себе, відчувала його, як свій власний… Але після малювання ставало легше. Мабуть, це така собі арттерапія. Я вважаю, що мені дуже пощастило, що я можу малювати. У багатьох моїх друзів ілюстраторів відібрало художню мову, і я дуже розумію ці процеси… Бо коли ти малюєш таке, ти переживаєш дуже сильні, часто руйнівні емоції, це нелегко… Ще деякі мої ілюстрації потрапили на міжнародні виставки та проєкти, були надруковані в іноземних виданнях. Я вважаю це нашим мистецьким фронтом, бо дуже важливо доносити до міжнародної спільноти наші переживання щодо подій в Україні. А візуальне мистецтво – це універсальна мова, яка зрозуміла і близька всім» [7].

Ще один київський художник А. Логов малює «Війну в Україні» у режимі реального часу, документуючи звірства росіян візуальними засобами, зокрема у картині «Буча». Вдається Логов і до переосмислення сюжетів світової класики – «Герніка» П. Пікассо, «Юдіфь з головою Олоферна» П. Веронезе та «Крик» Е. Мунка у його виконанні набувають нового значення і є своєрідною рефлексією на події, які відбуваються в Україні.

Тема війни стала домінуючою у творчості багатьох сучасних художників, зокрема А. Кахідзе, В. Ралко, І. Гусєв, Г. Зінківський та інші об'єдналися у межах мистецького проєкту «Захоплений будинок», який вперше був представлений у берлінському артцентрі Alte Münze [8]. Доносити до світу правдиву інформацію на рівні емоційного сприйняття актуальних подій сьогодення першочергове завдання представників творчих професій. Головне не бути байдужими до викликів, які кидає нам доля і бути готовими до вирішення фахових завдань оволодівши теоретичними знаннями та практичними навиками.

Тож екстраполювавши соціальні впливи статей кримінального кодексу у етичну площину, можемо констатувати той факт, що незнання законів мистецтва та його історії не звільняє представників дизайнерської спільноти від моральної відповідальності за фахову непридатність. Адже у контексті екзистенційних викликів епохи до лінії фронту між добром і злом наближені усі суспільні інституції і це протистояння вимагає мобілізації як військового так і господарського і, не меншою мірою, творчого потенціалу, тому що митці, а графічні дизайнери насамперед, виступають на передньому краї боротьби у цій глобальній гібридній війні, в якій інформаційна складова є визначальною.

Демессіе Мекуріа Келкай,
кандидат технічних наук, доцент Черкаського державного технологічного університету
Мороз Анастасія,
магістр Черкаського державного технологічного університету

СУЧАСНІ ЄВРОПЕЙСЬКІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДИЗАЙНІ ЖИТЛОВИХ ПРОСТОРІВ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ

Мода і тренди в дизайні інтер'єрів дуже динамічні та постійно зазнають трансформацій. При цьому ідеї та тренди для дизайну інтер'єрів, перетікають з одного року в інший, зазнаючи деяких змін. Щороку у світі моди, зокрема й інтер'єрної, є свої відмінні риси. Надихаючись та створюючи нові інтер'єри, дизайнери обирають нові та гібридні тренди, що будуть панувати цілий рік. В проєктній концепції дизайну – важливим фактором є останні тенденції на ринку дизайну інтер'єрів.

2022 рік також приніс за собою зміни в облаштуванні оселі [1].

За результатами проведеного аналізу можна констатувати те, що загалом, європейський дизайн інтер'єрів базується на принципах симетрії, елегантності та стриманості, при цьому до основних трендів 2022 року в галузі дизайну інтер'єрів можна віднести:

– розумний дизайн і функціональність – висока функціональність і ультрасучасні предмети меблів;

– геометрія, правильні форми – чіткі лінії і правильні форми перетинаються з філософією мінімалізму;

– Homeoffice – популярним стає комплекс «квартира + офіс», що дає змогу працювати дистанційно;

– зонування, а не поділ – використання скляних конструкцій замість стін, що збільшує кількість світла у приміщеннях;

– впровадження «розумний дім» – включення в інтер’єр автоматизовану систему управління різними компонентами домашньої інфраструктури;

– екологічні матеріали – використання природних матеріалів;

– імітація скали в інтер’єрі – імітація скелі з штучних матеріалів є універсальним і досить ефективним засобом при створенні кам'яного інтер'єру, підпірної стінки з фактурою;

– більше рослинності – додавання живих рослин в інтер’єр;

– теракотовий тренд – створення композицій з теракотовим кольором в інтер’єрі;

– плитка тераццо – використання плитки з композитного матеріалу для оздоблення підлоги, стін, обробки стільниць.

Останніми роками інтер'єрна мода намагалася розвиватися під впливом двох основних чинників. По-перше, через карантин люди стали більше часу проводити вдома, тому зросла більша увага до комфорту й естетичної привабливості житла. По-друге, дедалі актуальнішими стають ідеї еко-дизайну та економного споживання ресурсів. Відповідно до цього, можна виділити головні акценти в сучасних європейських тенденціях у дизайні інтер’єрів 2022 року [2]:

– концентрація уваги на функціональність;

– акцент на екологічність;

– вільний простір і лаконічність;

– рослини в інтер’єрі;

– філософія мінімалізму.

На закінчення можна відзначити, що останніми роками пандемія змінила ставлення людей до інтер'єру, коли ми стали більше часу проводити вдома і багато хто перейшов на віддалену роботу. Разом із новим способом життя з'явилися нові пріоритети в облаштуванні простору. При цьому одним із найпопулярніших стилів інтер'єру залишається мінімалізм. Його лаконічність, простота, «невимогливість» і варіабельність якнайкраще відповідають сучасним потребам. Щоправда, рафінований мінімалізм важко назвати затишним. Тому сучасний мінімалістичний інтер'єр зазвичай доповнюють елементи інших стилістичних напрямів.

Література

1. Журнал ID. *Interior Design* : Всеукраїнське друковане видання про нові тенденції у сфері інтер'єрного дизайну, Киев, 02.03.2022 (126) Лютий-Березень’2022.

5. Gold J. Wellnessby Design. A room-by-roomguidetooptimizingyourhomeforhealth, fitness + happiness, Publisher: ArtHuss, 2022. 256 p.

Чумаченко Олена,

кандидат культурології, докторантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СТИЛЬ ART NOUVEAU ЯК ФОРМА ENTERTAINMENT (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ АЛЬФОНСА МУХИ)

Мистецтвознавчі параметри осмислення стиля Art nouveau досить різноманітні. Розглядались і історія виникнення терміну, її пов’язують з ім’ям бельгійського письменника Едмона Пікара в 1894 році, коли в L'Art moderne з’явилась стаття про творчість Генрі ван де Вельде. Центральні теми і образи: жінки, природа, екзотичність, міфи і фольклор; особливості стилю, які пов’язували з відмовою від прямих ліній та кутів на користь більш природного плавного руху вигнутих ліній.

Але цей стиль цікавий не лише своєю художньою особливістю, а й тим що він став відповідним символом, «образотворчим маркетом» соціокультурного життя цієї історичної доби. Яскраво це проявилось у творчості чеського художника, віртуоза декоративно-прикладного мистецтва, одного з родоначальників цього стилю Альфонса Мухи.

На початку XX ст. театр, як форма entertainment, зіткнувся з аспектом комерціоналізації і реклами, і в данному контексті творчість Альфонса Мухи сприяла знаходженню нових форм, і стала унікальним зразком плакатного живопису. У 1894 році художник отримав шанс зробити афішу для блискучої актриси того часу Сари Бернар, яка працювала в театрі «Ренесанс». Це була афіша для вистави «Жисмонда». Художник кардинально змінив існуючий формат, запропонувавши актрисі горизонтальний формат замість вертикального, він додав кольору і на афіші з'явились дрібні деталі. Це мало величезний успіх. Як результат подальшої співпраці, були створені «Самаритянка», «Дама з камеліями», «Туга» [2].

Після цієї доленосної зустрічі художник шість років створював афіши, прикраси, робив ескізи костюмів і декорацій. З'явився його неповторний стиль, який іноді мистецтвознавці називають «стилем Мухи», або синонімічно Art nouveau. Центральним образом на панно, яке він розміщував горизонтально, виступає чарівний жіночий образ в обрамленні орнаменту. Орнамент переплітає в собі фрагменти і рослин, і символічних зображень.

Взагалі образ жінки є центральним у мистецькому форматі стилю Art nouveau. Вона показана в різноманітних іпостасях: фатальна, рокова, загадкова, таємнича, як уособлення природи. З академічним зображенням образу жінки було покінчено, на перший план виходить жіноча натура, її обмежують міфологічними сценами та кодифікують, підкреслюючи її багатоплановість.

Стиль art nouveau був представлений як форма entertainment і мав перевагу доступу до широкого кола реципієнтів. Це відображається не лише у театральних афішах або художніх виставках того часу. Художнику також випала унікальна можливість втілити стиль Art nouveau в ювелірному мистецтві.

У 1898 році Альфонс Муха почав створювати неординарну колекцію ювелірних виробів у співробітництві з Жоржем Фуке. Не дивно що усі паризькі модниці мріяли про ці прикраси. Відвідуючи спектаклі Сари Бернар, неможливо було не помітити ювелірні прикраси, які були зроблені за ескізами Мухи. Також зображення цих прикрас було на афішах. Один з шедеврів ювелірного мистецтва за ескізом Мухи це «Роза руки», являє собою зображення змії у формі золотого браслету з камінням. Вперше був презентований на афіші до вистави «Медея». Артпостери у творчості Альфонса Мухи це взагалі один з елементів entertainment. Його роботи «Пори року» до нині популярні і тиражуються як артпостери у всьому світі [2].

Отже, стиль Art nouveau був не тільки формою entertainment для масової аудиторії всього світу, а і став втіленням епохи Альфонсо Мухи, відповідним «образотворчим маркером» соціокультурного життя Франції початку XX століття.

Література

1. Alphonse Mucha. Výstava – Valdštejnská jízdárna Praha. URL: https://www.mucha.eu/#svet-podle-muchy (дата звернення: 06.10.2022).
2. Daniel Kiecol. Alfons Mucha. Yale University Press, 1997. 344 p.
3. Paul Glendinning. Art in Minutes. Quercus, 2015. 416 p.
4. MUCHA MUSEUM PRAGUE. URL: https://www.mucha.cz/en/ (дата звернення: 06.10.2022).

Гавеля Оксана,
кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Дейнега Олександр,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ФОРМУВАННЯ І РОЗВИТОК ЕКОКУЛЬТУРИ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА НА ПРИКЛАДІ СТВОРЕННЯ ЕКОБУДИНКІВ ЗА ДОПОМОГОЮ 3D-ПРИНТЕРІВ

Екологічне будівництво за допомогою 3D-принтерів орієновано на цінності екокультури. Завдячуючи безвідходному виробництву, можливості збереження чистоти довкілля під час зведення житла, використання чистої сировини, яка знаходиться «просто під ногами» (солома, глина, будь-які інші екологічно чисті відходи) зростають. В процесі такого екобудівництва повністю задіяний

екологічний підхід. Архітектура споруд, предметне середовище навколо екобудинків – все спрямоване на відтворення етнічних традицій народу, який замовляє і споживає продукти екологічного 3D будівництва, а також демонструє досягнення технологій цифрового суспільства.

Компанія будівельних технологій ICON здійснила справжню революцію в будівництві житла, представившисвіту (2019 р.) 3D-принтер «Vulcan II», який здатний надати споживачампо всьому світудоступне, надійне та гідне справжнього людського життя житло. Керувати Vulcan II може кожен виробник, хто має базову професійну підготовку. Це стало можливим завдяки вдосконаленій автоматизації, мехатроніці та пакету спеціалізованого програмного забезпечення.

Команда WASP (World's Advanced Saving Project) відома будівельним компаніям одним з найбільших у світі BigDelta 3D-принтером. Він може будувати величезні будинки з глини або іншої природної сировини. Цей 12-метровий (40 футів) BigDelta 3D-принтер здатний зводити житло з майже нульовою вартістю, за рахунок використання місцевих матеріалів та використання в своїй роботі мінімальної кількості енергії.

Зважаючи на особливу потребу України в збереженні енергії та зведенні великої кількості житла для тимчасово переміщених осіб, а також для тих хто його втратив під час війни, такі можливості 3D-принтера здаються неймовірно корисними. Він вже пройшов успішну перевірку своєї ефективності в зонах стихійного лиха, швидко забезпечивши недорогим житлом всіх тих, хто в ньому потребує невідкладно. Цінність BigDelta виявляється в його здатності задовольнити в майбутньому потреби у житлі невпинно зростаючої кількості жителів планети Земля, з урахуванням сучасних підходів до екобудівництва (рис. 1, 2).

Рис. 1

Рис. 2

На фото два будинки, створені за допомогою 3D-друку (м. Остін, штат Техас,США)

Серед будівельних компаній добре зарекомендував себе портативний 3D-принтер від компанії ApisCor, який здатний створювати маленький будинок за 24 години. Ця будівельна компанія є повністю роботизованою, завдячуючи чому вона показала можливість використання своєї технології для будівництва найбільших у світі споруд за допомогою 3D-принтеру. Для демонстрації своїх можливостей, ApisCor було зведено двоповерховий адміністративний офіс в м. Дубаї, заввишки 9,5 метрів, і площею 640 квадратних метрів. Компанія використала повністю безвідходне та екологічне виробництво, створивши унікальний матеріал для друку на принтері на основі гіпсу, який постачався місцевим виробником. Друк споруди проводився відкрито, щоб довести замовникам, що технологія може працювати в суворих природних умовах, без контролю вологості та температури.

Компанії Kamp C вдалося створити надзвичайно потужний3D-принтер. Це надихнуло декілька відомих Європейських фірм та наукових установ об'єднатися і побудувати за його допомогою у Бельгії двоповерховий будинок нежитлового призначення. Так було зведено будівлю площею 980 квадратних футів, яка складається з кількох стійких елементів, таких як сонячні панелі та підігрів підлоги. Проєкт отримав назву C3PO на честь популярного персонажа Зоряних воєн під таким іменем.

Справжню революцію в цифровому суспільстві було здійснено дослідницькою компанією та розробником нових автоматизованих технологій Genesis Dimensions. Нею було створено комплексне будівельне рішення, в якому використовувались широкомасштабні 3D-друковані структури з програмним забезпеченням (шляхом інтеграції матеріалознавства та робототехніки). Конструктори та інженери реалізували ідею зведення стін будівлі як незйомної опалубки (3D-друкарські стіни), що суттєво заощадило кількість використовуваного цементу, а це, у свою чергу, знизило собівартість будівництва, й значно зменшило навантаження на екологію при виробництві цементу. При такому

способі зведення не виробляється ніяких додаткових відходів і міцність конструкції не страждає. Її можна армувати і одразу закладати інженерні комунікації, що також впливає на кінцеву швидкість зведення об'єкта. Загальна вага конструкції при цьому знижується, порожнини, що залишилися, можна заповнювати легким пінобетоном, утеплювачем, соломою або будь-яким іншим доступним місцевим матеріалом. Така полегшена конструкція може використовувати легший фундамент. Сам спосіб зведення є більш економічним та екологічним. Слід зазначити, що зараз в екобудівництві ведуться розробки екобетону з додаванням полімерів. При такому виробництві викиди CO^2 менші – від 30% до 100%.

Датська компанія COBOD (створена найбільшим у світі концерном з виробництва будівельної опалубки PERRI) почала продавати свої портальні будівельні 3D-принтери та брати участь у будівельних проєктах у всьому світі. Завдячуючи можливості зводити екобудинків рекордні терміни та з мінімальним бюджетом, на таку пропозицію звернули увагу представники багатьох будівельних компаній.

Найвищою цінністю є цінність людського життя. І для його збереження необхідно створити комфортні умови для кожної людини. Зазначимо, що насправді, мало що об'єднує розвинені та бідні країни, але брак доступного житла є загальносвітовою проблемою. В країнах, що розвиваються, найбільш гостро стоять питання щодо зростання кількості безпритульних через брак житла. У зв'язку з цим, перед суспільствами, де панує бідність, стоїть завдання значно прискорювати темпи будівництва нових і доступних помешкань. У розвинених країнах світу першочерговим питанням є зростання вартості житла, що подорожчало настільки, що стало практично недоступним для молоді. З одночасним збільшенням у цих країнах тривалості життя, ця проблема лише посилюється. На сьогодні, увсьому світі саме будівельна галузь є абсолютним лідером з викидів CO^2, з кількості вироблення сміття і відходів будівництва.

Водночас, завдячуючи розвитку світового тренду «Зелений порядок денний», а також розвитку екокультури цифрового суспільства, все більш популярним стає зведення екобудинків за допомогою 3D-принтерів. Це дозволяє будівельникам використовувати більш екологічні матеріали, знижувати кількість викидів CO^2, і повністю забути про проблему вивезення з будівельного майданчика сміття та відходів. Споживання різних видів енергії під час будівництва значно зменшується, а оточуюче середовище стає більш чистим. Отримавши нове 3D-житло люди звикають жити в будинках їхньої мрії та мрії їхніх дітей.

Дихнич Людмила,
кандидат історичних наук, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв
Кравченко Анна,
магістр Київського університету культури

АРТДИЗАЙН: ПОНЯТТЯ ТА ВИДИ

Художня творчість є одним з найбільш витончених та складних видів людської діяльності, яка органічно пов'язана з сучасним світом і життям людини та з потребами суспільного розвитку. Образотворче мистецтво – це різновид пластичного мистецтва, що поєднує живопис, графіку, скульптуру. Твори образотворчого мистецтва естетично відображають думки, переживання і взаємини людей, втілюються в ті чи інші ідеї уявлення [1, 77].

На законодавчому рівні, зокрема, в Законі України «Про авторське право та суміжні права» і Цивільному кодексі України, закріплено, що до творів образотворчого мистецтва належать твори живопису, архітектури, графіки, гравюри, скульптури, театрально-декораційного ідекоративно-прикладного мистецтва, дизайну та інші. Дизайн, як один з видів образотворчого мистецтва, з 'явився ще в давнину, однак, тільки недавно, був виділений у окремий вид образотворчого мистецтва властивими йому своїми законами, техніками і особливостями. Так, О. Гервас, надає визначення терміну «дизайн» як: творчу діяльність, мета якої полягає у формуванні гармонійного предметного середовища, яке найбільше задовольняє матеріальні та духовні потреби людини; як особливу сферудіяльності, що передбачає проєктну і науково-організаційну розробку всебічно досконалих умов життя людини [2, 17]. Тобто, дизайн проник в життя соціуму, наближений до матеріальної культури, є носієм сучасної соціальної функції у житті людини та має безпосередній стосунок до культури.

Існують такі види дизайну: промисловий дизайн, графічний дизайн, артдизайн, дизайн одягу, фітодизайн, дизайн середовища, екологічний дизайн тощо. Артдизайн є одним із найвитонченіших видів сучасного дизайну який формує нові основи світосприйняття та гармонізацію предметно-просторового середовища. Артдизайн – це мистецтво проєктування в найбільш широкому значенні цього слова. Це може бути проєктування таких об'єктів, які не мають прямого функціонального призначення та демонструються тільки у виставкових залах [3, 90].

Перехід до сучасного артдизайну відбувається в умовах кардинального перегляду стратегій і ціннісних орієнтирів, особливість якого полягає в тому, що зусилля дизайнера спрямовано передусім на організацію художніх вражень, які отримують від образу об'єкта, що сприймається. Вироби позбавляються утилітарного значення (або зберігають його незначною мірою) і стають майже декоративними, виставковими, тобто такими, які фактично проєктують емоції. Через перехід до ринку «емоційних покупок» досвід створення творів артдизайну дедалі ширший використовується у проєктуванні продукції індустріального дизайну.

Сучасний артдизайн позиціонують як вид дизайнерсько-мистецької творчості. Однак, аналізуючи артдизайн як самостійну творчу форму і як складову образотворчого мистецтва, можливої в межах його структурно-функціональної цілісності, в результаті якої можна виділити такі підвиди, такі як: артдизайн як стиль; артдизайн як метод проєктування; артдизайн, власне, як вид самостійної творчості.

Отже, артдизайн належать до одного з нових сучасних видів проєктної дизайнерської творчості. Тому, опис його сукупності істотних ознак нині ще не набув необхідного узагальнення і належної конкретизації. Невизначеність поняття «артдизайн» є явищем об'єктивним, що є процесом формування цього виду творчої діяльності, пошуком аспектів його дослідження та розглядом перспектив.

Література

1.Byrkovych T. I., Bondar I. S., Shyshka R. B., Filyk N. V. (2015) Pravo intelektualnoi vlasnosti: avtorsko-pravovyiaspekt. [Intellectual property: copyright and legal aspect]. Kyiv, Vyd. tsentrKNUKiM, 280 s.

2.Гервас О. Г. Пропедевтика дизайн-освіти учнів 5–9 класів у процесі трудового навчання : дис. ...канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання»; Уманський держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини. Умань, 2006. 235 с.

3.Матвієнко С. І. Художня праця та основи дизайну : навч. посіб. Ніжин : Вид-во НДУ ім. М. Гоголя, 2016. 201 с.

Гардабхадзе Ірина,
старший науковий співробітник, доцент
Навчально-наукового інституту Київського національного університету культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ ІНДУСТРІЇ МОДИ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

Цифровізація економічної, соціальної та культурної сфер діяльності суспільства одночасно з новими можливостями цифрового середовища додає до традиційних питань сталого розвитку суспільства проблеми соціально-професійної адаптації людини до нового способу життя. Оскільки індустрія моди чуйно реагує на «проблеми швидкого зростання» цифрового середовища, вона здатна виконувати індикативну роль в оцінці перспектив розвитку широкого кола галузей інформаційного суспільства. Тому аналіз трансформаційних процесів фешн-індустрії під впливом цифровізації є актуальною проблемою як для управління сталим розвитком саме цієї галузі, так і для прогнозування траєкторії розвитку інших напрямів культури інформаційного суспільства.

Як відомо, фешн-дизайн являє одну з самих динамічних складових індустрії моди, яка найбільш близько відображає потреби сучасної людини. Тому дослідження феномена інновацій у фешн-дизайні становлять одну з актуальних проблем теорії та практики проєктної діяльності, що супроводжується інтенсивним потоком публікацій. У професійному середовищі активно обговорюються питання, пов'язані з розкриттям понять креативного потенціалу дизайн-творчості, аналізом впливу інформаційних технологій, автоматизації технологічних операцій, новітніх методів візуалізації та матеріалізації дизайн-образів на спектр інноваційних інсталяцій [1, 6]. Однак феномен трансформації фешн-індустрії в цифровому оточенні вивчений недостатньо для управління сталим розвитком галузі.

Як відомо, за результатами історіографічного аналізу у розвитку цифрових методів обробки

зображень, можна виділити три послідовні фази [1]. Для аналізу процеси цифровізації проєктного інструментарію фешн-дизайну умовно поділені на початкову, зрілу цифрову та постцифрову стадії. Розглянуто динаміку поетапного розвитку цифрових методів обробки та візуалізації проєктних образів на кожній стадії життєвого циклу фешн-проєкту.

