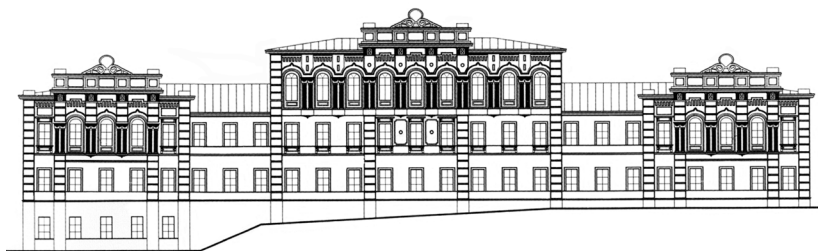


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

## КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної  
конференції молодих учених  
26–27 квітня 2018 р.



Харків, ХДАК,  
2018

УДК 378[002+008] (063)  
К90

Друкується за рішенням ученої ради  
Харківської державної академії культури  
(протокол № 8 від 29 березня 2018 р.)

Відповідальна за випуск **Н. М. Кушнаренко**

*Редакційна колегія:*

**Шейко В. М.**, д-р іст. наук, проф., дійсний член Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, ректор ХДАК (голова оргкомітету);

**Кушнаренко Н. М.**, д-р пед. наук, проф., засл. працівник культури України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, проректор з наукової роботи ХДАК (заступник голови оргкомітету);

**Каністратенко М. М.**, канд. іст. наук, проф., засл. працівник культури України, перший проректор ХДАК (заступник голови оргкомітету);

**Лощков Ю. І.**, д-р мистецтвозн., проф., проректор з навчальної роботи ХДАК (заступник голови оргкомітету);

**Соляник А. А.**, д-р пед. наук, проф., декан ф-ту соц. комунікацій ХДАК;

**Косачова О. О.**, канд. наук із соц. комунікацій, ст. викл., заст. декана ф-ту кіно-, телемистецтва, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);

**Шолуха Н. Є.**, канд. культурології, доц. кафедри філософії і політології, заступник голови НТСА ХДАК;

**Сищенко С. В.**, канд. пед. наук, доц. ХДАК, заступник голови НТСА ХДАК;

**Марційчук Ю. І.**, канд. культурології, ст. викл. ХДАК;

**Бірьова О. Ю.**, канд. іст. наук., ст. викл. ХДАК;

**Тадасва А. В.**, канд. пед. наук, ст. викл. ХДАК;

**Куриленко І. А.**, канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;

**Воскобойнікова В. В.**, асп., викл. ХДАК;

**Рябуха Н. О.**, д-р мистецтвозн., доц., заст. декана ф-ту музичного мистецтва ХДАК;

**Бортник К. В.**, канд. мистецтвозн., доц., зав. каф. сучасної та бальної хореографії ХДАК;

**Шевченко Т. В.**, магістр ХДАК;

**Машенко І. О.**, асп. ХДАК;

**Брусенцев В. О.**, канд. техн. наук, доц. ХДАК;

**Остропольська З. М.**, канд. філос. наук, доц. ХДАК;

**Зайцева М. М.**, канд. економ. наук, доц. ХДАК;

**Ростовцев С. С.**, канд. наук із соц. комунікацій, ст. викл. ХДАК;

**Коробка Г. О.**, канд. філос. наук, доц. ХДАК;

**Торбовська Л. Ф.**, начальник ред.-вид. відділу ХДАК.

**К90** Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 26–27 квітня 2018 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2018. — 368 с.  
ISBN 978-966-8308-26-0

У науковому збірнику висвітлюються доробки молодих науковців (викладачів, аспірантів, студентів) у галузях суспільствознавства, культурології, мистецтвознавства, мовознавства, педагогіки, історії, туризму, менеджменту, книгознавства, бібліотекознавства, бібліографознавства, документознавства, сучасних інформаційних технологій.

УДК 378[002+008] (063)

## ВСТУПНЕ СЛОВО РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

### 25 РОКІВ У НАУКОВОМУ ПРОСТОРІ

У 2018 р. минає 25 років з моменту публікації першого номера збірника наукових праць Харківської державної академії культури (ХДАК) «Культура України». Нині вийшов друком п'ятдесят дев'ятий випуск.

Ініціатор створення збірника «Культура України» — ректор академії, доктор історичних наук, професор В. М. Шейко — є його головним редактором. 25 років — це чверть століття, молодість продовжуваного наукового видання, формування основного кола його дописувачів та читачької аудиторії, набуття авторитетності та популярності.

Збірник «Культура України», заснований у 1993 р., є комунікаційним спадкоємцем кількох наукових періодичних видань, видавцем яких у різні історичні періоди свого функціонування була академія. Серед основних: «Політосвітник» (1929–1930 рр., вип. 1–2), «Труди Харківського державного університету» (1940, вип. 1), «Учені записки» (1957–1960, вип. 3–5), «Наукові записки» (1956, вип. 6), «Бібліотекознавство і бібліографія» (1964 — 1992, вип. 1–31), «Культурно-освітня робота» (1964 — 1989, вип. 1–11) та ін. Усі ці видання можна вважати своєрідними першовідкривачами культурології та мистецтвознавства в Україні.

ХДАК постійно й цілеспрямовано працює над удосконаленням і реалізацією своєї видавничої політики. Метою було створити збірник наукових праць «Культура України» з високим науковим статусом, підвищити його на рівень провідних періодичних видань, визнаних науковою спільнотою в галузі культурології та мистецтвознавства. Це спонукало до подвійного анонімного рецензування, залучення відомих українських і зарубіжних учених як авторів і членів редакційної колегії, забезпечення відбору статей з актуальних проблем, надання можливості молодим науковцям публікувати результати власних досліджень тощо. Означені заходи, авторитет засновника — Харківської державної академії культури як ВЗО вищого ґатунку, що відповідає всім вимогам сучасної вищої школи, забезпечили те, що нині збірник наукових статей «Культура України» є одним із найавторитетніших видань культурологічно-мистецького спрямування на вітчизняному та світовому науково-освітньому просторі.

Науковий збірник виходить друком чотири рази на рік. Заснований у 1993 р., внесений до Переліку фахових видань України з культурології та мистецтвознавства з 2009 р. (перереєстрований наказом МОН України № 1328 від 21.12.2015 р. як фахове видання з культурології та мистецтвознавства).

Видання зареєстроване в Державному комітеті інформаційної політики, телебачення і радіомовлення України (свідоцтво КВ № 13567-2540Р від 26.12.2007 р.) та внесене до державного реєстру суб'єктів видавничої

справи (ДК № 3274 від 04.09.2008 р.). Збірник має міжнародний ідентифікаційний номер: ISSN 2410-5325 (print), ISSN 2522-1140 (online).

Електронні повнотекстові версії наукового збірника «Культура України» подані на порталі (<http://www.nbuv.gov.ua>) в інформаційному ресурсі «Наукова періодика України», у всеукраїнських реферативних базах «Україніка наукова» та «Джерело», а також у міжнародній наукометричній базі «Російський індекс наукового цитування» та в пошуковій системі GoogleScholar. Створено веб-сайт видання: <http://ku-khsac.in.ua>.

«Культура України» — збірник наукових праць, у якому висвітлюються актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури; світова культура та міжнародні зв'язки; етнокультурологія та культурна антропологія; українська культура; музеєзнавство, пам'яткознавство; прикладна культурологія, культурні практики; актуальні проблеми мистецтвознавства: теорія та історія мистецтв; музичне мистецтво; театральне мистецтво; кіномистецтво; телемистецтво; образотворче мистецтво; дизайн тощо, а також міждисциплінарні дослідження, дотичні до означених сфер. На сторінках видання презентуються інноваційні методологічні підходи, результати значимих наукових досліджень, здійснюється дієва наукова комунікація в означених сферах. Публікуються відомі фахівці, науковці, викладачі, здобувачі наукових ступенів і вчених звань.

Вітаю всіх причетних до видання фахового збірника наукових праць «Культура України», науково-педагогічний склад, докторантів, аспірантів, співробітників редакційно-видавничого відділу й бібліотеки ХДАК, авторів і читачів з 25-річним ювілеєм збірника, бажаю творчої наснаги, примноження наукових здобутків, успішного здійснення найсміливіших ідей!

В. М. Шейко

д-р іст. наук, проф., ректор ХДАК, дійсний член Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН

## СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

*К. В. Курило*

### МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ВЕБ-СЕРІАЛУ ЯК АВТЕНТИЧНОЇ ФОРМИ В АУДІОВІЗУАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ

Веб-серіал, як форма аудіовізуальної культури, виражає опосередкованіше значущі суспільні проблеми, теми, історії, порівняно з багатосерійним телефільмом, але за подібним, хоча й зорієнтованим на розміщення на відеохостингах, принципом виробництва. Звідси випливають гіпотези: чи є веб-серіал фуркацією багатосерійного телефільму, чи за свій період розвитку він здобув повноцінну автентичність? Актуальність цього питання зумовлена інтерактивністю веб-серіалу, яка забезпечує високий ступінь відповідності авторського контенту культурним запитам суспільства.

Сутність культурологічного підходу в контексті теми дослідження полягає в здатності людини трансформувати елементи культури в якісно нові. Веб-серіал відображає процес трансформації багатосерійного телефільму з урахуванням зміни культурних потреб суспільства, яке в пристосуванні до нового «прискороеного» розвитком технологій ритму життя згенерувало потребу у веб-серіалі як мобільному еквіваленті багатосерійного телефільму.

Екстраполяція компаративного підходу на проблематику дослідження дозволяє виявити слушну гіпотезу на основі історико-порівняльного аналізу для простеження подібного та специфічного між веб-серіалом та багатосерійним телефільмом.

Історико-генетичний підхід допоможе глобально визначити генезис веб-серіалу через діахронічний «зріз», відстеження розвитку цієї форми аудіовізуальної культури з моменту виникнення й донині. Аналіз причин зародження веб-серіалу та визначення етапів його трансформації допоможе виявити, який характер має динаміка його розвитку: автентичний чи фуркаційний?

Ці гіпотези допоможуть розкрити такі загальнонаукові методи: синхронний, синергетичний та індуктивний. Синхронний метод дозволить прослідкувати лінії розвитку багатосерійного телефільму та веб-серіалу, знайти точку їх взаємопроникнення та зародження веб-серіалу як автентичної форми в аудіовізуальній культурі. Синергетичний метод розглядає веб-серіал як відкриту систему та дозволяє відстежити процес її самостійної організації. Індуктивний метод уможливіло поєднання ліній розвитку багатосерійного телефільму й веб-серіалу в єдиний динамічний процес для їх якісного та глобального порівняння.

Для дослідження означеної проблеми можна застосувати метод культурогенезу, який дозволяє розглядати веб-серіал у процесі його еволюції. Він передбачає порівняння різних етапів трансформації веб-серіалу як

явища, що безперервно розвивається за допомогою змін культурних запитів суспільства.

З емпіричної методології для дослідження веб-серіалу як автентичної форми аудіовізуальної культури доцільно застосовувати методи контент-аналізу (аналіз конкретних веб-серіалів та їх порівняння для визначення спільних і відмінних ознак) та метод супутніх змін (для відстеження зв'язку розвитку веб-серіалу та багатосерійного телефільму, зв'язку тематик веб-серіалів і рівня запиту аудиторії на них).

Таким чином, означена методологія здатна повною мірою розкрити та прояснити проблемні аспекти цієї теми.

*А. В. Тимофєєнко*

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ ЯПОНСЬКИХ ЖІНОЧИХ ПЕРСОНАЖІВ У ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ФІЛЬМАХ (1945 — 2015)**

Ще соціолог З. Кракауер зазначав, що у фільмі виражається національна психологія її творців, їх колективна свідомість. Нині фільм є не тільки «дзеркалом реальності», але й каналом формування та поширення нової суспільної думки, зокрема етнічних стереотипів і образів. Національний образ одного народу у свідомості іншого досліджує наукова дисципліна — імагологія. Серед її представників (Х. Дизерінк, Дж. Лірсен) поширена думка про кінематограф і літературу як про культурні тексти, художність й образність яких сприяє формуванню та поширенню уявлень про інший народ.

Тривалий час, поряд з Фуджіямою й сакурою, гейша презентувалась як символ Японії. Зокрема в 1994 р. серед дванадцяти листівок із символами країн (наприклад, Статуя Свободи — США) тільки одна листівка була з людською фігурою: на ній зображено японську гейшу. Наукові пошуки західних дослідників щодо образу жінки в японському суспільстві почалися ще в середині XIX ст. і не припиняються й сьогодні.

У фільмах 60 рр. яскраво відображається сприйняття жінок як «гендерного іншого» й панування колоніального дискурсу. Жінки сприймаються як щось екзотичне, дивина, за якою герой спостерігає, але серйозно до неї не ставиться. Прикметно, що в кількох кінофільмах («Кохання у двадцять років», 1962; «На прицілі у смерті», 1966; «Живеш тільки двічі», 1967) у жінок мало власних слів у кадрах. Так, у фільмі «Живеш тільки двічі» за жінок, хоча й у їх присутності, говорить японський персонаж. Для кінострічок цього періоду також характерне традиційне вбрання жінок, лише головні героїні, котрі допомагають іноземцям, одягнуті подібно до європейців. Слід відмітити, що ці героїні, як і чоловіки, володіють зброєю та єдиноборствами.

У фільмах 70 рр. жінки відіграють переважно головні ролі, але колоніальний дискурс, нехай художньо й сюжетно оброблений, ще присутній. Поширеною темою кінострічок обраного періоду є кохання японської жінки й іноземця («Москва, кохання моє», 1974; «Мелодії білої ночі», 1976; «Сім ночей в Японії», 1976). Прикметно, що в цих фільмах головні

героїні мають професію й досягли в ній успіху. Докорінно змінено імідж головних героїнь: у фільмах британського виробництва вони одягнуті за останньою модою, а в кінострічках радянського виробництва скромно та стримано.

У фільмах 80 рр. зацікавленість до японських жінок дещо спадає, але це обумовлено документальним та воєнним жанром знятих у цей час кінострічок.

У фільмах 90 рр. японські жінки є самостійними митцями, котрі через мистецтво намагаються пізнати світ, зокрема в кінострічках режисера П. Гріневея це каліграфія («Інтимний щоденник», 1995) й театр кабукі («Вісім із половиною жінок», 1999). Героїні живуть своєю улюбленою справою. Важливо зазначити, що в цих кінострічках простежується тенденція колоніального дискурсу. Незважаючи на те, що дівчини займаються улюбленою справою, важливу роль у ставленні їх як особистостей відіграють чоловіки. Наприклад, у фільмі «Очі Токіо» (1998) на розвиток головної героїні впливають її старший брат і коханий.

У фільмах 2000 рр. японські жіночі персонажі є відображенням змін у соціальному просторі сучасної Японії: молодіжних субкультур, організаційних структур, соціальних проблем. Так, у кінострічці «Страх і трепіт» (2003), з одного боку, відображається уявлення європейців про ідеал японської краси, а з іншого, розкривається упереджене ставлення до японок, котрі будують кар'єру місцевого управління.

Таким чином, у європейських фільмах після Другої світової війни образи японських жінок зазнали змін. Якщо у фільмах 60–70 рр. спостерігається вплив колоніального дискурсу на сприйняття японських жінок, то в сучасніших режисери звертаються до самостійної особистості жінки.

*І. М. Шуляков*

### **ФАКТОРИ Й МЕХАНІЗМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ КУЛЬТУРИ**

Вибудовування комунікативних відносин з текстом культури і/або його автором не передбачає зворотного зв'язку, наприклад, від суб'єкта, який перебуває в інших просторово-часових координатах, у тій же кодівій системі, що й вихідний текст. У процесі «обміну» інформацією, її прочитання й соціально-культурної рефлексії неможливість збагачення/редукції смислової структури початкового тексту збільшується.

Механізми інтерпретації та аналізу візуальних, візуалізованих текстів культури можна умовно поділити на дві групи. До першої входять механізми, що діють стихійно та фрагментарно, але які мають при цьому масовий вплив на аудиторію (телебачення, ЗМІ, Інтернет). Їх існування зумовлене проявом особистісного, приватного інтересу й рефлексією. Безконтрольність і доступність способів самовираження особистості відкривають не тільки свободу інтерпретацій текстів, а й відображають рівень входження особистості в діалогові відносини з історико-культурними контекстами (повсякденним, аматорським, професійним).

До другої групи входять механізми, котрі мають вузькоспрямований вплив (громадські організації, установи культури, освіта), через системність якого якість інтерпретації та аналізу текстів культури прирівнюється до професійного. Спочатку закладені цінності та смисли культури втрачають життя без значущості в процесі інтерпретації тексту культури, знаходять додаткові смислові відтінки. Ціннісно-смилова спадкоємність на рівні «автор — текст культури — рецепієнт» — ключова ланка, що дозволяє зберегти пам'ять і коди культури.

Доцільно виокремлювати об'єктивні та суб'єктивні чинники, вплив яких визначає ціннісно-смилову і змістовну трансформацію тексту. Перші відображають закономірну зміну обсягу тексту культури, зміну його композиції під впливом зовнішнього середовища й домінуючих історико-культурних цінностей.

По-перше, ціннісно-смиловий потенціал, закладений у тексті культури, здатний змінювати межі смислової та змістовної інтерпретації, забезпечувати їх прозорість або, навпаки, замкнутість. Набуття додаткових смислів текстом культури або редукція залежать від його значущості в контексті. Умовою збереження початкового тексту є структурна непорушність і єдність у процесі тлумачення.

По-друге, в епоху глобалізації технічні й інформаційні засоби зумовили самостійне існування текстів культури, які вільно переміщуються по різних каналах трансляції. У такому разі текст здатний зберегти свою цілісність, оскільки «вторгнення» суб'єктивного або претензія на діалог не завжди самоспроможні: рефлексія масового споживача не орієнтована на прояв творчого начала. Тому до об'єктивних, контрольованих факторів додаються цільові установки. Вони дозволяють стримувати текст у тих межах інтерпретації, у яких це необхідно його авторові або реципієнту/виробнику.

Суб'єктивні чинники трансформації тексту культури зводяться до проявлення особистісного начала в процесі читання тексту культури. Зміна ціннісно-смилової структури тексту багато в чому залежить від настанов реципієнта і його здатності входити в діалогові відносини з текстом, автором.

Результатом взаємодії може стати зовсім інший текст, який зберігає зовнішню схожість з початковим або містить його окремі мотиви, образи та деталі. Перекодування тексту культури характеризує суб'єктивну потребу у відтворенні тексту першоджерела за законами іншого мистецтва, актуального й необхідного в сучасних умовах.

*Ю. О. Пичугіна*

### **НАЦІОНАЛЬНО-ІДЕНТИЧНІ ІНТЕРНЕТ-МЕМИ ЯК ЯВИЩА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МАСОВО-ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ**

На тлі інтенсивного розвитку мережевої комунікації останнім часом набуло особливої актуальності дослідження інтернет-мемів, які стали предметом лінгвістичного, соціально-комунікаційного,



культурологічного, мистецтвознавчого й історико-політичного аналізів, і, відповідно, мають важливе значення для подальшого розвитку цих наук. Нині існує немало праць, присвячених питанням походження й типології інтернет-мемів, особливостям їх функціонування та реплікації в інтернет-середовищі, кроскультурній адаптації персонажів мемів, їх культурному значенню тощо. У цих напрацюваннях авторів наведено багато прикладів глобальних інтернет-мемів, які користуються популярністю одразу в кількох країнах, у великому регіоні або в усьому світі: гіпножаба, тролфейс, почекун, філологічна діва та багато інших, — проте поза увагою дослідників перебувають мему, створені в українських національних сегментах Інтернету. Їх визначення й аналіз є завданням цієї розвідки.

Оскільки «мем» поки що є маловідомим поняттям в наукових колах, уважаємо за потрібне зробити невеликий екскурс. Уперше термін «мем» запропоновано в 1976 р. Р. Докінзом у його науково-популярній праці про еволюцію «Егоїстичний ген». Узявши за основу концепцію реплікації, Р. Докінз розглядає механізми передачі та зберігання культурної інформації, а мем у його теорії є ніби прототипом гену, але стосовно спадкового культурного матеріалу, а не біологічного. Згодом розуміння явища «мем» змінювалося, що закономірно, зважаючи на постійне розширення й ускладнення кіберпростору, який став ідеальним середовищем для відтворення мемів. Так, виникла необхідність конкретизувати поняття «інтернет-мем». Поєднавши кілька влучних понять, пропонуємо під цим терміном розуміти одиницю культурної інформації, яка набуває форми фрази, ідеї, символу, зображення або звука, реплікація якої подібна до вірусного інфікування через це поширення в соціальних мережах, форумах, чатах, блогах, месенджерах тощо.

У національних цифрових медіа циркулює безліч меметизованих персонажів, проте лише маленький відсоток це ті, що «зроблено в Україні». Київська дослідниця Ж. Денисюк в одній зі статей навела приклади українських комічних політичних мемів, героями яких стали В. Янукович зі своїми «Астанавітьсь!» і «Професор», М. Азаров, а точніше «Азіров» і його «прошарок кровосісів бюджетних коштів», В. Кличко, комічний ефект образу котрого створюють його фрази-обмовки («Завтра вже не буде вчора, а сьогодні ще не завтра»), та ін.

Уважаємо одним із найяскравіших українських мем-персонажів «Гуся», авторкою якого є ілюстратор Н. Кушнір. Гусь — це намальований білий гусак, щирий, чесний та іронічний, який опиняється в різних життєвих ситуаціях і говорить про те, що інші бояться сказати, при цьому мовою суржику з використанням сучасних іноземних слівечок, а іноді й ненормативної лексики. «Опше ніштяк», «Прівет, як діла?», «Я куди не поїду, всюди зі мною їде мій свірлячий стіни сасед». Уперше Гуся презентовано на Фейсбучі восени 2016 р., відтоді в нього з'явилося чимало вдалих реплікантів. Так, гідною пародією на нього став російський паблік у Вконтакті з однойменною назвою, де головного героя візуально дещо

змінено, але при цьому не втрачено його стилю та гумору. Також образ птаха часто використовується в українській рекламній практиці, наприклад, нещодавно Гусь став центральним персонажем соціальної реклами щодо захисту тварин.

Окремої уваги також заслуговує інший паблік «Файні меми про українську літературу», де рядки з творів Т. Шевченка, І. Франка, М. Коцюбинського та ін. перетворилися на дотепні коментарі до різних сучасних ситуацій і подій.

Резюмуємо, що подібні постфольклорні матеріали збагачують Інтернет українським контентом, сприяючи формуванню національного культурного поля в кіберпросторі.

*О. О. Кухаренко*

### **МЕДІАЦІЯ Й ПЕРСОНАЖІ-МЕДІАТОРИ В УКРАЇНСЬКИХ ОБРЯДАХ ДОВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛУ**

Обрядова дія, хоча й відбувається в реальних умовах, також вибудовується за законами драматургії, має розвиток і кульмінацію, при цьому розвивається завдяки рушійній силі конфлікту, основаному на протистоянні антиномних пар. За логікою міфомислення рух свідомості здійснюється завдяки побудові й зняттю опозицій, а усуненню або пом'якшенню протиріч між антиномними парами сприяє механізм медіації, що являє собою активне начало чи прогресивне посередництво.

Якщо цю теорію структуралізму використати для дослідження національного весільного циклу обрядів, отримаємо цікаві для дослідження результати. Розглянемо лише сім обрядів, які є складовими довесільного обрядового циклу: пролог (як окремий обряд), сватання, заручини, оглядини, торочини, бгання короваю, гільце. Слід зазначити, що залежно від регіону, у якому проводиться обряд, назви можуть суттєво візнитися.

При цьому можна виявити не лише персонажа або персонажів, котрі здійснюють медіацію, а й епізоди, у межах яких відбувається медіативна дія вказаних персонажів-медіаторів. Зазвичай, епізод медіації передує кульмінаційному епізодові в структурі кожного обряду цього циклу.

У пролозі після ради парубка з батьками щодо вибору дівчини — майбутньої дружини — слідує епізод, у якому мати із сестрою (інша родичка парубка чи сваха) йдуть до батьків дівчини, щоб провести перемовини й отримати згоду. Епізод отримання згоди є кульмінацією прологу, а медіативним епізодом слід назвати похід когось з означених персонажів на перемовини до батьків дівчини. Той, кого обрано перемовником, і є медіатором, оскільки саме він власними зусиллями спричиняє подальшу дію.

У наступному обряді — сватанні — персонажами медіації необхідно визнати сватів, а епізодом — їхній прихід до помешкання батьків дівчини. Уже ці два приклади наводять на думку: в українських обрядах медіативний рух дії полягає в пересуванні персонажів і приходах їх до місця здійснення обрядової дії, що засвідчує розгляд наступного обряду.

Для того, щоб відбулися заручини, парубок із дружною, сватами, родиною й музиками йде до хати дівчини; саме парубок, а можливо, що й дружба є медіаторами цього обряду; а епізодом медіації — той, у якому здійснюється похід парубка (з дружною) до дівчини.

Медіативну дію оглядин спонукають уже родичі дівчини: вони йдуть до помешкання молодого, щоб оглянути господарство й умови майбутнього проживання нареченої. У торочинах роль медіаторів переходить, з одного боку, до друзів нареченого, з іншого — до дружок нареченої; їхній прихід є необхідною умовою для здійснення вказаного обряду.

Бгання короваю також не може відбутися без того, щоб запрошені коровайниці з інгредієнтами для випічки не прийшли до помешкань батьків нареченого й нареченої. Тут без будь-яких зусиль можна визначити як те, що епізодом медіації є прихід коровайниць, так і те, що медіаторами подальшої обрядової дії є саме коровайниці.