Аналіз процесів трансформації індустрії моди є складною комплексною проблемою, яку можна спростити шляхом виділення для подальшого аналізу окремих компонентів галузі. Багатопланова проблема аналізу цифровізації фешн-індустрії може бути приблизно представлена результатами дослідження траєкторії розвитку фешн-дизайну, оскільки він, як важлива і найбільш динамічна компонента галузі, найбільш яскраво виявляє індикативні властивості.

У дизайні, інновації полягають у генерації, візуалізації та матеріалізації дизайнерських рішень, що володіють новизною сприйняття, а також у розробці або удосконаленні технологій, методик, алгоритмів, прийомів проєктно-творчої діяльності, які підвищують ефективність фешн-проєктів [2].

Креативний потенціал цифрового фешн-дизайну визначається як міра підвищення творчої продуктивності створення фешн-виробів завдяки перевагам, які надає фешн-дизайнеру цифровий інструментарій дизайну. Ці переваги визначаються підвищенням значень художньо-естетичних показників фешн-проєкту протягом усіх етапів життєвого циклу фешн-продукту порівняно з їх значеннями до цифровізації.

Еволюція цифрового дизайну проаналізована з позицій впливу цифровізації на проєктний інструментарій та із застосуванням інтерпретації прогресу цифрових методів візуалізації проєктних рішень трьома фазами розвитку. Вплив цифровізації на проєктний інструментарій описується індикаторами художньо-естетичних, функціонально-утилітарних та соціально-культурологічних фактор-груп. До систем інформатизації індустрії моди, на даному етапі цифровізації, відносяться новітні засоби візуалізації, віртуалізації, організації маркетингових комунікацій, системи автоматизації проєктування, організації бізнес-процесів, а також перспективні системи та засоби, реалізація яких стала або становиться можливою завдяки появі нових технологій. Поетапний розвиток цифрових методів обробки та візуалізації проєктних образів представлений початковою, зрілою цифровою та постцифровою стадією цифровізації.

Креативний потенціал цифрового фешн-дизайну, також як і креативний потенціал фешн-індустрії характеризується перевагами, які цифровізація та інформаційні системи надають кожній складовій об’єкту або процесу індустрії порівняно з традиційними методами функціонування. Три групи факторів впливу на розвиток проєктного інструментарію фешн-дизайну: фактори художньо-естетичної, функціонально-утилітарної та соціально-культурологічної природи. Склад індикаторів кожної групи факторів залежить від стадії цифровізації, від зародження у середовищі високих технологій нових напрямів дизайн-творчості та від етапу життєвого циклу фешн-продуктів.

Цифрова трансформація розвертає траєкторію розвитку процесів проєктування в напрямі аргументованого простору комбінацій традиційних та віртуальних процесів як у дизайнерській творчості, так і у маркетингових комунікаціях фешн-індустрії. Передбачається, що однією з тенденцій індустрії моди у її «постцифровому» періоді стане доповнення «цифрових компетенцій» фешн-дизайнерів нового покоління «адитивними компетенціями» синтезу різних напрямів високих технологій.

Література

1. Гардабхадзе І. А. Інноваційний потенціал цифрового фешн-дизайну. *Вісник ХДАДМ*. 2020. №2. С. 5–12.

2. Гардабхадзе І. А. *Інновації у дизайні. ролі, тенденції, управління, ефективність : монографія*. Київ: КНУКіМ, 2019. 178 с.

3. Oxman N. Design at the intersection of technology and biology. URL: http://www.weareenzyme.com/people. (дата звернення: 05.10.2022).

4. Robustsimulation 2D/3D engine for fashion design clo3d.URL: https://www.clo3d.com (дата звернення: 05.10.2022).

5. Sculpteo. Top 9 ofthebestCADfashiondesignsoftware. URL: https://www.sculpteo.com/blog/2018/02/07/top–9–of–the–best–cad–fashion–design–software/.

6. Smart Designer. Fashion&Textile Design CAD software. URL: http://okmodern.wixsite.com/smartdesigner/products (дата звернення: 05.10.2022).

Креховецький Ігор,
старший викладач кафедри дизайну середовища
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

СУСПІЛЬНІ ПРОСТОРИ І РОЛЬ ЛОКАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Твори архітектури та дизайну інтерпретують культуру свого часу. Будь-яка споруда є продуктом певного історичного періоду. Все, що будується сьогодні, з 2020-х років, є культурним надбанням і являється формальним втіленням історії. У наш час Інтернету та етнічного розмаїття, взаємопроникнення культур, одночасного співіснування протилежних стильових тенденцій, а також – період деякої розгубленості та дезорієнтації, громадська будівля і простори не повинні бути будівлею-іконою, але мають являти собою дещо особливе, щоб люди могли себе з ним ідентифікувати. Але як одна і та ж будівля може бути сприйнята як своя, різними етнічними, цільовими групами, віковими категоріями?

По перше треба намагатися спроєктувати її для всіх. Громадський аспект – це те, що поєднує суспільство, те, що поєднує нас із незнайомими людьми та групами. Усі ми маємо дещо спільне і це – спільне – суспільне життя. Але зараз для цього майже не лишається місця. Простори, де громадське може повноцінно розвернутися, зменшується або зникає. *Публічний простір* (public domain) дедалі більше підлягає приватизації. Ми бачимо, що суспільний (і як простір, і як елемент життя людей) змінюється та скорочується: йде всередину будівель, ховається за зонами, що охороняються, забезпечуючи напіввідкритий чи корпоративний характер.

Це перший феномен, який ми спостерігаємо, *другий* – у нашому глобальному світі, все більше відчувається потреба у створенні чогось, щоб відповідало саме цьому місцю. Токіо, Нью-Йорк, Лондон, Відень, Варшава і Київ стають все більш схожими один на одного – як в організації просторів, так і в архітектурі: інтернаціональний стиль – скляні поверхні, дзеркальні та залізобетонні з жорстким, недружнім переходом до рівня землі. Ми завжди повинні мати на меті створити щось місцеве, дещо, що утворює локальну ідентичність. Так, щоб кожен відчув це локальне, відчув цю місцеву ідентичність, як противагу «усередненню» як результату глобалізації, коли скрізь все однакове і незрозуміло, де ти: Парижі, Берліні чи Києві. Потрібно розуміти, в якій точці світу ми знаходимося. Це необов'язково має бути дидактичним, таким, щоб всі одразу могли зрозуміти, які закладені культурні коди, але має бути ясність структури, загальної побудови і можливість поступового зчитування та розкриття теми. Будівля завжди повинна розширювати кордони, відкривати нові горизонти, бути чимось більшим, ніж очікуєш. *Головне завдання – зв'язок життя з архітектурною формою та простором.* Основа створення громадського простору всередині будівлі з перетіканням на зовнішній відкритий, напівзакритий простір, обєднання різноманітних будівель, спільного використання інформаційно насичених просторових структур для *всіх*, що забезпечують циркуляцію пішоходних потоків, простір для тиші, для роздумів, споглядання, у перерві між повсякденними справами. Тобто проблема для дизайну – як надати форму такому простору. Як оформити сьогоднішній світогляд? Контекст рельєфу чи історичного міста – теж частина проєкту. Що має вирішити наш проєкт? Вибудовувати діалог нового з реаліями оточення.

Регіоналізм в архітектурі – як відображення культури і традицій. З огляду на багатогранність різноманітних творчих напрямів сучасного дизайну другої половини XX в. привертають увагу самобутні національні та регіональні школи, що вносять значний внесок у процес взаємозбагачення різних культур. *Національне* – це характерне в матеріальній і духовній культурі народу, що надає своєрідність архітектурі саме даного народу та входить самостійною рисою в інтернаціональне і сприяє багатоманітності міжнародного.

Теоретик Ч. Дженкс у своїй книзі «Мова архітектури постмодернізму» (1978 р.) замінив поняття «регіональний» на «вернакулярний» (тобто місцевий стиль даного регіону). Він підкреслює, що архітектура не може існувати в ізоляції від культурного контексту, в якому виникла. У своєму есе 1983 року Кеннет Фремптон «До критичного регіоналізму, шести пунктів архітектури опору» обговорював альтернативний підхід до архітектури, що визначається кліматом, топографією та тектонікою, як форму опори місцевої сучасної архітектури на формальне використання історичних стилей в постмодернізмі. Критичний регіоналізм запропонував архітектуру, яка б охоплювала глобальні впливи, але міцно вкоренилася у своєму контексті. Концепція, виникла під час першої Венеціанської архітектурної бієнале у 1980 році під куратором Паоло Портогезі під назвою «Присутність минулого». Це Бієнале прагнуло розкрити цю течію після модернізму – постмодернізм.

Частина кураторської групи, Кеннет Фремптон, не погодився з цією дещо міметичною інтерпретацією культурної спадщини, стверджуючи, що існує інший спосіб для архітектури вийти за межі модернізму, не повертаючись до архітектурної мови минулого. Його контрпропозиція була визначена як «критичний регіоналізм», посилаючись на приклади робіт Алвара Аалто, Йорна Утцона або Альваро Сізи, а потім Луї Баррагана або Карлоса Руїса Вільянуеви.

«Критичний регіоналізм», – пише Фремптон у своєму основному есе, – «обов'язково передбачає більш пряме діалектичне ставлення до природи, ніж дозволяють абстрактні, формальні традиції сучасної авангардної архітектури» [1]. Як метод, критичний регіоналізм виступає за архітектуру, що посилює якості ландшафту, на відміну від накладання форми на існуючу топографію. У той же час він включає взаємні відносини між контекстом і новими об'єктами і пропонує посилання на локальні визначення простору, обмежень, загального та приватного. Критичний регіоналізм – це більше, ніж постмодерністський колаж місцевих елементів та глобальних впливів, він прагне інтегрувати такі якості, як локальне світло, тектоніка, до сучасної архітектурної структури. Крім того, він сприяє «тактильній чутливості», наголошуючи на емпіричній цінності місця.

Його цінність для сучасної архітектури. Критичний регіоналізм, як метод, ставлення, не дійшов до визначення конкретної архітектури, оскільки її інтерпретації та експоненти сильно різняться. Однак його цінність полягає в тому, що він висунув на перший план практику, за якої архітектура повторно прив'язана до контексту та місця. Ідеї Фремптона про архітектуру, чутливу до тектоніки, матеріальності та особливостей місцевості, сьогодні однаково актуальні для практики, оскільки вона забезпечує основу для взаємодії між місцевим і глобальним, між історичними, культурними посиланнями та сучасними стратегіями дизайну. Це спроба створити стійкішу архітектуру: сучасний біокліматичний дизайн, використання низьковуглецевих або місцевих матеріалів – це шляхи до практики, заснованої на місцевих знаннях, отже, концепції критичного регіоналізму стали стандартною практикою в останні десятиліття, національних шкіл у другій половині XX ст. Найбільш опукло заявили себе Бразилія, Японія, В'єтнам, Індія, Китай, Африканський континент.

Новітні технології дали можливість кожному регіону будувати «своє обличчя». Але наразі в Україні цього майже не відбувається, хоча перед нами є досить успішний приклад: «Європа регіонів», що активно розвивається.

Література

1. Frampton K. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. 1983. URL: https://www.modernindenver.com/wp-content/uploads/2015/08/Frampton.pdf (access date: 22.10.2022).

2. Jencks Ch. The language of post-modern architecture., London : Academy editions,1977. 103 p.

Вакуленко Дарина,
асистент кафедри режисури естради та масових свят, аспірантка
Київського національного університету культури і мистецтв

ТЕАТРАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ОСКАРА ШЛЕММЕРА ТА ЇЇ РОЛЬ У СУЧАСНОМУ РОЗУМІННІ ДИЗАЙНУ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ

У своїх прагненнях осягнути граматику візуальної мови, художники Вищої школи будівництва й дизайну Німеччини – Баугаузу, протягом 1919–1933 рр. вдавалися до експериментування з кольором та формою, синтезували різні види мистецтва, реалізовуючи це у театральних постановках. Вистави (проєкт «тотального театру» В. Гропіуса та Е. Піскатора, «синтетичний театр» В. Кандинського, «театр художника» О. Шлеммера й ін.) синтезували людський чинник, якості простору, форми, руху, пластики, світла, кольору та звуку, що втілювало ідею конструктивно-просторової єдності людини і середовища. Все це допомогло митцям театральної майстерні Баугаузу зробити універсальні відкриття в галузі візуальних комунікацій, якими людство користується й до нині [2, 26]. Досліди зі створення театрального синтезу у Баугаузі були продовжені Оскаром Шлеммером у його абстрактних сценічних експериментах, зокрема в найвідоміших постановках: «Тріадичний балет» (1921 р.), «Фігуративний кабінет» (1922 р.), «Танці Баугаузу» (1926 р.).

У пошуках прихованих можливостей, майстерня О. Шлеммера послідовно зверталася до різного історичного досвіду людства: химерні костюми і збільшені пропорції асоціювалися з театром стародавніх еллінів, персонажі, які символізують типи людського характеру і темпераменту – з героями комедії дель арте, в системі акторських жестів проглядаються традиції японського театру. Ці

сценічні досліди мали принципово лабораторний характер, досліджували можливості простору та актора усередині цього простору. Зупинимося докладніше на кожному з них [1, 117].

Персонажі «Тріадичного балету», найімовірніше, спочатку з'явилися у живописних роботах О. Шлеммера, наприклад, станкових роботах 1919 року: «Жовтий ряд», «Спіралі», «Абстракт», «Танцюрист». Ось, що говорив про це сам Шлеммер: «...після того, як я, почавши з живопису, дійшов до рельєфів і кольорових скульптур, мені легко було перенести подібні скульптурні уявлення на танцюристів і зробити їх дійсністю в просторовому русі». Дія балету розвивалася від минулого до майбутнього: від досить своєрідної стилізації середньовічних карнавальних танців до прекрасного майбутнього, де панує Абстракт. Вистава, на думку дослідників, стала досягненням у галузі театралізації навчального процесу в Баугаузі. Композиція та взаємодія фігур у кожній мізансцені були, по суті, перетворенням картин на їхні тривимірні варіації. Студентам і глядачам пропонувався відкритий урок, що був художнім калейдоскопом, елементами якого виступали простір, колір, лінія і площина. Костюми в цьому балеті створювалися не для обігравання, а для гри. Об'ємна рухлива фігура-форма виконувала функцію чогось середнього між костюмом та декорацією. Танцювальник «вбудовувався» в об'єм костюма, доповнюючи своєю пластикою та тілом запропонований художником образ. Ці костюми вимагали особливого способу існування всередині них, особливої гри. Зовнішні обмеження спричиняли пластичну мову і цей спосіб гри був пов'язаний з танцем. У такий спосіб переосмислювалося саме поняття танцю. Вистава називалася «балетом» і була поставлена на спеціальну музику, написану Паулем Хіндемітом. Насправді, вийшов «антибалет», певна форма «конструктивістського танцю». Основним виразним інструментом тут були «маски», вони настільки домінували, що тіло та рух діяли лише як їхні скульптурні оболонки [3, 130].

Принципи шлеммерівської «танцювальної математики» вплинули на сучасну хореографію (М. Бежар, П. Тейлор, А. Фрайєр), відбилися у вуличному брейк-дансі, елементи подібної естетики можна виявити і в сучасних шоу, на показах мод (Том Браун, покази 2013 р. та 2020 р.).

У другій постановці О. Шлеммера «Фігуративний кабінет», у сатиричному аранжуванні, відображено проблему механізації та автоматизації суспільної свідомості. Шлеммер створив на сцені простір пласких постатей, які у світі своїх пристрастей, втрачають від надлишку почуттів голови та інші частини тіл. Вистава складається з низки фантасмагоричних перформансів. Абстрактний чорний простір сцени нагадував мисливський тир, а гротескні персонажі вистави – мішені. Усім цим світом керує майстер, взятий із «Пісочної людини» Гофмана, який створив ідеальний механізм – ляльку Олімпію. Це єдиний персонаж, якого грає живий актор. Майстер створює світ досконалих механізмів з, регулюючими почуття, барометрами на тілі, сам приходить від цього світу в жах і накладає на себе руки, потрапляючи в колишній, недосконалий, але живий світ. Шлеммер так описував цю постановку: «...наполовину тир – наполовину метафізикум, абстрактум. Суміш, тобто розмаїття відтінків сенсу і безглуздя, наведених у систему за допомогою кольору, форми, природи та мистецтва» [4, 285].

У третій постановці О. Шлеммера «Танці Баугаузу» з'явилися контури його системи роботи з актором. Ця система була теоретично обгрунтована і включала курс авторських тренінгів. Тут практично були продемонстровані основні закони впливу простору на актора. Номери ілюстрували різноманітні рухи, події, танці, ігри. На планшет сцени було нанесено яскраві лінії, хрест, коло, діагональ. Ця вистава стала підсумком експериментів у взаєминах людини та простору. Набір номерів «Танців Баухаузу» ніби оголював прийоми театральної лабораторії, показував глядачеві результати її досліджень. Підсумком цієї роботи став розроблений Шлеммером принцип «театральної математики». В основу сценічної композиції він ставить партитуру рухів актора. Їх дослідження та узагальнення лягли за основу його всесвітньо відомої концепції «танцювальної математики» – власного методу конструювання ігрового простору сцени. У всіх вправах «Танців Баухаузу» Шлеммера цікавили «типи співвідношення напруг між фігурою і простором», не тільки конструювання простору за допомогою актора, а й осмислення феномену актора через навколишній простір. Мобільність навколишнього середовища створюється за допомогою ігрового поля актора, його руху та внутрішньої емоційної динаміки, вважає Шлеммер [4].

На основі своїх театральних дослідів О. Шлеммер дає дві схеми взаємодії людини та середовища: у першому випадку – «простір виступає як об'єктивна реальність», тіло актора піддається атаці з боку силових ліній, якими розкреслено весь простір сценічної коробки; у другому випадку – навпаки, «абстрактне середовище формується під впливом людини», силові лінії походять від неї, а простір підпорядковується цим імпульсам і змінюється під впливом емоційних станів людини.

Отже, відкриття Оскара Шлеммера є універсальними. Вони багато в чому визначили подальший розвиток сценографії в театрі та, через це, вплинули на сучасний дизайн сценічного простору. Знання законів взаємодії людини та простору – «театральної математики» Шлеммера – важливе під час створення сценографії для шоу, показів, театралізованих концертів. Вивчення спадщини Оскара Шлеммера у контексті дизайну сценічного простору дає повноцінне уявлення про закони візуальної взаємодії простору з людиною.

Література

1. Мелешкіна І. Анатоль Петрицький і Оскар Шлеммер. Сценографічний конструктивізм. Материк українського авангарду на мапі світу, матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. МТМКУ. 2019. С. 112–130.

2. Суджич Д. Б – БАУГАУЗ, Ю – ЮТЮБ: Абетка сучасного світу / переклад Дарії Цепкової. 2021, Київ : «ArtHuss». 336 с.

3. Шандренко О. Відлуння «Тріадного балету» Оскара Шлеммера в сучасному дизайні одягу. Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну. 2020. Том 3. № 1. С. 129–140.

4. Schlemmer O. Briefe und Tagebücher. München, 1958. 374 p.

Ільницька Олександра,
асистент Київського національного університету культури і мистецтв

ЦИРКОВИЙ КОСТЮМ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПОШУКІВ ТОЧНОГО ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ

Сучасний цирковий костюм є багатоликим, костюмні рішення художників неймовірно різноманітні – від мінімалістичних рішень до найскладніших технічних конструкцій, на які здатні переважно новатори та експериментатори в цирку – художники сучасності демонструють особливо високий професійний рівень розв'язання задач. Перед нами рівна динаміка процесу.

Сучасність ставить перед художником нелегкі завдання у пошуках точного втілення образів. Цирковий костюм, створюючи образ персонажа, постає певним оформленням сценічної дії, навіть іноді кожного моменту сценічної події. При цьому, коли з'являється персонаж, спочатку костюм може виглядати абсолютно нейтральним, відносно стилістики втілення ролі, і не містити в собі ніяких реальних прикмет часу та місця, що відбуваються у події вистави. Всі реалії сценічної дії можуть виникати в процесі «роботи» артиста-персонажа з костюмом, коли як би з «нічого» народжується його художній образ, як магія, що включає не лише фактори художньої творчості сценографа, художника по костюмах, а й режисерську позицію [1, 7].

Видовищна привабливість для широкої публіки сучасних робіт художників по костюмах колосальна. Сьогодні художники по костюмах, а не модельєри починають диктувати свої правила в індустрії циркової костюмної моди, де мистецтво нині домінує над образністю й утилітарністю сценічного костюма [2, 14].

У той час як у кожного артиста цирку є свої особливі потреби в костюмах, пов'язаних з їх виступами, існують ширші висновки, які можна зробити щодо типу одягу та силуету. Наприклад, чоловіки, які виступають на трапеції, за звичай носять лосини, легінси або облягаючі штани з приталеними верхами без рукавів чи з короткими рукавами. Там, де історично цих чоловіків-виконавців можна було знайти в трико або комбінезонах, торс тепер може бути покритий окремим верхом, який можна з'єднати з низом за допомогою вертикальних еластичних ременів, з'єднаних із ґудзиками на штанах на талії. Звичайні зони тіла для прикрашання цих костюмів включають боки ніг, пояс і тулуб, але рідко коліна. Виконавці на тугому дроті, носять тапочки або черевики зі шкіряною підошвою, і хоча силуети їхнього одягу можуть бути дещо більш різноманітними, ніж обмеження, накладені аеродинамічними потребами літаючої трапеції, одяг, як правило, прилягає до тіла, а не об'ємний, за своєю природою. Це може бути пов'язано з трюками, які виконуються під час дії, однак, незважаючи на те, що фотографії є цінним візуальним ресурсом, без відео чи особистого перегляду дії або обговорення з виконавцями, неможливо зробити остаточні висновки щодо руху, супутні елементи дизайну одягу [3, 10].

Суть цирку переплітається з гламурними костюмами. Акробати, жонглери, ілюзіоністи, канатохідці, керівники цирку тощо носять коронні костюми дуже щасливого кольору. Вони в основному використовують червоний, золотий і металевий колір у своїх костюмах, що легко привертає увагу аудиторії. Цирк не був би достатньо привабливим без костюма і, в цьому випадку, він не був би магічним. Ці костюми також відіграють важливу роль у тому, щоб викликати довіру

глядачів і аплодувати в кінці вистави.

У наш час існує багато різних видів і форм цирку, але в минулому він був лише круговим, і через те, що це слово означає англійською мовою, з часом воно змінилося на Circus, що стосується кругового руху (Джанет, 2002). Елла Сторм – одна з успішних циркових артисток зазначає: «Як артист цирку, я відчуваю силу та магію цирку, коли одягаю свій костюм, і це настільки цікаво та драматично, що тканина, колір, текстура та її блиск можуть так драматично змусити мене виглядати в даний момент і розквітати. Вони запрошують мене мріяти, і коли я одягаю свій костюм, я фактично пробуджую іншу частину себе, що повністю змінює моє психічне ставлення і навіть спрямовує мою увагу на сцену».

У двадцятому столітті циркові костюми швидко змінилися від облягаючих моделей до форм, які враховували нові правила заборони. Тобто до XX століття одяг, його форма та колір були єдиними елементами, але після XX – почали створювати більш практичні, безпечні та зручні костюми, на основі характеристик кожного шоу.