І останній обряд, що завершує довесільний обрядовий цикл і проводиться ввечері в суботу напередодні дня весілля, називається «гільцем», «вильцем» або «дівич-вечором», залежно від регіону. Цей обряд не є винятком і також пов'язаний з приходом — наречений йде до нареченої з дружками й музиками, щоб подарувати обраниці чоботи та щоб дружка пришила йому до шапки квітку. Пришивання квітки дружкою має бути визнане кульмінаційним епізодом обряду, а медіативним — прихід парубка, що передусє кульмінації.

Таким чином, виконане дослідження доводить, що медіація в структуральній теорії міфомислення є головним механізмом провокування подальшої дії і, як результат, здійснення обряду стає можливим. Готовність виконання медіативної функції в національних обрядах довесільного циклу пов'язана з приходами персонажів-медіаторів до місць здійснення обрядів і провокуваннями традиційних і необхідних обрядових дій.

*В. Є. Данилова*

### **ФУНКЦІЇ «СПЕЦІАЛЬНИХ ХУДОЖНІХ ПОДІЙ»**

Тенденція до поширення видів та форм «спеціальних художніх подій» зумовлена широким спектром їх застосування в сучасному соціокультурному просторі. Серед основних галузей реалізації «спеціальних художніх подій» слід виокремити культуру, політику, мистецтво, економіку та соціальну сферу. Залежно від галузі застосування та цілей, що є їх основою, кожна «спеціальна художня подія» виконує певні соціокультурні функції.

Зважаючи на те, що «спеціальна художня подія» як окреме явище виникає саме в посткласичній культурі, необхідно зазначити: раніше більшість функцій, нині притаманних їй, реалізовувалися через різноманітні форми масових видовищ, свята, народні гуляння, мітинги, пряму й непряму рекламу.

Однією з основних функцій «спеціальних художніх подій» є формування культурної та соціальної ідентичності. Проблема втрати

ідентичності в сучасному суспільстві пов'язана з кризою соціалізації, позбавленням впливу соціальних інститутів, відсутністю єдиних авторитетів та культурно-ціннісних орієнтирів.

З функцією формування культурної й соціальної ідентичностей нерозривно пов'язана ідеологічна функція. Основа «спеціальної художньої події» — завжди ідея, що є не просто головною думкою автора-режисера, а й змістовним ядром, заради якого запускається весь механізм створення «спеціальної художньої події».

Трансляція головної ідеї нерозривно пов'язана з упровадженням певних цінностей. Звідси виникає аксіологічна функція «спеціальних художніх подій». Цінності окремої соціальної спільноти можуть висловлюватися прямо або через певні культурні знаки та коди. Так, через «спеціальні художні події», організовані для підтримання культурних і національних цінностей, можна відновити або створити нові аксіологічні орієнтири для цілих поколінь. Єдина система цінностей — основа культури, необхідна умова для існування єдиної та духовно розвиненої нації.

З аксіологічною пов'язана функція збереження культурної пам'яті. «Спеціальна художня подія» може відображати не тільки цінності окремих груп, але і їх досвід, що передається з покоління до покоління та сповнений ціннісно-нормативного змісту. Свою культурну пам'ять мають не тільки етнічні групи та держави, власні джерела й коріння, а і різні субкультури, сектантські об'єднання, великі корпорації тощо.

Ще одна функція, властива «спеціальним художнім подіям», — інституціоналізації та легітимації. Будь-яку ідею або цінність, яка впроваджується в конкретний соціокультурний простір, не прийме суспільство, поки вона не буде пережита через особистий досвід та згодом не стане типовою. Відбувається процес типізації — упорядкування нової інформації та пережитого досвіду, що згодом долучається до картини світу соціальної групи або окремої людини.

Усі функції «спеціальних художніх подій» взаємодоповнюють одна одну, успішне виконання однієї не виключає інших. «Спеціальна художня подія» є поліфункціональним явищем, спрямованість якого залежить від цілей та завдань організаторів.

*І. О. Мащенко*

### **ДЕФІНІЦІЯ СПОРТИВНО-ХУДОЖНЬОГО ДІЙСТВА В КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ ПАРАДИГМІ**

Актуальність теми зумовлена необхідністю формування цілісного комунікативного поля української культури. Знаково-символічні коди, зрозумілі всім соціально-віковим верствам населення, наявні в спортивно-художніх діях як культурно-масових заходах, здатних бути активним компонентом комунікаційної системи українського суспільства.

Типологію та функціонування спортивно-художніх дійств (СХД) розглянуто в працях В. Кудашова, Б. Петрова, Ю. Черняк, Г. Рабіля, А. Сіліна, М. Губанової, але чіткого визначення поняття не надано.

Визначення дефініції сприятиме встановленню хронологічних і тематичних меж досліджуваного явища.

СХД як синтез тілесного та духовного комунікаційного коду з урахуванням їх художньо-соціального втілення мають потужний виховний і освітній вплив на суспільство, а також є культурним важелем розширення комунікативних кордонів, розкриття креативного потенціалу особистості.

Вивчення динаміки спортивних свят дозволяє простежити поступове формування цілісної художньої образності заходів як семантичної системи, долученої до комунікативного поля культури.

Уперше спортивне свято відбулося в 1919 р., коли було проведено військово-фізкультурний парад з показом гімнастичних вправ у русі. Паради 1924–1927 рр. мали художній фон і музичне оформлення. У 1928 р. відбулося відкриття першої спартакіади СРСР з використанням костюмованих номерів, масок, піротехніки. Режисерські й технічні можливості вдосконалювалися під час проведення спортивних свят до зборів 1930 рр. і спортивних парадів 1946 — 1963 рр., коли сформувалися основні принципи режисури масового фізкультурного видовища, за якими синтезовано рух, музичний супровід і художнє оформлення. Важливою подією стала олімпіада 1980 р. в м. Москва, режисерсько-організаційна робота якої синтезувала в собі здобутки попередніх років і вивела семантику СХД на рівень міжнародної культурної комунікації. Зародження режисури спортивно-художніх дійств після олімпіади 1980 р. не тільки засвідчило широкі можливості цього виду масових свят, але й продемонструвало значне функціональне навантаження СХД соціального, освітнього, виховного, комунікативного змістів.

У семантичній системі СХД внутрішньоструктурними елементами є: художньо-образне бачення (образно-асоціативні метафори) та візуальне втілення, з наявністю символу як семантичного впливу культурних процесів, який закладено в художньому, міфологічному, релігійному, побутовому та ідеологічному аспектах; пластичне (композиційне) перестроювання з учасниками СХД; монтаж (метод поєднання візуальних і звукових образів); колір (просторове сприйняття); світло; художній фон; майданчик і слово. Усі складові в семантичному полі культури дозволяють спортивно-художньому дійству функціонувати як інструменту комунікації.

Спортивно-художнє дійство є жанром видовищного мистецтва, якому притаманні масштабність, синтез сольних, групових, масових вправ, елементи театралізації, залучення технічних засобів режисури масових свят і цілісна художня образність. Синтезована природа заходів забезпечує функціонування семантики СХД у комунікативному полі культури як багаторівневої структури візуального, звукового, пластичного вимірів, наділеної рекреаційним, виховним, інформаційним, консолідуючим, творчим рівнями.

*Я. О. Жукова*

### **СУЧАСНИЙ ФОРМАТ ТИЖНЯ МОДИ (FASHION WEEK)**

Перехідні явища в суспільному житті завжди потребують наукового, теоретичного та методологічного осмислення нової дійсності, сміливих міждисциплінарних досліджень, спрямованих на здобуття якомога більших знань про людину, соціум і цивілізацію.

Особливо це стосується різних форм суспільної свідомості, таких як: релігія, політика, право, наукова свідомість, мораль, естетика, театр, мода, тощо. Усі форми переплітаються між собою, доповнюючи одна одну. Основою взаємодії є єдність суспільного життя — тісний зв'язок різноманітних суспільних відносин. Об'єктивним законом їхнього розвитку є спільність форм суспільної свідомості. Суспільство — форма, яка змінює дійсну реальність. Мораль, мистецтво формуються набагато пізніше виникнення суспільства. Теоретичні знання, у яких відображаються закономірності об'єктивної реальності, є основою для виникнення науки.

Завдяки взаємодії науки та моди посилюється бажання досліджувати світ. Нині це є актуальною суспільною потребою. Сфери дедалі глибше проникають одна в одну. Мода — невід'ємна складова кожної людини, виникає внаслідок суспільного розвитку, змінює світ.

Нині одяг має набагато важливіше значення: він є не просто естетичним драпуванням, а результатом поєднання науки, технології та дизайну. Значну частину роботи зі створення сучасного одягу проводять у наукових лабораторіях під впливом новітніх дослідницьких розробок. Тандеми науковців та дизайнерів створюють новий простір існування людини у світі, про що красномовно свідчать результати їхньої тісної співпраці: австралійська компанія «Symbiotic A» створила куртку з «безжиттєвої шкіри» зі стовбурових клітин, щоб не брати їх у живих тварин. Цей приклад свідчить: колишня взаємодія людини з навколишнім середовищем стрімко змінюється, тому виникає необхідність переосмислювати та змінювати формати презентацій колекцій такого одягу.

Основою є на багаторічному зарубіжному досвіді фахівців аналізованої сфери, можна простежити динаміку існування формату Тижня моди (Fashion Week) як явища, що потребує якісних змін свого історичного розвитку.

*І. А. Сікалов*

### **ВІЙСЬКОВИЙ ПАРАД В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ**

Парад як прояв святкової культури в незалежній Україні, з одного боку, увібрав традиції організації та проведення подібних масових заходів у РСРС, з іншого, має самобутні ознаки.

Як традиція святкування Дня Перемоги трансформувалася від урочистого свята до Дня пам'яті та примирення, коли згадують про жертв, котрі віддали життя для здобуття перемоги, так само і парад з нагоди цієї дати зазнав змін. Аналіз парадів 1994–2014 рр. показав, що парад

від засобу демонстрації обороноспроможності країни перетворився на заїб трансляції миролюбних намірів.

Відмова країни від атомної зброї, повільне оновлення матеріально-технічної бази української армії призвели до того, що значення параду зменшилося. Потреба створювати самобутню ідеологію молодій державі відсунула Парад Перемоги на другий план. Перший в історії незалежності парад відбувся 8 жовтня 1994 р. з нагоди 50-річчя звільнення України від німецько-фашистських загарбників. Протягом 90 рр. важливішим став парад з нагоди Дня незалежності України 24 серпня, який мав показувати соціально-економічний, політичний і культурний потенціал країни, надихати молодь на реалізацію власного потенціалу. Але через фінансові складнощі Парад Перемоги в 1998 р. і паради до Дня незалежності у 2011 — 2012 рр. скасовано. У 2010 рр. їх замінювали театралізованою ходою духових військових оркестрів. У зв'язку з подіями на Донбасі змінилася ідеологічна риторика країни: з 2015 р. Парад Перемоги скасовано, замість нього проводять пам'ятні масові заходи. У 2016 р. замість параду відбулася «Хода безсмертних» — демонстрація фотографій загиблих під час подій на майдані Незалежності та в зоні АТО. А парад з нагоди Дня незалежності набув розмаху через його призначення демонструвати науково-технічні, стратегічні й організаційні здобутки країни, яка веде бойові дії.

*А. М. Цісар*

### **ФУНКЦІЇ МІСЬКИХ ПЛОЩ У СИТУАЦІЇ ПОСТСОЦІАЛІЗМУ**

Уклад центральних площ міста за авторитарного режиму в СРСР або країнах соціалістичного табору завжди характеризувався жорсткими правилами, адже був важливим інструментом трансляції партійної ідеології в просторі міста. Радянська влада вважала цей елемент міської забудови центротворюючим, тому місцезнаходження радянської площі завжди збігалось з точкою перетину шляхів містянина, а ідеологічний наратив простору був складовою повсякденності мешканців.

Радянські площі, авторитарні за логікою створення, — простір для демонстрації влади, місце, де повсякденність містянина змінювалася через громадянську відповідальність, а хаотичний натовп впливав на публіку. Радянська площа є класичним прикладом «публічного простору» в тому розумінні, яке надавали цьому терміну Б. Гройс, Ж. Нувель та П. Вірільйо, тобто простір, що може формувати спільноти. Означену властивість площ радянських міст у 1990 рр. критикували й почали розуміти як небезпечний ідеологічний інструмент, що навіть за відсутності очевидних символів радянської влади продовжує транслювати цінності цього режиму. Такі простори почали активно забудовуватися торговельними центрами, ринками, атракціонами або просто перетворилися на парковки.



Зважаючи на події останніх років (декомунізацію, переосмислення спадку радянської культури та перегляд мнемонічних стратегій у країнах Центральної та Східної Європи, зокрема й України) доцільно здійснити культурологічний аналіз означених просторів та виявити їх наративний потенціал для культури постсоціалістичних міст.

Центральною фігурою радянської площі є пам'ятник культурному героєві, котрий утілює ідеал радянської культури. Таким чином, сам персонаж є знаком простору як того, що належить до певної світоглядної системи й не може трактуватися двозначно.

Простір навколо головної особи засвідчує цю ідею. Надзвичайно великі розміри центральної фігури пам'ятника врівноважуються лише значними розмірами площі навколо. У цих масштабах пам'ятник 5–8 метрів заввишки сприймається органічно в просторі, а окрема людина губиться в ньому, як щось маленьке й незначуще. Масштаб простору розкриває себе по-новому під час демонстрацій, зібрань або інших масових заходів, які в системі радянської культури мали ідеологічне значення. У таких ситуаціях наочно демонструється суспільна єдність багатьох людей, котрі зібралися разом з метою підтримки певної ціннісної системи, знаками якої сповнений простір навколо них (прапори, транспаранти, портрети видатних діячів). Ідеологічний зміст і важливість площ є очевидною. Крім того, площі, які протягом 70 років прославляли режим, стали місцем, де його було повалено, у пострадянський період вони часто були місцем громадського волевиявлення та промоції цінностей, які суперечили радянському режимові.

Таким чином, площа за логікою побудови задумана як простір демонстрації влади, але влади не певного режиму або цінностей, а публічного висловлювання. Архітектура радянських площ створена як колізей для голосу простих людей, більшості, котра ідеологічно була головною цінністю радянського режиму й повинна була мати центральний простір для демонстрації свого існування та влади. Площа як простір принципової «інакшості» порівняно із загальним текстом міста, з його тісною забудовою та швидким ритмом має потенціал публічного висловлювання.

*А. Ю. Корнєв*

### **ПАМ'ЯТЬ І ПАМ'ЯТНИКИ В МІСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ ХАРКОВА**

Проблема «війни пам'ятей», яка в останні роки розгорнулася в українському суспільстві, зумовила існуючу в Харкові ситуацію з верифікацією пам'ятників у міському середовищі, що пов'язано не тільки з політичною ситуацією. Як приклад наведемо відмову від установлення пам'ятника Людмилі Гурченко біля ХНАТОБ, виникнення двох однакових монументальних композицій «Скрипаль на даху», установлення двох різних пам'ятників О. Бекетову й боротьба, яка на судовому рівні розгорнулася навколо проекту пам'ятника на майдані Свободи.

Першою проблемою, яка стосується теми увічнення пам'яті в міському середовищі, є статус особи, її значимість у культурному надбанні.



Популярність актриси Л. Гурченко в радянський період обумовила ідею увіковічення її образу, але в суспільстві виникла дискусія щодо важливості ролі актриси в житті Харкова, також були нарікання на центральне розміщення пам'ятника в міському середовищі. Дискусійною виявилася й художня вартість запропонованого для втілення проекту. Результатом стала відмова від встановлення пам'ятника, а про саму актрису нині нагадує меморіальна дошка на історичному приміщенні гімназії, у якій навчалася Л. Гурченко. Таке рішення можна вважати не тільки компромісним, але й доцільним. Зауважимо, що на момент написання тез міська адміністрація розглядала новий проект пам'ятника цій актрисі.

Із цим пов'язані важливі проблеми — участь міської громади в «монументальній пропаганді», прозорість дій комунальних й інших владних структур, репрезентативність проектних конкурсів. Нагальним є питання щодо історико-культурного міського ансамблю «майдан Свободи», сформованого будинками Держпрому та університетськими корпусами. Саме високий культурний статус Держпрому — пам'ятника конструктивізму — дозволив громадськості об'єднатися й через судові установи заявити про права на участь у проектному вирішенні змін, які відбуваються в історичному центрі міста. На жаль, це поодинокий випадок, коли громада змогла вплинути на ситуацію.

Міське середовище в останні роки активно формують не тільки державні установи, але й приватний та відомчий сектори. Роль відомого архітектора О. Бекетова у формуванні «обличчя» Харкова кінця XIX — початку XX ст. важлива. Тривале творче життя зумовило його співпрацю з різними харківськими ВНЗ, які нині активно «змагаються» за право увіковічнити пам'ять про архітектора. Результатом стало створення двох пам'ятників О. Бекетову, які формально розміщені на відомчій території, відведеній ВНЗ, але суміжній з громадським міським простором. Зауважимо, що високий художній рівень виконання обох пам'ятників, оснований на історичних фотопортретах О. Бекетова, завдяки чому в міському середовищі постали образи молодого та вже літнього заслуженого культурного та громадського діяча, яким і був архітектор, певною мірою гармонізував ситуацію. Тенденція встановлення «власних» пам'ятників та міської скульптури на прилеглих відомчих територіях зберігається.

Отже, у харківської громади є бажання активніше впливати на формування «монументальної історії» рідного міста, хоча наявні проблеми комунікації між різними формами громадських і державних інституцій.

*С. Б. Рибалко*

### **ПОЕЗІЯ СВІТЛА ТА ТІНІ В ЯПОНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ТРАДИЦІЇ**

Після публікації есе Джунічіро Танідзакі «Хвала тіні» немає чого додати до його проникливих спостережень стосовно японської художньої традиції. Справді, до якого б явища японської художньої культури не звернутися, повсюди — тінь: у мистецтві каліграфії, живописі, театрі

но, організації предметно-просторового середовища тощо. Згадана праця Д. Танідзакі справила величезний вплив на європейську думку, відтоді вся сходознавча наукова спільнота слухняно повторює: «Японське мистецтво — мистецтво тіні».

Слід зважати на обставини написання цього тексту та його головний меседж. «Хвала тіні» створена 1933 р., у розпал націоналістичних настроїв, що панували в суспільстві після тривалих десятиліть наздоганяння заходу, успіхів індустріалізації та воєнних перемог. Головна ідея цього твору — ствердження відмінності японської цивілізації від західної та обґрунтування її цінності, інколи — й першості. Тінь в авторських роздумах долає межі естетичної категорії й набуває сенсу метафори японської моделі світосприйняття, а світло стає метафорою для маркування західного типу, тому тінь, як зручна метафора, часто абсолютизується.

Якщо уважно вчитатися в текст Д. Танідзакі, можна помітити: розмірковуючи про тінь, літератор часто пише про світло, точніше про якість світла — не яскравого, не сліпучого, а розсіяного. Адже тінь може існувати лише тоді, коли є світло. Коректніше говорити про особливості взаємодії світла й тіні, що відповідає космології Инь-Ян. В одних випадках тінь є основним засобом утворення змістообразу, в інших — світло. Наприклад, в інтер'єрі традиційного будинку можна бачити, як завдяки солом'яній завісі тіні падають на рисові циновки темними смугами, продовжуються на стінах і немов розчиняються в згущеній темряві ниші (токонома), де каліграфічний напис, зроблений розбавленою тушшю, немов поступово проявляється тінню на білому папері. Світло в цій ситуації є простором, де саме тінь моделює форми та надає їм утасмниченого змісту.

В іншому випадку можна бачити, як тінь стає простором для дії світла, тепер світло є основним експонентом для мовчазного споглядання. У садах славнозвісного Срібного павільйону в Кіото (Гінкакуджі), зведеного 1490 р., репрезентовано обидві моделі світло-тіньового рішення: у саді Місяця відкритий простір залитий сонцем, є сценою для різких виразних тіней, а інша частина саду присвячена темі світла. Стежинки, що ведуть до гори, прокладені через затінки, утворені заростями бамбука та сосен, розгортають чіткий і виважений сценарій гри сонячних променів.

Естетичне осмислення світла й тіні набуло особливого значення в реалізації концепції вабі — краси простоти. У мінімалістичному просторі чайного будинку скромні промені розсіяного світла, що падають на керамічну чашку, надають особливого містичного смислу всьому дійству. Так само, як і складно уявити медитативну красу ногаку поза специфічним освітленням, яке змінює емоційні вирази маски, надає таємничості та ірреальності повільним рухам акторів у шовкових шатах, що виблискують у напівтемряві. Таким самим медитативним настроєм сповнене

пригощання славнозвісним поетом Кьораєм свого гостя промінцем світла, який просвічував крізь солом'яну стелю його занедбаной старої хижі.

Активно використовує зазначений принцип і відомий архітектор Андо Тадао. У збудованому в 1987 — 1989 рр за його проектом «Храм світла» для християнської громади Ібаракі в районі Осака. Стіна за вітварем містить два прорізи, що перетинаються під прямим кутом і розміщені від підлоги до стелі та від стіни до стіни. Потоки сонячного світла, що потрапляють всередину будівлі через ці прорізи, утворюють хрест. Цей світловий акцент у мінімалістичному просторі церкви є фактично єдиною фокальною точкою. Сам архітектор у своїх інтерв'ю завжди підкреслює, що архітектура — це процес виділення та очищення сили світла.

*Хішам Кобейссі*

### **ЖИТЛОВИЙ ІНТЕР'ЄР У СУЧАСНІЙ ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ЛІВАНУ: ПРИНЦИПИ, ПІДХОДИ, ПРЕДСТАВНИКИ**

Ліванський дизайн поступово набуває популярності у світі. Ліванські дизайнери й архітектори працюють у країнах Європи та США, ОАЕ, вміло синтезують західні та східні прийоми в організації житла, виявляють спроможність працювати в умовах глобалізму, тому інтерес до дизайнерської практики Лівану є цілком закономірним.

Аналіз матеріалів сучасної дизайнерської практики Лівану надає можливості виокремити певні тенденції та загальні ознаки. У малоповерховому будівництві, що тяжіє до традиційних типів планування житлового середовища, спостерігається наслідуваність таких важливих концептів, як: відкритість простору назовні, сповненість природним світлом, повторюваність арочних мотивів у декорі стін та предметів інтер'єру.

Розвиток багатоповерхового будівництва змінив структуру житла: через відсутність внутрішнього двору зменшився простір між інтер'єром та вулицею, що позначилося на плануванні лоджій та балконів на дві сторони будинку, щоб забезпечити можливість перебування на відкритому повітрі та затінок у домі. Архітектурні зміни вплинули й на зміни сценарію освітлення, фокальних точок. Відсутність саду в багатоповерхівках компенсується штучним озелененням зі сторони балкона або панорамним вікном з гарним краєвидом.

Збереження розвинених родинних зв'язків забезпечує стійкість функціонального розподілу житлових приміщень, де чітко виокремлюються приватні зони, розташовані стосовно центру, де розміщені кімнати для спілкування родини та вітальні — кімнати для прийому гостей.

Серед принципів і підходів до проектування слід виокремити:

– «відкритість» простору (у традиційній архітектурі житлового будинку це перетікання простору, що через аркади та трійчасті вікна відкриває загальну кімнату саду, у сучасній — прозорість переходу від кухні-студії до вітальні, салону, через панорамні вікна — до зовнішнього простору);

– відповідність декору конструктивним особливостям будівлі (конструктивним і декоративним елементам аркових прорізів завжди відповідають орнаменти плитки, текстилю, оздоблення меблів тощо);

– поєднання елементів стилів, запозичених з різних культур, активне використання сирійських ремісницьких виробів і меблів, що є класикою світового дизайну;

– принцип контрасту (кольору, тону, матеріалів, фактур).

Для сучасного проектування характерне поєднання східного та західного типів організації житла, але існують і реалізовані проекти, принципово витримані в мінімалістичному, або неокласичному, напрямі. Стійкість елементів «східного стилю» простежується в домінуванні горизонталі в розвитку пластичного рішення інтер'єру, низьких меблях, використанні текстильних виробів та орнаменталі.

Світової популярності набули розробки інтер'єру таких ліванських архітекторів та дизайнерів, як: Жозеф Карам, Шахіб Рішані, Раед Абїллама, Бернард Хурі, Карім Надер, Нада Дебс, Жан-Луї Мангі, Вик Ванлян. Нове покоління дизайнерів у галузі проектування житлового середовища представляють Раед Хассабо, Ніколас Бекхазі, Серж Брунст, Фадї Хасбані, Кассар Карім Анабель, Самер Сакр, Саламен Камаль, Маха Ісса, Ляна Мамфуз та ін.

У найближчій перспективі через воєнний конфлікт у Сирії зростання населення з обмеженими матеріальними можливостями визначить як основний попит на житло з малою площею, що поставить нові завдання з точки зору зонування простору, його функціональної та естетичної організації.

*Тан Цяньжуй*

## **КИТАЙСЬКІ ВПЛИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ XVII–XIX СТ.**

Терени України, перебуваючи в різні історичні часи під впливом різних держав, зокрема Речі Посполитої (Польщі) й Російської імперії, разом зі своїми метрополіями зазнавали впливу торгівельних контактів, які мала Європа з китайською державою, напряду або опосередковано через Персію, Османську імперію, Індію й іншими шляхами.