Література

1. Микульський С. І. Засоби виразності театрального мистецтва. URL: http://ukrefs.com.ua/print:page,1,147690-Sredstva-vyrazitel-nosti-teatral-nogo-iskusstva.html (дата звернення: 27.10.2022).

2. Театральний костюм, його історія та особливості. сценічний костюм. URL: https://gigafox.ru/uk/vedenie-beremennosti/teatralnyi-kostyum-ego-istoriya-i- osobennosti-scenicheskii-kostyum-ego/ (дата звернення: 27.10.2022).

4. Bicât T. Costume and Design for Devised and Physical Theatre. Marlborough, UK: TheCrowood Press. 2012.

Кучер Ростислав,
асистент кафедри режисури естради та масових свят,
аспірант Київського національного університету культури і мистецтв

РОЛЬ ПРОСТОРОВОГО ДИЗАЙНУ В ДОСЯГНЕННІ ЕФЕКТУ ЗАНУРЕННЯ НА ПРИКЛАДІ ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ PUNCHDRUNK

Імерсивні постановки – це один із найпопулярніших напрямів сучасного театрального мистецтва, що передбачає новий тип взаємодії виконавців із глядачами. Інтеграція глядача у запропоновані обставини на правах учасників того, що відбувається, і від якого не вимагається жодних акторських здібностей, оскільки акцент робиться на емоційному проживанні глядачами своїх ролей. Як правило, імерсивні постановки не дублюють одна одну, унікальні за концептуальною ідеєю та художньо-сценічним оформленням.

Найпершою прославила імерсивні постановки на весь світ британська театральна компанія Punchdrunk, заснована у 2000 році. Її режисер Фелікс Баретт і хореограф Максін Дойл визначають свою діяльність як «суміш класичних текстів, фізичного театру, дизайн-інсталяцій та непередбачуваних локацій», що дозволяють вивести аудиторію з пасивного стану [2]. Звична ситуація сцени та залу, на їхню думку, більше не працює, а пасивне спостереження стало формальним і не надає глядачеві бажаного естетичного досвіду. Саме слово Punchdrunk – це медичний термін, що перекладається як «травматична енцефалопатія боксерів». Сенс зрозумілий – спричинити глядачу такий же потужний культурний шок, який боксер отримує від сильного удару суперника. Відтак, глядачі за задумом імерсивних постановок, позбавляються безпеки та комфорту, відправляються у подорож, в якій необхідно приймати рішення. Такі хитрощі, на думку організаторів, змушують глядачів вийти із зони комфорту та випробувати потужні емоції. Загадка завжди провокує аудиторію – виникає напруження, нервове збудження, адже глядачі не здогадуються, що станеться далі. До того ж вони знаходяться всередині дійства, переживають і роблять щось незвичне разом із персонажами, через що напруга лише зростає. Глядачі мають відчувати себе найважливішими людьми у цьому просторі, чим більше вони занурюються у виставу, тим більше пізнають себе.

Найвидатніші імерсивні постановки Punchdrunk – Sleep No More (2011), «Тунель 228» (2009), а також спектаклі за мотивами творів «Ромео та Джульєтта» (2005) та «Фауст» (2006–2007). Так, The Drowned Man: A Hollywood Fable та ін. сфокусовані як на аудиторії, так і на просторі, в якому відбувається дія, а межі взаємодії між актором, глядачем і простором постійно варіюються. Спектакль The Drowned Man: A Hollywood Fable проходить на колишньому поштовому складі,

де на шести поверхах з лабіринтом сходів і чорних ходів, розташовується масштабна декорація – голлівудська кіностудія 1950-х років з павільйонами, гримерними, декораціями та кабаре. Глядачі занурюються у ситуації, де їм необхідно робити конкретні дії та реагувати на запропоновані обставини, щоб дізнатися, яким буде фінал спектаклю [3].

Нова імерсивна вистава «Спалене місто» (2022 р.) британського театрального колективу Punchdrunk засновується на античній міфології та легенді про падіння, дії якої відбуваються на території заводу Вулідж Воркс у Лондоні. Не зважаючи на те, що джерелом натхнення для цього проєкту слугував давньогрецький епос, автори у своїй виставі радикально змінили хронологію – глядачі «Спаленого міста» потраплять у світ майбутнього, який існує в альтернативній версії людської історії. Сценічні дизайнери Ліві Воган і Беатріс Міннс побудували у просторі історичної будівлі лондонського королівського арсеналу футуристичний лабіринт кварталів та провулків [4].

Цікаво, що підготовка до вистави зайняла близько 10 років і нині «Спалене місто» – один із наймасштабніших проєктів театральної компанії. Виставу одночасно може бачити понад 600 глядачів, а місце дії – це декілька будівель, збудованих в епоху Першої світової війни та внесених до реєстру пам'яток історичної спадщини Великобританії. Хореограф вистави Максін Дойл зауважує про переваги обраного просторового рішення: «З архітектурної точки зору це місце дуже незвичайне, адже у старих військових споруд, які нам дозволено було використати, насправді багата історія. Вони добре підходять для видовища, пронизаного стародавньою міфологією» [1]. Провідниками для глядачів у світ альтернативного майбутнього античної цивілізації є 30 танцюристів, багато з яких працює з театральним об’єднанням Punchdrunk уже впродовж 20 років.

Отже, Punchdrunk як один з основоположників формату імерсивних постановок відзначається такими особливостями: активна участь глядачів у творчому процесі спектаклів на правах учасників, з можливістю самостійно обирати для себе маршрут та визначати хід подій; у досягненні ефекту занурення, особливу роль відіграє просторовий дизайн, що втілюється в архітектурних інтер’єрах – великих середовищах, готових дослідницьких ландшафтах. Зокрема, це готелі, історично-значущі будівлі, театри чи галереї, заводи, поштові склади, в яких використовуються масштабні декорації. Саме принципово новий тип взаємодії артистів з аудиторією визначає відповідні сценографічні рішення: простір більше не ділиться на сцену і зал для глядачів, він набуває значно складнішої структури, стає одним з головних засобів художньої виразності та, в більшості випадків, не театральні майданчики виявляються придатнішими для таких постановок.

Література

1. On Immersive Theatre. URL: http://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/143/1/On_immersive_Theatre_ white.pdf (дата звернення: 01.11.2022).

2. Punchdrunk. URL: https://www.punchdrunk.org.uk/about (дата звернення: 01.11.2022).

3. Shenton M. Punchdrunk Returns to London with The Drowned Man: A Hollywood Fable, Co-Produced with the National Theatre. Play logo. 21.03.2013. URL: https://playbill.com/article/punchdrunk-returns-to-london-with-the-drowned-man-a-hollywood-fable-co-produced-with-the-national-theatre-com-203637 (дата звернення: 01.11.2022).

4. The week in theatre: Punchdrunk: The Burnt City; Scandaltown. URL: https://www.theguardian.com/stage/2022/apr/24/punchdrunk-the-burnt-city-london-review-siege-of-troy-scandaltown-lyric-hammersmith-mike-bartlett-rachael-stirling (дата звернення: 01.11.2022).

Лановський Данїл,
магістр Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

НЕЙРОННІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТВОРЧИХ ГАЛУЗЕЙ

Нейронні мережі – це технології на основі штучного інтелекту, які зустрічаються в різноманітних галузях і з кожним роком стають все доступнішими для звичайних користувачів. Недосвідчена людина може просто не помічати їх результат роботи, проте результат роботи нейронних мереж зустрічається в повсякденному житті. Наприклад, робота різних інтернет перекладачів частково базується на роботі нейромереж. Так, перекладач Google використовує методику «глибинного навчання» коли система запам’ятовує і засвоює нову інформацію. У банківських системах, в фондових ринках, розпізнаванні усної мови на смартфонах та ще багато де використовуються функції нейронних мереж. Далі піде мова про створення, розвиток, класифікації нейромереж.

Початок розвитку починається ще з 1944 року, коли були запропоновані нові функції розвитку штучного інтелекту двома дослідниками Чиказького університету Уорреном Маккалоу та Волтером Піттсом. Потім, у 1952 році, вони переїхали до Массачусетського технологічного інституту і стали засновниками відділу когнітивної науки. Нейронні мережі були основою досліджень у сферах нейронауки та інформатики до 1969 р., доки їх не перевершили математики Марвін Мінскі та Сеймур Пейперт – через рік вони стануть співдиректорами нової лабораторії штучного інтелекту Массачусетського технологічного інституту. Дослідження нейронних мереж плавно корелювало свій занепад і відродження. Так, у 1980-х знову відродилось їх дослідження, а потім знову зійшли на нівець в першому десятилітті нового століття і повернулись у другому, через збільшення потужності графічних чіпів комп'ютерів [1]. Після невеликого екскурсу в історію можна перейти до самої суті нейронних мереж, а саме що вони з себе представляють і як саме працюють.

Нейронні мережі – це засіб машинного навчання, за якого комп'ютер вчиться виконувати певне завдання, аналізуючи навчальні приклади. Зазвичай, приклади заздалегідь позначаються вручну. Система розпізнавання об'єктів, наприклад, може отримати тисячі позначених зображень автомобілів, будинків, кавових чашок тощо, і вона знайде візуальні моделі в зображеннях, які послідовно корелюють з певними мітками.

За моделлю людського мозку, нейронна мережа складається з тисяч або навіть мільйонів простих вузлів обробки, які тісно пов'язані між собою. Більшість сучасних нейронних мереж організовано в шари вузлів, і вони є «прямими», тобто дані переміщуються через них лише в одному напрямі. Окремий вузол може бути з'єднаний з декількома вузлами на рівні під ним, з якого він отримує дані, і кількома вузлами на рівні над ним, до якого він надсилає дані. Кожному зі своїх вхідних з'єднань вузол призначає номер, відомий як «вага». Коли мережа активна, вузол отримує інший елемент даних – інше число – через кожне зі своїх з'єднань і множить його на відповідну вагу. Потім він додає отримані продукти разом, отримуючи єдине число. Якщо це число нижче порогового значення, вузол не передає дані на наступний рівень. Якщо число перевищує порогове значення, вузол «спрацьовує», що в сучасних нейронних мережах зазвичай означає надсилання числа – суми зважених вхідних даних – по всіх його вихідних з'єднаннях.

Коли нейронна мережа навчається, усі її ваги та пороги спочатку встановлюються на випадкові значення. Навчальні дані подаються на нижній рівень – вхідний рівень – і проходять через наступні шари, множаться та додаються складними способами, доки, нарешті, радикально перетворені не надходять на вихідний рівень. Під час навчання вагові коефіцієнти та порогові значення постійно коригуються, доки навчальні дані з однаковими мітками не отримають однакові результати. Також для подальшого розуміння певних термінів впровадили такі терміни як *синапсис* і *нейрон* в основах нейронних мереж.

Синапсис – одиниця, що виконує обчислення. Вона отримує дані з вхідного шару, виконуючи з нею прості обчислення, а потім передає наступному нейрону. У складі нейромережі є три види *нейронів*: вхідний, вихідний та прихований. В одношаровій структурі прихованих нейронів не буде. Також є одиниці, яких називають *нейронами усунення* та *контекстними нейронами*. Будь-який нейрон складається з двох типів даних: вхідних і вихідних. У першого шару вхідні дані дорівнюють вихідним. В інших випадках на вхід потрапляє сумарна інформація попередніх шарів, після чого вона нормалізується (всі значення, які випадають із необхідного діапазону, перетворюються за допомогою функції активації). Синапс – зв'язок між нейронами, причому кожен синапс має свою вагу. Завдяки цьому вхідні дані видозмінюються під час передачі. Під час обробки передана синопсисом інформація з великим показником ваги стане переважаючою.

В підсумку, на результат впливають не нейрони, а саме синапси, які дають сукупність ваги вхідних даних, адже самі нейрони завжди виконують абсолютно однакові обчислення. Виставлення ваги здійснюється у випадковому порядку. Нейронні мережі, описані Маккалоу та Піттсом у 1944 році, мали порогові значення та вагу, але вони не були організовані за шарами, і дослідники не вказали жодного механізму навчання. Маккалоу та Піттс показали, що нейронна мережа може, в принципі, обчислювати будь-яку функцію, яку може обчислювати цифровий комп'ютер. Результатом стала більше нейронаука, ніж інформатика: суть полягала в тому, щоб припустити, що людський мозок можна розглядати як обчислювальний пристрій.

Нейронні мережі продовжують залишатися цінним інструментом для нейронаукових досліджень. Наприклад, певні макети мережі або правила для налаштування ваг і порогів відтворюють спостережувані особливості людської нейроанатомії та пізнання, що свідчить про те, що вони фіксують дещо про те, як мозок обробляє інформацію [2]. Першу тренувальну нейронну

мережу – «Персептрон», продемонстрував психолог Корнельського університету Френк Розенблатт у 1957 році. Конструкція Персептрона була багато в чому схожою на сучасну нейронну мережу, за винятком того, що вона мала лише один шар із регульованими вагами та пороговими значеннями, розташованими між входом і виходом.

Персептрони були активною сферою досліджень як у психології, так і в молодій дисципліні «Інформатика» до 1959 року, коли Мінські та Пейперт опублікували книгу під назвою «Персептрони», яка продемонструвала, що виконання певних досить поширених обчислень на персептронах буде непрактично трудомістким. Проте до 1980-х років дослідники розробили алгоритми для модифікації ваги і порогів нейронних мереж, які були достатньо ефективними для мереж з більш ніж одним рівнем, усуваючи багато обмежень, визначених Мінські та Пепертом. Поле досліджень нейромереж переживало ренесанс. Але в інтелектуальному плані нейронні мережі не достатньо задовольняли потреби. Достатнє навчання може змінити налаштування мережі настільки, що вона зможе класифікувати дані, але що означають ці налаштування? На які елементи зображення дивиться пристрій розпізнавання об'єктів і як він об'єднує їх у характерні візуальні підписи автомобілів, будинків і чашок для кави? Перегляд ваги окремих з'єднань не дасть відповіді на це запитання.

Останніми роками вчені-інформатики почали винаходити геніальні методи для виведення аналітичних стратегій, прийнятих нейронними мережами. Але в 1980-х роках стратегії мереж були незрозумілими. Тож на рубежі століть нейронні мережі були витіснені опорними векторними машинами, альтернативним підходом до машинного навчання, який базується на дуже чистій та елегантній математиці [1]. На сьогодні нейромережі можуть використовуватися в самих різних площинах:

– розпізнавання образів (за цим напрямом працюють найбільш широко);

– передбачення наступного кроку (підвищує ефективність та якість торгівлі на тих же фондових ринках);

– класифікація вхідної інформації за параметрами (з цією роботою легко справляються кредитні роботи, здатні швидко прийняти рішення про схвалення або відмову з приводу кредиту, використовуючи для цього вхідні набори різноманітних параметрів);

– -створення унікального контенту, зображення, написання текстів, анімація зображення (підставляти маски, створенні на основі обличчя людей, або навіть із зображень, які мають риси обличчя на любий відеоряд з живими людьми), озвучення тексту різними голосами, розділення зображення, чи музики від вокалу. Більшість із них має відкритий код, що дозволяє кожному створювати свої особисті нейромережі для різноманітних задач. Все це можливо використовувати без знання мови програмування, як для розваг, так і для більш серйозних цілей в таких галузях, як кіно, відео ігри, дизайн, графічне мистецтво, музика. Це дозволяє створювати оригінальний контент, не маючи професійних навичок.

Нейронні мережі розвиваються як корисний інструмент, який в правильних руках може відкрити нові шляхи для створення різного роду контенту і облегшити звичайні механічні завдання для прискорення роботи в багатьох галузях. У багатьох творців виникає питання, чи не замінять їх нейронні мережі, проте вони далекі до ідеалу і їх недоліки занадто помітні для цього. Тому нейронні мережі слід сприймати, як помічника зі штучним інтелектом, задача якого допомагати, а не заміняти. Саме тому, це важливий напрям розвитку новітніх компьютерних технологій і штучного інтелекту.

Література

1.Explained: Neural networks Ballyhooed artificial-intelligence technique known as "deep learning" revives 70-year-old idea. URL: https://news.mit.edu/2017/explained-neural-networks-deep-learning-0414 (дата звернення: 16.10.2022)

Model sheds light on purpose of inhibitory neurons. URL: https://news.mit.edu/2017/model-sheds-light-purpose-inhibitory-neurons-0109 (дата звернення: 16.10.2022)

Макуха Дмитро,
магістр публічного управління та адміністрування

БУДИНОК ПОЛТАВСЬКОГО ГУБЕРНСЬКОГО ЗЕМСТВА – ПЕРЛИНА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА ПОЛТАВЩИНИ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Кінець XIX – початок XX століття – період бурхливого розвитку соціально-культурного життя Полтавщини. Він характеризується низкою надважливих для України культурних подій, які, чи не в першу чергу, стали можливі завдяки діяльності цілої плеяди місцевих культурно-мистецьких діячів. Відкриття українського театру (1900 р.), спорудження монументу Іванові Котляревському (1903 р.), відкриття нової будівлі Земства тощо – фотокартки з цих подій дійшли до нас і сьогодні є окрасою будь-якої історичної фотовиставки.

Сімейство Драгоманових, Іван Карпенко-Карий, Марко Кропивницький, Микола Лисенко та багато інших українських культурних діячів, які прибули до Полтави на відкриття пам'ятника Іванові Котляревському, висловлювали обурення забороною міського голови Олексія Трегубова виступати на відкритті монументу з промовами українською мовою. Не приховував свого занепокоєння цим фактом й імперський письменник та публіцист Володимир Короленко, який тоді мешкав у Полтаві. Він, зокрема, наголошував «… виходило так, що мова Котляревського і Шевченка, яка поманила в Україну закордонних паломників, законна тільки в Австрії, а на своїй батьківщині, у своїй колисці вона заборонена…». А на завершення додав: «…цей грубий і дикий епізод як би говорив представникам зарубіжної інтелігенції: ви вважаєте нашу Україну митрополією і центром вашої культури і вашої мови? Ми цього не бажаємо. Нехай вона лишається у вас за кордоном, нехай краще наші українці, які цінять скарби власної мови, ідуть до вас у Львів, у ваші школи, музеї, університети. А тут, у нас, ми цього не допустимо! Ми краще створимо новий привид «неблагонадійності» та «зради»…». Тобто навіть такий визнаний та значимий діяч імперської культури виступив із рішучим не прикритим осудом заборони використання української мови у її природному середовищі побутування [1]. Загалом, синергія співжиття в тогочасній Полтаві двох культурних осередків – українського та імперського і нині лишається для багатьох загадкою.

Відкриття монументу Іванові Котляревському в Полтаві стало вибуховою подією того часу, адже саме він став першим пам'ятником українському письменникові на теренах України. Варто підкреслити, що державних грошей на спорудження монументу Іванові Котляревському (а у подальшому й Миколі Гоголю) в Полтаві витрачено не було. Народна любов та повага до творчості земляків вилилась пожертвами від земств Полтавської губернії, містян та усіх, кому хотілось долучитись [2]. Міська влада, попри імперську політику та зважаючи на постать і репертуар українського письменника, опору вчинити не змогла. Певно, комісія міської Думи у складі, зокрема, й П. Я. Рудченка (він же полтавець Панас Мирний), не могла заперечити (або не захотіла) [3].

Відомо, що Полтава того часу – прогресивне європейське місто: ведеться активна забудова центральної частини сучасними будівлями, прокладають перший в місті водогін (1900 р.) з артезіанською водою (і сьогодні Полтава – єдиний обласний центр в Україні з артезіанською водою в оселях мешканців), обговорюють ідею запуску трамвайного руху, вирує церковне життя, працюють бібліотеки, театри, в місті мешкає низка широковідомих українських культурно-мистецьких діячів. Популярне місце, серед мешканців губернського центру – фотоательє відомого фотохудожника Йозефа Хмелевського. Саме завдяки його роботі увічнені в фотокартках відомі полтавці, будівлі, події. У передмісті Полтави, селі Яківцях, розкинулось господарство геніального українського лікаря Миколи Скліфосовського – маєток «Відрада». На його території, окрім житлового та гостьового будинків, власної водонапірної вежі та інших споруд, функціонували амбулаторія для лікування містян, виноградники, виноробня, пивоварня, ріс бузок та інші екзотичні рослини. Крім того, «Відрада» мала власну ферму з виробництва молочних та інших продуктів тощо. Через зразкову доглянутість та ошатність цієї садиби, місцеві мешканці називали її «полтавська Швейцарія лікаря Миколи Скліфосовського [4].

Однією зі значимих культурних подій краю стало відкриття восени 1908 року будинку Полтавського губернського земства. Передісторія будівництва цієї споруди вельми цікава. Наприкінці XIX століття будинок Губернської управи в Полтаві було вирішено замінити на більший, зважаючи на зростаючу роль Земства та його потреб. Проєкт нової споруди доручили земському архітекторові Олександрові Ширшову, який виконав його у стилі неоренесансу. Дуже швидко та

майже без обговорень з громадськістю цей проєкт почали втілювати. Проте, в процес втрутилась збентежена місцева українська інтелігенція та небайдужа громадськість, які через місцеву пресу, наукові журнали, у владних кабінетах висловили своє обурення типовістю запропонованого проєктного рішення.

Необхідно звернути окрему увагу й на постать архітектора О. Ширшова, який на той час вже був знаним зодчим. Його архітектурний доробок тільки в Полтаві, до моменту роботи над проєктом будинку Земства, був чималим: будівлі Державного банку (1897 р.), губернського акцизного відомства (1900 р.), товариства взаємного кредиту (1900 р.), медичного протитуберкульозного товариства (1901 р.), Земельного банку (1901 р.). Крім того, Олександр Ширшов на благодійній основі запроєктував у 1903 році п'ядестал під, уже згаданий, монумент Іванові Котляревському. Тобто про те, що фахове середовище і громадськість в Полтаві була ознайомлена зі стилістикою роботи архітектора О. Ширшова, можна казати ствердно. Вочевидь, саме типовість запроєктованих ним споруд у стилі неоренесансу, які за короткий проміжок часу постали у місті та сакральна значимість будівлі Губернського земства, як однієї з центральних будівель Полтавської губернії, й виник супротив громадськості, який змусив зупинити втілення чергового проєкту земського архітектора [5]. Варто виокремити, що у ті часи будівлі Губернських земств були своєрідною візитівкою краю, зокрема, фотокартки цих споруд масово тиражувались та відправлялись поштою у вигляді листівок.

Можливо, саме через цей опір і пов'язаний з ним тиск, не зладивши із Губернською управою, в 1903 році Олександр Ширшов пішов з роботи, а розпочате ним будівництво нової будівлі Губернської земської управи мав продовжити архітектор Володимир Ніколаєв, який швидко взявся допрацьовувати проєкт Ширшова. Це породило нову хвилю дискусії у професійних і культурних колах. Як зазначив тогочасний культурно-мистецький діяч Гнат Хоткевич, обурений роботою зазначених архітекторів: «Шаблонова "творчість" шаблонових людей ішла шляхом рутини, бо легше орудувати циркулем і трикутником, беручи вже готові чиїсь форми, аніж власним мозком». Художник Сергій Васильківський, ознайомившись з проєктом О. Ширшова – В. Ніколаєва, висловився дещо категоричніше: «Що ви робите? Ви представники однієї з типових українських губерній. У ваших руках гроші, ви хочете будувати народний дім, – і що ж ви будуєте? Хіба це українська ратуша? Вона нагадує клуб, "загородній ресторан" – тільки не ратушу». І додав: «…навіщо ж будувати таку річ, подивившись на котру, ніхто не скаже, що воно таке? А де ж ви діли історію України, її художню творчість, яку саме тут, на широкому масштабі, і можна було б проявити у повній силі?» [6].