На ранньому етапі, як відомо, Європа була зацікавлена в китайському шовку. Китайські шовкові тканини потрапляли й на українські землі, залишаючись предметом розкоші та статусу. Так, в українському фольклорі козацького періоду зафіксована «китайка», тобто китайський шовк, часто червоного «благородного» й водночас войовничого кольору. Українська дослідниця Н. Отрох зазначала, що на території України в період другої половини XVII — XVIII ст. були популярні китайські шовкові тканини, головним чином «золочені» (з металевою ниткою), відомі з кінця II тис. до н. е. епохи Хань. Зразки оздоблення цієї матерії, китайські символи (птахи, квіти) впливали й на українське декоративно-ужиткове мистецтво.

Другим бажаним предметом китайського експорту в Європі стали порцелянові вироби. Доба бароко (у мистецькому вимірі) насичувала інтер'єри як справжніми китайськими виробами, так і їх вільними європейськими репліками, які стали продукуватися вже на європейських фарфорових виробництвах і отримали назву «шинуазрі». Н. Отрох зауважувала, що в європейському бароко метелики, ящірки, екзотичні дракони та квіти, якими щедро прикрашалися вироби з фарфору й фаянсу, ставали іміджевими акцентами великих світлоносних інтер'єрів з анфіладами кімнат, прикрашеними соковитою ліпниною з позолотою та розписом. Польський король Ян III Собеський організував власне порцелянове виробництво в м. Жовкві (нині територія Львівщини). Мотиви «шинуазрі» наявні в розписах жовківської кахлі. У стилі «шинуазрі» оформлено й Китайський павільйон у Золочевському замку. Згодом виникають порцелянове й фаянсове виробництва в Корці та Києво-Межигір'ї, які також випускали «китайщину».

Надалі китайські «горизонти» в українському мистецтві розширюють свої межі, долучаючи інші види мистецтва, зокрема живопис. Слід визнати, що китайські мотиви не були провідними у творчості українських митців, їх слід шукати на периферії: елементи інтер'єрів і одягу з речами у стилі «шинуазрі», декоративні елементи, китайські речі як прояв екзотики. Дослідження в цьому сенсі можуть надати неочікувані результати. Наприклад, елементи «китайщини» у творчості відомого харківського митця С. Васильківського не є очевидними. Однак, за даними дослідниці Т. Литовко, серед його начерків є сюжет з китайським віялом та шипшиною, який зберігається у фондах Харківського художнього музею.

Отже, саме вивчення образотворчого українського мистецтва у зв'язку з елементами «шинуазрі» та його ремінісценціями є найперспективнішим для подальших наукових досліджень.

## СЕКЦІЯ: МУЗЕЙНА СПРАВА Й ОХОРОНА ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

*Н. Ю. Чергій*

### КОНТЕКСТ ПРОЕКТУВАННЯ ЕКСПОЗИЦІЇ ПІД ВІДКРИТИМ НЕБОМ НА О. ХОРТИЦЯ (1965 — 1970)

Розкрито соціально-політичний, музеологічний, історіографічний контексти проектування плерерної експозиції на о. Хортиця в другій половині 1960 рр. Мета — виявити причини, які призвели до створення своєрідних моделей інтерпретації образу Запорізької Січі. Результати дослідження дозволять розширити й поглибити розуміння розвитку музейної справи в Україні в означений період.

Протягом 1965 — 1969 рр. вийшло друком кілька постанов, рішень та інших програмних документів, які обумовлювали створення на о. Хортиця заповідника й організацію на його території історико-меморіального комплексу, що мав складатися з трьох частин: музею-панорами, садово-декоративного парку, експозиції просто неба. Було проведено конкурси на кращий проект заповідника й комплексу: 1967 р. — розглядалося 7 проектів; 1968 р. — 15 проектів, з яких 11 задовольняли умови конкурсу; 1969 р. — 6 проектів. Але жоден конкурс не надав потрібних результатів. Недоліком усіх праць (за винятком проекту В. Красенка, 1967 р.) була недостатньо пророблена плерерна експозиція. Уважаємо, що на розроблення експозиційної моделі впливала соціально-політична, музеологічна, історіографічна ситуація того часу, яку стисло розглянемо.

Ідея створення на о. Хортиця плерерної експозиції, присвяченої запорізькому козацтву, розвивалася в умовах згортання курсу, який передбачав виокремлення національних особливостей у великій «сім'ї народів». Історіографічна ситуація 1960 рр. презентувала запорізьке козацтво як людей, котрі виражали прогресивну думку об'єднання з братнім російським народом для сумісної боротьби із зовнішніми ворогами. Так були оформлені програмні документи щодо історико-меморіального комплексу. Можливо, саме тому створення експозиції у вигляді Запорізької Січі залишалось актуальним завданням навіть в умовах переходу до культивування загальнонаціональних цінностей. Її проектування відбувалося в період активного створення музеїв просто неба в СРСР. Отже, плерерну експозицію на о. Хортиця планували створити як етнографічний музей просто неба. Але аналіз документів і публікацій другої половини 1960 рр., зміст яких стосується облаштування комплексу, показав, що ні мета, ні зміст, ні методи створення плерерної експозиції не відповідають означеній дефініції. Історіографічна традиція асоціювати запорізьке козацтво з українським народом вплинула на вимогу наповнити «Запорізьку Січ» етнографічним контентом: зважаючи на те, що бойові підрозділи запорожців формувалися за територіальною ознакою, в експозиції необхідно було якнайширше представити національні архітектурні

особливості житлових і господарчих будівель різних регіонів України. Як слушно зазначив архітектор В. Ленченко, така експозиція навряд походила б на Запорізьку Січ.

На нашу думку, саме правильний вибір дефініції інспірував не надто успішні результати конкурсів. Використання поняття «етнографічний музей під відкритим небом» у стартових документах спричинило виникнення складної для проєктантів ситуації: їм необхідно було розробити те, що тільки зовні нагадувало такий тип музею, а не могло ним бути. Але за темою, структурою та складом представлені в проєктах образи Запорізької Січі відповідають програмним документам та історіографічній традиції щодо устрою Січі. Зазначимо, що це був перший досвід розроблення нетипової експозиції просто неба, побудованої з новоробів, а не автентичних пам'яток архітектури.

*А. О. Фененко*

### **ВИКОРИСТАННЯ ГЕОІНФОРМАЦІЙНИХ СИСТЕМ У ПРОЦЕСІ МУЗЕЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Географічні карти належать до традиційних науково-допоміжних засобів в експозиційній роботі музею. Вони дозволяють систематизувати певні дані за географічною ознакою, подати їх у наочній, легкій для сприйняття відвідувачами формі. Відповідну функцію карти виконують і в процесі реалізації позаекспозиційних форм музейної комунікації, наприклад, у музейних публікаціях.

Активний розвиток інформаційно-комунікаційних технологій забезпечив здійснення переходу від двомірних паперових карт до багатофункціональних електронних геоінформаційних систем, які мають додатковий інструментарій для роботи з даними. Долучення відповідних систем до процесу музейної комунікації дозволяє значно розширити арсенал інтерактивних засобів передачі музейної інформації.

Поряд з використанням геоінформаційних систем у музейних експозиціях, де вони можуть забезпечити заміну традиційних паперових карт їх інтерактивним віртуальним аналогом, засоби веб-картографії, як один із варіантів реалізації геоінформаційної системи, можуть бути використані для широкої презентації систематизованої та візуалізованої музейної інформації в глобальному віртуальному просторі, а також бути одним із джерел науково-дослідної роботи.

Краудсорсинговий характер відповідних веб-платформ створює підґрунтя для наповнення системи великим масивом актуальної різнопланової інформації. У найпростішому випадку це може бути інформація про місцезнаходження музейного закладу, його години роботи, зручні маршрути тощо. Така інформація може бути цікавою для потенційних музейних відвідувачів, вона допомагає зорієнтуватися та організувати культурний відпочинок, зокрема відвідання музею в найзручніший для відвідувачів спосіб.

Водночас розвиток електронних картографічних сервісів з можливостями панорамного перегляду вулиць (наприклад, сервіс Google Maps) та їх поєднання із сервісами розміщення користувачького мультимедійного контенту, прив'язаного до певних географічних координат (що містить, наприклад, фотографії), створює можливість для накопичення систематизованого масиву даних щодо візуальної зміни вигляду населених пунктів у певній хронологічній послідовності, доступного для подальшого дослідження та виявлення можливих віртуальних музеалій. Наявність відкритих засобів у відповідних системах надає змогу створити на їх основі власні спеціалізовані карти, де масив загальнодоступних даних може бути доповнений власним контентом. Зокрема інтеграція віртуальних музейних об'єктів (старі карти, фотографії тощо) дозволить розширити хронологічні межі картографічної веб-системи та створити на її основі додатковий канал передачі музейної інформації, що може стати однією зі складових комплексної музеалізаційної діяльності.

Поширення мобільних пристроїв та популяризація AR-технологій створюють умови для перетворення музейного комунікаційного простору на простір доповненої реальності. Прив'язка віртуальних музеалій до об'єктів фізичної реальності, із забезпеченням доступу до них через AR-засоби, відкриває новий рівень процесу музеалізації, де віртуальні музейні об'єкти можуть бути «інтегровані» як безпосередньо в експозиційний простір музею, так і поміщені «за стіни музею», де вони будуть зв'язаними ланками між позамузейними об'єктами та музейним зібранням.

Таким чином, сучасні геоінформаційні системи, оснащені вдосконаленим інструментарієм реалізації традиційної функції візуалізації систематизованих за географічною ознакою даних, забезпечують процес музейної комунікації додатковим арсеналом інтерактивних засобів для передачі різнопланової музейної інформації користувачам, а також, завдяки наявності краудсорсингових елементів у системі наповнення відповідних систем контентом, можуть бути одним із можливих джерел у межах науково-дослідної роботи музею.

*В. Ю. Казанина*

## **ПЕРСТНИ С ЯДОМ: ОТ ВЫМЫСЛА К ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ**

Именно отражение давно минувших дней жизни влечёт коллекционеров к собирательству и охоте за древностями. И за каждым экспонатом частных коллекций — своя история, своя реальность, иногда, оказывается, — даже более чем столетняя.

Когда-то один деятельный собиратель редкостей в Австрии приобрёл очень интересный старинный предмет — перстень со специальным резервуаром для яда. Эта отравка использовалась или при рукопожатии, при котором перстень делал крошечный укол либо царапинку, или когда капля яда с перстня выдавливалась в еду либо питьё. Обнаруженный перстень, как удалось выяснить, представляет собой образец подобных



колец, применявшихся в первой половине XVIII в. По сделанному наброску, воспроизведённому с фотографии, легко понять устройство данного снаряда. К обыкновенному перстню с камнем примощён бронзовый цилиндр. Если внимательно рассмотреть кольцо, можно увидеть в нём небольшое отверстие возле вставленного в перстень камня. При этом, если дунуть в цилиндр, можно заметить, как из этого отверстия пойдёт воздух. Поэтому можно сделать вывод, что кольцо внутри пустое. Но зачем оно так сделано? Эта на первый взгляд невинная вещица — одно из страшнейших изобретений злобного человеческого разума! Цилиндр наполнялся отравой, а потом в него вставлялся перстень с пуговкою на конце. Когда кольцо надевалось на мизинец, поршеньёк ложился на ладонь, прямо по направлению к большому пальцу. Стоило по-дружески пожать руку — бугорок под большим пальцем придавливал кнопку поршенька. Надавливая на находящийся в цилиндре яд, поршеньёк выпускал несколько капелек яда из отверстия перстня. Весьма лёгким, неуловимым движением можно было направить эти смертоносные капли в кубок или тарелку соседа, сидящего за столом вблизи с отравителем. После этого можно было незаметно для других спрятать кольцо в карман, поднять кубок да пригласить соседа выпить... за его здоровье.

Аналогичные перстни с ядом хранятся в Берлинском и Зальцбургском музеях, но их доподлинная история совсем не известна. Вообще надо отметить, что по информации популярного еженедельного и иллюстрированного русского журнала литературы, политики и современной жизни «Нивы» за 1911 г., отравления таким способом никогда не доходили до судебного разбирательства, да и в Европейских уголовных летописях не имеется об этом никаких сохранившихся записей.

Среди французов времён Крымской войны некогда бытовала легенда, что главнокомандующий французской армией маршал Арман Жак Ашиль Леруа де Сент-Арно (1798 — 1854) был отравлен какой-то русской патриоткой, пустившей ему в стакан с шампанским каплю яда из кольца. Такая легенда использовалась французским писателем Буссенаром в его романе «Герои Малахова кургана» (фр. *Le Zouave de Malakoff*, 1903 г.) — книге, посвящённой событиям Крымской войны.

Многие историки придерживались мнения, что папа римский Александр VI (Борджиа, 1492 — 1503) был отравлен кардиналом Адриано Кастеллези, который угостил его вином с ядом на устроенном им самим пиру. После этого ужина тяжело заболел и сын Александра VI — Цезаре Борджиа. Однако сын римского папы выжил и немедленно отправил своих посланников в папскую сокровищницу, чтобы забрать оттуда все ценности... Судя по всем дальнейшим событиям, тело римского папы после заинтригованной смерти утратило человеческий облик и источало неистовое зловоние. Всю ночь в окрестностях часовни страшно выли псы, которые так сильно напугали бдевших у останков монахинь, что они в панике убежали. Александра VI похоронили без надлежащего отпевания, в базилике св. Петра, а в 1610 г. прах перенесли в испанскую

церковь Рима Санта-Мария-ди-Монсеррато. Однако ходило множество разговоров и о самой прижизненной жестокости папы — будто бы он мог подсыпая яд своему противнику, не моргнув глазом.

Не менее трагично сложилась судьба великого князя литовского — легендарного Витовта (1350 — 1430) — одного из самых известных правителей ВКЛ, ещё при жизни прозванного Великим. Неожиданно заболев, он умер на 80 году жизни на грани осуществления давней своей мечты — получения королевской короны. До этого он даже смог заручиться согласием императора Сигизмунда, «испросив разрешения» перед этим на коронацию у короля Ягайло и, конечно же, так и не получив данное разрешение у него. Дальше великий князь уже решительно и самостоятельно действовал сам, но поляки задержали в пути корону Витовта, он так и не дождался её, умер, заболев от «печали и досады», от старости, как говорили его современники. Хотя нынешние белорусские историки, в том числе и Витовт (Виктор) Чаропко, предполагают, что, скорее всего, его именно отравили. По моему мнению, исходя из всей вышеперечисленной информации, эта версия действительно наиболее оправдывает себя, потому как подозрительным выглядит согласие польских сановников, которые сподвигали Ягайло на коронацию князя Витовта. Ведь неспроста такое великодушие? Они знали, что Витовту осталось прожить считанные дни...

Старые коллекционные вещицы, по крупицам собранные коллекционерами, могут намного больше рассказать о своём времени, чем хроники бытия и исторические мемуары. Поэтому действительно аутентичные изделия необходимо выявлять, изучать, охраняя их ещё более последовательно и системно.

*А. В. Москаленко*

**ПРО ВНЕСОК М. Ф. БІЛЯШІВСЬКОГО  
В ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ  
КНЯЖОЇ ГОРИ**

Микола Федотович Біляшівський (1867 — 1926 рр.) — видатний вітчизняний історик, етнограф, археолог, музеєзнавець. Розглянемо один аспект музейної діяльності вченого, якому, на наш погляд, у літературі приділено недостатньо уваги. Ідеться про внесок дослідника в музеєфікацію старожитностей з Княжої гори, виявлених ним під час археологічних розкопок 1891 — 1892 рр. Пам'ятка розміщена на правому березі р. Дніпро (сучасний Канівський район Черкаської області), на ній знайдені в різній кількості культурні нашарування епохи бронзи (III — II тис. до н. е.), ранньослов'янського часу (V — IX ст.) та доби Київської Русі (XII — перш. пол. XIII ст.).

У більшості праць головно акцентовано на діяльності М. Ф. Біляшівського, спрямованій на збирання старожитностей для приватної колекції мецената В. В. Тарновського та їх науковому впорядкуванню, описі

й атрибуції, результатом якої став вихід друком публікації «Каталог українських древностей коллекции В. В. Тарновского». Згодом ця колекція була подарована місцевому музею, нинішньому Чернігівському історичному музею.

Значну частину фондів та експозиційних матеріалів Національного музею історії України (далі — НМІУ) у м. Київ, які репрезентують епоху Київської Русі, становлять знахідки з розкопок М. Ф. Біляшівського на Княжій горі. Як відомо, саме він був першим директором музею, офіційно відкритого в 1904 р.

Джерельною базою цього повідомлення є музейна виставка, присвячена М. Ф. Біляшівському, відвідана автором у лютому 2018 р., постійна експозиція в залі Київської Русі, а також кілька публікацій щодо матеріалів з Княжої гори в зібранні НМІУ.

На жаль, залишилося небагато свідчень про обставини передання артефактів з Княжої гори М. Ф. Біляшівським до музею, їх опрацювання та оформлення, але за наявними матеріалами фондів, експозицій, виставок та відомостями з деяких публікацій можна висловити певні припущення й охарактеризувати колекцію.

Частина матеріалів розкопок М. Ф. Біляшівського на Княжій горі була передана на зберігання до НМІУ (колишньому Музею старожитностей та мистецтв) і таким чином музеєфікована. Стисло охарактеризуємо ці старожитності.

У постійній експозиції НМІУ матеріали з Княжої гори репрезентують епоху Київської Русі в історії України, експонуються у відповідній залі. Знахідки з Княжої гори розміщені в кількох вітринах, почасти позначені як знахідки із с. Пекарі Черкаської обл. без зазначення автора розкопок. Ототожнити їх зі знахідками М. Ф. Біляшівського можна завдяки публікаціям самого автора, а також працям відомої вченої-археолога Г. Г. Мезенцевої, котра вивчала матеріали з Княжої гори, зокрема із зібрання НМІУ.

Вітрини виставки були інформативнішими, матеріали з Княжої гори позначалися, як знахідки із цієї пам'ятки.

Загалом знахідки з Княжої гори в зібранні НМІУ представлені широким асортиментом виробів з різних матеріалів: металів, каменю, кістки, кераміки. Серед них — ремісничі та сільськогосподарські знаряддя праці; предмети побуту (керамічний посуд), зброя, срібні прикраси, речі символічного значення: натільні хрести, енкалпіони, зміювики, інші різноманітні привіски-амулету тощо.

Отже, М. Ф. Біляшівський доклав чимало зусиль для збереження культурної спадщини городища на Княжій горі. Частина матеріалів його розкопок опинилася у фондах та постійній експозиції НМІУ й нині популяризується працівниками музею. Але особливості цих процесів майже не висвітлені в науковій літературі, тому потребують окремого ґрунтовного дослідження.

*О. В. Панаєтова*

## **ВІДОМЧІ МУЗЕЇ ХАРКОВА: МОЖЛИВОСТІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА СУЧАСНИХ ДОСЯГНЕНЬ МІСТА**

Сучасні музейні установи, виконуючи функцію національно-патріотичного виховання, намагаються репрезентувати відвідувачам велич і значущість культурно-історичного надбання українського народу. До реалізації цього важливого напрямку просвітницької діяльності активно долучаються й відомчі музеї.

Відомчі музеї — це музеї різного профілю, які належать міністерствам і відомствам. Вони створюються при закладах вищої освіти, науково-дослідних установах, установах охорони здоров'я, промислових підприємствах з метою репрезентації історії та досягнень відповідної галузі.

Наразі складно назвати точну кількість таких музеїв у Харкові. Деякі з них існують лише формально.

Однак серед активно діючих відомчих музеїв, перш за все, слід відзначити музеї історії вищих навчальних закладів, де максимально відображені історія заснування та всі етапи розвитку університетів. Матеріали цих музеїв широко використовуються телекомпаніями Харкова для підготовки передач з історії міста та сюжетів про видатних учених, що працювали в харківських ВНЗ. Університетські музеї презентують Харків як один з найбільших освітньо-наукових центрів України, яким він став ще у 1805 р. з відкриттям у Харкові першого університету.

Ще одна група відомчих музеїв — це виробничі (заводські) музеї Харкова, які почали створюватися в 60–70 рр. ХХ ст. з метою демонстрації досягнень у виробництві та трудового виховання нових кадрів. Одним з найбільших музеїв такого типу є Народний музей історії державного підприємства «Завод імені В. А. Малишева». Для провідного машинобудівного підприємства Харкова, продукція якого відома на світовому рівні, музей є необхідною складовою його презентабельності.

Завдяки зручному географічному розташуванню Харків є великим транспортним вузлом. Історія залізничних шляхів міста починається ще з 1869 р., коли в Харкові була відкрита Курсько-Харківсько-Азовська залізниця. Цікаво про це розповідає Музей історії та залізничної техніки Південної залізниці. До речі, це, мабуть, найвідоміший та найвідвідуваніший відомчий музей серед харків'ян. Цьому сприяють 2 фактори: оновлення музею до 145-річчя Південної залізниці та його відкритість для відвідувачів.

Цікаво могли б показувати забезпечення життєдіяльності великого міста музей води, відкритий при КП «Харківводоканал», та музей історії КП «Міськелектротранс». Але, на жаль, перший перебуває на реконструкції, що розпочата ще у 2014 р., а другий практично закритий для відвідувачів через невідповідність до сучасних вимог.

Відомчим музеєм з багаторічним досвідом роботи є Музей історії Головного Управління Національної поліції в Харківській області (музей

історії харківської міліції), відкритий у 1972 р. Процес становлення правоохоронних органів Харкова, відображений в експозиції музею, є важливою сторінкою історичного розвитку нашого міста.

Аналізуючи діяльність відомчих музеїв Харкова, не можна оминати проблем щодо їх фінансування, юридичного статусу, відсутності кваліфікованих спеціалістів з музейною освітою. Також постає питання залучення цих музеїв у туристичну карту міста, а для цього їх слід осучаснити, зробити цікавими та доступними для відвідувачів (більшість харків'ян або не знають про існування музею при тій чи іншій установі, або не можуть туди потрапити, тому що майже всі вони працюють за попереднім замовленням).

Зважаючи на особливе значення, що мають відомчі музеї не тільки в презентації окремого освітнього закладу, підприємства чи галузі, але й у культурній трансляції розвитку міста загалом, керівникам установ, де вони відкриті, необхідно приділяти достатню увагу вирішенню цих складних питань. Лише в такому разі відомчі музеї зможуть вийти на новий рівень і гідно презентуватимуть Харків світові.

*А. В. Гончарова*

### **МУЗЕЄФІКАЦІЯ САДИБИ КУРИСІВ: УПРОВАДЖЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ДОСВІДУ**

Питання популяризації музейних колекцій, залучення громадян до надбань національної та світової історико-культурної спадщини актуалізує проблему вивчення, оцінки світового досвіду музеєфікації різновидових пам'яток. В Україні завдання музеєфікації найчастіше виконуються через створення колекційних музеїв, за кордоном вони реалізуються разом з питаннями актуалізації об'єктів історико-культурної спадщини для використання в туристичній діяльності. Проаналізувавши вдалий європейський досвід реалізації проектів музеєфікації (замок Шенонсо (Франція, 1411 р.), замок Клу-Люсе (Франція, 1106 р.), замок Вілландрі (Франція, 1536 р.), замок Нойшванштайн (Германія, 1869р.), замок Гогенцоллерн (Германія, 1267р.), замок Сірак (Венгрія, 1748 р.), замок Желіда (Іспанія, 946 р.)), виокремлені основні заходи, що мають забезпечити капіталізацію та популярність однієї з пам'яток палацово-паркового мистецтва — садиби Курисів.

Садиба дворян Курисів у с. Петрівка Одеської обл. — один із перших в Україні прикладів архітектури романтизму. Палац будувався у два етапи: східна частина в 1810–1820 рр. (автор не є відомим), західна — у 1891 — 1892 рр. одеським архітектором Н. К. Толвінським. Пам'ятка має значний потенціал у музейній та туристичній інфраструктурі.

Садиба Курисів розміщена за межами міста, тому одним із найважливіших заходів має бути забезпечення транспортного сполучення з великими туристичними містами, трансферів від найближчого населеного пункту та між різними туристичними об'єктами регіону.

Для створення атрактивності для відвідувачів та для збереження історико-культурної цінності садиби Курисів необхідною є професійна реставрація та консервація, здійснення інженерних робіт з укріплення фундаменту, підтримання та контролю за зсувами ґрунту, що впливає на збереженість архітектурних елементів замку. Також необхідне повне або часткове відновлення архітектури екстер'єру та інтер'єру. Важливим для цілісності пам'ятки палацово-паркового мистецтва є відновлення прилеглої території: регулярного саду, квітника, розарію, оранжереї, декоративного городу, ферми, голубника.

Інформаційні брошури, аудіо- та відеогіди різними мовами світу збільшать кількість та підвищать якість екскурсійного обслуговування. Проте слід відмітити європейську тенденцію відмови від аудіогідів для збереження кількості робочих місць місцевої громади.

Для якісної музеєфікації планується створення повнорозмірних інтерактивних інсталяцій, встановлення мультимедійного обладнання.

На базі садиби Курисів слід проводити активну музейну комунікацію.

Проект музеєфікації садиби Курисів забезпечує відвідувачів широким асортиментом закладів харчування: від дрібних магазинчиків до розкішних ресторанів місцевої традиційної кухні на 500 гостей.

Для зручності відвідувачів заплановані дитячі майданчики з тематичними атракціонами. Також обладнання авто- та велостоянок і камер зберігання біля входу на територію садиби.

Варто підкреслити активну політику співпраці з людьми з особливими потребами: в проєкті надання послуги оренди авто для інвалідів, облаштування спеціальних санітарних зон.

Заплановано, що садиба Курисів буде музеєм ХХІ ст., установою нового типу. Він діятиме не лише як місце колективної пам'яті та ідентифікації, а і як перспективний об'єкт туристичної інфраструктури. Таким чином музеєфікована садиба Курисів збільшить кількість зацікавлених відвідувачів та примножить бюджет місцевої громади, сприятиме популяризації надбань національної та світової історико-культурної спадщини.

*Л. О. Держинська*

## **МУЗЕЄФІКАЦІЯ ІНДУСТРІАЛЬНОЇ СПАДЩИНИ НА ПРИКЛАДІ НОВОКРАМАТОРСЬКОГО МАШИНОБУДІВНОГО ЗАВОДУ**

Знаючи й розуміючи сучасні тенденції, Музей історії обирає музеєфікацію як «пожвавлення» інформації, нагадування про «завод заводів» — Новокраматорський машинобудівний завод. Перегляд ставлення до спадщини, формування розуміння цінності спадщини як неподільного цілого, що потребує збереження й репрезентації саме в цій цілісності. Новокраматорський машинобудівний завод — виробничо-інженерний і архітектурний об'єкт, що виконує своє функціональне призначення, й одночасно пам'ятка історії 1934 р. Іншого такого машинобудівного заводу важкої

промисловості в Україні немає. НКМЗ — унікальний проект будівництва заводу, перші найпотужніші шахтні машини та крани, вітчизняні слябінги, крокуючі екскаватори, найпотужніший у Європі прес, роторні комплекси, стартовий наземний комплекс, на ракеті виробництва якого Ю. Гагарін літав у космічні простори, тощо. НКМЗ — містоутворююче підприємство, візитна картка міста. Оскільки НКМЗ — підприємство, яке працює, то екскурсії проводяться тільки за гостьовими маршрутами, що надає уявлення про роботу гіганта машинобудування. Екскурсії на території заводу мають технічну й технологічну спрямованість, мета яких — ознайомити гостей з технічними можливостями (верстатами, підйомно-транспортним обладнанням, печами тощо) і технологічними напрямками (маршрут екскурсії передбачає огляд усього ланцюга виробництва машин: сталіцеху, ковальсько-пресового, механічного, складального, цеху металевих конструкцій).

У своїй роботі щодо актуалізації індустріальної спадщини Музей історії НКМЗ враховує наповнення гостьового маршруту інформаційними табличками, благоустрою меморіального майданчика пуску заводу (біля будівлі центральної заводської лабораторії) і меморіалу загиблим у боях новокраматорцям, відновлення штучного водоймища — елементу колишнього парку — перед інженерним корпусом і розміщення в цій зоні виставки великогабаритної техніки. Посилення інтересу до індустріальної історії пов'язане з великим атрактивним потенціалом. Але розвиток техногенного туризму передбачає й певний рівень науково-технічної підготовки. Відвідування Новокраматорського машинобудівного заводу й Музею історії — це ознайомлення з історією науки, техніки, інженерної справи, промисловості, напружена розумова робота, спрямована на розуміння історії краю, закономірностей розвитку техніки та технології, специфіки наукової діяльності в різні часи, особливостей економіки тих або інших історичних періодів. Підвищення зацікавленості наукою й технікою працівники музею пов'язують з використанням новітніх комп'ютерних та інформаційних технологій, зокрема для демонстрації експонатів і колекцій. Інформаційний напрям поєднує в собі базу даних про колекції зі зрозумілим відвідувачам інтерфейсом. Особливо слід наголосити на необхідності організації швидкого та зручного доступу відвідувачів музею до об'єктів, що містяться в базі даних. Зараз працівники музею оцифровують документи для створення бази даних. Задіяні сучасні інформаційні технології, зокрема сайт заводу й соціальні мережі.

Висока відвідуваність музею — головна мета. Сучасні технології освітнього дозвілля — візуалізація, гаджети, інтерактивні системи — це те, що музей може і має використовувати. Мультимедіа та інші високотехнологічні рішення — інструменти виконання одного з найскладніших завдань сучасного музею: зробити експозицію й тематичну інформацію легкою для сприйняття, а всі пов'язані із цим інтелектуальні зусилля відвідувачів — приємними й незабутніми. Інформаційне середовище музею необхідно систематизувати та представити таким чином, щоб не



тільки навчати, а й розважати, спонукаючи до позитивної дії або наступного кроку пізнання.

*Ж. М. Лісняк*

### **МУЗЕЄФІКАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ МІСТОБУДУВАННЯ ХАРКОВА (НА ПРИКЛАДІ ВУЛИЦІ БАГАЛІЯ)**

Охорона, збереження й використання об'єктів культурної спадщини є одним із пріоритетних завдань органів державної влади та місцевого самоврядування. До об'єктів культурної спадщини, що визначені в Законі України «Про охорону культурної спадщини», віднесені об'єкти містобудування — «історично сформовані центри населених місць, вулиці, квартали, площі, комплекси (ансамблі) зі збереженою планувальною та просторовою структурою й історичною забудовою».

Таким об'єктом є одна з історичних забудов міста — вулиця Багалія, унікальність якої визначається як її будинками, що за 100 років майже не зазнали суттєвих перебудов та реконструкцій, так і проживанням у них багатьох видатних харків'ян, наукова, педагогічна, мистецька діяльність котрих сприяла формуванню іміджу Харкова не тільки як важливого індустріального центру, а й провідного осередку наукового й культурно-мистецького життя України.

Поряд з офіційними історичними назвами (Бісерівська, Технологічна, Фрунзе, Багалія) вулиця має й народну назву — Наукова, оскільки в різні часи там мешкали Д. І. Багалій — видатний український історик, етнограф, краєзнавець, професор і ректор Імператорського Харківського університету, академік Української академії наук; відомий хімік-органік, професор, ректор Харківського університету, директор Нікітського ботанічного саду Г. І. Лагермарк; педагог, організатор шкільної освіти на Харківщині, директор Інституту вдосконалення вчителів П. В. Туторський, багато інших викладачів університету та Технологічного інституту.

На вулиці збереглися будинки, створені за проектами видатних архітекторів: О. М. Бекетова (будинок № 17 — «Індустріальний професор», електрокорпусу Технологічного інституту, нині- НТУ «ХП»), В. В. Величка (інженерно-фізичний корпус Технологічного інституту), Ю. С. Цауне (будинок Літературного музею, будинки №№ 12, 16, у яких зараз розміщені торговельні, комерційні та банківські установи).

Збереження для майбутніх поколінь цього унікального історико-культурного місця Харкова можливе шляхом його музеєфікації, яка передбачає використання приміщень окремих пам'яток як музеїв і перетворення його на об'єкт музейного показу.

Так, у будинку № 9, що тривалий час належав родині Багаліїв, де провів свої останні дні сам Д. І. Багалій, необхідно створити меморіальний музей цього видатного вченого. У будинку № 8, який вважають найстарішою забудовою, слід відкрити меморіальний музей Г. І. Легермарка, експозицію Музею історії НТУ «ХП» варто доповнити окремим



розділом, присвяченим історії вулиці, з якої починалася розбудова означеного закладу освіти, а сам музей зробити доступним для відвідування не тільки для студентів і співробітників університету, а й екскурсантів, усіх бажаючих.

Потрібно реалізовувати й інший шлях музеєфікації — встановлення на пам'ятках історії та архітектури й меморіальних будинках спеціальних табличок з анотаціями, на яких буде розміщена інформація про історію, що розкриватиме їх культурно-історичне значення, зі збереженням теперішнього утилітарного призначення пам'яток; забезпечення екскурсійного відвідування вулиці з обов'язковим її долученням до екскурсійних і туристичних маршрутів.

*Р. О. Лисенко*

### **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ INSTAGRAM ДЛЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МУЗЕЮ (НА ПРИКЛАДІ ДІКЗ «МЕЖИБІЖ»)**

У першій чверті ХХІ ст. інформаційні технології мережі Інтернет є невід'ємною складовою життя, одна з них — Instagram, який спочатку створювався як фоторедактор для смартфонів, а нині є соціальною мережею, у якій налічується 100 млн активних користувачів.

Компанія Forrester надає статистику, де зазначає, що кількість взаємодій з аудиторією й відгуків в Instagram приблизно в 58 разів більше, ніж у Facebook. Instagram став лідером маркетингу в Інтернеті ще у 2016 р.

Цим користуються світові музеї, аудиторія яких становить кілька мільйонів осіб. В Україні нині немає жодного музейного акаунта в Instagram з великою аудиторією. Зауважимо, що такий акаунт популяризує сам музей та його послуги й заходи. Для комерційного акаунта важливою є кількість людей, котрі на нього підписалися, необхідно створювати такий контент, щоб з кожною наступною публікацією активність аудиторії посилювалася.

У зв'язку із цим важливим є питання щодо того, якою інформацією наповнювати музейний профіль? Контент не має містити лише афіші, фотографії, перелік експонатів музею, його слід робити яскравим, якісним, розміщувати креативні фотографії та цікавий текст про світову культуру. Необхідно рекламувати виставки, найкреативніші освітні та розважальні програми й заходи. Як приклад презентується актуальна розробка акаунта Instagram для ДІКЗ «Межибіж» у Хмельницькій області. Нині співробітники заповідника в Інтернеті працюють переважно з реальною, а не потенційною аудиторією. На сторінках розміщена пряма реклама майбутніх подій; не відображено активну роботу, яка проводиться в заповіднику; відсутня тематична інформація, що може зацікавити потенційних відвідувачів. Це зумовлює необхідність розроблення акаунта Instagram для цього заповідника, який би містив:

- публікації про факти з історії Меджибізьського замку, українські чи світові замки;

- інформацію про осіб, котрі відвідували замок (історичні публікації);
- конкурси, вікторини, інтерактивні ігри в Instagram з тематики виставок;
- матеріали та рекомендації щодо участі у створенні логотипу для замку;
- науково-популярні й освітні тексти на матеріалах експозицій та фондів для дітей і дорослих;
- науково-популярні та освітні тексти;
- відеоматеріали про культурні заходи, які проводяться в заповіднику, місті, країні або світі.

Ідей для наповнення акаунта в Instagram чимало, але навіть найцікавіший профіль може стати непомітним серед тисячі інших музейних акаунтів. Щоб цього уникнути, слід спілкуватися з аудиторією, моніторити її, виокремлювати цікаві теми, робити 1–3 публікації на день.

Таким чином, людина, котра заходить на ваш профіль, має отримати естетичне задоволення — побачити красиві та якісні фотографії, набути нових знань. Тоді акаунт приверне увагу та сприятиме підвищенню відвідуваності музею.

*О. О. Павлюк*

### **ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІРТУАЛЬНИХ МУЗЕЇВ НА ПРИКЛАДІ АВТОРСЬКОГО ВІРТУАЛЬНОГО МУЗЕЮ «ПАНІ ГОНОРОВА»**

Одним із чинників модернізації роботи сучасних музеїв є впровадження інноваційних технологій: створення електронних довідково-інформаційних табло з базою даних про історію музею, його колекцію та структуру експозиції; розроблення інтерактивних експозицій та виставок з метою залучення відвідувачів до активного сприйняття експонатів, віртуальних екскурсій музейними залами; розширення музейної інфраструктури та формування власного бренда, що дозволить визначитися з авторським баченням етнографічного музею українського обличчя. Мета створення етнографічного музею «Пані Гонорова» — показати жінкам будь-якого віку, національності та статусу красу жіночої вроди (жіночого обличчя), яка досягається й підтримується завдяки старовинним рецептам українського жіноцтва.

Завдання музею: привернути увагу суспільства до самотності, неповторності, здорового способу життя і краси людського буття разом з природою та історичним минулим нашого народу; створити умови для відвідування майстер-класів, інтерактивів, під час проведення яких можна отримати інформацію про красу жіночого обличчя, описану в історичних джерелах, застосування дарів природи в косметичці; поглибити знання з історії виникнення косметології в Україні як науки; організувати експозицію облич різних вікових категорій та акцентувати на красі й неповторності жінки різного віку (фото облич від старовинних до сучасних; репродукції картин відомих українських художників); долучити

кожного відвідувача до участі у створенні ексклюзивного косметичного засобу з догляду за обличчям власноруч.

Складові музею:

Зал № 1 — експозиція репродукцій картин українських жінок «Жіноче обличчя очима відомих художників України».

Зал № 2 — фотоекспозиція «Чарівна мить».

Зал № 3 — проведення майстер-класів з виготовлення косметичних засобів з трав, овочів, фруктів для догляду за обличчям власноруч.

Зал № 4 — проведення фотосесії «Пані гонорова».

Зал № 5 — магазин виробів хендмейд «Бабусина скринька».

У музеї відвідувачі можуть залишити власні рецепти у спеціальній книзі «Золотий фонд рецептів України для краси обличчя». Сучасні інформаційні технології надають значних можливостей для організації віртуальних інтерактивних презентацій та виставок, майстер-класів, лекцій і семінарів.

Сучасні музеї мають використовувати різні технології та методи організації дозвілля, щоб урізноманітнити та реалізувати функцію національної культурної спадщини в суспільстві. Інноваційність музейної діяльності й інтерактивність експозиційних елементів є невід’ємними ознаками сучасного, унікального та прогресивного етнографічного музею.

*Н. В. Педан*

### **ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОМПЛЕКСНИХ КОМУНІКАЦІЙНИХ ПРОГРАМАХ МУЗЕЇВ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВКИ «Я ПАМ’ЯТАЮ МИТЬ ЧУДОВУ: ГЕНЕЗА ТА ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ КЛАСИЧНОГО РОСІЙСЬКОГО РОМАНСУ КІН. ХVІІІ – ПОЧ. ХХ СТ.»**

У ХХІ ст. інноваційні технології не є предметом лише наукових досліджень, тому вони частіше інтегруються не лише в ділову сферу, але й у культурний простір, зокрема в музеї. Сучасні музеї давно не є місцем накопичення пилу на експонатах, вони інтерпретують і транслюють коди, які зчитують з експонатів і втілюють їх у своєму експозиційному просторі. Для повного сприйняття відвідувачами, музейні працівники, науковці й дизайнери-експозиціонери застосовують усі можливі засоби, модернізують комплекс комунікаційних програм музею. Важливу складову для осучаснення комплексних комунікаційних музейних програм становлять інноваційні технології.

На прикладі проекту власної музейної виставки «Я пам’ятаю мить чудову: Генеза та етапи становлення класичного російського романсу кін. ХVІІІ — поч. ХІХ ст.» автор прагне не лише продемонструвати можливість музеєфікації як матеріальної, так і нематеріальної музичної культури, але й порушити питання впровадження сучасних інноваційних технологій у комплекс комунікаційних програм Одеського національного академічного театру опери і балету.

---

**СЕКЦІЯ: ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ КУЛЬТУРИ;  
СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ**

*Ю. М. Нагорний*

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ІНСТИТУЦІОНАЛІЗАЦІЇ  
МУЗЕЙНОЇ ПЕДАГОГІКИ**

Соціальні функції музеїв окреслилися ще в епоху античності — це збирання та збереження предметів, що являють собою культурну цінність, їх вивчення й популяризація. Освітньо-виховна функція музею є віддзеркаленням саме того конкретного часу, у якому він існує, відображення цього історичного проміжку відповідно до особливостей науково-пізнавальної діяльності з опорою на чуттєве сприйняття відвідувачем музейних артефактів.

Наприкінці 1990 рр., у час розбудови незалежної держави демократичного спрямування, музеї мали кілька проблем: суттєве скорочення штатів працівників через недостатнє фінансування; зменшення кількості відвідувачів з причини руйнації туристичної системи; зміна їх структури та інтересів через заідеологізованість форм музейної роботи; конкуренція з боку ЗМІ, ТБ, Інтернету, розважальних установ тощо. Необхідно було кардинально реформувати всю систему музейної роботи — від зміни тематичної спрямованості виставок та екскурсій до якісно нової парадигми інтерактивної соціокультурної діяльності з різними категоріями населення, формування музейної культури серед дітей і підлітків, шкільної та студентської молоді.

У пошуках нової парадигми музейної діяльності в умовах інформаційного суспільства музейна спільнота організовувала та провадила багато науково-методичних конференцій, усеукраїнських та міжнародних, відображаючи матеріали на шпальтах музейних видань, що ставали джерельною базою професійного самовдосконалення музезнавців та обміну досвідом музейної роботи.

Паралельно із цим шукали свою нішу соціокультурної діяльності громадські музеї освітянської системи. Вирішуючи проблеми підготовки істориків та музезнавців з пошуку нової парадигми музейної діяльності, до дискусій музезнавців-практиків долучилися вчителі та викладачі закладів освіти, педагоги-науковці. Поступово виникло перспективне поле науково-просвітницької діяльності сучасного музею — музейна педагогіка.

Слід було організувати проведення профільованих науково-практичних конференцій з проблем музейної педагогіки. За сприяння Національної академії педагогічних наук України та Педагогічного музею України на базі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника з 2013 р. започатковано щорічну науково-практичну конференцію «Музейна педагогіка — проблеми, сьогодення, перспективи».

Поступово процес формування самосвідомості вчених сфери музейної педагогіки, що є необхідною умовою інституціалізації будь-якої молоді

науки, виокремив плеяду вчених-музеєзнавців: В. М. Бекетова, М. С. Василишин, Л. А. Гайда, О. В. Дудар, О. В. Караманов, Р. В. Маньковська, Н. С. Мартем'янова, Е. Б. Медведєва, Г. І. Панахид, О. М. Сердюк, О. В. Топилко, І. В. Удовиченко, А. В. Юрченко тощо. Кандидатські дисертації з музейної педагогіки захистили Т. Ю. Белофастова, С. С. Михайличенко, Ю. Г. Павленко, Н. М. Пусепліна, В. В. Снагощенко.

Контент-аналіз матеріалів науково-практичних конференцій педагогів-музеєзнавців виокремив кілька відповідних напрямів сучасної музейно-педагогічної діяльності:

- активізацію діяльності музейних установ відповідно до процесів входження українського суспільства в інформаційну добу свого історичного розвитку;
- переорієнтацію музеїв закладів освіти на підготовку молодого покоління до життя в демократичному суспільстві;
- партнерську інноваційну співпрацю музеїв і закладів освіти з формування національно свідомої особистості з високим рівнем соціальної активності;
- гармонійну адаптацію музеїв і закладів освіти в якісно нову соціокультурну систему соціального виховання;
- усебічне сприяння розвитку інноваційної парадигми музейної педагогіки як науки ХХІ ст., розробленню її специфічної теорії, методології, історії та практичних технологій.

Фактично за такими ознаками поступово виокремились тематичні когорти науково-практичних конференцій, учасниками яких були співробітники й керівники музейних установ, учителі, завідувачі шкільних музеїв, викладачі та керівники закладів вищої освіти, представники департаментів освіти й культури базових регіонів.

Так, якщо на першій музейно-педагогічній науково-практичній конференції 2013 р. переважна частина учасників (понад 43 %) свої виступи присвячували організаційним аспектам музейної діяльності: новим методам, засобам і формам музейної роботи, прийомам залучення відвідувачів, новим проектам з використанням новітніх інформаційних технологій, використанню зарубіжного досвіду, то вже на конференції 2017 р. ця тематика цікавила лише 27,4 % доповідачів. За ці п'ять років збільшилася кількість доповідей з проблем теорії, історії та методології музейної педагогіки як галузі педагогічної науки — з 9,1 % до 22,6 %, стосовно питань співпраці музеїв із закладами середньої й вищої освіти — з 20,6 % до 26,2 %. Суттєво збільшилася кількість тих учасників конференцій, хто почав активно цікавитися музеєм як інститутом соціального виховання — з 8,3 % у 2013 р. до 18,2 % у 2017 р. На жаль, питання подальшого розвитку освітянських музеїв та їх ролі в навчально-виховному процесі цікавили лише 6–11 % учасників цього циклу науково-практичних конференцій.

Таким чином, музейні працівники, освітянська й наукова спільнота серйозно переймаються розробленням наукових засад музейної

педагогіки та перспективною функцією музейної установи демократичного суспільства – сучасним інститутом соціального виховання.

*М. О. Сосюра, А. В. Тадаєва*

### **СОЦІАЛЬНА СУБ'ЄКТНІСТЬ: ФІЛОСОФСЬКИЙ АСПЕКТ**

Сучасний світ перебуває в пошуку нових орієнтирів духовно-морального розвитку, форм суб'єкт-суб'єктної взаємодії, в основу яких покладено переоцінку ролі особистості і людських цінностей, розширення особистісного простору, свободи вибору та власного життя. Проблема самовизначення людини та становлення її суб'єктної позиції в суспільстві була й є предметом дослідження науковців, розглядається в різних наукових напрямках. Поняття соціальної суб'єктності на сьогодні актуальне в соціально-педагогічній науці, але не можна заперечувати його філософського підґрунтя.

Аналіз філософської літератури свідчить про те, що суб'єктність як соціально-філософська проблема впродовж століть зацікавлює вчених (І. Кант, А. Маслоу, К. Маркс, Е. Фромм, В. Франкл, А. Андрущенко, М. Бердяєв, М. Горлач, Н. Медведєва, С. Рубінштейн та ін.). Так, питання про природу суб'єкта та суб'єктності вперше почали розглядати ще в античній філософії. Софісти приділяли увагу питанню формуванню гуманістичного типу світогляду та самоцінності людського буття. Великий крок у розвитку цього феномену здійснив Сократ, який заклав основу принципу суб'єктності: спрямованість людського буття на самого себе. У знаменитому сократівському твердженні «Пізнай самого себе, і ти пізнаєш весь світ» закладено розуміння суб'єктності як самосвідомості. В епоху Відродження формується уявлення про здатності людини пізнавати і творити світ за своїми проектами. Дж. Піко делла Мірандола розглядає людину як єдину істоту, здатну довільно розвиватися і вільно формувати своє буття. На думку І. Канта, у сфері суспільних відносин рушійним началом людської суб'єктності є обов'язок — це вольовий стан вільної й розумної істоти. У гуманізмі К. Маркса суб'єктність — це форма соціальної активності людей і соціальних інститутів, яка характеризує їх в аспекті таких істотних якостей, як здатність до самовизначення, самодіяльності та самоврядування в аспекті реальної влади над природними й соціальними силами.

У ХХ ст. зацікавленість у вивченні проблеми зростає, філософи і психологи прагнули усвідомити й проаналізувати силу особистості, сутності «Я», особистісну відповідальність кожного індивіда в процесі творення самого себе і світу. Дослідження проблеми переходить з соціального рівня на особистісний (індивідуальний), тісно пов'язаний з проблемою суб'єктності особистості, яка визначається природженою потребою індивіда і реалізується через його вчинки. Тільки в діяльності соціального суб'єкта та через його посередництво реалізуються суспільні закони. Своєю цілепокладаючою діяльністю людина творить і змінює свій світ

речей, свої способи спілкування і здібності, тобто створює власну історію та себе.

Виконаний аналіз наукових досліджень свідчить, що суб'єктність, як схильність до відтворення, створення себе у відповідних, а часом і несприятливих умовах, є універсальною властивістю живої матерії. Суб'єктність не виникає раптом і не привноситься іззовні, вона є генетичним наслідком трансформації нижчих форм до вищих, завдяки саморозвитку суб'єктного начала в людині, яке активно взаємодіє із зовнішнім світом. Усі сфери суспільного життя тісно пов'язані між собою, тому їх слід розглядати лише в єдності. У центрі кожної сфери повинна перебувати особистість як об'єкт і суб'єкт суспільних відносин. При цьому необхідно зважати на потенціал об'єкта як суб'єкта, мотивуючи його до самовиховання, самоорганізації, самоврядування тощо. Отже, аналіз наукових джерел свідчить про те, що в процесі розвитку суспільства із кожним століттям зацікавленість дослідників проблемою соціальної суб'єктності крізь призму філософії зростала, що пов'язано з визначенням цінностей особистості, індивідуальності та з розширенням простору свободи людини. Таким чином, суб'єктність виникає завдяки саморозвитку суб'єктного начала в людині і як результат — особистість є не тільки об'єктом, а й суб'єктом суспільних відносин, що володіє свободою та відповідальністю.

*С. М. Залівако*

### **ПРАВОВЕ ВИХОВАННЯ ЯК СКЛАДОВА ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ**

Найновіші досягнення світової історичної думки, публікації вітчизняних учених свідчать про те, що історія держави та права України виконує, як наука, певні функції. Професор П. П. Музиченко вказує на те, що виховна функція цієї науки «<...> полягає у формуванні національної свідомості, поваги до українського й інших народів, патріотизму та відданості Батьківщині».

Важливою проблемою сучасної педагогіки можна вважати здатність старшокласника до самореалізації під час становлення, формування правового суспільства. Багато педагогів і психологів, учених різних країн, базуючись на конкретних науках, наголошують, що прагнення людини реалізувати свої потенційні сили та здібності «<...> є її найглибиннішою потребою, і ця потреба зрештою визначає смисл життя особистості».

Особистість є синтезом усіх характеристик індивіда в унікальну структуру, яка виявляється в результаті адаптації до постійно змінюваного середовища. Особистість реалізує себе в діяльності, як зазначають видатні педагоги, відповідно до потенційних задатків, потреб, внутрішніх мотивів і ціннісних орієнтацій.

В. Й. Бочелюк та В. В. Зарицька в методичних розробках визначають, що особливої актуальності набула проблема самореалізації особистості в житті й у професійній діяльності. Вони наголошують на необхідності

актуалізації суб'єктного начала в навчально-виховному процесі, що є умовою для продуктивного перетворення людини. Самореалізація людського потенціалу багато в чому залежить від того, хто поряд з дитиною, хто зазирає в її внутрішній світ.