Гаряча дискусія тривала, проте й будівництво продовжувалось. Було закладено фундамент і вимуровано будівлю до вікон першого поверху. Паралельно з цим одна за одною виходили критичні статті, де висловлювались цікаві пропозиції. Так, автор однієї з них, український правник, видавець та громадський діяч полтавець Микола Дмитрієв запропонував оформити фасад у «стилі південно-руської творчості». Його підтримав український маляр, педагог та архітектор Опанас Сластьон з Миргорода, який наголосив, що «пора перестати жити одвічним запозиченням і наслідуванням, а самостійно розвивати творчість, вкладену в нас матір'ю природою, бо не існує на світі жодної культури, яка заперечувала б творчий дух свого народу». Саме Опанас Сластьон у подальшому листуванні з Полтавською земською управою звернув увагу на молодого харківського архітектора, який вже підготував власний проєкт для будинку Полтавського губернського земства. Цим архітектором був Василь Григорович Кричевський. Пізніше це ім'я буде вписане в історію України як творця українського архітектурного стилю.

У надзвичайно стислі терміни В. Кричевський, для якого цей проєкт був взагалі одним із перших, доопрацював його і представив на розгляд комісії в Полтаві. У конкурсі брали участь вісім проєктів. Зокрема, два спільних проєкти О. Ширшова та В. Ніколаєнка – будівлі в стилі французького неоренесансу, архітектор П. Віленський – стиль модерн, два проєкти архітектора П. Волкова – північно-російський стиль, два проєкти архітектора І. Жолтовського – стиль флорентійських абатств і проєкт В. Кричевського – український архітектурний стиль.

До речі, варто наголосити й на означенні стилю проєкту Василя Кричевського. Гучна назва «український архітектурний модерн» виникла пізніше. За більшістю існуючих даних у висновках конкурсної комісії зазначено, що проєкт-переможець оформлено у псевдо-мавританському стилі. Проте, у дотичному культурному середовищі стиль будівлі Полтавського губернського земства переважно називали українським архітектурним стилем. Цієї думки дотримувався й відомий архітектор та історик архітектури Віктор Чепелик, який наголошував: «….проєкт молодого

харківського архітектора-художника Василя Кричевського спочатку віднесли до творів псевдо-мавританського стилю, бо він мав якісь незнайомі архітектурні форми, пізніше про нього сказали що стиль "південно-руський", далі – "малоросійський", і нарешті осмислили, що це проєкт українського архітектурного та ще й народного стилю» [7].

Привертає увагу і той факт, що у комісії стосовно визначення переможців конкурсу під головуванням голови Полтавської губернської земської управи, а у подальшому Голови Ради міністрів Української держави Павла Скоропадського (1918 рік), Федора Лизогуба, серед інших були і вже згадані Опанас Сластьон та Сергій Васильківський. Після запеклих дискусій та двох турів відбору проєкт Василя Кричевського було визнано кращим і затверджено вісьмома голосами.

Вже після голосування в листі Борисові Грінченку О. Сластьон писав: «Горлаті люди були проти проєкту в українському стилі, але коли пішло на критику і спір, то я побачив, що дехто вагається. Даючи пояснення, я почав гаряче відстоювати проєкт пана Кричевського і, зрештою, після майже трьох годин колотнечі й голосування, на велике чудо вийшло, що вісім голосів було за нього і тільки два проти. Думаю, що ми зробили велике придбання – історичний крок, який буде видно на весь світ!» [8].

Окремим штрихом варто підкреслити і той факт, що зображення фасаду та деякі креслення будинку Полтавського губернського земства авторства Василя Кричевського стали частиною експозиції виставки, приуроченої уже неодноразово згаданому урочистому відкриттю пам'ятника Іванові Котляревському в Полтаві, й саме після цієї презентації, проєкт В. Кричевського став популярним, про нього заговорили і дали свої позитивні відгуки багато культурно-мистецьких діячів за межами Полтави.

Василь Кричевський, працюючи над проєктом будинку Полтавського губернського земства, відкинув популярні в той час архітектурні тренди і типові форми й фактично зайнявся новаторською практикою. Адже не було жодних затверджених канонів українського стилю, а деякі необізнані дописувачі зі сторінок тодішніх періодичних видань їдко глузували, що ніякого українського стилю в архітектурі, окрім куреня на баштані немає. У свій проєкт Василь Григорович включив характерні риси української хати, які помітив упродовж численних етнологічних експедицій: пропорції, високий дах, винесені назовні декоративні сволоки, форми вікон, широке використання кераміки, традиційних для народної архітектури Слобожанщини кольорів, народний мотив «дерева життя», який прослідковується як ззовні, так і всередині будівлі тощо. По суті автор запропонував власне бачення характерного для даного регіону архітектурного стилю, який згодом стане модним та поширюється не тільки на Полтавщині, а й широко за її межами.

Сам Василь Григорович після цієї побудови стане знаменитістю: збудує гончарні класи в Опішні, дачний будинок Володимирові Вернадському поблизу Шишак, спроєктує фасад будинку Михайла Грушевського в Києві, буде запрошений відомим тріо М. Садовський – І. Карпенко-Карий – П. Саксаганський й стане художником-декоратором театральних постановок, а пізніше й кінофільмів (попрацює і з Олександром Довженком над славнозвісною «Землею»), намалює першу Гривню, герб УНР та печатку, очолить керамічний інститут в Миргороді, де введе українську мову як мову викладання, буде одним із засновників Української академії мистецтв, тощо. Проте, навіть якби будівля Полтавського губернського земства стала першою і останньою у його архітектурній творчості – він би все одно навічно вписав своє ім'я у історію української архітектури [9].

Як доказ, можна привести слова уже згаданого Сергія Васильківського, який розписував центральну залу будинку Полтавського земства і після освячення будинку резюмував, що «…дім як грім». І дуже скоро цей «грім» було чути і в імператорських покоях, де за переказами, після оглядин будинку Земства в Полтаві ще довго бідкалися про «український архітектурний націоналізм» [10].

Тож завдяки чому маємо такий успіх? Передусім – потужне українське полтавське Земство. Полтавська губернія в той час займала лідируючі позиції щодо економічного та культурного розвитку. Потужна численна місцева інтелігенція, твердо відстоюючи автентичність полтавського краю, прагнула створювати і вдосконалювати, вириватись з буденності, наслідування та звичності. Власне, український модерн, як архітектурний стиль, який викристалізувала Полтавщина є черговим доказом зрілості тогочасного українського культурно-мистецького простору, його автентичності, справжності, мистецької спроможності творити і втілювати навіть у тогочасних умовах.

Література

1. На відкритті пам'ятника Івану Котляревському. *День.* 2013. URL: https://gazeta.ua/articles/history-journal/_azyk-kotlyarevskogo-i-sevchenko-zakonen-tolko-v-avstrii/515449 (дата звернення: 30.10.2022).

2. Постановлєнія Зеньковского уездного земского собрания... XXXII очередного 1896 года. Полтава :

Типо-Литографія Л. Фритберга, Александр. ул, собст. д., 1896. 226 с.

3. Документы, известия и заметки. *Кіевская старина*. 1903. №12. С. 147–149.

4. Полтавська втіха Миколи Скліфосовського. *Урядовий кур'єр*. 2018. URL: https://ukurier.gov.ua/uk/articles/poltavska-vtiha-mikoli-sklifosovskogo/ (дата звернення: 30.10.2022).

5. Белявська О. Ю. Полтавський земський архітектор Олександр Іванович Ширшов. *Бастіон*. 2021. URL: https://bastion.tv/poltavskij-zemskij-arhitektor-oleksandr-ivanovich-shirshov_n39249 (дата звернення: 30.10.2022).

6. Полтавський краєзнавчий музей – перлина українського модерну. *День*. 2012. URL: https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/poltavskiy-kraieznavchiy-muzey-perlina-ukrayinskogo-modernu (дата звернення: 30.10.2022).

7. Чепелик В. Український архітектурний модерн. Київ, 2000. 196 с.

8. Ханко В. М. Опанас Сластьон. Харків, 2022. 298 с.

9. Рубан-Кравченко В. В. Мистецькі роди України. Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський. Київ, 2004. 704 с.

10. Скібіцька Т., Шулешко І. Декоративне оздоблення будівель Полтави 1900–1910. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. №2. С. 65–68.

Павленко Олександра,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ СЕРЕДОВИЩА СТУДІЇ ПРИКЛАДНОГО ДИЗАЙНУ

Метою нашого дослідження є визначення основних особливостей формування середовища для студії прикладного дизайну. Його актуальність полягає у тому як саме розробити дизайн середовища студії прикладного дизайну. Сьогодні, прикладний дизайн є не менш важливим за будь-який інший вид дизайну. Він оточує нас повсюди, допомагає оформити середовище навколо нас. Тому, важливо створювати студії, що будуть підтримувати і розвивати такий напрям творчості. Однак, не менш важливим є і питання як створити студію прикладного дизайну, зокрем, як правильно розробити дизайн такої студії? Аби спроєктувати середовище студії, потрібен не просто дизайн, а гармонія між внутрішньою суттю і функціональністю навколишнього середовища та предметів. Проєктування студії прикладного дизайну має ряд особливостей, що пов'язані зі специфікою і планувально-організаційним рішенням. Дизайн студії вимагає комплексного підходу для створення упорядкованості території , екстер'єру та інтер'єру будівлі [1].

Дослідження показали, що чинники, які впливають на створення середовища студії прикладного дизайну – різні. Природно-кліматичні фактори (клімат, ландшафт, інженерно-геологічні умови) істотно впливають на архітектуру будівлі, на її просторову і функціональну організацію, а також на вибір будівельних матеріалів. Психологічний фактор: потрібно створити зручну для користувачів будівлю архітектурно-планувальну структуру будівлі, яка правильно буде впливати на їхні почуття, задоволення та цілі. Функціональність: приміщення будівлі повинно максимально відповідати тим функціональним процесам, для яких ця будівля була призначена. Архітектурно-художні вимоги: студія повинна мати привабливий і виразний зовнішній вигляд, бути гармонійно пов'язаною з іншою існуючою забудовою та природним оточенням. І, нарешті, конструктивна надійність: будівля студії повинна гарантувати безпеку і комфорт.

Якщо ж зануритися у проблематику створення студії прикладного дизайну, то вона має свої особливості. Середовище студії має бути створено так, щоб студія була комфортною, функціональною та мала естетичний і сучасний вигляд. Оскільки, у студії тривалий час перебуває певна кількість людей, дуже важливим є освітлення приміщення. Воно може бути природним і штучним. Тому, потрібно розуміти, де саме будуть розміщені носії світла. Важливу роль відіграє колір. Він має свою психологію і по-різному впливає на почуття людини. Тому, слід пам'ятати, що перш ніж обрати кольорову гаму в дизайні студії, треба розуміти, які емоції ці кольори викличуть у глядача. Також, потрібно враховувати матеріали, з яких буде створено дизайн середовища студії. Матеріали повинні бути максимально екологічними та безпечними для здоров'я людини. Не менш важливим моментом є правильність розташування предметів інтер'єру. Меблі і декор повинні бути розташовані так, щоб вони несли свою зручність і функціональність [2].

Проаналізувавши деякі українські та зарубіжні студії дизайну, можна сказати, що не всі студії мають дизайн-оформлення середовища, яке відповідає основним нормативним вимогам. Наприклад, студії мають мало місця, тому важко розмістити предмети інтер'єру так, щоб вони виконували належні їм функції. Або ж, проблема в освітленості: студії не мають достатньої кількості потоку світлової енергії і людям іноді складно там працювати. Яскраві кольори, що присутні в дизайні студії,

є надокучливими і можуть відволікати увагу. Ці проблеми є важливими і їх потрібно виправляти.

У даній роботі було доведено, що правильна організація середовища студії прикладного дизайну є важливим питанням у наш час. Було досліджено, що для створення середовища студії прикладного дизайну, потрібно дотримуватись певних нормативних вимог. Потрібно знати, які фактори впливають на створення даного об'єкта, щ досліджується. Був проаналізований дизайн українських і зарубіжних студій дизайну. І було виявлено, що деякі з них не дотримуються правил створення дизайну свого середовища.

Література

1. Савіна Н. О. Особливості дизайнів інтер'єрів бізнес центрів. 2020. С. 9. URL: https://er.nau.edu.ua/bitstream/NAU/45578/1/%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D1%96%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D0%B8%D0%BF%D0%BB%D0%BE%D0%BC.pdf (дата звернення: 05. 11. 2022).

5. Сьомка С. В. Ергономіка та ергодизайн. *Видавництво Ліра-К.* 2017. С. 106–126. URL: https://lira-k.com.ua/preview/12322.pdf (дата звернення: 05. 11. 2022).

Попова Оксана,
аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв

ДИЗАЙН ЯК ВІЗУАЛЬНА РЕЖИСУРА СЦЕНИ В ДУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ

Сучасна концепція дизайну як візуальної режисури сцени, значною мірою заснована на русі New Stagecraft (Нью Стейджкрафт) і пропагує його естетичні цінності: простота, уніфікація, співпраця. Натхненні європейськими модерністськими сценічними постановками, особливо працями Е. Г. Крейга, А. Аппіа та М. Рейнхардта, художники New Stagecraft створили спрощені або абстрактні декорації, уніфіковані концепції дизайну і репрезентували нову модель співпраці режисера та театрального художника. Революція New Stagecraft в західному світі стала не лише естетичним зрушенням, але й початком театрального дизайну як професії. Функція декорацій та образне вираження почуттів – це філософська позиція, заснована на філософії New Stagecraft: художник-декоратор, який несе відповідальність за створення значущого інтерпретаційного мистецтва на сцені, повинен збалансувати функцію та художнє вираження. Теорія New Stagecraft була частково заснована на відкритті театральними дизайнерами нових способів зробити сценічне середовище корисним, зокрема для інтерпретації сценаріїв та участі у виставі [5, 5].

Процес створення сценічного дизайну вистави – прототипова і загальна концепція процесу проєктування, якої зазвичай дотримується більшість театральних дизайнерів, хоча і можуть відхилятися відповідно до індивідуальних особливостей творчого процесу (наприклад, деякі митці починають з комплексного аналізу тексту, інші – з серії інтуїтивних замальовок, а треті – з відповідей на історичні дослідження чи музику).

На думку американського професора сценічного дизайну Єльського університету В. О. Паркера, метою дизайну є «злиття візуального ефекту та основного задуму п'єси в єдину драматичну імпресію» [12, 6], а «принципи, закладені в основі того, що зазвичай вважається хорошою практикою в сучасному сценічному дизайні, великою мірою засновані на принципах естетичної єдності New Stagecraft» [12, 11].

Хоча сценічний дизайн, безумовно, є функцією орієнтованої на текст постановки в традиційних місцях, він також активно використовується в різноманітних перформансах в нетрадиційному (знайденому) просторі, де матеріальне місце рівнозначне визначеному тексту або має привілейоване положення. Відсутність або знецінення текстової арматури вимагає роботи з фізичними непередбаченими обставинами і контентом [9, 45].

В процесі історичного розвитку театру, фокус сценографа змістився з інтерпретації тексту на заданому сценічному просторі на деконструкцію знайденого дуального простору в критичному контексті. В загальних рисах, теоретичний розгляд простору в постановках розвинувся з експериментальних практики XX ст. і критичного аналізу систем перформансу та відношень, заснованих на семіотичних дослідженнях Паризької школи в 1930-ті рр. цей аналіз пропонував гіпотезу про використання простору не як випадковий і не як просто функціональний, а як семіотично навантажений вибір, що підкорюється правилам, що породжують ряд конотативних культурних одиниць. За словами американського антрополога Е. Т. Холла, вони були явними і визначеними. Його теорія проксеміки описувала відносні стосунки, що включають в себе фіксований функціональний простір самого театру і формальні розміри сцени та глядацького залу; напівфіксовані

функції, включно з набором та «рухомим майном»; мінливі стосунки між індивідуумами, тобто взаємодію між акторами, між актором і глядачем та між глядачами.

Звільнений від фізичних обмежень сцени в реальне середовище, діапазон можливих проксімічних стосунків і семіотичних значень примножується і стикається так, що підриває загальноприйняті репрезентативні коди. Такі простори можна назвати театральними гетеропласами – могутніми, повними можливостей. З практичної точки зору, естетика, що керує сценографічною взаємодією зі знайденим простором, найкраще описати як фрагментарну, або колажну, що досліджує дії та ритуали буденного життя, пов'язані з даним місцем, і визнання чуттєвої матеріальності місця, насиченого життєвим досвідом і пам'яті.

Отже, досвід знайденого місця значною мірою театралізується або посилюється вимогами, що висуваються глядачу, з метою ідентифікації, осмислення та усвідомлення свого власного місця. Розмиття театрального та нетеатрального захоплює глядача в колажну подію – поєднаного в єдине утворення рівнозначних і водночас реальних явищ (за Д. Харві), які постулює глядач, розділяючи сприйняття історії як нескінченний запас рівних подій. Д. Харві описує цей спосіб взаємодії зі світом як інтертекстуальний, пропонуючи прочитання, що живе власним життям і розгортається в нескінченну кількість потенційних значень. «Цей вид колажу надає можливість ототожнитися з виставою і надати їй сенс засобами розуміння місцевих непередбачуваних обставин і пов'язаних ними історій, легенд, міфів та спогадів, які втілює в себе це місце» [6, 49].

Отже, сценічний дизайн як візуальна режисура сцени театральної є результатом дуального, логічного, образного мислення та інтуїтивного чуття, вираженого через ідею або центральну тему. Оригінальна організація простору, драматизм, функціональність декорацій та костюмів, мультимедіа, світлове рішення втілюють в пластичне рішення ідею вистави, поставлену режисером. Лишаючись найважливішою постаттю в театрі, режисер знаходить візуальну підтримку в сценографічній риториці форм, обсягів та хроматики в процесі створення ідеальної сфери, з єдиним однорідним змістом.

Література

1. Ковальчук О. В. *Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії*. Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. 272 с.

2. Мізяк В. Д. *Культурологічні виміри режисерських практик у драматичних театрах Харкова другої половини XX – початку XXI ст*. : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.04 / Харківська державна академія культури. Харків, 2018. 224 с.

3. Триколенко С. Т. *Українська сценографія кінця XX – початку XXI ст.: основні тенденції розвитку та авторські позиції* : дис. канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. 239 с.

4. Aronson A. *Looking into the Abyss: Essayson Scenography*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

5. Bisaha D. *Developing the modern scene design process: cognition and the new stagecraft.* Doctor of Philosophy University of Pittsburgh. 2015. 287 p. URL :http://d-scholarship.pitt.edu/24855/1/bisahadm_etd2015_1.pdf (дата звернення : 01.06.2022).

6. Harvey D. *The condition of post modernity: anenguiry into the origin sofcultural change.* London and Cambridge, Vas.: Blackwell, 1989. 379 p.

7. Helder M. Scenery – livingmatter. *Abstracts of third international conference on architecture, theatre and culture 3. Colóquio internacional dearquitetura, teatro e cultura.* 17 a 21 dejulho 2017, RiodeJaneiro. pp. 25–26.

Черевкова Крістіна,
студентка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ДИЗАЙН – СИМБІОЗ НАУК

Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, що значна частина людей вважає дизайн суб'єктивним, що саме його суб'єктивність робить дизайн індивідуальним, але також дизайн є і об'єктивним, що дозволяє побачити певну послідовність дій та існування інших наук у ньому. Більшість людей розглядають дизайн відокремленим напрямом у мистецтві, що відштовхується, насамперед, від суб'єктивних поглядів. На нашу думку – цілком ймовірно, але це поняття можливе лише якщо ми говоримо за роботу із замовниками. У цьому випадку суб'єктивність відіграє важливу роль. Але ж якщо ми говоримо за дизайн в цілому, як про науку, тоді суб'єктивність виявляється лише однією з частин формування дизайну. Як, наприклад, відомо, що основними елементами графічного дизайну є: лінії, форми, шрифти, кольори або цвіто-фактурні рішення, асоціативність та

фотографія. Ці елементи формують графічний дизайн, як один із напрямів у дизайні.

Тепер розглянемо ці елементи більш детально. Лінії та форми відносяться до такої дисципліни, як композиція, яку можна вважати наукою; шрифти – це типографіка, що також виступає наукою про шрифти; кольори або цвіто-фактурні рішення – це кольорознавство, наука про колір; фотографія – це, у сучасному баченні, мистецтво цифрового зображення. Отже, графічний дизайн складається з різних наук, що його формують.

Якщо говорити про дизайн взагалі, то можна без перебільшення сказати, що він є наукою. Як відомо, наука вирішує ряд проблем для покращення людського життя. Які ж тоді проблеми вирішує дизайн?

По – перше, він вирішує проблему сприйняття дизайну. Це коли дизайн-об'єкти розробляються, відштовхуючись не лише від естетичної цінності, а й практичності. Мається на увазі, що дизайн об'єкт створюється для вирішення якоїсь конкретної проблеми, що ставиться, чи яку ставить перед собою дизайнер. Наприклад, якщо подивитись на об'єкти промислового дизайну, то можна побачити такі особливості: праску було розроблено для вирішення проблеми непрасованого одягу, годинники було розроблено для вирішення проблеми з порозумінням плину часу, автомобіль було розроблено для вирішення проблеми з транспортом для пересування на далекі відстані і т.д.

По – друге, дизайн вирішує проблему порозуміння його як об'єктивного, а не суб'єктивного напряму. Прогнозування дизайну, його тенденцій, стилів, напрямів та, у цілому, успіху залежить від об'єктивних показників. Популярність того чи іншого напряму в дизайні також залежить від об'єктивних показників.

По – третє, дизайн вирішує проблему асоціативного характеру. Це коли робота певного дизайнера виділяється серед інших, за рахунок свого особливого бачення, технічних особливостей чи особливих дрібниць, що використовує лише цей дизайнер. Завдяки цим особливостям відбувається асоціація об'єктів дизайну з дизайнером.

Наука відома своїми науковими методами, такими як, наприклад, методи емпіричного дослідження: спостереження, порівняння, формалізація, вимірювання, експеримент та інші. В дизайні також є свої теоретичні методи дослідження, що мають певні етапи. Перший етап полягає у знаходженні певної проблеми у сфері дизайну і варіанти її вирішення. Другий– аналізі користувачів і ставить перед собою такі запитання: Чому або для чого цей об'єкт дизайну потрібен користувачу? Що для користувача є важливим? Третій – вироблені гіпотез, що повинні відповідати на питання другого етапу. Четвертий – перевірці висунутих гіпотез і відмовлення від не підтверджених з них. Фінальний п'ятий – проаналізувані проробленої праці, знаходженні плюсів і мінусів та підведення підсумків.