У процесі самореалізації відчутно виявляється діалектичність розвитку особистості: віддаючи себе, власні сили та здібності, особистість водночас здобуває їх, але вже в новій якості. Науковці стверджують, що людям належить активна функція в подоланні руйнівних процесів ціннісного середовища шляхом творення нової системи цінностей. Протидія руйнівним процесам відбувається завдяки розумовій діяльності людства та кожної особи зокрема. Людина ніби бореться проти ентропійних течій, які руйнують матеріальні та інформаційно-ідеальні цінності.

На думку дослідників, вивчаючи державу та право, необхідно зважати не тільки на соціальні інтереси та сили, але й на нормативну поведінку, історичний досвід минулого. Державну владу слід розглядати при цьому як невід'ємну складову культури, що дозволить розкрити зв'язки влади й моралі, символики та національного світогляду. Відомо, що форм правового виховання налічується понад двадцять. Але виокремлюють також важливі підходи історичного дослідження держави та права: історизм, принцип об'єктивності щодо здобуття та організації знання, принцип системності й розвитку. Щоб відобразити державу та право в русі, історико-правове знання має бути організованим у систему, що розвивається. Важливий і принцип плюралізму наукового пізнання, коли до уваги беруть не тільки суперечливі погляди на одне й те саме в державі та законодавстві, а й неоднакові уявлення про їхнє походження, суть, перспективи розвитку.

Поняття «самореалізація особистості» — це процес і результат застосування особистістю в повсякденному житті та праці набутих компетенцій, удосконалення й розвиток їх дорученням до творчої особистісної діяльності.

За висновками вчених, уміння ставити мету, визначати стратегію життєвого шляху, долати труднощі та життєві кризи, використовувати власні знання, життєвий досвід для досягнення певної мети становлять зміст життєвої компетентності особистості, чим і визначається її здатність до самореалізації як оптимального сенсу життя.

*М. Г. Моїсєєва*

### **РОЗВИТОК СОЦІАЛЬНИХ ЕМОЦІЙ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБАМИ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

У сучасному суспільстві формування гармонійно розвиненої особистості є одним з основних завдань навчально-виховного процесу дошкільного освітнього закладу, оскільки це не тільки об'єктивна потреба родини, але й головна мета, ідеал національного виховання держави. Дошкільне виховання як перша ланка загальної системи освіти виконує важливу функцію разом з родиною в соціальному розвитку дітей,



зокрема таких провідних для становлення особистості емоцій: довіри, емпатії, співчуття, доброзичливості, співпереживання, вдячності, радості від допомоги іншим тощо. Соціальні емоції дитини дошкільного віку формуються під час спілкування з іншими людьми не лише безпосередньо, але й через мистецтво, що актуалізує роль анімаційної діяльності в розвитку цих емоцій.

Проблему емоційного розвитку досліджували психологи М. Аскаріна, К. Бібанова, Л. Виготський, Н. Денисова, О. Запорожець, Л. Зінківський, В. Кудрявцев, Л. Неверович, Л. Стрелкова, М. Фігурін, котрі наголошували на важливості розвитку емоційної сфери, зокрема на вихованні почуттів з перших років життя дитини, оскільки від того, як дитина сформує відносини з дорослими та однолітками й адаптується в суспільстві, залежить її подальше життя. Соціальний розвиток дитини дошкільного віку вивчали такі соціальні педагоги: М. Горянська, А. Капська, І. Рогальська. Анімаційну діяльність як засіб соціального виховання розглядали Н. Максимовська, М. Петрова, Л. Тарасов, І. Шульга.

У старшому дошкільному віці (5–6 років) найважливішими соціальними емоціями є співпереживання, співчуття, емпатія, необхідні для спільної діяльності як нині, так і для майбутньої шкільної взаємодії. Позитивне емоційне забарвлення просоціальної діяльності дитини впливає на всі структурні компоненти психіки (пізнавальні процеси, мотиваційну сферу, самосвідомість). Соціальні емоції є регуляторами різноманітної діяльності дитини, основою формування її ціннісних орієнтацій у майбутньому.

На розвиток (кількісні та якісні зміни) соціальних емоцій, крім іншого, позитивно впливає анімаційна діяльність. Анімація пов'язана з гуманізацією соціального життя, стимулює особистість до саморозкриття. Завдяки анімаційній діяльності розширюється виховний простір дитини, визначаються та фіксуються різноманітні зв'язки із соціумом. Дітей захоплюють такі засоби анімаційної діяльності: театралізація, арт-терапія, мультиплікація та ін. Вони є нестандартними, забезпечують ефективність процесу соціального виховання дитини дошкільного віку. Наприклад, її участь у театральних постановках викликає найрізноманітніші емоції: подив, хвилювання, радість, захоплення щодо проявів дружби, взаємодопомоги, захисту слабких тощо. Анімаційна діяльність для дитини є процесом активізації дій для розвитку соціальних емоцій.

Сучасна соціально-педагогічна діяльність з розвитку соціальних емоцій дітей дошкільного віку має базуватися на принципі системності, тобто охоплювати сімейне середовище (підготовка батьків до використання анімаційної діяльності в сімейному соціальному вихованні), середовище дошкільного закладу (активізація застосування анімаційних засобів у діяльності вихователів і залучення закладів культури та мистецтва, фахівців-аніматорів), середовище територіальної громади (анімаційна соціально-педагогічна діяльність за місцем проживання) та

гармонійну взаємодію між ними. Важливо зважати на оновлення форм у зв'язку з активізацією медіа- та кіберсоціалізації.

Ефективність розвитку соціальних емоцій дітей дошкільного віку можна підвищити засобами анімаційної діяльності та застосуванням системного підходу до соціально-педагогічного супроводу цього розвитку в родині, дошкільному закладі та територіальній громаді.

*А. О. Кравченко, К. В. Логінова*

### **ФОРМУВАННЯ ЕКОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Сучасні масштаби екологічних змін (глобальне потепління, забруднення навколишнього середовища та недбале використання природних ресурсів) створюють загрозу життю людей, тому навчально-виховна діяльність школи має бути спрямована на виховання екологічної культури учнів, щоб виростало покоління, яке охоронятиме довкілля та бережливо ставитиметься до природи. Першоосновою формування екологічних знань, мислення, культури є початкова школа, але цей процес має відбуватися завдяки використанню інтерактивних форм і методів, наприклад, за допомогою анімаційної діяльності.

Екологічна культура впродовж останнього десятиліття стала предметом наукового аналізу таких дослідників: Т. Гардашук, В. Борейка, В. Деркача, А. Ермоленка, В. Крисаченка, О. Салтовського, Е. Семенюка, В. Скребця, А. Толстоухова, М. Хилька, Л. Юрченко. Так, моральні застави екологічної культури окреслено в працях А. Ермоленка, В. Борейка, а аспекти екологічної філософії й етики довкілля — в Е. Семенюка. Феномен екологічної свідомості вивчали В. Деркач, М. Кисельов, В. Скребець, А. Толстоухов, В. Крисаченко та М. Хилько розвинули концепцію екологічної культури, визначили пріоритети та способи реалізації екологічної політики й екологізації діяльності. Л. Юрченко акцентував на значенні екологічної культури в розбудові національної безпеки. У дисертаційних працях досліджувалися певні аспекти змісту, завдань, форм і методів формування екологічної культури (О. Висоцька, Т. Гайналь, Г. Глухова, Н. Грейда, Л. Лук'янова, О. Матеюк, Н. Негруца, О. Пруцакова, Н. Олійник, Ю. Тагліна, Л. Титаренко, Н. Шевченко, О. Ярмак, Г. Ярчук). Основи екологічної культури, що закладаються в дошкільному віці, висвітлено в дослідженнях М. Кондратьєвої, А. Федотової, І. Хайдурова, доведено, що дітям 5–7 років доступні екологічні знання про рослини, тварин, людину як про живих істот, про зв'язки та залежності у світі природи й між людиною та природою; про різноманіття цінностей природи — оздоровчої, пізнавальної, моральної, естетичної, практичної, про те, що природа є середовищем існування для людини.

В. Сухомлинський проводив «уроки мислення» серед природи, кожне заняття передбачало певне коло речей і явищ для спостережень, а метою мала бути установка: дивуватися й помічати, помічати і відчувати,

відчувати й думати, думати та творити. Пізнавальна частина «уроків мислення» серед природи обов'язково має чергуватися з грою. Мета таких уроків — ознайомити дітей з навколишньою дійсністю, явищами природи, тваринним і рослинним світом. Для повноцінного розвитку дитини потрібне живе спілкування з природою, тому більшість уроків слід проводити на свіжому повітрі, використовуючи засоби анімаційної діяльності.

Одним із джерел набуття знань молодшими школярами про соціальні норми, формування у них бережливого ставлення до природи є казка як вид анімаційної діяльності. Також глибоку й серйозну навчально-виховну природоохоронну спрямованість мають екскурсії, походи, які можуть містити завдання з екології, що сприятимуть розвитку творчих здібностей учнів. Виїзд або похід на природу організуються із завданнями, за певним маршрутом.

Захоплюючою й корисною для учнів молодших класів буде робота над комплексним анімаційним проектом «Земля — наш спільний дім» та акцією «Посади дерево», у межах яких учні проведуть екологічні рейди. Під час проектів вони навчатимуться працювати з інструкціями, розвинути навички дослідження, спостереження, вміння отримувати інформацію з різних джерел, аналізувати її, формувати критичне мислення; навчатимуться працювати в бібліотеці з довідковою літературою; у співпраці з батьками почнуть виробляти навички роботи в Інтернеті, ефективно шукати тексти та відтворювати екологічні проблеми у власних малюнках.

Також у шкільних класах необхідно проводити різноманітні позаурочні анімаційно-дозвілєві заходи екологічного спрямування: вікторини, усні журнали, бесіди, конкурси, наявність та спостереження за живим куточком; організувати виставки квіткових композицій, малюнків, дитячих робіт з природного матеріалу; створювати фотоальбоми, фотогазети, каталоги, довідники про взаємини людини з природою.

Отже, анімаційна діяльність серед молодших школярів має допомогти їм зрозуміти, що людина є найвищою істотою на землі, щоб бути захисником усього живого, не завдавати шкоди, берегти природу, адже нашим нащадкам також будуть потрібні чиста вода й повітря, зелені ліси, родючі ґрунти — уся краса Землі.

*О. Ю. Вернер*

### **ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКОРИСТАННЯ КАЗКОТЕРАПІЇ ЯК ЗАСОБУ ВИХОВАННЯ МОРАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ**

Наші пращури, виховуючи дітей, розказували їм цікаві історії. Не поспішаючи покарати винну дитину, вони розповідали казку, зміст якої мав повчальний сенс, а багато звичаїв мали оберігати малюків від нещастя, навчали їх життя. Нині, базуючись на віковому педагогічному

досвіді, вважаємо, що такі історії були основою казкотерапії, на заняттях з якої досліджуємо казкові образи, намагаємося осмислити важливі поняття: добро та зло, вічне кохання й відданість, вміння пробачати, сімейні цінності, любов до близьких, повагу до пам'яті предків і шанування батьків. Казкотерапія — це лікування казками; відкриття тих знань, які є в певний момент психотерапевтичними; процес пошуку сенсу, розшифрування знань про світ і системи взаємовідносин у ньому, екологічної освіти й виховання дитини; терапія особливим казковим середовищем, у якому людина може реалізувати свою мрію. Під час аналізу казок виявляється, що ці історії містять інформацію про динаміку життєвих процесів. У казках наявний повний перелік людських проблем і образні способи їх вирішення. У процесі роботи звертаємося до життєвого досвіду дитини. Часто це дозволяє обрати потрібне рішення. Якщо дитина з раннього віку почне засвоювати «казкові уроки», відповідати на питання, чому її навчила казка, співвідносити відповіді зі своєю поведінкою, то вона стане активним користувачем «банку життєвих ситуацій». Форми роботи з казками різноманітні: читання й аналіз, розповідь, складання, переписування, інсценування, ілюстрування казки тощо. Ігрові технології сучасного виховання передбачають моделювання конфліктної або проблематичної ситуації, на прикладі якої закріплюються навички прийняття самостійного рішення, виконання певної соціальної ролі. У роботі вчителя початкових класів доцільно використовувати казки з методичного посібника «Уроки Сухомлинського. Музичні інсценівки за мотивами казок» (2009) авторів С. Школьник та Н. Келіної. За відгуком до цієї книги О. Сухомлинської, дочки педагога, у методичному посібникові світ казок Василя Олександровича набуває другого життя в музиці, пісні, танці. Її зміст урізноманітнює, збагачує, естетизує впливи на дітей, сприяє розвитку їхньої індивідуальності та творчості. В. Сухомлинський науково обґрунтував визначну роль казки для дітей. Його художні твори для молодших школярів зумовлюють аналіз вчинків літературних героїв та обґрунтування певних висновків, викликають бажання наслідувати позитивних персонажів і не брати приклад з негативних. Ці маленькі оповідки є важливою складовою роботи вчителя під час проведення виховних заходів, оскільки допомагають сформулювати поняття «добро» і «зло». Казки В. Сухомлинського спрямовані на формування правильного життєрозуміння, тут протиставлені різні якості, властивості людини, що приводять до певних життєвих обставин, впливають на її долю. Тому ще більший вплив на дітей матимуть ті казки, в опрацюванні яких вони братимуть участь. Отже, казкотерапія сприяє корекції емоційно-вольової сфери молодших школярів, позитивно впливає на зниження рівня збудженості та агресивності, виявляє та розвиває творчі здібності, формує навички конструктивного вираження емоцій, розвиває здібності емоційної регуляції в міжособистісних відносинах.

*В. І. Малиш*

## СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА ПРОФІЛАКТИКА ГЕНДЕРНИХ СТЕРЕОТИПІВ У ПРОЦЕСІ ЕКОНОМІЧНОЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ПІДЛІТКІВ

Фундаментальною ознакою сучасного українського суспільства є стрімкий розвиток до європейського рівня та застосування інновацій у науці, техніці, соціальній сфері. Неможливо вводити нові механізми в суспільство, у якому панують гендерні стереотипи, що стосуються економічних можливостей жінок і чоловіків та негативно впливають на соціалізацію підлітків, котрі через психовікові особливості гостро відчують економічну нерівноправність статей під час економічної соціалізації та самореалізації, що впливає на вибір професії та майбутнє сімейне життя.

Гендерну систему в Україні досліджують І. Жеребкіна, І. Головащенко, І. Лебединська, О. Марущенко, Т. Мельник, Н. Чухим; гендерні стереотипи та гендерні ролі — Т. Виноградова, Т. Говорун, О. Іващенко, В. Семенов, П. Горностай та ін.

Соціальна педагогіка, досліджуючи соціально-педагогічні проблеми підліткового віку, може мінімізувати вплив гендерних стереотипів за допомогою технологій соціально-педагогічної профілактики.

Гендерні стереотипи, як спрощені, стійкі, емоційно забарвлені образи поведінки й рис характеру чоловіків і жінок, проявляють себе в усіх сферах життя людини: у самосвідомості, міжособистісному спілкуванні, міжгруповій взаємодії. Серед них умовно виокремлюють три групи: маскулінності й фемінності, які зумовлюють виникнення в людей думок про соматичні, психічні та поведінкові якості, характерні для чоловіків і жінок; сімейних і професійних ролей, пов'язаних з гендером; стереотипи, спричинені змістом діяльності чоловіків і жінок. Останні дві групи стереотипів існують на рівні держави і права. У 1993 р. МОЗ видало Наказ № 256 «Про затвердження Переліку важких робіт та робіт із шкідливими і небезпечними умовами праці, на яких забороняється застосування праці жінок». У 2017 р. Міністерство охорони здоров'я ініціювало його відміну, понад 450 професій стали доступними для представниць жіночої статі. Важливим є дослідження світового банку, що охопило 144 країни, відповідно до якого середньомісячна зарплата чоловіків в Україні перевищує зарплату жінок на 26,6 %. Згідно з даними Держстату, упродовж першої половини 2017 працівник-чоловік в Україні в середньому заробляв 7779 грн на місяць, а жінка — лише 6243 грн. Але фактично жінки працюють більше за чоловіків, приблизно п'ять годин вони витрачають на неоплачувану працю: приготування їжі, прибирання, догляд за дитиною. Нині молодь спостерігає дві протилежні моделі поведінки. Батьки та вчителі наполягають на тому, що дівчина — майбутня господиня, дружина, мати, тому має навчатися етикету, приготування їжі, догляду за меншими братами й сестрами, а хлопець повинен бути сильним, розумним, успішним економічно й незалежним, забезпечувати свою родину та

батьків. А однолітки, зарубіжні ЗМІ пропагують нове бачення сучасного світу, де існують рівні права й можливості для всіх.

Соціальна педагогіка, реалізуючи принцип індивідуального підходу та природовідповідності в профорієнтації, мінімізує упереджене ставлення підлітків до «жіночих» та «чоловічих» професій, стирає між ними межі, нівелює стереотипи шляхом наведення позитивних прикладів успішних людей, котрі знайшли своє покликання, проводячи соціально-педагогічні тренінги й форумтеатри, відвідуючи які, можна помінятися роллю з іншим учасником і відчувати себе на його місці. Організуючи взаємодію родини та школи з метою формування сучасного бачення рівних умов на шляху до економічного та загалом життєвого успіху для хлопців і дівчат, соціальні педагоги мають змогу закласти основи нового суспільства з підлітків, у якому не буде стереотипів, що заважають його розвитку.

*К. П. Краснікова*

### **СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ СУПРОВІД РОЗВИТКУ ЖИТТЄВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТАРШОКЛАСНИКІВ-СИРІТ В ІНТЕРНАТНИХ ЗАКЛАДАХ**

Нині дітей-сиріт велика кількість по всій території України. Деяка частина з них до повноліття мешкає в інтернатних закладах і після того, коли вони їх залишають, саме їм найскладніше адаптуватися в соціумі, оскільки необхідно вчитися життєвої компетентності для реалізації себе. На наш погляд, це складно без соціально-педагогічного супроводу.

Проблема підготовки вихованців інтернатних закладів до самостійного життя відображена в працях учених-педагогів: Л. Байбородової, Л. Єременко, О. Ігнатової, В. Мухіної, В. Ослон, М. Рожкова, Л. Канишевської, Б. Кобзаря, Л. Кузьменко, С. Свириденко та ін.; явище життєвої компетентності у власних дослідженнях вивчали І. Єрмакова, Н. Пустовіт, Л. Сохань, М. Степаненко, Т. Титаренко, В. Циба, І. Ящук; сутність соціально-педагогічного супроводу розкрито в розвідках О. Білик, О. Безпалько, І. Зверева, А. Рижанової, М. Рожкова, А. Тадаєвої та ін. Таким чином, аналіз наукової літератури надає змоги констатувати, що проблема соціально-педагогічного супроводу з розвитку життєвої компетентності дітей-сиріт, вихованців інтернатних закладів є вивченою недостатньо.

За даними офіційної державної статистики, на 1 січня 2016 р. в Україні (без урахування окупованих територій сходу та Криму) — 73182 дітини-сироти. З них у Донецькій області — 4709, у Луганській — 1432 дітини. Також можна зауважити, що із загальної кількості (73182 сиріт) лише 20–23 % — сироти, інші — діти, позбавлені батьківського піклування. Більшість цих дітей виховують в інтернатних закладах, де їм просто необхідно розвивати життєву компетентність для вдалого майбутнього життя в соціумі.

Вагомий внесок у вивчення явища «життєва компетентність», його соціальних і соціально-психологічних аспектів, розроблення наукової дефініції зробив В. Циба, котрий визначає складові — сенс життя та його організацію раціональними способами для досягнення мети.

Розвиток життєвої компетентності значно ускладнюється у старшокласників-сиріт, оскільки перебування їх в інтернатних закладах суттєво обмежує набуття соціального досвіду. Це можна поліпшити завдяки соціально-педагогічній діяльності, яка передбачає, що соціальний педагог вестиме юнака-сироту в розвитку його життєвої компетентності, для реалізації чого необхідний соціально-педагогічний супровід. Погоджуючись з А. Рижановою, вбачаємо сутність соціально-педагогічного супроводу юнаків-сиріт у розвитку їх життєвої компетентності — соціально-педагогічний захист старшокласників у процесі розширення їх соціальних зв'язків, соціально-педагогічну допомогу у формуванні життєвих цілей — цінностей та соціально-педагогічну підтримку в набутті досвіду раціональних способів досягнення цілей.

Для реалізації означеного змісту супроводу важливо базуватися на специфіці соціально-педагогічної діяльності. Під час реалізації соціально-педагогічного супроводу доцільно використовувати інтерактивні форми та методи, пов'язані із залученням Інтернету: онлайн-екскурсію музеєм, проведення профорієнтаційної роботи за допомогою соціальної мережі «YouTube». Також можна використовувати активні форми та методи роботи, щоб розвинути творчу особистість, допомогти виробити власні цінності, активну життєву позицію. Найефективнішими формами й методами роботи, які допоможуть виконати поставлені завдання, є імітаційні ігри та розігрування ролей: «Я в бібліотеці», «Я в магазині», «Я в лікарні» та ін. За допомогою таких форм роботи у старшокласників-сиріт напрацьовується соціальний досвід.

*Я. Б. Чайківський*

### **СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНА АДАПТАЦІЯ СТУДЕНТІВ-ПЕРШОКУРСНИКІВ ЗАСОБАМИ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Вступ до закладу вищої освіти для більшості першокурсників є новим періодом у житті, наступним етапом соціалізації, який передбачає оволодіння важливою соціальною роллю. Отже, актуалізується активне пристосування юнацтва до студентського життя. Соціально-педагогічна адаптація першокурсника є процесом, який забезпечує здатність молодій людині відповідати вимогам навчального закладу, а також спроможність розвиватися в новому для себе оточенні, реалізовувати творчі здібності та духовно-соціальні потреби. Одним із механізмів продуктивної адаптації, коли водночас створюється сприятливе адаптаційне середовище для студентів-першокурсників, є анімаційна діяльність.

Проблему адаптації студентів до навчання в умовах закладу вищої освіти досліджували Т. Алмазова, Ю. Бохонкова, Н. Герасимова, Н. Жигайло, О. Кочерук. Анімація розуміється як напрям соціокультурної



діяльності, педагогічна система, соціально-педагогічна технологія (А. Андреева, Т. Дедуріна, Л. Сайкіна, Л. Тарасов, І. Шульга). У вітчизняній науці анімаційна діяльність є новим явищем і розглядається в дослідженнях Л. Волик, Т. Лесіної, Н. Максимовської, С. Пальчевського, С. Пащенко.

Однією з найважливіших передумов успішної навчальної діяльності першокурсників є їх своєчасна адаптація до умов навчання в закладі вищої освіти, що розглядається як початковий етап долучення їх до професійного співтовариства. Перший курс має стати точкою опори для студента, а може призвести до деформацій у поведінці, спілкуванні та навчанні. Саме на першому курсі формується ставлення молодшої людини до себе, як до майбутнього професіонала, до професійної діяльності, продовжується «активний пошук себе». Від успішності соціально-педагогічної адаптації часто залежить подальший хід професійного життя людини. Адаптація в закладі вищої освіти розуміється як здатність особистості стати складовою студентства, усвідомити належність до нього на цей період часу, виконувати суспільні вимоги, норми й правила, що формують позитивний особистісний та соціальний розвиток.

Термін «анімація» з французької мови означає «одухотворення», «спонукання до діяльності», «оживлення». У малій енциклопедії із соціальної педагогіки анімація визначається як вид соціально-педагогічної діяльності, спрямований на реалізацію фахово обґрунтованих дій з метою оздоровлення соціального клімату певного середовища, створення атмосфери креативності (Т. Лесіна); соціально-педагогічна анімація задовольняє й розвиває культурно-освітні та культурно-творчі потреби й інтереси, стимулює соціальну активність особистості, її здатність до перетворення навколишньої дійсності та самої себе (І. Шульга); соціально-педагогічна анімація — процес пробудження, одухотворення та активізації власне людських сутнісних духовних сил особистості, результатом чого є натхнення на продуктивне соціальне життя, соціальну творчість, гармонізацію соціальних відносин (Н. Максимовська).

Отже, соціально-педагогічна адаптація студентів-першокурсників засобами анімаційної діяльності — процес активізації соціально значущих дій студентської молоді з метою розкриття соціального потенціалу кожного студента та групи загалом, розвитку соціальної активності, створення умов для вільного вибору просоціальної діяльності у виховному просторі закладу вищої освіти. Це одухотворення соціального буття, що має позитивні особистісні та суспільні наслідки.

*Н. В. Дудко*

## **РОЗВИТОК СОЦІАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДІ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

В умовах трансформації сучасного соціально-культурного простору, виникнення нових соціальних проблем (міграція значної кількості населення в глобальному масштабі, прояви ейджизму та маргіналізації на



основі вікових ознак, постійне занурення й залежність від віртуального середовища тощо) особливої уваги набуває дієвість особистості як соціального суб'єкта громадянського суспільства, зокрема молоді, що виявляється в її позитивній соціальній активності.

Дослідженню розвитку соціальної активності молоді присвячені праці Т. Баландіної, П. Кравчука, Б. Мар'єнка, М. Матвієнка, Ю. Матвієнка, В. Мокляка, П. Плотнікова, С. Постанової, І. Степаненка, О. Суської та ін.

На увагу заслуговують дисертаційні дослідження О. Кулінченко (розглянуто формування соціальної творчості студентів в умовах діяльності органів самоврядування вищого навчального закладу); А. Рогоза, Н. Клімкіна, Л. Нафікова, О. Тельна (розглянуто формування соціальної активності дітей і підлітків з неповних сімей і з фізичними вадами).

Молодь завдяки своїм психофізіологічним можливостям і потребам здатна на інноваційне перетворення соціального середовища, творчо підходить до вирішення нових проблем інформаційного суспільства та формує сучасний напрям розвитку соціуму загалом. Ця соціальна група характеризується прогресивністю мислення й дій, що суттєво вирізняє її серед інших. Так, Закон України «Про сприяння соціальному становленню та розвитку молоді в Україні» визначає молодь не тільки за віковими характеристиками, але й акцентує на інтелектуальному та соціальному потенціалові, носієм якого вона є. Молодь позиціонується як невід'ємний та провідний суб'єкт ефективного функціонування суспільства як системи. Особливо її роль актуалізується в добу інформатизації суспільства. Молодь формує нову соціальну місію та зосереджує всі ресурси для реалізації та впровадження змін у суспільне життя, які відповідають вимогам сучасного інформаційного соціуму, зокрема інтенсифікації комунікаційних потоків на базі розвитку інформаційно-комп'ютерних технологій.

Успішна соціалізація молодого покоління, його долучення до активної життєдіяльності суспільства залежить від рівня соціальної активності та засобів сприяння її розвитку. Соціальну активність уважають найвищою формою активності, діалектична природа якої поєднує процес інтенсивної соціальної діяльності людини в соціумі та власне результати цієї діяльності. Особливістю формування соціальної активності є необхідність своєрідного середовища – суспільства, у якому молодь — «творець» історичного перетворення життєдіяльності, визначає соціальну (життєву) позицію. Формування системи цінностей, виявлення здібностей, визначення власної суспільної місії – це похідні соціальної активності, які відображають позитивний аспект формування й розвитку соціально зрілої особистості. Протилежністю соціальної активності є соціальна пасивність, апатія, замкнутість, відчуження від спільноти та фактична втрата повноцінного соціально активного члена суспільства. Отже, дослідження методів і засобів розвитку позитивної соціальної активності молоді потребує наукового обґрунтування.

Соціальна активність молоді формується в різних середовищах під час виховання, освіти, професійної й дозвіллевої діяльності. Якщо означені процеси є керованими й зумовленими суспільно, то сфера дозвілля – це віддзеркалення творчих пошуків самореалізації, адаптації й інтеграції молоді до нових умов соціокультурного розвитку інформаційного суспільства. Пошук нових підходів до аналізу дозвіллевої діяльності сучасної молоді сприяє створенню необхідних умов для її самоактуалізації, активній діяльності в навчальній та професійній сферах та формуванню соціально дієвого суб'єкта.

*М. І. Максимовський*

### **ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЇ РОЗВИТКУ СОЦІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ ЗАСОБАМИ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Забезпечення успішного соціального розвитку студентів у професійній, громадській, комунікативно-інформаційній сферах зумовлює звернення до анімаційної діяльності як суспільної практики, що сприяє гармонізації процесу соціального становлення інтелектуалів у сфері вищої освіти. Отже, актуалізується реалізація технології розвитку соціальної культури (далі ТРСК) студентської молоді засобами анімаційної діяльності. Специфіку та ознаки соціально-педагогічних технологій вивчали О. Безпалько, Р. Вайнола, Н. Заверіко, І. Зверева, А. Капська, О. Караман. Процесуальні характеристики анімації досліджували Л. Волик, Т. Лесіна, Н. Максимовська, Л. Тарасов, М. Ярошенко та ін. Здійснення ТРСК ґрунтується на тому, що соціальна культура студентської молоді в інформаційному суспільстві трактується як ступінь розвитку її соціальності, яка є виявом соціальної суб'єктності професійно-громадянського спрямування в освітньому просторі ВНЗ та поза його межами, сприяє відтворенню та вдосконаленню цінностей соціальної життєдіяльності за допомогою утворення нових моделей просоціальної активності, зокрема у віртуальному інформаційному середовищі з використанням нових засобів комунікації, обробки та зберігання інформації.

Реалізація ТРСК мала певні особливості. По-перше, вона здійснювалася на двох рівнях: внутрішньому середовищі вищого навчального закладу та поза ним у відкритому соціальному просторі. По-друге, одним із принципових завдань ТРСК стало здійснення анімаційної діяльності не тільки в позанавчальному, але й у навчальному процесі, зокрема для стимулювання наукової активності студентів. По-третє, на рівні внутрішньо-вузівського середовища відбувалося затвердження оперативного плану дій шляхом проведення як традиційних нарад, круглих столів, так й інтерактивних діалогів за допомогою віртуального спілкування в Інтернеті. Також проведено Арт-пікнік, у процесі якого кожен студент мав висунути власну пропозицію й представити себе як креативного діяча через різні види мистецтва та творчості. По-четверте, особливим

напрямом взаємодії на обох рівнях стала спільна діяльність з іноземними студентами. Саме цей напрям дозволив продемонструвати неупереджене ставлення, активне сприяння інтеграції в соціально-культурне середовище ВНЗ студентів інших країн. По-п'яте, зовнішньо-вузівська анімаційна діяльність з метою реалізації соціальної культури студентської молоді відбувалася за допомогою акції, під час якої активними студентами висунуто пропозиції, у яких відображено напрями подальшої креативної взаємодії. Зокрема відбувались виступи студентського аматорського театру в Територіальних центрах та інтернатних закладах (театралізовані інтерактивні вистави «Серце», «Шлях до життя» та ін.). По-шосте, під час реалізації ТРСК на обох рівнях здійснювалася інформаційно-комунікативна діяльність з виявлення просоціальної активності професійно-громадянського спрямування. У віртуальному просторі проводився флешмоб «Доторкнися до мрії», під час якого кожен охочий мав долучитися і викласти в мережу фото власної мрії, однак вона мала бути пов'язана із професією або громадською активністю. Цей напрям продовжився циклом заходів під загальною назвою «Фестиваль інтерактивних медіа-ідей».

Таким чином, реалізація технології розвитку соціальної культури студентської молоді відбувалася відповідно до визначених компонентів, етапів, процедур, операцій, критеріїв і показників. Загалом комплексно застосовувалися ефективні засоби анімаційної діяльності: мистецтво, туризм, гра, мотивуючі акції, традиційні та нові медіа. Перспективою подальшого дослідження є аналіз ефективності пропонованої технології та корекція результатів її втілення з метою застосування в освітньому процесі закладу вищої освіти.

*Н. М. Печериця*

### **ОСОБЛИВОСТІ СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ КОРЕКЦІЇ ЕЙДЖИЗМУ МОЛОДІ**

Соціокультурна ситуація, що склалася нині в Україні, негативно впливає на соціальне становлення та розвиток сучасної молоді. Серед молодого покоління спостерігається схильність до прояву та поширення негативного соціального явища — ейджизму — дискримінації людини за віком. Загалом феномен ейджизму може стосуватися будь-якої вікової групи, але найчастіше виявляється в зневажливому ставленні молоді до літніх людей, їхніх висловлюваннях щодо старості в процесі міжособистісної взаємодії та на рівні соціальних інститутів, а іноді навіть і в агресивній та протиправній поведінці. Це — важлива соціальна проблема. Таке ставлення до літніх людей негативно впливає на соціальний розвиток молоді, тому потребує саме соціально-педагогічного корекційного впливу. Проблеми ейджизму досліджували такі науковці: О. Березіна, О. Краснов, І. Кресіна, Л. Магдисюк, А. Мікляєва, Л. Міщиха, Д. Солдаткін. Соціально-педагогічну корекцію різних негативних соціальних явищ

вивчали Г. Василенко, Т. Гніда, Н. Заверико, В. Носенко, Т. Окушко, Н. Сейко, Г. Товканець та ін. Але соціально-педагогічну корекцію ейджизму молоді досліджено недостатньо.

Підґрунтя для вивчення ейджизму розробив геронтолог Р. Батлер у 60 рр. ХХ ст. Учений пропонує розуміти ейджизм як комбінацію трьох взаємопов'язаних елементів: негативних стереотипів старості та старіння, дискримінаційних практик на адресу літніх людей у міжособистісній взаємодії людей, а також на рівні функціонування різних суспільних інститутів. На основі аналізу наукових праць Р. Батлера, О. Березіної, М. Скимової, Н. Кривоконь, Л. Магдисюк, А. Мікляєвої можна висновувати: це поняття означає негативний стереотип, установку, упередження щодо старості та літніх людей, що супроводжується дискримінаційними діями в процесі міжособистісної взаємодії та на рівні соціальних інститутів. Негативний стереотип є основою такого ставлення молоді до літніх людей. У загальному розумінні А. Рижанова розкриває стереотип як стійкий зразок думок, сприйняття, зазначає, що він складається зі спрощених знань, почуттів та відповідної поведінки. Вона виокремлює соціальні, індивідуальні, позитивні, негативні, точні й неточні стереотипи. Явище ейджизму є негативним стереотипом, що поширює хибні уявлення, негативні емоції, переконання молоді щодо літніх людей, які поступово реалізуються через дискримінаційні дії. Основними факторами, що провокують ейджизм серед молоді, є: кризові соціокультурні явища, менталітет населення, зміна соціального статусу людей похилого віку та поширення ЗМІ негативного стереотипу щодо них. На відміну від інших видів корекції, соціально-педагогічна сприяє створенню необхідних умов для соціалізації та інтеграції молодого покоління в соціумі, а також зміцненню зв'язків між поколіннями, її складовою є двосторонній процес: безпосередня діяльність щодо корекції з молоддю та соціальним середовищем. Особливість соціально-педагогічної корекції полягає у виправленні та упередженні негативного явища ейджизму серед молоді та в інтеграції корекційних зусиль не лише внутрішнього соціально-виховного середовища, але й зовнішнього. Крім того, соціально-педагогічна діяльність має активізувати самокорекційний потенціал молодого покоління через переосмислення та відтворення власних правильних ціннісних орієнтацій; волонтерську діяльність; гармонізацію взаємовідносин з літніми людьми під час культурно-дозвілдової діяльності; створення сприятливих умов для саморозвитку, самоорганізації та самореалізації молодого покоління в соціумі.

*І. В. Дерев'яно, О. В. Олійник*

### **СУБ'ЄКТ-ОБ'ЄКТНІ ВІДНОСИНИ В СИСТЕМІ ХРИСТІЯНСЬКОГО ВИХОВАННЯ МОЛОДІ**

Досягнення вітчизняної теорії виховання справедливо мають на меті всесторонній розвиток особистості, який відбивається на процесі виховання, його результаті.

Розглядаючи педагогічні ідеї християнського виховання, слід зазначити, що воно, як і будь-яке виховання, має свою певну педагогічну систему, яка має такі складові:

- суб'єкти християнського виховання — ті, хто організовує християнське;
- об'єкти впливу християнського виховання;
- мета і завдання християнського виховання;
- зміст християнського виховання;
- принципи його організації;
- засоби, форми і методи християнського виховання.

Християнське виховання — складне багатогранне явище, що є системою духовно-морального становлення особистості, яка через християнську віру, шляхом прояву вольових зусиль досягає християнських цінностей під керівництвом педагога, священнослужителя, батьків.

Немало науковців акцентують на вчителі як суб'єкті християнського виховання молоді, який є взірцем високої духовності і метою діяльності якого є інтегрування християнських цінностей у ціннісну систему особистості, створення відповідних умов для такої інтеграції.

До головних особистісних характеристик учителя школи як суб'єкта християнського виховання особистості належать:

- релігійні, світоглядні погляди та переконання;
- віра й пов'язані з нею надії та сподівання;
- доброта і справедливість;
- здатність орієнтуватися на вищі загальнолюдські цінності;
- потреба формувати свою особистість, життя, педагогічну діяльність відповідно до християнських цінностей.

До основних завдань такого вчителя можна віднести:

- контролювати самого себе й усі завдання, які він ставить перед вихованцями, на підвищеному моральному рівні;
- дбати про моральну чистоту навчання;
- розвивати дух учнів у прагненні до ідеї добра;
- сприяти розвитку в учнів самоспостереження, навчити їх аналізувати скоєні вчинки, міркувати про себе, свою поведінку або якусь конкретну особистісну якість;
- навчати дотримувати морально-етичних принципів і саме на основі них вибудовувати ділові, дружні, сімейні та інші стосунки, спрямовувати свою волю до добра, долучаючи у свій простір моральний критерій істини, усвідомлювати відповідальність за власні вільні рішення;
- пробуджувати у вихованця інтерес до іншої людини. Формою взаємодії з іншою людиною може бути «діяльна допомога», орієнтована на благо іншої людини, учинок, який передбачає самообмеження, співчуття, альтруїзм;
- виховувати любов, милосердя, доброту та інші якості.

*Т. А. Саклакова*

## **ПРОФІЛАКТИКА ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ МОЛОДИХ МЕНЕДЖЕРІВ ЗАСОБАМИ АНІМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Зі збільшенням темпів життя в сучасному соціумі дедалі більша кількість людей відчуває емоційне перевантаження та страждає від проявів синдрому хронічної втоми, особливу психоемоційну виснаженість відчувають фахівці, котрі знаходяться в процесі постійної комунікації з іншими людьми (педагоги, психологи, менеджери). Це посилює актуальність соціально-педагогічної профілактики професійного вигорання, оскільки її сутністю є випереджальна взаємодія на індивідуальному, груповому, середовищному рівнях. Пошук ефективних засобів профілактики актуалізує використання з цією метою анімаційної діяльності як гуманістичної суспільної практики.

Професійне вигорання вивчали В. Бойко, К. Маслач, С. Джексон; цікавими для нашого дослідження є праці медичних психологів (Н. Сирота, В. Ялтонський), котрі визначають напрями соціальної профілактики; соціально-педагогічну профілактику розглядали: О. Безпалько, М. Галагузова та ін. Анімаційна діяльність є предметом аналізу Л. Волік, Т. Лесиної, Н. Максимовської, Л. Тарасова та ін.

Професійне вигорання — це синдром фізичного й емоційного виснаження, який характеризується виникненням заниженої самооцінки, негативним ставленням до професійної діяльності, втратою співчуття і співпереживання у відносинах з пацієнтами або клієнтами. Основними психологічними проблемами в діяльності менеджера є постійний стан напруженості, пов'язаний з необхідністю внутрішнього налаштування на певну поведінку, мобілізації всіх сил на активні й доцільні дії; постійним перебуванням у стані підвищеної відповідальності за клієнтів; потребою тримати під контролем кілька компонентів одночасно. Серед наслідків професійного вигорання можна вирізнити загальне почуття втоми, вороже ставлення до роботи, невизначене почуття занепокоєння, менеджер може легко впасти у гнів, дратуватися й почувати себе втомленим, бути негативно налаштованим. Це погіршує не тільки якість роботи, але й руйнує соціальні контакти, порушує соціально-професійний імідж фахівців.

Використання соціально-педагогічної профілактики на основі анімаційного підходу дозволяє комплексно вирішувати проблеми профілактики професійного вигорання, оскільки анімаційна діяльність передбачає реалізацію програм соціально-творчої реабілітації, інтенсивного соціально орієнтовного відпочинку, соціально-психологічної консолідації суспільних груп та має такий потенціал: сприяє формуванню соціально-значущих якостей особистості (соціальна активність, комунікативність, організованість, мобільність, креативність); сприяє підготовці до взаємодії з людьми різних вікових категорій та соціальних статусів; надає можливості набути досвіду інтерактивної взаємодії, вдосконалення моделей поведінки й діяльності в соціальному середовищі.

Анімаційна діяльність має унікальні властивості для профілактики професійного вигорання молодих менеджерів: мотивує молоду людину до вдосконалення власних духовних потреб, що перетворюються на соціально-позитивну активність; під час участі в анімаційних заходах консолідується професійна спільнота й виробляються спільні позитивні моделі взаємодії в середовищі життєдіяльності; просоціальна анімаційна активність створює передумови для вироблення ініціатив у напрямі вдосконалення соціального всесвіту; анімація є чинником поліпшення взаємодії в спільноті та винесення позитивних дій у зовнішнє середовище; поєднуючи засоби, що активізують особистість, та групи (мистецтво, туризм, гра тощо) з недирективними методами й формами виховання (акції, квести, флешмоби, тренінги та ін.) на основі активної діяльності утворюються нові можливості для профілактики професійного вигорання. Актуалізується проблема розроблення соціально-педагогічної програми профілактики професійного вигорання молодих менеджерів засобами анімаційної діяльності.

*О. С. Калініна*

### **ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ ВИКЛАДАННЯ «КУЛЬТУРОЛОГІЇ» В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

Швидкі темпи соціальних змін в Україні, модернізація суспільства, розвиток ринкових відносин у всіх сферах матеріального та духовного життя, долучення освітніх українських програм до Болонської системи освіти висувають нові вимоги до системи підготовки спеціалістів з вищою освітою. Центральною ідеєю концепції освіти є посилення гуманітарної підготовки спеціаліста будь-якого профілю. Гуманітарні основи освіти сприяють формуванню світу духовних цінностей молодого покоління, уявлень про честь і гідність, справедливість та відповідальність, права й обов'язки, патріотизм і працьовитість, повагу до особистості, милосердя. Незамінною дисципліною, яка може виконувати цю місію, є культурологія, що формує здатність та інтерес до творчої діяльності, становлення духовних, естетичних і соціальних орієнтирів.

Нині, коли масштаби й темпи перетворень суспільно-економічних відносин такі, що подальший прогрес у суспільстві може базуватися лише на знаннях, поширюється тенденція до максимального використання наукомістких технологій та інновацій.

Одним із головних завдань сучасного українського освітнього простору є побудова системи особистісно-орієнтованого, компетентного підходу до освітнього процесу в університеті. Реалізація принципів такого підходу в професійній освіті змінює орієнтири процесів навчання, виховання та розвитку, визначаючи головною метою особистість спеціаліста, котрий має професійні компетенції, здатний ефективно реалізувати в діяльності за спеціальністю свій інтелектуальний, творчий та адміністративний потенціал, мотивований і готовий до самореалізації й саморозвитку.



Нині змінилися школярі та студенти, котрі краще сприймають матеріал з яскравими картинками, що створюється за допомогою сучасної техніки. Сприйняття інформації на слух поступається місцем різним модернізованим дисциплінам. Студенти більшою мірою візуали, у зв'язку із чим методи та засоби викладання мають розвиватися та своєчасно відповідати на виклики сучасної картини світу. Викладання культурології потребує використання сукупності методів, прийомів, засобів дій, необхідних для формування культурної, освіченої та толерантної особистості. Із цією метою використовуються такі методи навчання: евристичний, проблемний, репродуктивний. З усіх означених найефективнішим є евристичний метод викладання, суть якого полягає в тому, що викладач ставить проблему, формулює протиріччя, допомагає студентам винайти проблемну ситуацію, поділити викладання матеріалу на етапи, які поступово ускладнюються, а студенти роблять «відкриття» на кожному етапі. Така структура евристичного методу відповідає етапам розумової діяльності.

Наступний — проблемний метод, за допомогою якого педагог починає виклад нового матеріалу із запитання. Потім вголос виказує припущення, різні точки зору та обговорює їх зі студентами, доводить істину експериментом, який провели самі студенти, або розповідає про досліди вчених, намагаючись долучити студентів до наукового пошуку.

Таким чином, дисципліна «Культурологія» є незамінною в сучасному освітньо-виховному процесі вищої школи, оскільки допомагає вдосконалити та розвинути творчий потенціал студентів і сформувати цілісну особистість.

*Г. Ю. Сиромолот*

### **СОЦІАЛЬНА ІНТЕГРАЦІЯ ЛЮДЕЙ ПОХИЛОГО ВІКУ В УМОВАХ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ**

В умовах постіндустріального соціуму соціалізація літніх людей має негативні прояви (розрив міжпоколінних зв'язків, дискримінація за ознакою віку, маргіналізація та соціальне відчуження тощо), тому є важливою проблемою сучасної соціально-педагогічної науки. Як не може бути універсального засобу пристосування до старості, так і не існує єдиного способу соціальної інтеграції літніх людей. Особливо це актуально в суспільствах перехідного типу, до яких належить сучасна Україна. Актуалізується активізація та об'єднання зусиль різних соціальних інституцій, зокрема громадських організацій, які мають особливу функцію у створенні умов для позитивної соціальної інтеграції літніх людей.

Проблеми старіння науковці розглядали у філософському, демографічному, медико-біологічному, соціологічному, психологічному аспектах. Соціально-педагогічний аспект соціальної інтеграції літніх людей є недостатньо дослідженим, але вагомий внесок у цьому напрямі зробили такі науковці: Р. Ануфрієва, О. Білий, Т. Волкова, Г. Зозуля, Н. Ковальова, С. Пальчевський, І. Ліпський, О. Холостова та ін.



Соціальна інтеграція особистості як багатоаспектний і міждисциплінарний феномен передбачає послідовні взаємопов'язані процеси не тільки адаптації, але й індивідуалізації, а період старості — зміну соціального статусу людини.

Соціальна інтеграція людей похилого віку є складною проблемою. Важливу функцію в роботі з літніми людьми мають громадські об'єднання, які розвивають їхню активність, дозволяють розкритися ресурсам, творчим ініціативам, задіють позитивний потенціал людини, сприяють вирішенню кількох завдань: піднімають статус літньої людини, дозволяють задовольняти соціокультурні та освітні потреби, розвивають міжпоколінні відносини.

У межах громадської організації активізація соціального потенціалу особистості відбувається засобами анімаційної діяльності. Нині ця суспільна практика виокремилася з дозвіллевої сфери та, зважаючи на особливості функціонування громадської організації, набуває специфічних ознак (мотивує особистість до участі у взаємодії, підвищує творчий потенціал, сприяє ініціюванню змін у соціумі тощо), які дозволяють використовувати її в різних сферах соціальної життєдіяльності.

Якщо аналізувати анімаційну діяльність в умовах громадської організації, слід зазначити, що її соціально-виховний аспект полягає в можливості через анімаційну діяльність засвоювати й удосконалювати соціальні цінності, формувати відповідні соціальні якості, активізувати інтеграційний потенціал навколишнього соціуму. Але кількість досліджень соціально-виховного аспекту анімаційної діяльності є недостатньою.

Отже, застосування анімаційної діяльності в умовах громадської організації сприяє підвищенню ефективності соціалізації літніх людей, визначає наступні перспективи застосування: створення умов, спрямованих на розвиток (фізичний, соціальний, духовний) літньої людини за допомогою використання сучасних соціокультурних технологій та методів мистецької, ігрової, туристичної активності; подолання негативних проявів і причин для стримування особистісного вдосконалення; організація продуктивної діяльності людей похилого віку, яка є засобом соціальної інтеграції в нових для них умовах існування.

## СЕКЦІЯ: УКРАЇНЬСЬКА Й СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ТА МОВОЗНАВСТВО

*С. В. Бойко*

### МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В РОМАНЕ ЛЮ ЦЫСИНЯ «ЗАДАЧА ТРЕХ ТЕЛ»

Движимое страхом обреченности на вечное одиночество, подкрепляемое неукротимой любознательностью, свойственной нашей расе, с незапамятных времен человечество озадачено вопросом наличия вземных форм жизни. Невероятные конспирологические теории, космические версии происхождения человека, размытые фото неопознанных летающих объектов в небе — все это не дает конкретного, такого желанного ответа на вопрос: «Одни ли мы на просторах бескрайнего холодного космоса?». Ответ, подобно грому среди ясного неба, приходит к героине романа современного китайского писателя-фантаста Лю Цысиня «Задача трех тел».

Эпоха разгара культурной революции, времена ужасных зверств хунвейбинов и повсеместного насаживания идеологии маоизма, темные страницы истории, которым суждено сыграть ключевую роль в жизни не только героини романа Е Вэньцзе, но и всего человечества — это, безусловно, попытка автора измерить философией прошлое и настоящее Китая. Став свидетелем казни собственного отца лишь за его стремления защитить физику от очернения невежеством маоизма, Е Вэньцзе волей случая оказывается привлеченной к секретному проекту «Красный берег», цель которого — поиск вземных цивилизаций посредством отправки в космос радиосигналов. Героиня, используя Солнце как ретранслятор, посылает особый сигнал в космическое пространство. И сигнал не останется незамеченным. С этого момента судьба всей человеческой расы лежит на хрупких плечах женщины-астрофизика.

Реликтовое излучение, нанотехнологии, неизменные законы физики, законы природы (или отсутствие всяких законов), губительное влияние пестицидов, отношения между айсбергом и океаном, эрой Хаоса и эрой Порядка приводят героев романа к мысли о том, что технологический прогресс, возможно, — раковая опухоль. «Совість человечества» спит, а «Вселенная — это сжавшееся в спазме сердце», и мы «пляшем в собственных цепях».

Но первый контакт с вземным разумом может оказаться как спасением человечества, панацеей от ужасов, порождаемых homo sapiens каждую секунду по всему миру, так и окончательным и необратимым концом для всей человеческой расы.

*И. С. Галушко*

### ПОНЯТИЕ ДОЛГА И ЧЕСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОЭМЫ ГОМЕРА «ИЛИАДА»

Поэма Гомера «Илиада» — величайшее произведение мировой культуры и литературы. Николай Иванович Гнедич — один из тех, кто

посвятил часть своей жизни переводу поэмы на русский язык, написал в предисловии следующее: «Творение Гомера есть превосходнейшая энциклопедия древности». Значение «Илиады» не только в описании культуры Греции того времени, но и в обращении Гомера ко многим общечеловеческим проблемам. Это вопросы о человеческой красоте, войне и мире, жизни и смерти, мужестве и доблести и т. д. Среди них несомненный интерес представляет проблема долга и чести в ее разнообразных проявлениях в эпосе.