Отже, підсумовуючи, можна сказати однозначно, що дизайн – це наука. Дизайну притаманні власні теоретичні методи дослідження, що є початком дизайнерської роботи над проєктом. Він є об'єктивним і ця об'єктивність формує дизайн як науку. Кожен з існуючих напрямів дизайну складається з певних елементів – наук, що його формують. Цей факт дає підстави припускати, що дизайн є симбіозом різних наук.

Література

1. Методологія і організація наукових досліджень. Навчально-методичний комплекс. – Київ : НАКККіМ, 2013. 58 с.

2. Колесніков О. В. Основи наукових досліджень. Київ : ЦУЛ, 2011. 144 с.

3. Пащенко В. А. Методологія та методи наукових досліджень: навчальний посібник. Ніжин: Аспект-Поліграф, 2009. 344 с.

4. *Наука та методологія науки дизайну. Основні галузі теоретичного дослідження дизайну*. Веб – сайт. URL: https://www.fondgp.ru/publications (дата звернення: 15.10.2022).

Хороший дизайн – це наука, а не мистецтво. URL: https://ux.pub/editorial/khoroshii-dizain-eto-nauka-a-nie-iskusstvo-iok (дата звернення: 15.10.2022).

Українська культура в умовах російської збройної агресії

Божко Любов,
доктор культурології, завідувачка кафедри туристичного бізнесу
Харківської державної академії культури

УКРАЇНСЬКИЙ ТУРИЗМ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ВОЄННОЇ АГРЕСІЇ

Найжахливішою подією 2022 року стала воєнна агресія російської федерації. Під час війни може здаватись, що країні не до туризму. Але туризм в Україні не тільки не зупинився, але й продовжує поповнювати бюджет держави за рахунок податків. Здобутки туристичної галузі України представлені на фото 1.

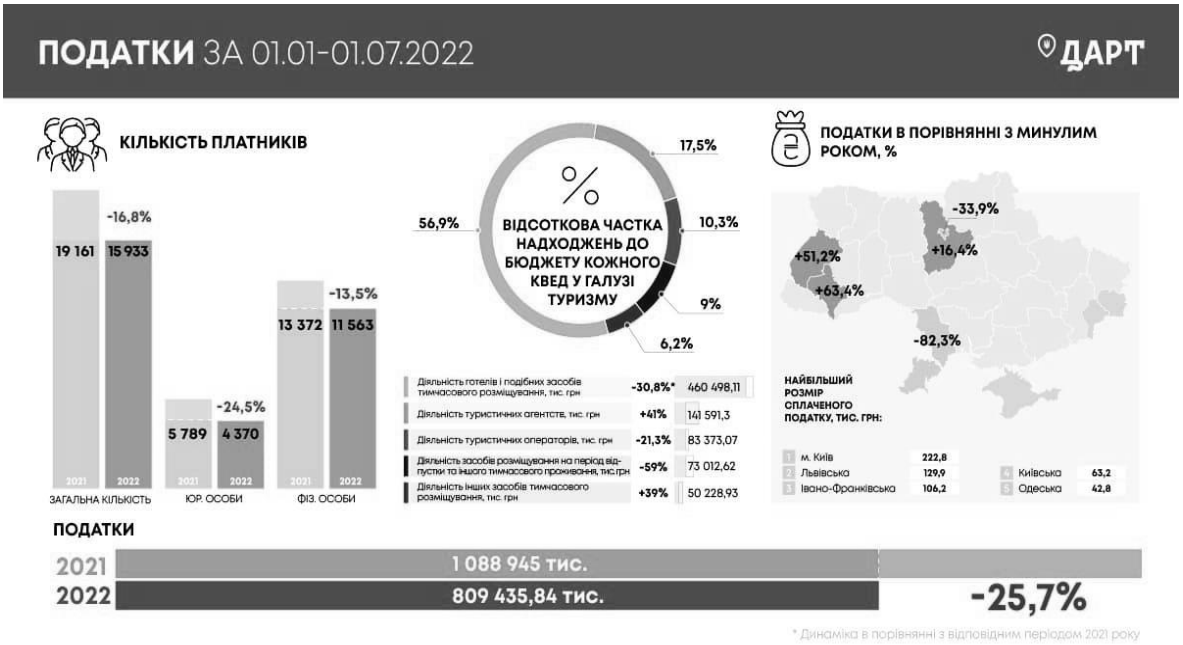


Фото 1. Податки від туризму за перше півріччя 2022 року
(інфографіка ДАРТ) [5]

Крім того, в Україні розробляються нові плани і стратегії розвитку туризму, як під час війни, так і після її закінчення. На думку багатьох фахівців і керівників туристичної галузі України, найактуальнішими напрямами туризму в країні має стати меморіальний та волонтерський туризм. Уряд, разом із Київською школою економіки (KSE), веде підрахунок втрат, завданих Україні війною. Загалом, з початку війни росії проти України пошкоджено, зруйновано або захоплено щонайменше: 15,3 тис багатоповерхівок, 115,9 тис приватних будинків, 2061 заклад освіти (261 школа зруйнована повністю), 934 медзаклади (127 лікарень зруйновані повністю), 798 дитячі садки, 715 культурні споруди, 388 підприємств [6]. Повністю пошкоджено або знищено понад 150 різних пам'яток та об'єктів культури [3]. Український культурний фонд створив інтерактивну «Мапу культурних втрат», яка демонструє масштаб руйнації пам'яток унаслідок вторгнення росії в Україну [4]. За даними ООН, за час, що минув від початку російської агресії проти України до 22 серпня, загинуло 5587 цивільних людей. Серед них, за оцінками ООН, 362 дитини. Жахом для українців і світової спільноти стали події на окупованих територіях (Буча, Ізюм, Маріуполь). На думку експертів лише в Маріуполі кількість загиблих може становити понад 20 тисяч людей [6].

Враховуючи зацікавленість іноземних туристів щодо відвідування локацій, що перебували в окупації, Державне агентство розвитку туризму України виступило з ініціативою об'єднати зусилля держави та громадськості задля розробки стратегії відвідування місць пам'яті, пов'язаних з військовою агресією росії в України. Наголошується на тому, що вже зараз необхідно сформувати культуру відвідування місць пам'яті про злочини рф в Україні, враховуючи при цьому суспільну думку та світовий досвід. Співробітники ДАРТ переконані, «що держава має докласти визначних зусиль для увічнення пам'яті про українських героїв та жертв російських звірств, належної популяризації історії незалежної України, її державотворення та спротиву, формування цілісного

історичного світогляду щодо подій війни за свободу» [1].

Меморіальні комплекси є свідченням бойових дій та уроком на майбутнє. Вони дозволяють нам цінувати мужність наших людей в їх боротьбі, а також заново відкривати для себе цінності, які об'єднують наше суспільство, і так впливають на його гуманістичну складову. Можливо за допомогою меморіального туризму можна вирішити проблему збереження у сучасному суспільстві здатності до співчуття. Бачення нового виду туризму в Україні було представлено Державним агентством розвитку туризму. Вже після 24 лютого 2022 року Державне агентство розвитку туризму почало розробляти реєстр місць пам'яті російсько-української війни, який ляже в основу концепції їх відвідування [7].

Важливим питанням розвитку меморіальної культури і меморіального туризму є питання зберігання культурних об'єктів під час бойових дій і організація відновлювальних робіт з метою їх подальшої меморіалізації. Українські дослідники Г. Заваріка та О. Зеленко, вивчаючи світовий досвід та українську сучасну практику щодо способів зберігання культурних об'єктів під час бойових дій, наголошують, що «важливим фактором збереження військово-історичного ландшафту полів битв є їх меморіалізація, яка передбачає не тільки установку на них різних пам'ятників і пам'ятних знаків, а й закріплення в народній пам'яті прямого асоціативного зв'язку між історичною подією і місцевістю, де воно відбулося». На їх думку, «створення на місці втраченої пам'ятки культури меморіалу стане не тільки важливим кроком для українського народу, а й буде привабливим з туристичної точки зору. Адже вже зараз популярність України в світі дуже зросла і, з припиненням бойових дій, туристи забажають на свої очі побачити наслідки цих жахливих подій» [2].

За оцінками, близько 13 мільйонів українців залишили свої домівки, тікаючи від війни в інші регіони України або за кордон. За даними останнього дослідження Міжнародної організації з міграції, станом на липень понад 6,6 млн осіб в Україні є внутрішньо переміщеними. Ця цифра становить 15% від загальної кількості населення України [6]. Але звичайно, що життя продовжується не зважаючи на війну, і в майбутньому, напевно, нас чекають дослідження про те, як реалізовувалися туристичні потреби українців у цей непростий час. Як повідомляє Державне агентство розвитку туризму (ДАРТ), українці вже знову почали подорожувати. Майже половина туркомпаній відновили роботу. За словами очільниці ДАРТ, Мар'яни Олеськів, «українці потроху почали дозволяти собі короткі подорожі країною з метою перезавантаження для того, щоб зберігати працездатність та психологічний спокій. І це дозволяє туроператорам, які займаються організацією мандрівок Україною, поновлювати свою роботу» [5]. Завдяки туристичній активності українців, цілий ланцюжок суміжних галузей – перевізники, ресторатори, виробники крафтової продукції тощо – отримують поштовх для відновлення і подальшого розвитку своєї діяльності.

Тож ні війна, ні інші лиха, не знищать жагу українців до життя і не змусять відмовитися від бажання людей подорожувати, навіть у найскладніших обставинах. Вважаємо, що в майбутньому український туризм чекає на відновлення і зміну внутрішнього змісту багатьох туристичних напрямів, але багато чого буде залежати від швидкості відновлення економіки України після війни.

Література

1. ДАРТ об'єднує представників держави та громадськості, щоб розробити стратегію відвідування місць пам'яті війни. URL: https://www.tourism.gov.ua/blog/dart-obiednuie-predstavnikiv-derzhavi-ta-gromadskosti-shchob-rozrobiti-strategiyu-vidviduvannya-misc-pamyati-viyni (дата звернення: 13.10.2022).

2. Заваріка Г. М.. Зеленко О. О. Сталий туризм як інструмент збереження культурної спадщини та відновлення постраждалих територій. Економіка та суспільство. В.39. 2022. URL: https://www.economya ndsociety.in.ua (дата звернення: 13.10.2022).

3. Кржиковська К. Створено реєстр пошкоджень культурних цінностей в Україні. Polska Agencja Prasowa. 02.05.2022. URL: https://www.pap.pl/ua/news%2C1196104%2Cstvoreno-reestr-poshkodzhen-kulturnikh-cinnostey-v-ukraini-narazi-u-spisku-277 (дата звернення: 13.10.2022).

4. Мапа культурних втрат (2022). Український культурний фонд. URL: https://uaculture.org/culture-loss/ (дата звернення: 13.10.2022).

5. Найважчий сезон. Стали відомі втрати туризму в Україні під час війни. URL: https://www.rbc.ua/ukr/travel/samyy-trudnyy-sezon-stali-izvestny-poteri-1662112736.html (дата звернення: 13.10.2022).

6. Пів року війни Росії проти України у 10 цифрах. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/features-62610639 (дата звернення: 13.10.2022).

6. Поворотна точка в історії. В Україні створять маршрути пам'яті війни. URL: https://www.rbc. ua/ukr/travel/povorotnaya-tochka-istorii-ukraine-sozdadut-663242637.html (дата звернення: 13.10.2022).

Білоус Наталя,
кандидат філологічних наук, завідувачка філією «Музей Сержа Лифаря»
Музею історії міста Києва

НАУКОВО-ОСВІТНЯ РОБОТА МУЗЕЮ СЕРЖА ЛИФАРЯ В УМОВАХ ВІЙНИ

Під час війни, коли відбувається нищення культурних цінностей, існує загроза самому існуванню європейської цивілізації, а «ціле людство в усій своїй сукупності – запитує само себе: Бути, чи не бути?.. Жити чи самознищитись?.. Існувати далі, чи, нарешті, переступити останні межі часу й поринути назавжди, разом із планетою, в чорну безодню, одвічного ніщо?..» [1, 28], особливого значення набуває духовна та матеріальна спадщина, яка зберігається у фондах вітчизняних музеїв, з якою працюють українські дослідники. Діяльність музеїв зазнала значних змін, проте за умови доступності фондів і зв'язків з іншими інституціями та закладами, є можливість продовжувати, зокрема, науково-освітній напрям у роботі. Таким прикладом є співпраця між Музеєм Сержа Лифаря (філія Музею історії міста Києва) та Київським державним фаховим хореографічним коледжем, результатом якої була підготовка онлайн-лекцій для здобувачів освіти і тематичні відео, розміщені на ютуб-каналі навчального закладу та на його сторінках у соціальних мережах.

Спадщина видатного артиста балету, хореографа, педагога Сержа Лифаря (1905 р., Київ – 1986 р., Лозанна) належить до скарбів європейської культури, як і цінності, які він сповідував протягом усього свого життя – служіння мистецтву, духовність, чесність, свобода творчості, виховання та підтримка молодих талантів. Музей Сержа Лифаря створений у 2019 році як філія Музею історії міста Києва, за його заповітом усі матеріали великої колекції (живопис, графіка, збірка стародруків, бібліотека, балетні костюми, особисті речі, особистий архів, фототека тощо) передавалися його рідному Києву. Співробітниками Музею Сержа Лифаря проводиться робота з частиною колекції, переданою у 2021 році. Серед предметів зібрання – стародруки, унікальні книжкові видання, рукописи письменників. Значний масив колекції становить власний архів Сержа Лифаря – його статті, рукописи, нотатки, листування з близькими, друзями та установами у різних країнах світу. Ці раніше невідомі матеріали проливають світло на важливі питання його біографії, історії, стосуються шляхів розвитку європейської культури та мистецтва. Служіння танцю протягом всього життя було його гаслом та духовним кредо. Тому матеріали на цю тему, виявлені в процесі вивчення колекції, було вирішено використати у науково-освітній роботі, зокрема з Київським державним фаховим хореографічним коледжем.

Постать Сержа Лифаря, його особистий досвід, спогади про Київ, періоду Першої світової війни 1917–1921 років, більшовицький терор, втеча з Радянської Росії до Парижу та події Другої світової війни набули особливого звучання з 24 лютого 2022 року. У колекції Музею Сержа Лифаря – перша його книга «Страдные годы» про дитинство та юність у Києві. Як зазначалося у рецензії, «книга молода, незграбна, сира, часто бентежить нерівностями стилю. Окремі факти настільки жорстокі, що мимоволі звинувачуєш автора, що він так довго зосереджує нашу увагу… І, може бути, саме цією атмосферою кошмарного жаху і пояснюється той дещо декламаційний та надміру вигадливий стиль, якими грішать деякі сторінки, але який повинен здаватися найяскравішим та переконливим юнакові, який розповідає про свої «страдні роки…» [2, 4].

Із початком військового вторгнення, здобувачів освіти Київського державного фахового хореографічного коледжу було евакуйовано з Києва до різних міст України та за кордон. У травні 2022 року вони навчалися у 32 хореографічних навчальних закладах по всьому світу. Керівництвом (прима-балерина, народна артистка України Катерина Кухар) та педагогами закладу, було налагоджено дистанційне навчання з загальноосвітніх предметів та фаху. Крім того, для інформаційної та психологічної підтримки, порад і гуртування спільноти здобувачів, їх батьків та випускників проводилася активна робота на сторінках навчального закладу у соцмережах та на ютуб-каналі. Постать Сержа Лифаря цікава для юних танцівників, він є зразком, до того ж почав свій шлях у Києві, у нього вони можуть вчитися витривалості, наполегливості у досягненні цілей, до визнання у всьому світі. Як порада їм його слова, що «школа є душею й духом танцю і балету… Щоб забезпечити перемогу над тваринним світом, людина мусить тренувати й зміцнювати своє тіло» [3, 139].

Для Музею Сержа Лифаря важливо було показати юним глядачам зв'язок між різними сферами культури, розуміти та відчувати історію, мистецтво, підтримувати зв'язок з Києвом, який є рідним містом Сержа Лифаря, місцем, де зберігається його колекція, знаходиться Київський державний фаховий хореографічний коледж. Раніше невідомі матеріали з музейних фондів (архівні записи, фото)

та їх доступна подача у популярному відео-форматі підвищують загальний культурний рівень здобувачів. Для Музею Сержа Лифаря така взаємодія також була корисна – додаткове дослідження та нове осмислення окремих музейних предметів, популяризація колекції, розширення аудиторії майбутніх відвідувачів.

Література

1. Бер В. (Петров В.) Наш час, як він є (з приводу статті Нормана Казнса «Несучасність сучасної людини». *Рідне слово*. 1946. Ч. 8. С. 28–40.
2. Лифар С. Спогади Ікара. Київ, 2007. 192 с.
3. Шайкевич А. «Страдные годы» книга Сергея Лифаря. *Возрожденіе.* 1935. 12 травня. С. 4.

Жигайло Марина,
кандидат культурології, викладач кафедри культурології
Харківської державної академії культури

ІНФОРМАЦІЙНО-КУЛЬТУРНИЙ ФРОНТ: ВУЛИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Вуличне мистецтво – масове культурне явище, яке не тільки активно інтегрується у соціокультурний простір міста, є інструментом естетизації урбаністичного простору, а й на думку М. Лур'є слугує «екстраграфітійним засобом комунікації, що передбачає діалог із суспільством» [4, 128]. Урбаністичне мистецтво еволюціонувало від ототожнення з вандалізмом, візуальним шумом/забрудненням, брутальним самовираженням, опозиції й конфронтації з міською владою/суспільством до визнаного реляційного мистецтва зі стилістичною калейдоскопічністю, естетичною цінністю, специфікою внутрішньої та зовнішньої комунікації. Нині графіті та мурали через семіотичні коди транслюють актуальні проблеми суспільства, візуалізують культурні концепти та смисли, встановлюють інтерактивну соціальну взаємодію, стимулюють громадянську активність.

Вуличне мистецтво слугує виразником гострих соціальних питань і викликів. Від початку російсько-української війни у 2014 р. та після повномасштабного вторгнення російських окупаційних військ на територію України у 2022 р., міський вуличний простір трансформувався у майданчик інформаційно-культурного фронту, став локусом національного супротиву, незламності української нації у боротьбі з агресором. У різних містах України та світу з'явились десятки графіті та муралів, що відображають боротьбу українського народу за незалежність, суверенітет, європейські цінності.

Українські художники Ганна Соловйова та Денис Антюхов створили мурал, на якому масштабували марку Укрпошти. Це відповідь українського прикордонника з острова Зміїний на вимогу російських окупаційних військ здатись. Ця фраза стала символом спротиву, незламності, національної єдності українського народу у боротьбі з агресором. У муралі «Свята Джавеліна» Андрій Пальваль переосмислив і поєднав традиції релігійного іконопису й новітні мистецькі форми стінопису. Костянтин Качановський у муралі ««Красавіца» терпіти не буде» створив образ жінки-України, сильної, вольової, незламної та незалежної, яка зі зброєю в руках здатна себе захистити. Ще один стінопис художника – «Сміливий народ сміливої країни». «Ідеєю було показати, що справжні герої знаходяться серед нас, і кожен на своєму місці є героєм», – прокоментував свою роботу автор [1].

Мурал «Воїн зшиває прапор України» акцентує на відновленні цілісності країни, яку уособлює державний прапор. Автор муралу Олександр Корбан відзначив: «Завдяки неймовірним зусиллям наших воїнів ЗСУ, тероборони, волонтерів і всіх українців, які об'єдналися, ми стримуємо ворога, щоб він не зміг розірвати нашу рідну країну. І ми вистоїмо, ми переможемо» [1].

У різних містах країни Олена Нойна, Віталій Гідеван, Катерина Туз та інші художники створили мурали, присвячені службовому псу-саперу Патрону. Талісман чернігівських піротехніків став символом відданості країні, народу і своїй справі в ДСНС. Волонтерка громадської організації «Українці майбутнього» Вероніка Гоїк зазначає: «Патрон є найвідомішим собакою не лише всієї країни, але всього світу. Він є символом того, що тваринка теж може бути героєм» [3]. Мурали з Патроном мають патріотичну та інформаційно-просвітницьку місію, актуалізують правила поведінки із небезпечними предметами.

Патріотичний мурал «Україна переможе!» (автори – команда Fullenko Muralles) – демонструє любов українського народу до своєї Батьківщини та віру в перемогу над окупантами. Графіті Гамлета Зіньківського у Харкові – стінна меморіалізація життя міста під час війни. Роботи Гамлета «Час чує нас», «Пекельна гостинність», «Ключі сумують за своїми дверима», «Обереги сучасності»,

«Неймовірне – наша буденність», «Твоя кров може воювати. Стань донором» та ін. – це воєнні щоденники міста, яке зазнало і продовжує зазнавати значних руйнувань, знаходиться під постійними обстрілами та бомбардуваннями російських військ. Але і місто, і люди продовжують боротися, відбудовувати знищені будівлі, «по цеглинкам збирати власне життя до купи» після кожного бомбардування, адже, як зазначає Гамлет: «Харків сильніший за смерть» [2]. Метафоричні образи художника фокусують увагу на простих і зрозумілих речах, які символізують героїчну буденність міста та його мешканців.

Вуличне мистецтво стало транскордонною комунікативною системою, що об'єднала творчі зусилля міжнародної демократичної спільноти, щоб продемонструвати свою підтримку українському народу у боротьбі за незалежність, волю, за право на життя. У Польщі, Чехії, Німеччині, Франції, Великобританії, Швеції, Латвії, США та багатьох інших країнах світу вуличне мистецтво стало інструментом інформаційного та культурного фронту в протидії викривленій реальності, яку транслює російська пропаганда у ЗМІ, воєнним злочинам, насильству та варварству російської федерації в Україні. Стріт-арт – потужна зброя, яка єднає українців у протидії російській агресії, засіб підтримки міжнародної спільноти, меморіалізація національної пам'яті про геноцид українського народу в XXI столітті.

Література

1. 10 патріотичних муралів, які надихають українців під час війни. URL: https://cutt.ly/gNzgDXG (дата звернення: 26.10.2022).

2. Гамлет, вуличний художник і військовий, показує Харків. URL: https://cutt.ly/ZNzkxNI (дата звернення: 28.10.2022).

3. Пес Патрон побував на відкритті муралу в Хмельницькому URL: https://cutt.ly/eNxkWV1 (дата звернення: 28.10.2022).

4. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. Київ : НАКККіМ, 2016. 352 с.

Кузнецова Людмила,
кандидат історичних наук, доцент, доцент
Київського національного університету культури і мистецтв

ЗАХИСТ ПАМ'ЯТНИКІВ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ

Під час російської збройної агресії у багатьох містах і селах зазнають руйнування пам'ятки національно-культурної спадщини. Серед них важливе місце посідають і пам'ятники, що залишилися незахищеними з початку війни. Дослідження документів Міністерства культури та інформаційної політики, інформаційних матеріалів місцевих органів влади, відкритих інтернет-джерел дає можливість проаналізувати, як відбувався процес захисту і збереження по всій Україні пам'ятників, які «давно стали візитними картками міст» [1].

З перших днів повномасштабного наступу росії на територію України з 24 лютого 2022 р. від бомбових ударів, вибухових хвиль, артобстрілів зазнавали руйнування і пам'ятники. Аналіз статистичних даних щодо пошкодження національно-культурної спадщини за вісім місяців війни свідчить, що спостерігається тенденція на збільшення кількості пошкоджених пам'ятників щомісяця. Так, за даними ЮНЕСКО, станом на 1 квітня було частково чи повністю знищено 4 пам'ятники [4], на 23 червня – 15пам'ятників [6]. Було розроблено і удосконалено різні технології зі збереження, захисту і укріплення пам'ятників на території України. Першими почали зводити укріплення пам'ятників волонтери, обкладаючи їх мішками з піском або землею. Згодом почали підключатися до цих питань і місцеві органи влади. Наприклад, завдяки небайдужим активістам, за підтримки Департаменту охорони культурної спадщини КМДА, вже на початок квітня закрили такими захисними конструкціями більшість історичних пам'ятників у м. Києві: княгині Ользі, Володимиру Великому, Богдану Хмельницькому, Петру Сагайдачному, Михайлу Грушевському, Тарасу Шевченко та ін. [5, 44]. В Одесі обклали мішками з піском один з головних пам'ятників міста – Дюку де Ришельє [10], у Харкові – пам'ятник Тарасу Шевченку [1] тощо.

Поступово удосконалювалися технології захисту об'єктів монументального мистецтва. Наприкінці квітня командою українських архітекторів розроблено «проєкт *RE:Ukraine. Monuments*– систему захисту пам'ятників від руйнації в умовах війни» [2]. «Це типова технологія, яку можна застосовувати до скульптурних монументів різних габаритів», – повідомлялося на сайті проєкту [2]. Ці укриття створювалися за модульним принципом. Захисні споруди з мішків з піском навколо

більшості особливо цінних історичних пам'ятників були замінені на новітні конструкції. Прикладом такої конструкції є проєкт захисного саркофагу для пам'ятного знаку засновникам міста Києва, розробленого архітектором М. Віхарєвим [3]. Новітні технології захисту об'єктів нерухомої культурної спадщини були більш вогнестійкими і міцними. Тому під час масованої атаки на Київ російськими ракетами і дронами 10 жовтня 2022 р., саме завдяки цим конструкціям, змогли вціліти пам'ятники Володимиру Великому на Володимирській гірці, Тарасу Шевченку в парку Шевченка, Михайлу Грушевськомупо вул. Володимирській [9].

Варто зазначити, що паралельно із захисними конструкціями створюються 3D моделі пам'ятників на випадок їх знищення під час російської збройної агресії. Об'єкти культурної спадщини України архівують у цифровому вигляді волонтери з міжнародного проєкту «Врятувати українську культурну спадщину онлайн» [10]. Крім того, платформу для збору цифрових 3D-копій пам'ятників і важливих історичних споруд ініціювала данська організація Blue Shield Danmark спільно з ЮНЕСКО. «Під час війни, яка триває зараз, традиційні методи збереження культури зазнають тиску. Тому інноваційні технології – це дуже необхідна допомога»,– прокоментувала цей проєкт голова Національної комісії данського ЮНЕСКО Е. Г. Нільсен [4]. Для збереження культурної спадщини цей проєкт використовує програму штучного інтелекту, надану компанією Polycam, де онлайн-архів буде зберігатися мінімум протягом 5 років після закінчення війни [8]. Про підтримку цифровізації української культурної спадщини також заявили Литва і Польща [7].

Питання захисту нерухомої культурної спадщини і культурних цінностей в умовах війни, зокрема й пам'ятників, обговорювалися під час проведення у Києві міжнародної науково-практичної конференції «Культурна спадщина в умовах війни: захист, збереження та реставрація», яка проводилася під патронатом ЮНЕСКО та за сприяння Ради Європи [9]. Отже, в умовах російської збройної агресії захист пам'ятників є важливою складовою культурної політики України зі збереження національно-культурної спадщини та історії українського народу.

Література

1. Батурін О., Ковальчук Г. Дюк, Данте та Святий Володимир. Як українці захищають свої пам'ятники від війни. URL: https://focus.ua/uk/culture/511209-kak-ukraincy-zashchishchayut-svoi-pamyatniki-ot-voyny (дата звернення: 15.09.2022).

2. Горлач П. Слава Балбек разом з українськими архітекторами розробили систему захисту пам'ятників під час війни. URL: https://suspilne.media/232368-slava-balbek-razom-z-ukrainskimi-arhitektorami-rozrobili-sistemu-zahistu-pamatnikiv-pid-cas-vijni/ (дата звернення: 20.08.2022).

3. Збереження культурної спадщини: благодійники створили захисну споруду навколо пам'ятника засновникам Києва. URL: https://elle.ua/ludi/novosty/zberezhennya-kulturno-spadshchini-blagodyniki-stvorili-zahisnu-sporudu-navkolo-pamyatnika-zasnovnikam-kiva/ (дата звернення: 05.10.2022).

4. Карпюк Є. ЮНЕСКО запустив проєкт для захисту культурної спадщини України. URL: https://donttakefake.com/yunesko-zapustiv-proyekt-dlya-zahistu-kulturnoyi-spadshhini-ukrayini/ (дата звернення: 10.10.2022).

5. Кузнецова Л. Збереження національно-культурної спадщини України в умовах війни. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації* : матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 21–22 черв. 2022 р. / М-во культ. та інформ. політики України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ : НАКККіМ, 2022. С. 43–44.

6. Мартинюк Д., Кацев А. Захист культурної спадщини під час війни – аналіз положень МГП. URL: https://pravo.ua/zakhyst-kulturnoi-spadshchyny-pid-chas-viiny-analiz-polozhen-mhp/ (дата звернення: 15.10.2022).

7. Пам'ятки під обстрілами: як захистити культуру від війни? URL: https://naglyad.org/uk/2022/05/09/pam-yatki-pid-obstrilami-yak-zahistiti-kulturu-vid-vijni/ (дата звернення: 10.09.2022).

8. Трикіша О. Оцифрування української культури: волонтери створюють 3D моделі пам'ятників на випадок знищення Росією. URL: https://tech.segodnya.ua/ua/tech/ocifrovka-ukrainskoy-kultury-volontery-sozdayut-3d-modeli-pamyatnikov-na-sluchay-unichtozheniya-rossiey-1614750.html (дата звернення: 10.10.2022).

9. У Києві обговорили питання захисту культурної спадщини в умовах повномасштабної війни. *Офіційний портал Києва.* 2022, 26 жовт. URL: https://kyivcity.gov.ua/news/u_kiyevi_obgovorili_pitannya_zakhistu_kulturno_spadschini_v_umovakh_povnomasshtabno_viyni_foto/ (дата звернення: 30.10.2022).

5. Як під час війни українці захищають об'єкти культурної спадщини. URL: https://krymsos.com/yak-pid-chas-vijny-ukrayinczi-zahyshhayut-obyekty-kulturnoyi-spadshhyny/ (дата звернення: 10.09.2022).

Reva Tetyana,
Candidate of Sciences in Politics, associate professor,
Associate Professor of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications
National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

ARTISTIC EVENTS IN A VIRTUAL ENVIRONMENT UNDER THE CONDITIONS OF THE LEGAL REGIME OF MARTIAL LAW (ON THE EXAMPLE OF THE OPERA HOUSES OF KYIV, ODESSA AND LVIV)

In the conditions of martial law, theatres continue their work supporting the people of Ukraine and performing artistic functions. The lack of opportunity to visit theatres and their artistic events stimulated the development of new art content aimed at the virtual environment and remote form. The main forms of such activity were online events, art video projects, streaming on international platforms, video advertising, cooperation with national and foreign media, as well as virtual tours.

Considering the high-profile events in Ukraine, this year the activity of Ukrainian opera houses became the topic of the world's leading media holdings, which have an audience all over the world, in particular: CNN NEWS (The USA) [4], TV channel ARTE (the European Union), the publication «Clarin» (Argentina); BBC (Great Britain), NBCnews (The USA) [1], European TV channels – «RSI TV» and «RAI», The Washington Post (The USA) [2], etc.

At this period, there are several art video projects in the theatres practices. For example, they are «The Wings of Ukraine» by the National Opera of Ukraine [5] and «Lullaby for a Soldier» by Lviv National Opera.

The theatre's cultural product on international streaming platforms are the presentations of the performances at the international art spaces. For example, on the platform Opera Vision we can see the folk-opera «When the Fern Blossoms» and «Golden Crown» (cooperation of the various opera singers from Finland, Great Britain, the USA, Italy, Poland) [3] as a sign of support for Ukraine in 2022. The Lviv National Opera also are presented on such digital portals as MEGOGO and the Czech internet channel Dramox.

Virtual tours of the theatreare manifested in the form of the 3D virtual tours, which have been developed by the theatre since the first wave of COVID-19. As for the video advertising of the theatres, all three national operas have their own video business cards, which create the image of the theatre in a clip lasting about 3 minutes. It is worth noting that the video content of the Lviv and Odesa National Operas has a similar structure. At the beginning, we see the theatre from different angles, its facade and the landscape in which its structure is embedded. The next stage – the viewer gets to know the interior and decor elements. The third stage is the collective of the theatre – all links of a large integral creative mechanism from technicians, costume designers, artists to artists of musical, ballet and opera troupes. The last stage is the presentation of the theatre's cultural product – performances. It is worth noting that in the Odesa National Opera, ballet performances are shown in the finale of the video, whereas in the Lviv National Opera, opera performances dominate among the production fragments. The importance of the audience in each clip is emphasized by the packed hall in the theatre. The video business card of the National Opera of Ukraine gives the opposite impression. The plot of the video is that the camera (the viewer) flies into the theatre through the central balcony and starts flying rapidly along the empty corridors, and then bursts into an empty hall, where a single ballerina is dancing on the stage. The speed of filming deprives the viewer of enjoying the decor elements of the hall and the theatre in general, because the brain does not have time to visually perceive information about the interior.

References

1. Arouzi A. Opera House In Odesa Reopens As War In Ukraine Rages On / NBC News. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UvcrutTu4tY (access date: 15.10.2022).

2. Khurshudyan I. Odessa's beloved opera house plays starring role in wartime drama. The Washington Post. 2022. March 17. URL: https://www.washingtonpost.com/world/2022/03/17/ukraine-odessa-opera-russia/ (access date: 15.10.2022).

3. Liatoshynsky B. Golden Crown. URL: https://operavision.eu/performance/golden-crown?fbclid=IwAR25sMSMv_1sPyT3-AHjUxNFuQ2I4u3ZK3WzmJf6D_YRNyf9wTBSpHn2pMw (access date: 15.10.2022).

4. Said-Moorhouse L., Soares I., AraujoM., Ochman O. As War Rages in Ukraine, Ballet Dancers Return to the Stage. CNN Style. URL: https://edition.cnn.com/style/article/lviv-national-opera-first-full-performance-intl-cmd/index.html? (access date: 15.10.2022).

5. Wings of Ukraine: video art project (2022). URL: https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR2waDBU15xcSfh4rW_XUZEZ4LGY6VaIQnJ3hIbkow-zNoe0H31jzEe7Dww&v=J-oarEIPt0k&feature=youtu.be (access date: 15.10.2022).

Сафрончик Євген,
старший викладач кафедри музичного мистецтва «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського, заслужений артист України
Марченко Ольга,
викладачка кафедри музичного мистецтва «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ РОСІЙСЬКОЇ ЗБРОЙНОЇ АГРЕСІЇ: СЮЇТА ВАЛЕРІЯ МАРЧЕНКА «РОДИННЕ КОЛО»

Від початку воєнної агресії на українській землі. культура зазнала багатьох змін. Філармонії і театри змушені були зачинити свої двері. Багато талановитих українців залишили свої домівки аби зберегти свої життя та життя своїх дітей. Але, не звертаючи увагу на дуже тяжкі обставини, в моральному, фізичному, психологічному аспектах життєдіяльності, все ж таки українська музика зазвучала з неймовірною швидкістю не тільки по Європі, а й на інших континентах. Одним із таких зразків є Сюїта «Родинне коло» для тромбона і фортепіано композитора, заслуженого діяча мистецтв України Валерія Марченка.

Марченко Валерій Віталійович – директор ННІ «Академія мистецтв імені С. С. Прокоф'єва», заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, доцент, композитор, аранжувальник. Член національної спілки театральних діячів України і член національної Всеукраїнської музичної спілки. Лауреат багатьох міжнародних музичних фестивалів. Творчий директор Молодіжного фестивалю мистецтв «Музична толока», директор фестивалю «Партнерське музикування» між містами побратимами, директор Всеукраїнських конкурсів «Бурштинові нотки», «Я люблю Україну», Міжнародного фестивалю «Музичний Регенсбург». Член міжнародного журі Дитячого фестивалю мистецтв «Літня магія» та «Ми – XXI сторіччя» (Албена, Болгарія), член міжнародного журі фестивалю дитячої і молодіжної пісні «Ноти приязні» (Хайновка, Польща), постійний член журі дитячого конкурсу естрадної пісні «Володимир» у Володимирі-Волинському. Визнаний переможцем відкритого рейтингу популярності міста Рівне «Гордість міста» як кращий композитор та аранжувальник (2003 р.), як кращий дитячий композитор у м. Львові (2007 р.), нагороджений відзнаками обласної ради та міськвиконкому, грамотою 43-го президента США Біла Клінтона. В авторському доробку: дитяча опера «Алі Баба і 40 розбійників», мюзикл «Коза-Дереза» (за мотивами опери М.Лисенка), музика до 17 вистав, до 6 фільмів, більше 300 пісень [1].

Сюїта Валерія Марченка для тромбона і фортепіано – це справжня перлина української камерної музики! Вона поєднує народні мотиви з ідеями самого композитора, які доносяться до слухачів у тембральному поєднанні двох інструментів. Сюїта є яскравим прикладом сучасного, популярного українського інструментального твору. Заслуговує поваги те, що вибір автора пав на тромбон, так як кількість українських творів для цього інструменту суттєво обмежена. Сюїта, за складністю викладення сольного інструменту, розрахована на студентів середніх і вищих навчальних закладів та професійних виконавців. Сюїта насичена національними мотивами, особливо яскраво виражених у 3 та 4 частинах твору. Твір написаний у зручній для тромбоністів теситурі, але водночас потребує високотехнічної майстерності, особливо у третій та четвертій частинах, досконалого володіння легато, фразування у другій частині, та володіння джазовою артикуляцією у першій частині сюїти. Характер твору дозволяє зосередитися на музичній наповненості твору, а не на вирішені «спортивних» досягнень у вигляді ультра крайніх регістрів та не природніх для інструменту технічних проблем. Твір склав приємне враження за виразністю та лаконічністю викладеного матеріалу, і, на наш погляд, буде легко сприйматися слухачем і служити популяризації та розвитку української музики для тромбону.

Першими виконавцями сюїти «Родинне коло» став наш співвітчизник Павло Тітяєв (тромбон, Україна) у дуеті з Константіною Відалакі (фортепіано, Греція). Павло Тітяєв, народився в Україні в 1999 році, навчається в Університеті музики, театру та медіа в Ганновері у професора Йонаса Байлунда. Багаторазовий переможець міжнародних конкурсів в Україні, Чехії, Польщі, Німеччині та США. Як соліст кілька разів виступав з оркестрами в Європі. У його репертуарі не тільки оригінальні твори для тромбону, а й аранжування [3].

Грецька піаністка Константіна Відалакі отримала різноманітні нагороди, такі як Золота медаль ЮНЕСКО та Спеціальна премія Джини Бахауер в Афінському Мегароні, а також є стипендіатом Іспанського фонду «Світ у гармонії», Афінського Мегарону Товариства друзів музики та Грецького

міністерства Культури. Вона давала концерти як солістка та камерна музикантка у відомих концертних залах і вже записувалася для грецького радіо. Зараз вона навчається в Ганноверському університеті музики, театру та медіа, спочатку у професора Крістофера Окдена, а зараз – у Василії Ефстатіаду [2].

Вперше публіка ознайомилася з сюїтою:

20.10.2022 – Bechstein Centrum Hannover, Germany;

26.10.2022 – Rostock, Germany;

23.11.2022 – Kamakura, Japan;

26.11.2022 – Tokyo, Japan.

Література

1.Біографічні дані Марченка В. В. URL: https://prokofiev.academy/marchenko-valeriy-vitaliyovych/ (дата звернення: 08.10.2022).

2.Біографічні дані Константіни Відалакі. URL: https://www.bechstein.com/die-welt-von-bechstein/konzerte/bechstein-young-professionals-konstantina-vidalaki/ (дата звернення: 08.10.2022).

3.Біографічні дані Тітяєв П. URL: https://www.bechstein.com/die-welt-von-bechstein/konzerte/bechstein-young-professionals-pavlo-titiaiev/ (дата звернення: 08.10.2022).

Сафрончик Євген,
заслужений артист України, старший викладач кафедри музичного мистецтва
«Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського
Марченко Ольга,
викладачка кафедри музичного мистецтва «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва»
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

МІЖНАРОДНІ АРТИСТИ І МУЗИКА, ЩО ЗАПАЛЮЄ НАДІЮ: НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ CONCERTO DI SOLIDARIETA PER POPOLO UCRAINO (М. РИМ, ІТАЛІЯ)

Лютий 2022 року став переломним моментом в житті України. Багато українських родин змушені були залишити свої домівки, аби зберегти найдорожче – життя. Весь світ підтримав Україну, в її боротьбі за волю , свободу та незалежність. Українські виконавці, оговтавшись від стресу, почали приймати участь у концертах на підтримку українського народу не лише на території нашої держави, але й за кордоном. Один із таких концертів був організований у липні 2022 року за ініціативою та підтримкою італійської спільноти в Інтернаціональному центрі культури та мистецтва «Rocca Romana» у місті Рим (Італія). Цей концерт набув великого розголосу в соцмережах і зібрав багато прихильників мистецтва. Метою концерту був збір коштів на підтримку України в боротьбі з ворогом і популяризація українського мистецтва під час російської агресії [1].

В концерті приймали участь співаки з Італії (Eleni Charalambous, Claudia Tuchi), Греції (Alejandra Meza), Іспанії (Celine Socrates), Філіпін (Pia Garsia) та України (Ольга Марченко, Євген Сафрончик). До уваги слухачів була представлена класична музика та український фольклор, як символ єдності, незламності та віри в перемогу [2].

З величезним захопленням італійська публіка зустріла українські народні пісні «Дивлюсь я на небо» та «Нащо мені чорні брови» у виконанні викладачів кафедри музичного мистецтва «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського – Ольги Марченко та Євгена Сафрончика.

Ольга Марченко – викладач кафедри музичного мистецтва «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Закінчила Національну музичну Академію України імені П. І. Чайковського (м. Київ) та асистентуру – стажування (бандура, вокал). Лауреат міжнародних та Всеукраїнських конкурсів. Як солістка, працювала в Чернігівському філармонійному центрі фестивалів та концертних програм, в капелі бандуристів імені Остапа Вересая під орудою заслуженої артистки України Раїси Борщ та заслуженого діяча мистецтв – Миколи Борща. Вела активну гастрольну діяльність в Англії, Шотландії, Франції, Швейцарії, Італії (участь у виставах та концертних програмах популярної духовної, класичної, народної музики в супроводі фортепіано, органу, камерних і симфонічних оркестрів. Приймала участь в благодійних концертах спільно з благодійною організацією Великобританії New begginings (Великобританія, Шотландія) [3].

Євген Сафрончик – заслужений артист України, заслужений артист Автономної Республіки Крим, провідний майстер сцени, старший викладач кафедри музичного мистецтва «Академії мистецтв імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Професійну освіту отримав у Одеській державній консерваторії імені А. В. Нежданової за спеціальністю «спів». Після закінчення консерваторії працював солістом-вокалістом в Одеському театрі музичної комедії, згодом у Київському театрі оперети, Київському державному дитячому музичному театрі. Продовжуючи артистичну діяльність, у 1998 р. був запрошений на роботу в Національну філармонію України як концертний виконавець. Працюючи в Національній філармонії України, співпрацював із різними театральними і концертними організаціями. Приймав участь, як у музичних виставах, так і в різних концертних проєктах, гастролював у межах України, а також у країнах Європи (Італія, Франція, Німеччина, Англія, Шотландія). У 2002 році був запрошений на роботу в Кримський республіканський музичний театр як соліст-вокаліст [3].

Література

1. Анонс концерту. URL: https://scelgonews.it/domani-sera-a-roma-la-musica-suona-per-lucraina/ (дата звернення: 25.09.2022).

2. Інтерв'ю з виконавцями. URL: https://zonaromanord.it/serata-in-musica-per-lucraina/ (дата звернення: 25.09.2022).

3. Біографічні дані. URL: https://prokofiev.academy/ (дата звернення: 25.09.2022).

Kiloshenko Olena,
Senior lecturer of the Department of Cultural Studies and Intercultural Communications,
National Academy of Culture and Arts Management

CREATIVE INDUSTRIES SPECIALISTS NEED ENGLISH: 7 LANGUAGE LEARNING TIPS BY POLYGLOT OLLY RICHARDS

Everything on the cutting edge in the creative industries comes out in English, including mainstream festivals and cases. You need to be able to read quickly and understand what they say in the video, sometimes commenting. Sometimes it will be just research and selection of references, and on some projects, you will have to write directly in English. Two resources are suitable for working in English: the Context Reverso website, which shows the translation of words in context, and the Grammarly extension – an assistant in writing and editing texts based on artificial intelligence [1, 2].

The language had better be maintained naturally – when most of the content you consume is English-speaking. These are books, professional materials, and videos on YouTube. As soon as you work on the Internet or launch professional software, you can fully immerse yourself in the language environment. Almost all scientific articles, studies and other educational materials are in English. Not knowing the language, you tie your hands and deprive yourself of many growth opportunities. And not even talking about a career – a vast amount of entertainment content and infotainment will pass by.

The Advanced level can disappear if you do not polish your foreign language skills. It is enough to read and watch more in English to support it. Subscribe to TikTok, Instagram and Telegram various accounts to enrich your vocabulary and conversational level of the language. Working with international clients in English, you will need a proficiency level to grasp all the nuances. If there is not enough knowledge, it is best to compare your ideas with native speakers.

Do you lack a high level of English? Are you often shy in conversation? Then compensate for this in your work with flair and the opportunity to dig into dictionaries. Whenever possible, try to watch more English-language content on YouTube. Advanced things in the industry happen in English. To be aware of the daily agenda, it is worth visiting media sites such as Dazed or Nowness and trying scrolling through your Vimeo subscription feed [3, 4].

In your free time, get interested in English-language vlogs, like the backstage of the Balenciaga couture show or non-committal street-style sketches like What Are People Wearing in SoHo. More and more creative industry specialists feel that their profession is part of the general cultural topics rather than a separate factory. Designers need English to get first-hand information, understand terms, receive orders from companies from all over the world and learn from the experience of foreign colleagues.

Without knowledge of English, you can learn to be a designer, but it is unlikely to achieve great success. It is not just about working with foreign customers. Knowledge of the language speeds up the process of work and solving complex tasks and allows you to be aware of all innovations in your own and related fields. On the one hand, you can design something without English. It is enough to remember the

position of the necessary buttons learned from the IT lessons or use the Ukrainian version of the program. But it will make it difficult to work. And the Figma graphic editor does not have a Ukrainian-language interface [5].