Цель данной работы — рассмотреть особенности трактовки проблемы долга и чести в поэме на основе анализа поведения главных героев Ахилла и Гектора. В толковых словарях понятие «долга» и «чести» объясняется следующим образом. Например, в словаре Брокгауза и Эфрона «долг» «в широком смысле — всякая обязанность, вытекающая из какого-либо юридического или нравственного обязательства, налагаемого договором, законом, общественным мнением или собственной совестью человека». Понятие «честь» — не есть понятие правовое. Оно коренится исключительно в нравственном самосознании и, не имея формального основания, представляется столь же относительным, как и принципы нравственности.

Главные герои гомеровского эпоса — воины ахейские и троянские. Воины издревле образовывали особую социальную группу, которая имела высокий статус и авторитет. Замкнутость, иерархичность этой группы сделали ее основой для формирования понятия чести, которое составляло основу нравственного кодекса древней эпохи.

Сравнительный анализ поведения и речей Ахилла и Гектора позволяют понять особенности понятий долга и чести воинов того времени. В первой песне поэмы ссора Ахилла и Агамемнона воспринимается через толкование древнего отношения к воинской чести, которая была напрямую связана с завоеванной в бою добычей. Агамемнон посягнул на наложницу Ахилла, его добычу, чем оскорбил лучшего воина, а тот, не стерпев подобного, ответил: «Время придет, как данаев сыны пожелают Пелида. Все до последнего; ты ж, и крушася, бессилен им будешь», — тем самым отказавшись участвовать в военных действиях. Несмотря на то, что Агамемнон обладал большей властью и полномочиями, чем Ахилл, никто из данайцев не стал упрекать героя за такие слова. Старец Нестор попытался убедить Агамемнона не отбирать у Ахилла его награду, понимая, что последствия ссоры царя и сильнейшего воина накануне важной битвы могут быть ужасны, а Талфибий и Эврибат, которых царь отправил за Брисеидой, испытывали чувство стыда и не хотели этого делать.

Вместе с тем понятие долга для Ахилла носит индивидуалистический характер. Он не переживает, что будут гибнуть его товарищи, если он выйдет из боя. Подобное понимание долга более древнее. Но, когда смерть настигнет его друга Патрокла в поединке с Гектором, он вернется к боевым действиям. В этом решении проявилось особое отношение Ахилла к своему оружию, которым древний воин должен был дорожить, как

своей честью. Он отдал его Патроклу потому, что доверял ему, ведь Патрокл был ему как брат. Когда Гектор убил Патрокла и забрал доспехи, Ахилл очень разозлился: для воина того времени забрать оружие врага означало полную победу, а позволить врагу забрать своё оружие или оружие товарища — унижение для ратоборца. Вызвать противника на бой и сражаться с ним лицом к лицу — это тоже проявление воинского долга и чести. Но быть жестоким к поверженному противнику было проявлением архаического восприятия чести.

Гектор относится к более современному типу воинов. У него есть чувство долга и перед семьей, и перед родиной. Это хорошо описано в 6-й песне, когда на мольбы своей супруги Андромахи остаться в Трое Гектор ответил отказом. В битве же Ахилл и Гектор сражались, как подобает настоящим воинам. Во время сражения Ахилл ни разу не попытался избежать битвы. Гектор сражался храбро, и лишь Ахилл смог заставить его убежать.

Таким образом, у Ахилла и Гектора понятия долга и чести не во всем сходятся. Ахилл больше беспокоится о самом себе, чем Гектор. Гектор же хочет защитить родину и её жителей. Можно сделать вывод, что в целом эти понятия Гомера ближе нашему времени.

*Д. С. Данец*

### **ДУХ БОЙЦА: СТИВЕН ХОКИНГ И ФЕРНАНДО РИКСЕН**

Боковой амиотрофический склероз (БАС) — медленно прогрессирующее, неизлечимое дегенеративное заболевание центральной нервной системы, приводящее к параличу и последующей атрофии мышц. Болезнь не влияет на умственные способности, но приводит к тяжелой депрессии в ожидании медленной смерти, а на поздних этапах болезни поражается дыхательная мускулатура. Обычно от выявления первых признаков БАС до смерти проходит несколько лет. Есть только три исключения, и двое из них стали авторами мировых литературных бестселлеров.

Стивен Хокинг (1942–2018) — выдающийся английский физик-теоретик и популяризатор науки. БАС диагностирован в 1963 г. с прогнозом жизни в два с половиной года. Пользовался коляской с конца 1960 г. В 1985 г. утратил способность говорить, некоторую подвижность сохранял лишь указательный палец на правой руке. Впоследствии подвижность осталась лишь в мимической мышце щеки, напротив которой закреплен датчик. С его помощью управлял компьютером, позволявшим ему общаться с окружающими. Был дважды женат (1965 г. и 1995 г.), отец троих детей. Автор многочисленных научных, научно-популярных книг, а также (совместно с дочерью) книг для детей. В 2007 г. совершил полет в невесомости на специальном самолете, а на 2009 г. был запланирован полет в космос, который не состоялся. Широко упоминается в литературных, музыкальных, кинематографических произведениях искусства. Активно участвовал в различных медиапроектах.

Фернандо Риксен (1976) — известный нидерландский футболист, полузащитник нидерландских клубов «Фортуна» (Ситтард) и «АЗ» (Алкмар), шотландского «Рейнджерс» (Глазго) и российского «Зенита» (Санкт-Петербург), а также юношеской и национальной сборных Нидерландов. Отличался непримиримым и буйным характером, имел проблемы с кокаином и алкоголем, провел несколько месяцев в реабилитационном центре. БАС диагностирован в 2013 г. с прогнозом жизни в полтора года. Как и С. Хокинг, дважды женат, сейчас воспитывает двух дочерей.

Совместно с журналистом Винсентом де Врисом выпустил автобиографию «Дух бойца» (2013 г.). Книга посвящена футболу, наркотикам, алкоголю и сразу стала бестселлером в Нидерландах. На презентации книги сообщил о своей болезни. Ф. Риксена поддержал весь футбольный мир — все его клубы, отдельные футболисты (Криштиану Роналду и др.) и рядовые болельщики. Он сделал новую татуировку («Я воин, сильный духом»), снялся в фотосессии и создал фонд, чтобы собрать деньги на обучение дочери. В настоящее время передвигается на коляске и пользуется компьютером, по словам жены, только правым указательным пальцем. В одном из последних интервью отметил, что не собирается уступать С. Хокингу в продолжительности жизни. В начале текущего года присутствовал на открытии собственного монумента, установленного болельщиками возле стадиона его первой команды в Ситтарде (Нидерланды).

Дух бойцов с БАС — С. Хокинга и Ф. Риксена — особенно ощущается на литературном фронте, где существенную роль играет активная поддержка многочисленных читателей.

*Ю. В. Дробот*

### **РОМАН-ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ: ОТ ДЖОРДЖА ОРУЭЛЛА К ХАРУКИ МУРАКАМИ**

Роман-предупреждение — именно таким жанром назывались антиутопии в XX в. Ярким представителем этого жанра является Эрик Блэр, более известный под псевдонимом Джордж Оруэлл. Роман «1984» вышел в 1949 г., но его силу и культовость мы чувствуем и по сегодняшний день.

Харуки Мураками — не менее яркий представитель мировой литературы — творит на полвека позже Джорджа Оруэлла, но его «1Q84» связан с «1984» множеством концептов, а сам Мураками родился в тот год, когда был написан оруэлловский роман.

Один из миров «1Q84» — 1984 год, в котором начинается действие романа. Позже читатель знакомится и с другим миром, который нельзя назвать параллельным. «Все немного не так, как выглядит. Главное — не верь глазам своим. Настоящая реальность только одна, и точка», — это последние слова, звучащие под «Симфониетту» Яначека, которые услышала главная героиня романа Мураками Аомамэ в мире 1984. Позже для нее реальностью оказался мир 1Q84.

Читатель знакомится на протяжении романа с этим неведомым миром, где обитают непонятные для нас существа — little people, которые имеют власть над реальностью. Они живут по своим законам, общаясь с окружающим миром с помощью «того, кто слышит голос».

Джордж Оруэлл тоже стал создателем мира, неведомого для нас, но все равно реального, мира 1984, управляемого Старшим Братом, «который смотрит на тебя». Его никто не видел, но от его внимания не ускользает ничто. Little people также не видели люди, не посвященных в их тайну. А для тех, кто видел, это несло опасность. Ведь если видят они, видят и их.

Основной концепт этих произведений — всегда есть кто-то, кто знает о тебе. Это могут быть как идейные вдохновители, так и правители, вожди, даже две луны в небе. И ты не ускользнешь от их внимания. Это первое предупреждение авторов.

Два романа связывает еще одна важная деталь — их герои не имеют личного пространства. Как Аомамэ, так и Уинстон не могут быть там, где хотят и с кем хотят. Они живут в состоянии постоянной слежки, опасаясь сделать неверный шаг. Безусловно, такую жизнь опасались увидеть в реальности и Джордж Оруэлл, и Харуки Мураками.

Тема любви, ставшая традиционной для жанра антиутопии, присутствует в романах «1984» и «1Q84». Аомамэ была влюблена в Тэнго с 10 лет. Для того, чтобы сохранить свою любовь на целых 20 лет, им хватило всего одного прикосновения рук в классе школы. Именно это мгновение они хранили в своей памяти до самой встречи, прокручивая его в головах снова и снова. Благодаря любви они и встретились спустя долгое время. Только этого момента они ждали всю жизнь. Возможно, и миры поменялись местами ради их встречи.

В романе Джорджа Оруэлла Уинстон с Джулией были вместе, пока это было возможно. Ради своих чувств они пошли на мыслепреступление, позволили себе наслаждаться любовью, а не просто исполнять «партийный долг». Именно это и привело их к разоблачению и процессу «излечения», а «излечившись» друг от друга, они предали любовь.

Миры Оруэлла и Мураками доказывают, что вся наша жизнь может измениться в одно мгновение. Они предупреждают, что нужно наслаждаться каждым моментом так, будто он никогда не повторится. И главное, что он сохранится в наших душах и умах, и не важно, станет ли он счастливым воспоминанием или печальным уроком, который ломает нас.

Харуки Мураками создает тысяча невестьсот восемьдесят четвертый год — мир, в котором две луны. В мире Джорджа Оруэлла луна одна, смотрит она на Океанию, страну ангсоца, люди в которой говорят на новозе. Миры разные, но цель у них одна — предупредить любого, кто прикоснется к страницам книги.

*В. Н. Маруева*  
**ПРОРОЧЕСТВО ИСАИИ «НА СТОРОЖЕВОЙ БАШНЕ»**  
**БОБА ДИЛАНА**

Боб Дилан (Роберт Аллен Циммерман, 1941) — американский поэт, композитор, гитарист, исполнитель, художник, писатель и киноактер. Культовая фигура в рок-музыке на протяжении последних пяти десятилетий. Творчество Боба Дилана, как считает его исследователь Майкл Грей, следует рассматривать как текст, возникающий на пересечении фольклорной, литературной, блюзовой, рок-н-ролльной, библейской и иных традиций. Этот текст «за выдающееся влияние на популярную музыку и американскую культуру, отмеченные лирическими композициями необычайной поэтической силы» получил Пулитцеровскую премию (2008), а «за создание новых поэтических выражений в великой американской песенной традиции» — Нобелевскую премию по литературе (2016).

29 июля 1966 г. Боб Дилан попал в аварию на мотоцикле, его состояние было критическим, сопровождалось временной амнезией. Свернув гастрольную деятельность на несколько лет, музыкант приходил в себя после аварии, повлиявшей на все его дальнейшее творчество. В это время он практически не расставался с Библией и почерпнул из нее основу почти для всех текстов альбома «Джон Уэсли Хардинг». Как позже вспоминал Боб Дилан, песня «На сторожевой башне» родилась быстро: «Есть три способа писать песни. Ты сочиняешь слова и пытаешься подобрать мелодию. Или, если у тебя рождается мелодия, ты должен как-то набить ее текстом. А есть и третий способ, когда они появляются одновременно. Вот когда все перепутывается: слова становятся мелодией, а мелодия — словами. И для таких, как я, это идеальный метод. “All Along the Watchtower” была написана именно так. Она появилась за очень короткое время».

Текст песни основан на библейском пророчестве Исаии о падении Вавилона (Ис. 21: 1–10). Диалог ведут джокер — пророк и вор — Христос, второе пришествие которого будет «якоже тать в нощи», т. е. «как вора ночью» (1Ф. 5: 2.). Особенностью песни, по мнению автора, является то, что она «открывается немного по-другому, более необычно, ведь у нас есть несколько циклов событий, которые описываются в несколько обратном порядке».

В 1968 г. один из величайших гитаристов Джими Хендрикс (1942 — 1970) сделал из акустической версии Дилана хард-роковый хит, долгое время занимавший высокие места в различных чартах, а также звучавший в многочисленных фильмах: «Красота по-американски», «Форрест Гамп», «Побег», «Кайф», «Марсианин» и т. д. Боб Дилан был восхищен работой Хендрикса: «Я был просто ошеломлен. У него был такой талантище, он мог находить и решительно развивать в песне новые идеи. Он находил там то, чего другие не смогут найти. Пожалуй, он усовершенствовал эту песню. Я запатентовал “All Along the Watchtower” в его

исполнении, и это продолжается до сегодняшнего дня. Странно, но каждый раз, когда я пою эту песню, я чувствую, что она посвящается ему». Во время последующих концертных выступлений Дилан предпочитал исполнять эту песню в стиле Джими Хендрикса.

По мнению Майкла Грея, эта «печальная песня» является «серьезным упреком» «лету любви» и «резким контрастом» творчеству Боба Дилана середины 60 гг. прошлого века. Главной особенностью языка песни Грей считает использование стиля «нового импрессионизма».

Боб Дилан использовал три варианта окончания песни при ее исполнении:

- пессимистический: песня заканчивается последним куплетом («рысь зарычала, два всадника приближались, ветер начал выть»), выхода нет, «ужасное предчувствие слишком велико, чтобы закончиться многоточием»;
- более оптимистичный: песню завершает первая строка («Отсюда должен быть какой-то выход») или несколько ее повторов;
- циклический: в конце песни повторяется первый куплет, что «подчеркивает центральную роль автора-исполнителя».

Библейские реминисценции песни стали впоследствии важной характерной чертой всего творчества Боба Дилана.

*А. А. Лусмонад*

### КРАСОТА ДУШИ И ТЕЛА

Категория красоты всегда была предметом пристального внимания литераторов. Мы рассмотрим ее на материале двух романов разных эпох: «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда (1890) и «Дом ангелов» Паскаля Брюкнера (2013).

Главные герои — Дориан Грей и Антонен Дампьер — получают эстетическое удовольствие от своих поступков. Дориан осуществляет мечту многих людей — он не стареет. У него появляется уникальная возможность наблюдать за своим внутренним миром визуально. Случайный портрет становится целью его жизни. Он наслаждается своей вечной молодостью, наблюдая за тем, как морщится собственная душа в нестареющем теле. Фантастика О. Уайльда дает возможность читателю увидеть душу человека.

«Дом ангелов» можно назвать романом о красоте там, где она невозможна. Здесь мы сталкиваемся с топографией безобразия, поскольку трудно назвать мир попрошаек красивым. Антонен, риелтор по продаже элитной недвижимости с дипломом юриста и патологической страстью к гигиене, решил избавить мир от всей мерзости. Чистота — его крестовый поход, культурный вирус. Дампьер мечтает об устройстве, что сможет стирать возраст, как стирают пыль. Но наслаждаться уничтожением мерзости не может чистый человек, за свои дела всегда придется отвечать.

Красота — это тот фактор, который может привести и к успеху, и к смерти. В данном случае большую роль играет внутренний мир — ведь



он является накопителем всех грехов, за которые расплачиваются жизнью оба главных героя. Механизм простой: верить в судьбу или нет — дело каждого, но вся мерзость, все плохие дела, которые ты успеешь сделать в жизни, накапливаются в твоей душе, и зло вернется.

Можно ли говорить о равенстве клошаров (бездомных) и успешных людей? С позиции гуманизма — конечно, ведь все мы люди. С другой стороны, это не получится. Антонен Дампьер — человек, который с вершины опустился на дно социума, чтобы истребить паразитов на благо человечества. Ведь современный Париж — это десять тысяч бездомных, и надо вычистить, как считает герой, эту выгребную яму. Он настолько хотел избавить мир от «нечисти», что не заметил, как откормил эту мерзость у себя внутри. Дориан пошел другой дорогой, но итог тот же. Безусловно, все люди равны, но у каждого свои особенности, причины которых не смог рассмотреть Антонен. Как Грей, он творил «добро» — давал советы, как жить, и уроки риторики. Дампьер и подумать не мог, что из работника успешной фирмы превратится в бездомного, и не до конца осознает, что является причиной несчастья множества людей. Но читатель сможет понять: у каждой так называемой мерзости есть свои причины, будь это типичный попрошайка или богатый дворянин.

Главные герои очень похожи, хотя живут в разные эпохи. Конец заранее очевиден, как в произведении с долей фантастики, так и во вполне реалистическом романе современного писателя. Проблема борьбы внешней и внутренней красоты не стареет, ее решение — в их органичном и гармоничном соединении.

*Н. С. Тюркеджи*

### **ЭКОЛОГИЯ ЧЕЛОВЕКА В РОМАНЕ Ф. РОТА «ЛЮДСКОЕ КЛЕЙМО»**

Американский писатель, лауреат Пулитцеровской премии Ф. Рот — автор очень глубокого, философского романа «Людское клеймо» о жизни человека, добившегося успеха, положения в обществе, но какой ценой.

Ф. Рот излагает жизненные факты, знакомые каждому из нас. Ему нет необходимости менять причинно-следственные связи, из-за чего роман захватывает вас с первой страницы и по накалу описываемого держит в напряжении до последней. В произведении затрагиваются многие проблемы: отношения мужчины и женщины, современного образования, одиночества, старости, дружбы, семьи... Но главным остается бегство от самого себя и последствия принятых нами решений.

Как часто мы задумываемся о том, что движет нами в тех или иных ситуациях? Как часто думаем о своей свободе и независимости в современном обществе? Писатель опровергает все наши заблуждения: «Ваше «всем известно» — всего-навсего клише и первый шаг к банализации опыта, и невыносимей всего весомость и авторитетность, с какой люди пользуются подобными клише. Мы знаем лишь, что за пределами клише никто не знает ровно ничего. Мы не можем ничего знать. Что мы

«знаем», того мы не знаем. Намерение? Мотив? Следствие? Смысл? Поразительно — сколько всего нам неизвестно. Еще поразительней — сколько всего нам якобы известно».

Каждый из нас, осознанно либо нет, играет некие роли в зависимости от окружения. Не это ли влияет на нашу чистоту души, ведь экология человека может быть загрязнена и как самим человеком, так и условиями извне. Мы открепиваемся от того, что на нас можно повлиять и поступаем так, как принято, не замечая навязывания и влияния на личные мысли и стремления. Так Ф. Рот обнажает все то пагубное воздействие, в данном случае американского общества, на поступки и действия главного героя — Коулмена Силка, который, отказываясь от своей сущности, семьи, расы, добивается успеха, но все исчезает из-за, казалось бы, невинной фразы, которая отбирает у него все!

«Вот что получается, когда растешь у людей. Вот чем оно заканчивается, когда всю жизнь крутишься в нашей компании. Людское клеймо». И это клеймо — приговор общества, перед которым человек вынужден пресмыкаться, изворачиваться, хитрить в надежде на лучшую участь и комфорт. А от поставленного клейма практически невозможно избавиться, но именно это нас и освобождает от оков вынужденных социальных ролей и лжи. Ведь «всегда есть правда, и есть более глубокая правда. Хотя кругом полным-полно людей, свято уверенных, что знают тебя или кого-нибудь еще как облупленного, на самом деле конца неведению нет. Правда о нас неисчерпаема. Как и ложь».

«Людское клеймо» срывает маску цивилизованности с современного мира, обнажает истинную сущность человека, которая еще раз ставит под сомнение то, что человек — это высшее существо, и как бы мы ни старались выглядеть лучше, наши поступки говорят сами за себя.

Главное, к чему необходимо стремиться, — это не изменять себе. Ни в мелочи, ни в важных решениях, поскольку последствия неизбежны, а, оставаясь самим собой, можно сказать, что свою жизнь ты прожил, не играя в навязанные кем-либо игры.

## СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

*П. О. Радзих*

### ФІЛОСОФСЬКА РЕФЛЕКСІЯ ПСИХОТИПУ АВТОДЕСТРУКЦІЇ НА ПРИКЛАДІ ПОСТАТЕЙ С. К'ЄРКЕГОРА ТА ГАМЛЕТА

Теоретична та прикладна вагомість звернення до проблематики само-визначення особистості зумовлює необхідність філософського осмислення складних психологічних типажів як радикальних зразків екзистенції.

Вивчення психотипів відповідно до класифікації К.-Г. Юнга є усталеною дослідницькою стратегією в гуманітарному знанні, але нестандартне зіставлення постатей Сьорена К'єркегора та Гамлета збільшує методичний інструментарій і теоретичне підґрунтя розвідок цієї тематики.

Пластику мислення, у якій домінують есхатологічні мотиви на рівні мікрокосму, можна синтезувати в загальний психотип самознищення, суть якого полягає в усвідомленні трагедійності як онтологічних засад людства та бажанні знищити себе разом з усесвітом. Персоніфікація цього психотипу представлена в європейській культурі біографією датського філософа С. К'єркегора та образом Гамлета з однойменної п'єси англійського драматурга Вільяма Шекспіра. З постатями Гамлета й С. К'єркегора логічно пов'язані жіночі постаті Офелії та Регіни Ольсен, реценція стосунків з котрими сприяє найповнішому розкриттю психотипу автодеструкції.

Гамлет як модус психотипу автодеструкції є формою буття, що апелює до самознищення через усвідомлення несправедливості не тільки соціальних норм, але й самих засад існування людства. Артикуляція Гамлетом свого статусу як «зайвого» полягає не в значенні спадкоємця престолу, а як ідейно складного, несвоечасного для тієї епохи, підкріплюється поведінковими жестами, спрямованими не тільки на прийняття мортальності буття, але й на помсту за загибель батька як відновлення балансу справедливості у світі.

Біографічна філософія С. К'єркегора репрезентує автодеструкцію як форму буття, яка тяжіє до самознищення за допомогою заперечення власної антропологічності. Матеріальне буття є обтяжливою складовою, вплив якої можна зменшити за допомогою розвитку психологічності. Сюжет твору «Щоденник спокусника» — візуалізація пригнічення власного тіла в парадигмі спокуси як інтелектуальної гри, що містить фізіологічне задоволення не як кінцевий результат, а як супровідну практику.

Спільним місцем психотипів Регіни Ольсен та Офелії є хтонічна природа жіночого ества, здатного до продовження роду й упорядкування матеріального світу. Функціональне навантаження жіночих постатей у сфері тяжіння автодеструктивного психотипу полягає в добровільній відмові від них психологічно сильними чоловіками, зосередженими не на соціальних стандартах, а на метафізичному вимірі буття. Регіна Ольсен утілює психотип дівчини-підлітка, інфантильність котрої домінує

над ще не розвинутою жіночністю. Але глибинні інтенції незрілої жіночності орієнтують власницю такої свідомості на чоловіка. Припинення взаємин Сьореном за ініціативи самої Регіни вказує на зведення її психології на якісно новий, зрілий рівень сприйняття дійсності. Офелія відповідає психотипу молодшої жінки, котра набуває першого досвіду взаємин з протилежною статтю, у результаті якого матиме психологічну травму, що зумовить в ній рефлексію й нестандартне мислення. Трагічний фінал цього персонажа синтезує есхатологічну логіку Гамлета і статус Офелії як слабкої ланки.

Автодеструктивний психотип формується шляхом залучення до світогляду моральності, викривний характер якої, подібно до богинь помсти Еріній, переслідує Гамлета та С. К'еркегора через формування в них трагічності й трансформацію «волі до життя» на «буття-до-смерті».

Філософська рефлексія психотипу автодеструкції вписується в логіку есхатологічного світогляду, парадоксальна конструктивність якого (на прикладі постатей Гамлета й С. К'еркегора) полягає в апелюванні до життя та смерті як базових станів людського буття, радикалізованих етичними настановами.

*В. О. Найденко*

### **ТРАНСЦЕНДЕНТНИЙ СВІТ ОБРАЗІВ СВЯТИХ АПОСТОЛІВ У ТВОРЧОСТІ ЖИВОПИСЦЯ ОЛЕГА ЛАЗАРЕНКА**

Творчість представника сучасного мистецького угруповання в Харкові «Слобожанське буриме», дизайнера та живописця Олега Лазаренка в українському мистецтвознавстві розглянута надто фрагментарно, тому вивчення різних аспектів творчості майстра належить до категорії перспективних досліджень.

Олег Анатолійович — митець, який своїми полотнами підносить глядача над буденністю та спонукає до медитативного споглядання. Його картини пульсують багатобарвністю та формами, сповненими гармонії. У них зберігається зв'язок із сакральним світом.

Духовна тематика у творчості О. Лазаренка розкрита в багатьох живописних циклах. Монументальною величиною відзначається його проект «Апостольське запричастя». Цикл складається з дванадцяти окремих частин із зображенням ликів Святих Апостолів, що за своєю стилістикою нагадують фрески з ранньохристиянських храмів. Такий ефект досягнуто завдяки новітній техніці О. Лазаренка — мозаїчному кольоропису. Сам стиль письма є своєрідним модерним продовженням візантійської традиції створення образів сакрального світу.