Most reference materials, lessons and discussions are available in English only. The online translator will not help here – there are too many specialized terms. Finding information for a designer is further complicated by a high level of abstraction. It is difficult to formulate and find the desired effect of beautiful highlights on a gradient background in your native language too.

In addition to functional skills, knowledge of English opens up opportunities for remote work with foreign clients or in a foreign company. Therefore, a second language is a serious competitive advantage. It is not comfortable to be part of the design community and keep up with the market without English. All the abbreviations we come across are in English: UX – user experience, UI – user interface, AI – artificial intelligence. Most of the current documentation and information resources published in English worth getting first-hand, that is, studying data directly from the Apple developers. In any case, there is a place for artistic interpretation of theses in translation.

Business work differently on various metrics, which, by the way, are also in English. We live in a world where you can work remotely anywhere, with any customers. When you do not know English, then, firstly, you limit yourself only to the Ukrainian market. Secondly, only by the Ukrainian user. Thirdly, companies that produce something only for the Ukrainian market can specialize only in Ukrainian users. It is a very narrow audience. Large business ecosystems have been entering the European market for a long time.

Designers from different countries know English and are ready to answer questions if you have any. Knowledge of a foreign language allows you to communicate with designers from other countries, where there may be their approach and native audience.

Design is a global system because we use the same tools, evaluate cases in the same way, and use the same methodologies. Design cases for free global viewing are at sites where they communicate only in English. For example, on Behance, Dribbble, and Awwwards. Local communities in all countries are small [6, 7, 8].

Without English, you will miss a lot of UX design cases. Not just with the visual side of the design, when you can look at the picture, but with the part that concerns the design principles, when you need to understand what kind of business cases it is, what exactly the designer changed in the concept, what he improved in user experience. There are many more such cases in English than in Ukrainian. It is most interesting to read and comment on them, maybe even enter into correspondence with their creators. English increases the value of a designer as a professional in the market. To be aware of what is happening worldwide, subscribe to newsletters such as AIGA Eye on Design. They review the latest trends and young up-and-coming designers and discuss hot topics [9].

It is crucial to read books about design without waiting for their Ukrainian translation. For example, the book Debates is about a discussion by Wim Crouwel and Jan van Toorn. We still do not have an official translation, although there is an amateur version from 2020 on the web. Wim Crouwel and Jan van Toorn are two giants of the Dutch design world with opposite views. Wim Crouwel is a very famous minimalist, neutral and rational designer. Jan van Toorn is more of an artist, a postmodernist. The book arrived in 2015. It is challenging and relevant to transfer their thoughts nowadays: the confrontation between rationalism and creativity has always been and always will be [10].

Have you ever heard about Olly Richards as a foreign language expert, writer and teacher? He speaks eight languages and has authored over 30 books. He has appeared in the international press, from the BBC and the Independent to El País and Gulf News. Furthermore, he has been featured in language documentaries and authored language courses for the Open University. Olly started learning his first foreign language at 19 years old when he bought a one-way ticket to Paris. With no exposure to languages growing up and no natural talent for languages, Olly had to figure out how to learn French from scratch. Twenty years later, Olly has studied languages from around the world and is considered an expert in the field. Through his books and website, StoryLearning.com, Olly is known for teaching languages through the power of story [11]. At the same time, Olly Richards has no special innate abilities. Anyone can master multiple languages with the right approach. Let us look through 7 special secrets that thousands of his students have used to master a new language!

Don't be afraid to be confused. You want to understand all foreign language intricacies and understand every word. But this desire only slows down the process. You will constantly encounter unfamiliar words and expressions. The biggest mistake you can make is to get angry at yourself for not understanding the text for the first time and constantly checking with the dictionary. Don't be afraid to get a little lost in the language wilds. When we are not scared that we will not understand something, we pay more attention to important things and do not lose the desire to learn new things.

Immerse yourself in the language. As soon as you have learned at least something, put it into action. Do not postpone practice until you have memorized the whole theory. Do not wait for the day when you will be one hundred per cent sure of your English. Try to talk a lot, read as many texts as possible, and listen to audio clips and songs. To create a language environment without going abroad, look for ways to introduce the language you are learning into your life. For example, start looking for information about what you are interested in, exclusively in a foreign language. Such an approach will help you stay engaged and interested. The main thing is to practice daily, do not forget to practice for 15 minutes at least. Regularity will help to succeed.

Move on to conversational practice as soon as possible. Olly Richards learned Italian in 90 days while he devoted the second and third months of training to intensive speaking practice. He advises: a month after the start of classes, start daily oral training. Talk a lot, loudly and about everything in the world. There are many opportunities to organize a conversational practice without leaving the country: lessons with a personal teacher, meetings of discussion clubs, and just conversations with yourself.

Start working on your pronunciation right away. It's never too late to learn 1,000 more new words or dig into grammar rules. But there is one thing that will be very difficult to fix later. And this is the pronunciation. Olly Richards firmly believes that one of the first steps in learning any language is working on correct pronunciation. It is much easier to immediately understand how all these unusual English sounds are pronounced than to relearn them in a couple of years.

Do not confuse pronunciation with an accent. Pronunciation is the basic rule of articulation. It is critical to pronounce all the sounds correctly to be understood. But the accent is the way to pronounce words. And there is nothing wrong with a Ukrainian accent: it is no worse than Yorkshire, Chinese or French.

Read thoughtfully. Reading is a skill, but not all books are suitable for pumping it. Olly Richards recommends starting with the texts you like them. Do you grow basil and petunias on the windowsill? Look for gardening books. Do you like stories about elves and dragons? Read English fantasy.

It matters how you do it. Here is a recipe from Olly Richards:

a) Read the chapter from beginning to end and try to understand as much as possible;

b) Go back and reread the text. Look up the meaning of unknown words in the dictionary. Pay attention to often repeated words;

c) Move on to the next chapter.

Learn one language at a time. Olly Richards often hears: «How to learn several languages simultaneously?» The correct answer is no way. You had better learn one language. There is a direct correlation between how focusing on a subject and how long you need to study to master it. And if you add a second language, you will start to disperse your attention and spend more time studying. But if you want to learn two languages in parallel, choose very different ones – for example, Italian and Japanese [12].

You can get your language learning questions answered by polyglot Olly Richards, who speaks eight languages and runs the popular blog – I Will Teach You A Language. Whatever's holding you back on the path to fluency, tune in twice a week to get your regular dose of language learning aspiration with Olly and other polyglot guests, such as Benny Lewis, Luca Lampariello, Richard Simcott and Alex Rawlings [13].

References

1. Context Reverso. Retrieved from: https://context.reverso.net/translation/ (date of access: 07.10.2022).

2. Grammarly. Retrieved from: https://www.grammarly.com/ (date of access: 07.10.2022).

3. Dazed. Retrieved from: https://www.dazeddigital.com/ (date of access: 07.10.2022).

4. Nowness. Retrieved from: https://www.nowness.com/ (date of access: 07.10.2022).

5. Figma: the collaborative interface design tool. Retrieved from: https://www.figma.com/ (date of access: 07.10.2022).

6. Behance. Retrieved from: https://www.behance.net/ (date of access: 07.10.2022).

7. Explore the world's leading design portfolios. Retrieved from: https://dribbble.com/ (date of access: 07.10.2022).

8. Awwwards. Retrieved from: https://www.awwwards.com/ (date of access: 07.10.2022).

9. AIGA Eye on Design. Retrieved from: https://eyeondesign.aiga.org/ (date of access: 07.10.2022).

10. Wim Crouwel, Jan van Toorn. The Debate: The Legendary Contest of Two Giants of Graphic Design, Monacelli Press, 2015. 184 p. Retrieved from: https://seminarsummer2016.files.wordpress.com/2016/05/crouwel_vantoorn_thedebate.pdf (date of access: 07.10.2022).

11. Who Is Olly Richards? My Life, Language & Teaching Background – by Olly Richards. Retrieved from: https://youtu.be/HHD2CbNuoQ8 (date of access: 07.10.2022).

12. Strategy & Method – StoryLearning. Retrieved from: https://storylearning.com/strategy (date of access: 07.10.2022).

13. Blog – I Will Teach You A Language by Olly Richards. Retrieved from: https://storylearning.com/blog (date of access: 07.10.2022).

Авершина Аліна,
аспірантка Харківської державної академії культури

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ЯК РЕАКЦІЯ НА ВІЙНУ

Бойові дії на території України є складовою гібридної війни з російським агресором, що зумовлює потребу культурологічної рефлексії жіночих міфологічних образів української культури як таких, що репрезентують не тільки українське жіноцтво, але й Україну в цілому в міжнародному медійному просторі. Українська культура має уставлені архетипи, традиції та міфологічні уявлення. Жіночі демонологічні образи трансформуються з традиційного світогляду в сучасний український культурний простір. Зокрема образи русалки і смерті обертаються на спосіб відображення стану українського суспільства.

Впродовж періоду Незалежності, представники мистецтва все частіше звертаються до конструювання традиційно-міфологічних сюжетів української культури. Традиційні форми та архетипні уявлення зберігають свій вплив у сучасному суспільстві. Соціальна дійсність продукує та впливає на образи, що висвітлюються у медійному просторі.

У XXI ст. все частіше звертаються до зображення образів традиційної культури, а саме міфологічних. Протистояння українців окупантам зумовило актуалізацію уваги до жіночих демонологічних образів у зображувальному мистецтві. Кореляція між образами русалки та смерті зумовлена загрозою життю – як до жінки, так і від неї, що уможливлює поєднати їх у єдиний образ українського жіноцтва, яке з одного боку зазнає насильства, з іншого, спроможне чинити спротив.

Прикладом є зображення русалок на сторінках українських коміксів авторки Тані Приймич. Художниця зображає візуальний образ дівчини русалки, що постраждала внаслідок воєнних злочинів вчинених російськими окупантами. Зазначимо, що В. Войтович характеризує русалок як істот, на яких перетворювалася померлі незаміжні молоді жінки чи нехрещені діти, вони вважалися богинями земної води, жили у морі, річках і криницях [1, 233]. У свою чергу образ русалки в коміксі можна охарактеризувати як традиційний, і такий, що наповнений сенсами, які продукуються внаслідок реакції на воєнні злочини. Авторка за допомогою традиційного образу русалки зобразила жінку-жертву, що уособлює українське жіноцтво, яке постраждало від насилля за період повномасштабного вторгнення.

Натомість війна, як творче переживання, в роботах «Ave Liberta temave amor» демонструє містичні образи смерті, характерні для української міфології. У традиційній культурі, як зазначав, В. Гнатюк, смерть уявлялась старою, сухою бабою з косою або у постаті жінки в білій плахті, завиненій цілком із головою [2]. Тоді як на деяких графічних зображеннях авторка ілюструє смерть в плахті, голова якої покрита хустиною, на якій вимальовуються символи української вишивки.Отже,художниця використовує властивий традиційній культурі образ, але додає до нього сучасний сенс радикального спротиву через орнаментальні мотиви вишивки, що має сприйматися як майбутня смерть ворога від рук жінки, що має ознаки української нації, а не є універсальною наднаціональною категорією.

Отже, жіночі міфологічні образи, наявні у сучасній візуальній культурі від початку російського повномасштабного збройного вторгнення, складаються з традиційних міфологічних образів русалки смерті, оновлених мотивами жертви насильства або активного спротиву окупанту. Візуальна мова сучасних зображень робить їх придатними до сприйняття загальносвітовою спільнотою, чим перетворює образи на одиницю комунікації в медійному просторі у спробах України розповідати про свій спротив.

Література

1. Войтович В. Антологія українського міфу. Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2007. 848с.
2. Етнографічний збірник. Львів: Друкарня наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, 1912. Знадоби до української демонології. Зібрав В. Гнатюк. 1912. Т. 15.

Демченко Ангеліна,
магістр Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

NFT-МУЗЕЙ ВІЙНИ METAHISTORY (МЕТА ХІСТОРІ)

Віроломний ранок 24 лютого поділив реальність кожного українця на «до» і «після» – країну спіткали найважчі випробування за всю її сучасну історію. Задля відстоювання свободи й незалежності, українці взяли до рук зброю та захищаються вони не лише гвинтівками й джавелінами, а й мистецтвом, зокрема, цифровим. NFT допомагає збирати кошти для потреб армії та людей, які постраждали від російської агресії.

NFT (англ. non-fungibletoken) у перекладі з англ. – це невзаємозамінні токени, тобто це особливий тип криптовалюти, який є незамінним, на відміну від більшості криптовалют та багатьох мережевих або службових токенів. Являє собою активи, що існують лише у власних криптосистемах. NFT – це одиниця даних у цифровій книзі, що називається блокчейном. Володіння NFT означає, що до одиниці даних прив'язуються особисті дані людини, яка його придбала або створила [1].

NFT-музей Meta History, який був створений після початку повномасштабного вторгнення, 25 березня, вже зібрав понад $1 500 000 на допомогу Україні. З початку війни українці використовують інноваційні технології, щоб пришвидшити нашу перемогу [2]. Основна мета NFT-музею – зберегти пам'ять про реальні події воєнного часу, розповсюдити правдиву інформацію серед світової діджитал-спільноти та зібрати кошти на підтримку України. Мистецькі твори представлені в цифровому вигляді як NFT-токени. Кожен NFT-твір складається з достовірного медійного повідомлення з офіційних джерел та художньої ілюстрації. Віртуальні експонати музею назавжди залишаться в цифровому просторі за допомогою блокчейн-технології. Усі кошти, виручені з продажу музейної колекції, надходять на Ethereum-гаманець для Мінцифри та витрачаються на гуманітарну допомогу. Гроші надходять до крипто фонду Aid For Ukraine. За них вже придбали автомобілі на передову, техніку та іншу необхідну амуніцію для захисників.

NFT-експонати створюються в хронологічній послідовності, щоб зберегти достовірну картину перебігу подій. Митцями для музею вже виступили розробники відеоігор Rainbow Six, Warframe, S.T.A.L.K.E.R., Asphalt і цифрові художники та створили благодійну NFT-колекцію Avatars for Ukraine [1].

Вартість кожного NFT – 0,15 ETH. Усі зібрані кошти з першого продажу NFT-токену надходять на ETH-гаманець для Мінцифри, окрім суми комісії мережі. Подальший перепродаж кожного токену передбачає, що 90% коштів надійдуть власнику-продавцю NFT, а 10% – знов надійде на гаманець Мінцифри.

З розвитком «Meta History» з'явилися нові ініціативи: аукціон робіт із колекції Prospect 100 та TheHall – колекція NFT-експонатів, створених на знак подяки громадським діячам, які виступають за Україну (перша робота присвячена Ілону Маску). Ініціатор створення проєкту та засновник іменує себе V K і уникає проявів своєї реальної особистості, посилаючись на чистоту мети та відмову від почестей і слави. Посада на сайті – Genesis. З початком війни він «...пішов гуляти містом, – на моїх очах починалась війна. Тоді все, що в мене було, я роздав старшим людям, які живуть у моєму та сусідньому будинках». Після переїзду до Львова із «трьома яблуками в руці» між кавою та часом у бомбосховищі храму V K почав думати, як допомогти. Музей – це спроба поєднати арбітраж, стратегію та креатив, створювати меми та ресурс, на якому кожен українець, переживаючи свою ситуацію, міг би закликати світ до уваги».

90% робіт – це нові твори, які художники створили за запитом. А інші 10% – це готові, які, на нашу думку, є співзвучними з дібраними нами новинами. Не всі зараз перебувають у безпечних місцях. Ще багато митців зараз надто виснажені чи засмучені, щоб творити [2].

Команда музею Meta History в особі одного з засновників уклала договір з Блокчейн Асоціацією України. Із початку війни Україна зробила швидкі кроки для легалізації криптовалютного сектору. Поворот до криптоактивів є значущим, оскільки дозволяє міжнародним пожертвам обходити велику бюрократичну ланку.

NFT-витвори безперечно є модним віянням, яке приваблює все більше талановитих митців. Окрім фінансової вигоди, цифровий арт є серед іншого засобом самопіару, – роботи багатьох українських художників і фотографів приваблюють увагу світових митців й галерей, що сприяє більшому фінансуванню мистецтва. Варто також зазначити, що цифрові твори є засобом самовираження для тих, хто їх створює. В кожен твір вкладається сенс – відображення ситуації, моменту дійсності, реакції чи питання, що відображає навколишній чи внутрішній світ автора.

NFT є потужним інструментом для створення зсувів у соціальних тенденціях і привернення ще більшої уваги світу до війни в Україні.

Література

1. Міністерство цифрової трансформації України. URL: https://thedigital.gov.ua/ (дата звернення: 13.10.2022).
2. Warline. URL: https://metahistory.gallery/collection/warline (дата звернення: 13.10.2022).

Свирид Іванна,
аспірантка Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

КУЛЬТУРА – ОСНОВА МИРНОГО ЖИТТЯ СУСПІЛЬСТВА

Культура – це життєва сила суспільства, його історія, традиції, мистецтво, самобутність. Вона впливає на якість життя, концентрує соціальний досвід багатьох поколінь, накопичує знання про світ. Система культури – це живий процес, який постійно рухається, розвивається, видозмінюється. Вона є важливою частиною життя кожної людини та суспільства в цілому, це засіб вираження творчості, формування індивідуальної самобутності. В силу суспільно-історичних умов українська культура впродовж століть перебувала в тіні інших – імперських. Саме ця обставина створила певний стереотип сприйняття її як вторинної й провінційної. Однак, самобутня культура українського народу є не лише повноправним й унікальним елементом, а й важливим чинником світового культурно-історичного процесу [2, 519].

Культура – основа мирного життя, адже засобами мистецтва вона вчить бути толерантними й розуміти один одного навіть тоді, коли ми говоримо різними мовами. В українському суспільстві сьогодні можна почути думку про те, що питання культури недоречні під час воєнних дій. Однак, ця теза помилкова, оскільки культура завжди проти війни, а мистецтво допомагає самовираженню та єднанню людей, які пережили війну. За допомогою різноманітних проєктів, майстер-класів, картин, скульптур, поезії ми можемо на тривалий час відокремитися від реальності. І саме культура допомагає не втрачати віру в мирне майбутнє. Під час мистецьких заходів люди об'єднуються, незалежно від їхніх статків і національності.

Менеджерка культури, співзасновниця агенції «Proto produkciia» Ольга Дятел стверджує: «Культурні та мистецькі події сьогодні – це про голос України, про його силу за кордоном і про демонстрацію того, якою Україна є зараз» [1]. Підтримуючи сьогодні культуру в Україні, ми демонструємо світу нашу систему цінностей – духовних, естетичних, моральних. В сучасному світі культура – це наука, мистецтво, література, музика, кіно, технології, розвиток.

В України великий потенціал, але без цілеспрямованого розвитку ми не зробимо поступу вперед. Художники, режисери, сценаристи, актори, менеджери сфери культури, письменники так і залишаться поза увагою через те, що держава та її громадяни мало цікавляться мистецькими питаннями, а меценати не завжди хочуть робити внесок в українську культуру.

Війна в Україні щодня вносить свої корективи в наше життя, але при цьому працівники закладів культури, митці невпинно продовжують творити й наближати нашу перемогу. Своєю діяльністю вони демонструють, що в Україні можна працювати і розвивати нашу культуру. Насичене культурно-мистецьке життя українців спрямоване на підтримку Збройних Сил України, на перемогу.

На нашу думку, усе залежить від ролі кожного громадянина країни. Сьогодні, як ніколи, потрібно живити ресурсами нашу культуру, відвідуючи заклади культури, музеї, театри, філармонії, кінотеатри. Купуючи квиток, книжку ми фінансуємо ці інституції. Сьогодні це просто наш обов'язок. Самі собою зміни не настануть. Дбаймо про наш резервуар творчості, щоб творити в Україні було легко, а культура та мистецтво розвивалися.

Література

1.Дятел О. Мої вміння – моя зброя. Чи є місце культурним заходам під час війни? *Українська правда*. URL: https://life.pravda.com.ua/ukr/columns/2022/05/14/248644/ (дата звернення: 14.05.2022).
2.Гаврюшенко О. А., Шейко В. М., Тишевська Л. Г. Історія культури: навч. посібник. Київ : Кондор, 2004. 763 с.

Іванов Георгій,
NFT-діяч, студент Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

ОГЛЯД СТВОРЕННЯ ВІРТУАЛЬНОГО БЛАГОДІЙНОГО АУКЦІОНУ ВІД ДІТЕЙ, ЯКІ ВТРАТИЛИ ДОМІВКУ

Концепція NFT-проєкту віртуальної галереї аукціону Phoenix Help Kids на платформі OpenSea була створена гуманітарною ініціативною групою «Фенікс» (IHG Phoenix). Вона являє собою групу, яка об'єднує представників креативної і цифрової спільноти – фахівців з NFT та криптографії, IT-підприємців, маркетологів, мистецтвознавців і експертів з інтелектуальної власності, художників, дизайнерів, медіаменеджерів, акторів, музикантів та волонтерів інших професій. Місією NFT проєкту віртуальної галереї аукціону Phoenix Help Kids є надання комплексну гуманітарної підтримки дітям, які постраждали від збройних конфліктів або були змушені покинути свої домівки внаслідок війни.

Ми використовуємо різні методи роботи з дітьми. Як приклад, досить дієвим методом роботи з дітьми, особливо у період стресових ситуацій, є арттерапія, що створена саме для зняття стресу. Найбільш популярним напрямом є малюнкова терапія або проєктивне малювання, також відомі кіно-терапія, казко-терапія, рухова терапія тощо. *Проєктивне малювання* або образотворча терапія може використовуватися як в індивідуальній, так і в груповій роботі. Основне завдання такого малюнку полягає у виявленні й усвідомленні проблем і переживань дітей, яким важко висловити ці переживання та емоційні стани, бо вони часто бувають розгублені у ситуації, коли покинули звичайне життя і вимушені були у страхах тікати з дому. Сутність проєктивного малюнка полягає у можливості переключення уваги дитини, яка перебуває у страху, на безпосередню діяльність, допомогти намалювати власні страхи, сподівання, ситуацію, мрії та надії. Цей метод особливо ефективний під час корекції страхів, шокових станів. Проєктивне малювання дозволяє: виявити та опрацювати страхи; причини виникнення емоцій та емоційних станів; заспокоїти дітей, дати їм точку опори.

Гуманітарна ініціативна група «Фенікс», що розпочала свою роботу у березні 2022 року, поступово сформувала ідею NFT-проєкту віртуальної галереї аукціону Phoenix Help Kids у результаті волонтерської роботи з дітьми України та їх батьками на західному кордоні України, куди масово прибували біженці зі всіх регіонів, а згодом і роботі у тимчасових таборах у Польщі (Варшава).

Інші волонтери використовували *казкотерапію* – метод, який використовує казкову форму для розвитку творчих здібностей, розширення свідомості, вдосконалення емоцій та взаємин з навколишнім світом. Дослідження вчених показують, що казкова метафора впливає безпосередньо на несвідоме людини, оминаючи бар'єри, що блокують нормальні реакції, а вплив казкових образів та метафор виявляється глибинним, активізує, «пробуджує» емоції дітей та дорослих, відкриває нові можливості її взаємодій з навколишнім світом. Емоційній сфері необхідно щось таємниче, чудове, страшне, але неодмінно зі щасливим кінцем. Почуття справедливості є, мабуть, вродженим і, природньо, щоб добро перемагало зло.

Терапевтичні заняття з дітками та їх батьками являють собою унікальну можливість програти життєві ситуації без шкоди для власного життя і долі, ставлять казку в розряд найефективніших методів корекції емоційної сфери. На казках апробуються психотерапевтичні прийоми, що дозволяють пом'якшити дію стресу внаслідок війни, військового стану, вимушеного переїзду задля збереження життя. Казка дозволяє «програти» такі вигадані ситуації, яких немає і не може бути в навколишньому світі, або заново «прожити» та виразити емоції з іншим ставленням та реакцією. Загалом було проведено 27 благодійних івентів у різних містах України та у Варшаві (Польща) (березень – листопад 2022 року), на яких із дітьми та їх батьками займалися волонтери, і де діткі-фенікси мали змогу виразити власні переживання і мрії у дитячих малюнках та створити унікальну емоційну NFT колекцію.

NFT-проєкт віртуальної галереї аукціону Phoenix Help Kids охоплює міжнародний рівень (інформування, розповсюдження NFT, проведення відкритого віртуального аукціону), регіонального (кошти йдуть на поміч дітям з Чернігівської, Київської, Харківської, Запорізької, Миколаївської та ін. областей України, які змушені були втекти від війни) та галузевого рівня (NFT, образотворче мистецтво, волонтерство). Фінансова допомога буде надана по мірі викупу NFT Phoenix Out of Ashes та дитячих малюнків Phoenix Help Kids.

Спрямованість проєкту. Виконання основної мети і завдань міжнародного проєкту NFT віртуальної галереї аукціону Phoenix Help Kids є можливим за умови опанування внутрішніми комунікаціями, для: вироблення стратегії фандрайзингу, пошуку джерел коштів, їх вивчення;

підготовки документації та текстового контенту двома мовами (українською, англійською), графічного і відео контенту; аналізу та оцінки кількості збору з продажу NFT. Це буде здійснено правлінням Організації й адміністративно-виконавчим органом на загальних зборах через Zoom, а також на регулярних плануваннях у телеграм-каналі. Зовнішня комунікація зумовлена необхідністю пошуку покупців NFT для благодійного віртуального аукціону, для звичайних шанувальників цифрового мистецтва, залучення меценатів, відомих інфлюенсерів. Також звернення до інших благодійних організацій, які можуть допомоги зібрати необхідні кошти.

Отже, налагодження ефективної рекламної кампанії, маркетингу, на різних етапах та рівнях дозволять успішно реалізувати перший, другий та третій етапи торгів віртуального NFT аукціону Phoenix Help Kids. У нашій спільноті Phoenix ми прагнемо надати дітям, які потребують підтримку, на яку вони заслуговують. Наші повсякденні заняття з дітьми включають малювання картинок, які згодом будуть перетворені на NFT, і стануть частиною колекцій Phoenix Help Kids NFT. Кошти від продажу будуть спрямовані на благодійність для допомоги постраждалим від війни. Ми також зосереджені на проведенні якісного часу з дітьми та знайомстві з ними на особистому рівні. Ми сподіваємося, що завдяки цьому ми зможемо надовго змінити їхнє життя. Працюючи разом, ми можемо позитивно вплинути на життя дітей та їхніх родин. Наша мета полягає в тому, щоб забезпечити цих дітей ресурсами та підтримкою, яка їм потрібна, щоб заново побудувати своє життя і створити для себе світле майбутнє. Ми віримо, що кожна дитина заслуговує на шанс на краще життя, незалежно від обставин. Якщо ви хочете дізнатися більше про нашу роботу або про те, як ви можете допомогти, відвідайте наш вебсайт або зв’яжіться з нами сьогодні.

Література

1. Phoenix Help Kids. Офіційна сторінка: https://www.phoenixhelpkids.com (дата звернення: 29.10.2022).

З М І С Т

Теорія та історія культури

Kravchenko A. Art blockchain: theoretical foundations of research (based on materials from the University library of Regensburg) [Мистецький блокчейн: теоретичні основи дослідження (за матеріалами університетської бібліотеки Регенсбурга)]....3

Романенкова Ю. Екслібристика в полі сучасного вітчизняного гуманітарного знання....4

Сіверс В. Постановка проблеми зла в загальній філософсько-культурологічній парадигмі....6

Кулиняк М. Пам'ятки історії та культури як соціокультурний феномен....8

Badalov O. Eugene Bogoslovskiy as the pioneer of Northern Ukraine's musicology [Євген Богословський як основоположник музикознавчого руху Півночі України]....9

Бойко Л. Функціонально-світоглядна спрямованість сучасних молодіжних субкультурних утворень....11

Гололобов С. Культурологізація освіти як вектор державної політики у сфері культури12

Гурбанська С. Постмодерністська картина світу: культурологічний аспект....13

Міщенко І. Умовність реального в пейзажах Сергія Колісника....15

Осадча Л. Трансгресія танатологічної символіки в модерній європейській культурі....16

Савчин Л. Орнаментика танцю в етнокультурних традиціях....17

Святненко А. Міжнародні музичні фестивалі: ретроспективний погляд....18

Рибаченко В. Габітарний імідж персони як феномен візуальної культури....20

Берест П. Примордіальний габітус туристичних дестинацій Києва XIX століття....21

Карпенко Д. Концепт «культура» в здобутках українських філософів, письменників та громадських діячів....23

КамінецькаК., Неіленко С. Історія походження віденського шніцеля....23

Молодіна А. Квір-проблематика в кіно: український аспект....24

Несмачний С. Міфологізм символістського живопису Михайла Сапожникова....26

Бикович Т. Виникнення маньєризму в образотворчому мистецтві....28

Боришполь Г. Ідеал як фактор формування соціокультурного простору України XXI століття: пошук культурологічних вимірів....29

Бугайов М. Блоги як репрезентанти національно-культурної ідентичності їх авторів....31

Горбул Т. Дигіталізація культурної спадщини в контексті сучасних наукових досліджень цифрової культури....32

Лукашева Л. Творча діяльність М. М. Синельникова як чинник культурного партнерства в соціокультурному просторі України початку XX століття....33

Дорошенко Т. Проблема Іншого в культурних практиках в Україні....35

Капшукова О. Український художник М. П. Глущенко – заручник сталінської доби....36

Корисько І. Нові виклики політики мультикультуралізму в Європі: посткризовий стан 37

Nakonechna M. The beauty of ugliness: theparadoxorawarenessfactor? [Краса потворності: парадокс чи фактор усвідомлення?] 38

Погребна О. Вплив едичної міфології на творчість скандинавських художників (кінець XIX – початок XX ст.) 39

Поліщук А. Українська культура в київському абстрактному живописі 1990-х років 41

Хлистун Ю. Взаємозв'язок мистецтва іконографії та гімнографії в сучасному українському монументальному церковному живописі 42

Шумейко Л. Аксіологічне осмислення сучасного мистецько-освітнього простору 43

Жадейко О. Художня філософічність творів Валерія Гегамяна 44

Культурні та креативні індустрії: міжнародний досвід й українські реалії

Браницький М. Віртуальний простір як елемент мультимодального інформаційно-комунікаційного універсуму 46

Полтавець-Гуйда О. «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» – десята виставка 2022 р. в межах проєкту Всеукраїнського бієнале мистецтва історичного жанру 47

Воробйова Н. Креативна економіка як стратегія розвитку України 50

Гавеля О. Традиційні та нові техніки колажу у творчій діяльності сучасних художників 51

Головач Н. Вплив інтернету як соціокультурного інституту на трансформаційні процеси в культурі 53

Дячук В. Громадянське суспільство як основа формування соціокультурного ландшафту в Україні 55

Пітеніна В. Фотографічні проєкти Міжнародного центру культури в Кракові, присвячені Україні 58

Паламарчук С., Приймич О. Особливості формування екологічної культури молоді в освітньому середовищі 59

Шершова Т. Креативні кластери в системі культурних індустрій України 60

Браславець О. Стейкхолдери мистецької освіти: кваліфікаційні та посадові вимоги 61

Дробот К. Креативні індустрії на культурному фронті 62

Жаворонков М. Мистецтво ілюзіонізм як невід'ємна частина культурних і креативних індустрій 64

Леонтьєва О. Видовищні форми презентації авторської друкованої графіки 65

Павлов М. Історична ретроспектива зародження українського шоу-бізнесу 67

Шиян О. Маркетингові комунікації концертних організацій 68

Шиян Я. Принципи менеджменту культури і мистецтв 70

Інформаційна діяльність, документознавство, бібліотекознавство: історія, сучасність, перспективи

Биркович Т., Кабанець О. Новітні інформаційні технології в бібліотечній діяльності 72

Добровольська В., Пугач Л. Впровадження інновацій у роботу публічних бібліотек з громадськістю 73

Андрієнко П. Вплив сучасних цифрових інформаційно-комунікаційних технологій на розвиток дипломатичної служби України 75

Данькевич Ю. Перспективи функціонування та використання цифрового документа 76

Ржеуський А., Кунанець Н. Інформаційні ресурси бібліотек загальнодержавного значення в умовах карантину та воєнного стану 77

Соколан В. Роль інформаційних видань у сучасній системі документних видань 78

Геращенко М. «Сіра зона» та нові типи гібридних інформаційних загроз 80

Головченко М. Вплив інформаційних технологій на розвиток документознавства як соціокомунікативної науки 82

Бойко Н. Електронні комунікації в системі інформаційно-аналітичного забезпечення органів місцевого самоврядування України 84

Івашкевич О. Книжкові перлини прийдешнього серед військової «пилюки» 85

Зуєва М. Збережемо пам'ятники України: цифровий проєкт 4CH за ініціативи Європейського Союзу 87

Коваленко Ю. Електронний цифровий підпис у «Дії» 88

Пашковська І. Gallica як одна з найбільших національних електронних бібліотек світу 90

Побережна Т. Інформаційна безпека в бібліотечній галузі в умовах воєнного часу 91

Сапожнікова Д. Основні аспекти інформаційно-аналітичної діяльності 92

Сахарова М. Вебсайт як інструмент комунікаційної стратегії бібліотеки 94

Скоц К. Сучасний інформаційний консалтинг: функціональні можливості 95

Собко А. Бібліотечно-інформаційне обслуговування користувачів з особливими потребами 96

Терентьєв С. Роль публічних бібліотек у сучасному інформаційно-комунікаційному просторі 97

Сценічне та аудіовізуальне мистецтво: творчість і технології. Хореографічна культура сучасності: стан, проблеми, перспективи

Афоніна О. Алюзії та ремінісценції в хореографічних мініатюрах Раду Поклітару та Іржі Кіліана 99

Погребняк Г. Балет як засіб формування особистості у режисурі фільму «Біллі Елліот»....100

Рой Є.,
Рой В. Формування і становлення професійної майстерності українського хореографа Павла Вірського (перша третина XX століття)....101

Сербін О.,
Ярошенко Т. Університетські бібліотеки і війна: реалії сьогодення....106

Ян І. Режисура М. Л. Кропивницького в контексті націєтворчих процесів кінця XIX – початку XX століття....108

Донченко Н. Алгоритми творчості режисера сценічного мистецтва....109

Гирич В. Особливості співпраці режисера й актора в роботі над роллю....110

Ворожейкін Є. Аудіовізуальне есе як продукт культури участі....112

Матушенко В. Унікальність естрадного мистецтва в контексті сьогодення....114

Цімох Н.,
Чорна К. Інфотейнмент у сучасному телевізійному мистецтві....115

Шалапа С. Балетмейстерська діяльність – однин з аспектів професійної роботи хореографа....117

Цугорка О. Декорації в театральних постановках....117

Кратко Ю. Інтерактивний театр як культурно-мистецький феномен....119

Шаркевич Н. Мовний тренінг у розвитку актора....120

Мирошниченко В. Особливості організації сучасного культурно-масового заходу для дітей....122

Драч Т. Фольк-модерн танець як засіб розвитку хореографічних навичок для виконавців у повітряній акробатиці та пілонному спорті....123

Ілюхіна К. Роль хореографічної культури у комунікаційній стратегії КНР на церемонії відкриття літніх Ігор Олімпіад зимових Олімпійських ігор у Пекіні....124

Багаєва К. Особливості впливу соціальних мереж на сучасний театр на прикладі мюзиклу Beetljuice....126

Багдасарян Р. Дитяча театральна студія як засіб естетичного виховання дитини....127

Оніщук І. Сучасні моделі режисерсько-акторської співтворчості як визначальний чинник контемпорального сценічного мистецтва....129

Павленко Є. Сценічна мова як складова професійного становлення актора....130

Музичне мистецтво: традиції і сучасність

Зосім О. Курс «Історія світової музики» в контексті постколоніальних процесів у сучасній Україні....133

Козлін В. Динаміка звуку під час гри на фортепіано....134

Садовенко С. Поетично-пісенні збірки Зої Ружин як приклад творчого і науково-практичного партнерства: презентація книг «Ми Святому Миколаю Славеня возносимо!» та «За перемогу! За волю народу!»....135

Асталош Г. Відродження шопенівських традицій у камерно-інструментальній спадщині І. Я. Падеревського....140

Глазунова Г. Фортепіанна музика норвезьких композиторів XX ст.: особливості фольклорного впливу....141

Глазунов О. Етапи становлення українського скрипкового мистецтва.....143

Грищенко В. Видання звукозапису як вид креативної індустрії 144

Дьяченко В. Фонокомпозиція та спектральне аранжування сучасних музичних творів: основні положення і ретроспектива 146

Ielysieieva K. The duality of the development of the unnofficial akademic soviet music branch in the second halh of the 20th centure [Двоїстість розвитку неофіційної академічної радянської музичної галузі в другій половині XX ст.].....148

Єрьоменко А. Баянно-акордеонне мистецтво Сербії в дослідженнях мистецтвознавців 149

Іванова В. Значення національної духовної спадщини в процесі виховання музично-творчої особистості 150

Бурміцька Л. Пісенна творчість композитора Олександра Бурміцького 2017–2022 років: тематика та актуальність 152

Кочержук Д. Проблема дискографії в наукових дослідженнях: 20–50 роки XX століття і сучасність 155

Сапожнік О. Церковна музика як спосіб засвоєння і відображення духовної культури Русі-України: мистецтвознавчо-культурологічні аспекти 156

Сєрова О. «Україна» Тараса Петриненка – пісня, яка визначила хід історії.....159

Клюєва С., Піхтар О. Роль концертмейстера у вихованні творчої особистості студента-вокаліста.....161

Ліпська С. Формування мотивації до музичного навчання учнів мистецької школи в умовах воєнного стану 162

Майчик О. Національна парадигма європейського професіоналізму Миколи Лисенка.....164

Марченко В. Конкурси як парадигма формування професійного виконавця: на прикладі першого Міжнародного конкурсу вокалістів пам'яті Діани Петриненко 166

Нефедов С. Залучення фольклорних джерел до баянної концертно-виконавської та композиторської практики.....166

Росул Т. Роль Камерного хору «Cantus» у музичному житті Закарпаття 168

Рябова О. Теоретико-методологічні аспекти вивчення музичного стилю 169

Шевченко О. Етапи становлення фольк-джазу в Україні.....171

Овсяннікова Н. Особливості впливу неаполітанської пісні на формування вокального мистецтва 172

Єрьоменко Н. Композиторська творчість Руслани Лісової в контексті розвитку сучасного бандурного репертуару.....173

Кацалап О. Постановка «Проданої нареченої» Бедржіха Сметани на сцені Київської опери в 1937 році 175

Попович М. Концертно-виконавська діяльність у контексті професійного розвитку здобувачів закладів вищої освіти: на прикладі кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури НАКККіМ.....176

Зозуля В. Орієнтальна музика у творчості гітарних композиторів кінця XIX – початку XX ст.....177

Пшебильська В. Проблематика та концептуальні підходи у виборі вокального репертуару для учнів мистецьких закладів початкової освіти у XXI столітті 179

Колосок В. Взаємодія музики композитора Ігоря Поклада з озвученим словом і шумами в радіоспектаклі «Таня» як приклад вдалого драматургічного прийому....181

Бондаренко А. Провідні тенденції в духовній музиці межі XX–XXI століть....182

Василенко О. Художньо-стильові пошуки сучасних азійських композиторів у жанрі концерту для баяна з оркестром....184

Вишняков Є. Оперне мистецтво – від бароко до сучасності....185

Гвоздь Ю. Сопілкове мистецтво як явище музичної культури України другої половини XX – початку XXI століть....188

Годлевський В. Композиторська творчість в акордеонно-баянному мистецтві України кінця XX – першої чверті XXI століть....188

Жук К. Весільні пісні фольклорних осередків південно-східної Слобожанщини....189

Зеленіна Н. Індивідуально-стильові особливості фортепіанної творчості Якова Степового....191

Косова О. Взаємозв'язок пісенної творчості і танцю....192

Кретов К. Ейтор Вілла-Лобос: етномистецький погляд на розвиток академічного гітарного виконавства та формування нових стильових тенденцій на прикладі циклу «5 прелюдій, присвячених Андресу Сеговії»....193

Кришталь О. Технологічні особливості створення аудіовізуального образу (на прикладі вистави НАДТ імені Івана Франка «Співай, Лоло, співай!»)....195

Ладний А. Становлення та розвиток народних хорових колективів у XX столітті....196

Мельничук Є. Музична культура від найдавніших часів до сучасності....198

Padalko V. Musical interpretation: evolution of the role and the importance of a performer [Музична інтерпретація: еволюція ролі та важливості виконавця]....200

Подунай Я. Українська бардівська пісня 1990-х років....201

Семенуха Р. Мастеринг музичного матеріалу....202

Табуліна О. Світські твори з нагоди Й. С. Баха: кантати або серенати?....203

Цимбалов М. Оператори динамічної нелінійності....204

Цуй Цзін Солоспіви Віктора Косенка у виконанні Бели Руденко....206

Наукова атрибуція творів мистецтва, експертиза та оцінка культурних цінностей

Федорук О. Мистецтво атрибуції як підтвердження автентики та вартості мистецького твору....208

Біскулова С. Дослідження методом ATR-FTIR спектроскопії старіння паперу гравюр Альбрехта Дюрера з колекції Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків....208

Кондратюк А. Атрибуція монументального живопису церкви Спаса на Берестові Могилянської доби....210

Сафонова І. Аналітичний екскурс виробництва хрестів XI – початку XVI століть....213

Солярська-

Комарчук І. Художні змісти творчості митців об'єднання New Bent.....214

Несен І. Образи художніх тканин Василя Андріяшка (до 80-ліття мистця).....215

Карпенко О. Народна картина та ікона як основа стилістичних інтерпретацій у творчості М. Бойчука, Д. Бурлюка та К. Малевича.....217

Говтвян О. Синтез скульптури та кераміки в українських мистецьких студіях.....219

Капітанова Л. Візія модерну в поштовій листівці кінця XIX –початку XX століття.....220

Кужель О. Краєзнавчий музей у селі Постійне на Рівненщині: етнографічна складова експозиції.....222

Лимар Г. Українська парадигма мистецтва авангарду в художній творчості.....223

Любимцева О. Суб'єкти артринку: їх ролі, компетенції та вплив на ціноутворення.....226

Плоха О. Концепція «Парку скульптур» Національного музею-заповідника українського гончарства: до постановки питання.....228

Курляк А. Наступність поколінь серед майстрів петриківського розпису.....229

Саховська В. Конструктивізм у фотомистецтві. Ярослав Весслер.....231

Дизайн і реклама – синергія мистецтва і науки

Ковальов Ю., Малік Т. Дизайн середовища міста як наукова та педагогічна проблема.....234

Буртовий А., Лампека М. Класична станкова графіка як пропедевтична ланка в структурі вітчизняного графічного дизайну.....235

Демессіе М. К., Мороз А. Сучасні європейські тенденції в дизайні житлових просторів в умовах пандемії.....237

Чумаченко О. Стиль Art nouveau як форма entertainment (на прикладі творчості Альфонса Мухи).....238

Гавеля О., Дейнега О. Формування і розвиток екокультури цифрового суспільства на прикладі створення екобудинків за допомогою 3D-принтерів.....240

Дихнич Л., Кравченко А. Артдизайн: поняття та види.....241

Гардабхадзе І. Трансформація індустрії моди в умовах цифровізації.....242

Креховецький І. Суспільні простори і роль локальної ідентичності.....244

Вакуленко Д. Театральна творчість Оскара Шлеммера та її роль у сучасному розумінні дизайну сценічного простору.....245

Ільницька О. Цирковий костюм крізь призму пошуків точного втілення образу.....247

Кучер Р. Роль просторового дизайну в досягненні ефекту занурення на прикладі театральних вистав Punchdrunk.....248

Лановський Д. Нейронні мережі як інструмент творчих галузей.....249

Макуха Д. Будинок Полтавського губернського земства – перлина культурно-мистецького середовища Полтавщини на зламі XIX–XX століть.....252

Павленко О. Особливості формування середовища студії прикладного дизайну.....255

Попова О. Дизайн як візуальна режисура сцени в дуальному просторі.....256

Черевкова К. Дизайн – симбіоз наук.....257

Українська культура в умовах російської збройної агресії

Божко Л. Український туризм в умовах російської воєнної агресії.....259

Білоус Н. Науково-освітня робота Музею Сержа Лифаря в умовах війни.....261

Жигайло М. Інформаційно-культурний фронт: вуличне мистецтво під час російсько-української війни 262

Кузнецова Л. Захист пам'ятників в умовах російської збройної агресії 263

Reva T. Artistic events in a virtual environment under the conditions of the legal regime of martial law (on the example of the Opera houses of Kyiv, Odessa and Lviv) [Мистецькі заходи у віртуальному середовищі в умовах правового режиму воєнного стану (на прикладі оперних театрів Києва, Одеси та Львова)]..265

Сафрончик Є., Марченко О. Популяризація української культури в умовах російської збройної агресії: сюїта Валерія Марченка «Родинне коло».....266

Сафрончик Є., Марченко О. Міжнародні артисти і музика, що запалює надію: на прикладі концерту Concerto di solidarieta per popolo Ucraino (м. Рим, Італія).....267

Kiloshenko O. Creative industries specialists need English: 7 language learning tips by polyglot Olly Richards [Фахівцям творчих індустрій потрібна англійська: 7 порад з вивчення мови від поліглота Оллі Річардса].....268

Авершина А. Жіночі образи української міфології в українському образотворчому мистецтві як реакція на війну.....271

Демченко А. NFT-музей війни Meta History (Мета Хісторі) 272

Свирид І. Культура – основа мирного життя суспільства 273

Іванов Г. Огляд створення віртуального благодійного аукціону від дітей, які втратили домівку 274

Наукове видання

КУЛЬТУРНІ ТА МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ XXI СТОЛІТТЯ: НАУКОВО-ПРАКТИЧНЕ ПАРТНЕРСТВО

Матеріали
ІІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції

Коригування: О. І. Бугайова, Л. М. Міненко
Верстання та макетування: Л. М. Міненко

Підп. до друку 08.12.2022. Формат 60x84$^{1}/_{16}$.
Папір друк. апарат. Друк офсетний. Обл.-видав. арк. 29,94.
Умов. друк. арк.16,45. Зам. Тираж 100.

Видавець і виготовлювач
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9.
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
суб'єктів видавничої справи ДК№3953 від 12.01.2011