У полотнах цього циклу митець відходить від класичної повітряної перспективи. Натомість застосовується нова — часова. Вона досягається шляхом розбудови багатопарових модульних сіток, завдяки чому відбувається перехід від пологих елементів до об'ємних. Благоговійно споглядаючи лики Апостольських Посланців, глядач ніби переміщується крізь століття, всотуючи духовну чистоту трансцендентних образів.

На перший погляд може здатися, що зображення Апостолів виконані без дотримання догматики релігійного мистецтва. Утім, така світськість образів не позбавлена благочестя. На нашу думку, митець прагнув створити не канонічний церковний лик, який за своєю сутністю не завжди досяжний для сприйняття пересічною людиною. Навпаки, художник свідомо писав образи Апостолів зі звичайних людей, своїх сучасників. Завдяки цьому він наближує глядача до трансцендентної сутності їхніх образів Святих крізь призму метафоричності, а також шляхом використання сучасної техніки — мозаїчного кольоропису.

У динамічній внутрішній наповненості образів циклу «Апостольське запричастя» відкривається потужна духовна сутність Апостолів — учнів Христа, котрі подолали складний шлях до своєї віри. У композиції символічне місце посідають очі Апостолів, які в кожного з них спрямовані то в небо, то звернені всередину себе, то пронизливо дивляться на глядача.

Релігійні символи — хрести, німби, тварини — мають важливе смислове навантаження, яке додатково сакралізує полотно та розкриває сутність кожного Апостола.

Пронизлива глибина погляду та вібрація ликів Святих робить процес споглядання картин О. Лазаренка наближеним до читання молитви. А людина, далека від релігії, долучившись до світу «Апостольського запричастя», може відчутти дух віри й поринути в трансцендентний простір християнства.

*Н. Є. Шолухо*

### **ТІЛЕСНІСТЬ У КОНЦЕПЦІЇ ФОТОГРАФІЇ СЬЮЗАН ЗОНТАґ**

Візуальна культура як соціокультурна форма та антропологічна модель демонструє опосередкованість взаємин образами. Актуальності для філософського осмислення набуває проблема візуалізації тілесності суб'єкта в ситуації взаємодії з іншими. Концепція фотографії американської дослідниці й митця Сьюзан Зонтаґ демонструє евристичний потенціал щодо означеної теми, тому є перспективною дослідницькою стратегією.

Концепція С. Зонтаґ висвітлена в збірці наукових есе «Про фотографію» (1977 р.), яка являє собою не лише філософську та мистецтвознавчу рефлексію про жанр фотографії, але й містить нові можливості в наукових підходах до зразків мистецтва як до соціокультурних феноменів.

Тілесність у концепції С. Зонтаґ є конструкцією, що вміщує не тільки уявлення суб'єкта про себе як психофізіологічну цілісність, але й соціальні вимоги до зовнішності, символічне навантаження та особливості візуалізації в культурі. Тобто тілесність постає інформаційною структурою, складовими якої є її образ у фотографії та образ взаємин між суб'єктами.

Загальна теза С. Зонтаґ — тлумачення процесу фотографування як схоплення миттєвості дійсності та встановлення контакту з реальністю через пізнання, оволодіння й навіть насильство. Категорія насильства

постає в концепції дослідниці як чинник визначення ідейного змісту та функціонального навантаження тілесності у фотографії. С. Зонтаґ виокремила два модули насильства — символічний та реальний.

Тлумачення насильства на символічному рівні є бажанням, трансформованим у площину мистецтва. Жагу влади переведено на творчий імпульс, а суб'єкт тлумачено як тіло, зображене на фотографії. Проте встановлення контролю над суб'єктом на символічному рівні не нівелювало його тілесність як багатомірну конструкцію, а збагатило її новим ракурсом — образом, створеним іншою людиною. Тобто до структури тілесності ввійшов митець — той, хто візуалізував власні уявлення про суб'єкта, а також глядач — той, хто сприйняв створений митцем образ крізь призму власного світогляду.

Реалістичний модус насильства, представлений у фотографії як сюжет, проаналізовано С. Зонтаґ за естетичним і етичним напрямками розвитку думки. Погляд на сюжет крізь призму естетики постулював редукцію тілесності до рівня тіла через вилучення категорії пізнання з акту споглядання. Залучення етики до сприйняття сюжету так само апелювало до суб'єкта як до тіла, але через негативне конотативне значення насильства в культурі. Але постаті автора фотографії та глядача не розглянуті дослідницею як складові тілесності, а тиражування таких сюжетів відкрито як загроза втрати глядачем моральності.

Таким чином, концепція фотографії С. Зонтаґ уможлиблює тлумачення тілесності суб'єкта як конструктора, складовими якого є тіло, його зображення, соціальні зв'язки та культурні коди, що відповідає функціонуванню тілесності в парадигмі візуальної культури.

*Н. О. Ковальчук*

### **АДАПТИВНИЙ МЕХАНІЗМ КЛІПОВОГО МИСЛЕННЯ «ПОКОЛІННЯ Z» У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Тенденцією сучасної культури є її зрощення з цифровими технологіями, що продовжують свій безперервний розвиток. Цифрова революція, яка почалася наприкінці минулого століття, стала антецедентом інформаційної революції, глобалізації та суттєвих змін у суспільстві.

Безумовно, рушійною силою цих процесів є соціальний запит, сформований відповідно до тієї дійсності, де культивувався соціум, якому належить цей запит. Чарлі Гір, автор праці «Цифрова культура», акцентує на соціальному факторі, що спричинив появу цифрових технологій (посилаючись на Ж. Дельоза), таким чином: «Соціальна машина завжди є первинною стосовно технічної, саме соціальна машина відбирає і призначає до використання технічні елементи».

Якщо покоління, що стало свідком переходу від звичного світу до світу з означенням «цифровий», ще пам'ятає «доцифровий» період й порівнює дійсність з минулим досвідом та постійно перебудовує себе, щоб підлаштовуватися під нові умови, то наступне покоління, яке народилося в якісно новому середовищі, сприймає інформаційно-технологічний

простір, сповнений різноманітних гаджетів, як звичний. Марк Пренскі запропонував концепцію цифрового плем'я, у якому є іммігранти (digital immigrants), яким необхідно пристосовуватися, та корінні жителі (digital natives), для котрих оновлений цифровими засобами світ є природним. Останніх також називають «поколінням Z» («Generation Z»).

Сучасна теорія поколінь (основу якої закладено на початку 90 рр. XX ст. завдяки Вільяму Штраусу та Нілу Гоуву) поділяє покоління таким чином: бекі-бумери (1946–1964), покоління X (1965–1980), покоління Y, або міленіали (1981–1994), покоління Z (1995 — сучасність).

Під поколінням розуміється спільнота, що виникла в певний історичний час, сформована одними факторами (соціокультурним фоном, політичним устроєм, економічною ситуацією) та способом виховання, у результаті чого стала носієм певної системи цінностей.

Покоління Z формується під агресивним впливом інформаційного потоку та постійним втручанням технічних засобів. Це покоління справжніх digital natives. Вони мають необмежений доступ до інформації, але це призвело до розвинення такого механізму, як фрагментарне (кліпове) мислення, що базується на здатності мальовничого та швидкого світосприйняття за допомогою короткого, яскравого посилу. Відбувається стиснення великого об'єму інформації до простих форм, які можна швидко сприйняти, без обтяження перцептивних механізмів.

Великий обсяг інформації та високий рівень відволікання формує навички швидкого переключення. Це призводить до неможливості концентрації, глибинного розуміння та запам'ятовування. При пасивному залученні увага в покоління Z загалом становить 8 секунд, а 12 хвилин — це той час, за який вони втрачають інтерес до активності. Але фрагментарність світосприйняття сформована мозком унаслідок спроби досягнути більшу кількість інформації, ніж він звик. Кліпове мислення — механізм адаптації мозку, який захищає від інформаційного перенавантаження, до якого призвів розвиток інформаційних технологій.

Фрагментарне мислення наявне не лише в покоління Z, але в його представників спостерігається найбільший прояв. Це зумовлено кількістю технічних засобів, які застосовуються в повсякденному житті (міленіали одночасно використовують переважно 2 пристрої, зети — 4), та постійним збільшенням інформаційного потоку.

Отже, з одного боку, кліпове мислення негативно впливає на особистість і світосприйняття, а з іншого, дозволяє адаптуватися до нового цифрового світу та його умов.

**СЕКЦІЯ: ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ***И. И. Гулеско***ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРОВОЙ ПОЭТИКИ  
ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА**

Проблема стиля Г. Свиридова является дискуссионной и исследованной недостаточно. Познание свиридовского этоса, его философско-эстетических концепций, классичности музыкальных форм, техники хорового письма, фактуры — важное задание для исследователей. Сегодня нет общей теории хорового стиля как культурно-исторического феномена, которая могла бы включить в себя систему методов изучения хоровой музыки, её жанровую эволюцию в связях с историко-культурными процессами. Сюда можно отнести понятия стиля национальной школы, жанра, авторского стиля и стиля как компонента музыкального языка.

Понятие хорового стиля содержит тематизм, жанр, фактуру, её темброво-колористическую сторону. Ю. Паисов также называет составляющими хорового стиля принципы функционально-гармонического остинато, резонансной гармонии, а также концертности и песенности как композиционного начала.

Вопросы фактуры Г. Свиридова исследованы недостаточно. Свиридовская фактура обнаруживает глубинную связь с русскими хоровыми традициями, авторское индивидуальное сближение традиций праклассического и классического хорового стиля с народно-песенной традицией. Она воплощается в индивидуализации структуры музыкальной ткани, в более тонком взаимодействии вертикали и горизонтали. Свиридовская фактура — тонкая система взаимодействия скрытых в ней голосов. Она полимелодична, подпевочно-подголосочна. Это подвижный рельеф, где плотность — смена разреженности тембров в индивидуализации хоровой ткани.

Полифония Г. Свиридова может быть определена как полифония дифференцированных голосов, исключая чистые полифонические (классические) приёмы и формы. Она впитывает множественные влияния народно-песенной хоровой традиции, русского партесного хорового концерта. Г. Свиридов вырастает из традиции преемственности стиля М. Мусоргского. Его искусство фундаментально, он отразил художественную линию XX в.

Свиридовская линия в кантатно-ораториальном жанре характеризуется стремлением к синтезу традиционных жанровых черт с хоровой поэтикой русской историко-эпической оперы с особенностями многочастных вокально-циклических композиций, с подключением симфонических принципов преимущественно в качестве внутренних, не выводимых на поверхность свойств формообразования. Г. Свиридов — создатель русского музыкального христианского пантеизма, который является основой его



творческого метода, отличительной чертой стиля, наследник традиции Н. Римского-Корсакова.

Трудно переоценить важность изучения хорового стиля в высшем учебном заведении на протяжении всего обучения дирижера-хормейстера. Здесь важно определить на каждом этапе обучения степень погружения в исполнительскую поэтику хорового стиля композитора, включающую в себя тематизм, фактуру, форму, тембровую драматургию, артикуляцию (в широком смысле), концепционные и концептуальные особенности формы-содержания. Умело постигая авторские коды (текст — контекст — интертекст — уртекст), дирижер раскрывает глубинные авторские константы (см.: хоры «Табун», «Вечером синим», «Где наша роза?», «Грусть просторов», «Курские песни», «Повстречался сын с отцом», «Веснянка»). В крупной же форме («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория») нужно сочетать работу с фресковым штрихом.

*И. А. Лисниченко*

### **МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИМВОЛИЗМ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОСТРАНСТВЕ XIX — XX ВВ.**

Символизм — одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870–1880 гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX вв., прежде всего в самой Франции, Бельгии и России.

Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Их экспериментаторский характер, стремление к новаторству, космополитизм и обширный диапазон влияний стали образцом для большинства современных направлений искусства.

Все происходящие в нашем мире события представители символизма считали результатом невидимых и не известных нам причин. Символизм отрицал науку, был невысокого мнения о человеческом разуме, который слишком часто ошибается.

Лишь миг прозрения, наступающий во время творческого процесса, признавался символистами способным приоткрыть завесу тайны над миром иллюзий, поэтому особая роль отводилась символистами творческой личности.

В музыкальном искусстве сложился специфический стиль символизма. Однако композиторы этого времени часто сотрудничали с поэтами, писателями, драматургами и живописцами этого художественного направления. Сюжеты символисты черпали из библейских историй, исторических и мифологических событий, античной мифологии.

Символизм в музыке определяет связь между музыкальными и экстра-музыкальными элементами, такими, как другие виды искусства, предметы, человек или эмоциональное состояние. Эта связь присутствовала

уже в мадригалах і мотетах епохи Відродження, в яких тесситура і гармонія знаходилися в тісному співвідношенні з поетическим текстом.

Ще однією відомою музикальною монограммою є ініціали Дмитрія Шостаковича, в німецькій транскрипції DСHС: Ре-Ми бемоль-До-Сі, вперше використаною композитором в 10-й Сімфонії. Другою російським композитором Александр Скрябін в своїй симфонічеській поемі «Прометей» звертається до символу, народженому в результаті об'єднання музики і світла. Спочатку суть «світлової музики» мислилася їм елементарно, як свого роду кольорова «візуалізація» тональностей і аккордів, але потім він прийшов до ідеї більш складних, контрапунктичеських взаємодій між музикою і світлом, з'явилися образи і фігури символічеського змісту: «молнія», «хмара», «хвилі».

Якщо говорити про символізм в музиці ХІХ ст., то не можна не згадати про з'явленні «лейтмотива» — музикального фрагмента, характеризуючого того або іншого персонажа в опері або конкретну предметну тему в симфонічеському творі. Лейтмотив широко використовувався в композиціях Вебера, Вагнера, Р. Штрауса. Не менш важливий внесок в естетику символізму зробили французькі композитори Дебюссі і Равель. Одним з найбільш яскравих тому підтверджень є симфонічеська Прелюдія Дебюссі «Післяполуденний відпочинок фавна», написана під враженнями поеми його співвітчизника Стефана Малларме, одного з основоположників символізму в літературі.

В хорівому творчестві яскравими прикладами символізму стали твори Сахновського «Ковчег», «Алі-Бей», Гречанинова, «Над неприступною крутизною», «Нам веселить ручей», Овчинникова «Вітер приніс іздалека», «Там неба освітлений край» і інших.

*В. Д. Балюк*

## НОВІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В ДУХОВНІЙ МУЗИЦІ А CARPELLA ОСТАННІХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХІ СТ.

Найхарактерніші тенденції та погляди на хорове мистецтво сучасних композиторів визначають два напрями в розвитку хорівого мислення нашого часу: відродження жанрів духовної музики в сучасному контексті та прагнення досягти первинного синкретизму мистецтва на вищому рівні музичної еволюції.

Значну увагу творці приділяють жанрам духовної музики як традиційно концепційним формам, спроможним висвітлювати фундаментальні питання буття, філософські погляди та пошуки істини. Цікаво, що духовна музика трактується ширше, ніж тільки музика, пов'язана з християнською церквою. Наш сучасник-композитор шукає гармонію в традиції, яка завжди була покликана впорядковувати життя, що й нині вражає цілісністю та органічністю свого прояву. Такий спалах зацікавленості є позитивним, але існують і негативні аспекти.

Добре, що це здорова реакція суспільства на те, від чого воно було відлучено, а погано те, що багато митців починають опікуватися церковною

музикою, виходячи з того минулого, яке їх «виховало» — з особливостей своєї підготовки, культури, загальних уявлень про музику. Адже якщо композитор не заглиблений у традицію, не розуміє сенсу й цілі богослужбової музики, а намагається лише певною мірою «фантазувати» в цьому напрямі, то його твори, хоча й талановиті, не матимуть незалежного сакрального значення.

Але творчість таких композиторів може набагато сильніше впливати на сучасну молодь через використання новітніх тенденцій у музиці. Наприклад, у творчості Олени Юнек, харківського автора, є своє ставлення до сакральних текстів, вона в письмі наслідує традицію московської школи початку ХХ ст., передаючи зміст забарвленою музичною тканиною та грою тембрових контрастів. Стримане переживання земного буття втілюється в загострених зіставленнях гармоній та характерній для московської школи пісенній гетерофонії (поєднання вільних підголосків).

Зразком нового прочитання традиційних ознак є Літургія Св. Іоана Златоуста Л. Дичко, у якій етнохарактерні прийоми хорового письма виявляють свою життєздатність у поєднанні із сучасними способами організації музичної тканини. Сучасний контекст має не менш важливу роль для взаємодії з епохою.

Історично склалося так, що суто церковна (сакральна) музика в процесі еволюції піддавалася різним зовнішнім впливам, що сприяли поступовій секуляризації її сакрального призначення. Ідеться про проміжні пласти, які заповнюють простір від сакральної музики до світської: так звана паралітургійна традиція (термін І. Гарднера), тобто піснеспіви, які виконують під час служби, незважаючи на відсутність в Уставі будь-яких регламентацій щодо їх долучення; духовні концерти, зачинателями яких були Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель; духовна пісня, що виконує релігійну функцію в позахрамовому виконавстві, кант; авторська пісня, але не призначена безпосередньо для культових потреб, і від духовної пісні, яка виконується в храмі, відрізняється тим, що має концертну функцію (спілкування зі слухачем), а вже потім релігійну (спілкування з Богом).

Якщо сучасні митці будуть ретельніше вивчати всі етапи сакральної православної музики, починаючи з її основ, вони зможуть поєднати весь історичний досвід із сучасним контекстом, чим відтворять її на вищому рівні музичної еволюції.

*О. М. Мовчан*

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОДНОГОЛОСИХ РОЗСПІВІВ У «ВСЕНОШНІЙ» С. РАХМАНІНОВА**

Творчість С. Рахманінова активно досліджується, проте певні її аспекти перебувають поза увагою вчених. Зокрема це стосується авторського методу обробки знаменного розспіву та інших традиційних монодійних мелодій, які заклали основу «Всеношної». Водночас сучасні наукові знання щодо розшифрування знаменного розспіву та його

семантичних особливостей дозволяють виконати повний аналіз партитури «Всеношної» як багатоголосої обробки традиційних розспівів, акцентувати на інтерпретаційній складовій взаємодії автора з монодійним прототипом твору.

Знаменний розспів є одним із найдавніших співів руської православної церкви. Його назва походить від знамен, спеціальних знаків, що використовувалися для запису. Як невід'ємна частина богослужіння, знаменний розспів містив семантичне наповнення, пов'язане з катарсичним та етичним началом.

Типовими моделями обробки одноголосних піснеспівів у музичній культурі слов'янської хорової традиції, що апробовані у творчості композиторів XVII–XIX ст., від найпростіших до складних, є: педаль-ісон, силабічна гармонізація, фактура гомофонно-гармонічного складу, імітаційний тип фактури тощо; використання підголоскового та гетерофонного типів поліфонізації фактури, перенесення мелодії розспіву з голосу в голос, використання *divisi* в хорових партіях, різких динамічних та агогічних контрастів, барвистої гармонії, зокрема еліптичних зворотів, біфункціональних акордів, обробки для соліста і хору, де розспів цілком відбувається в партії *solo*, тощо.

Звернемо увагу на специфіку інтерпретації одноголосних піснеспівів загалом у вищезначеному творі С.Рахманінова. Важливим фактором у цьому творчому процесі є адекватність інтерпретації означеного прототипу. Виявлено, що розшифровки стародавніх розспівів засобами п'ятилінійної нотації суттєво звужують значення їх змісту через втрату власного семантичного наповнення їх графічного (невменного або крючкового) запису. Тому знаменний розспів, як і зразки усної народної творчості, пропонується розглядати як «рухомий інваріант» (термін В. Москаленко), в інтерпретації якого важливі всі його версії, оскільки вони мають загальні інтонаційну, семантичну й догматичну складові.

*І. В. Пивоваренко*

### РЕЖИСУРА МАСОВИХ СЦЕН В ОПЕРІ: МЕТОДИКА АНАЛІЗУ

XX ст. зумовило суттєві зміни специфіки оперного театру. Наполегливі спроби перенесення принципів драми у вокально-сценічний жанр сприяли поновленню постановочних прийомів у музичному театрі. Серед спроб «оновлення» є більш і менш вдалі, деякі здобувають визнання критики, деякі — частково або повністю — критикуються і рецензентами, і публікою.

Ми живемо в епоху чергового реформування оперного мистецтва. Парадокс полягає в тому, що вперше роль реформатора дістається не творцям партитури вистави, — композиторові або драматургові, але її інтерпретаторові — режисерові. Відкриття закономірностей і нових шляхів вирішення завдань «перекладу» авторського задуму мовою іншого

мистецтва зумовило переосмислення багатьох аспектів цього процесу, із чим і пов'язана актуальність дослідження.

Опера — це стихія, у якій взаємодіють музика, драма і пластика. Створення масових сцен — один із найскладніших етапів роботи режисера загалом.

Перенесення принципів драми в оперу проявляється передусім у наполегливому бажанні «пожвавлення» хорових сцен. Складність застосування принципів ансамблевої гри щодо хорового колективу виявляє необхідність у систематичній роботі з хором. Прагнення до передачі історичної правдивості в опері потребує копіткої індивідуальної роботи з артистами хору як зі співаками-солістами, до яких висуваються вимоги живої участі, професійної підготовки та музичної свободи. Відтепер від артиста хору потребується емоційне насичення, розуміння дієвої структури вистави, вміння й бажання проявити акторський темперамент.

У зв'язку з усім вищезазначеним широкого використання в науковому аналізі постановки оперних сцен набули методи, пов'язані з такими поняттями, як: «інтерпретація», «виконавство», «синтез мистецтв», що зумовлює залучення загальних методів — герменевтики, семіотичного та культурологічного підходів. Питання колективної та індивідуальної творчості потребують залучення антропологічного підходу, який дозволяє опрацювати особистий досвід митців — як режисера, так і артистів хору. Методи інтерпретаційно-компаративного аналізу дозволяють ефективно опрацювати результати різних інтерпретацій одного матеріалу.

Спеціальна методологія використовується переважно при вивченні особливостей художнього «перекладу» музичного тексту. Це жанрово-стильовий, музикознавчий аналіз, а також теорія музичної інтерпретації.

*Н. К. Сорокіна*

### **ВІРТУАЛЬНИЙ ХОР: ТЕХНОЛОГІЯ СТВОРЕННЯ**

Сучасна культурна парадигма характеризується проникненням численних комп'ютерних та комунікаційних технологій в усі сфери діяльності людини.

Цифрові комп'ютерні технології використовуються й у музичній творчості, зокрема хоровій. Досягнення звукозапису, різноманітні програми для нотного набору, редагування, удосконалення та створення музичних композицій наприкінці ХХ ст. були активно залучені до діяльності композиторів, хормейстерів, аранжувальників та виконавців хорової музики. Проте віртуальний хор виник уперше. Неабияке значення мали сучасні засоби спілкування — соціальні мережі.

Відомий диригент з Лос-Анджелеса Ерік Вітакр (Eric Whitacre) придумав, як зібрати віртуальний хор, і успішно реалізував свою задумку завдяки своєму приятелеві, котрий надіслав йому електронною поштою посилання, де Брітлін Лоузі (Britlin Losee) співає партію сопрано з композиції Еріка «Sleep», створену у 2000 р. для хору акапела. Прослухавши запис, Вітакр відзначив, що цілком можливо зібрати через Інтернет

сотню різних людей, записати кожному його партію (сопрано, альт, тенор або бас), а потім звести все це разом і створити віртуальний хор.

Потенційні виконавці мали спочатку скачати ноти твору, які перебували у вільному доступі, обрати та вивчити свою партію. Але потрібно було вирішити проблему синхронізації, адже саме цей фактор є основоположним для колективного виконання музичного твору. Ерік Вітакер не став покладатися на інтуїцію виконавців: композитор записав відео, на якому він диригує уявним хором, та виклав його в мережу YouTube, щоб співаки з усього світу змогли переглянути це відео та здійснити запис своєї партії. Відео супроводжувалося відповідним виконанням твору на midi-клавіатурі та починалося з коротких інструкцій та зворотного відліку.

Запис відбувався на звичайні веб-камери та мікрофони. Одяг виконавців мав бути чорний, щоб полегшити подальший відеомонтаж, на відео показувались моменти, коли потрібно перевірити, чи увімкнена камера, та впевнитися у відсутності сторонніх звуків, щоб почати використання навушників. Далі на відео з'являється вказівка, у який момент треба увімкнути веб-камеру та навушники. Після відліку («5, 4, 3, 2, 1») на відео з'являвся диригент і починався запис, бажано з урахуванням тих засобів виразності, які показував на відео Ерік — динаміки, темпу, дикції, мали виконуватися за його вказівками. У результаті композитор отримував відео з виконанням окремих партій, прослуховував їх та відбирав найліпші, які потім синхронізувалися в аудіоредакторі та доводилися до досконалості. Більшість співаків хору ніколи не зустрічалися з Еріком Вітакером, отже, експеримент створення віртуального хору вдався.

Сучасна композиторська практика характеризується інтенсивним використанням комп'ютерних технологій. Новітні способи роботи з музичним матеріалом значно розширюють технологічні можливості написання музики й зумовлюють помітні зміни у формоутворенні, принципах організації звукової вертикалі, використанні інструментарію тощо. Проте, очевидно, що навіть застосування передових технологій не скасовує необхідності якщо не «живого», то хоча б дистанційного контакту диригента й виконавця.

*В. С. Борисенко*

### **ПРОБЛЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКИ И ЦЕРКОВНЫХ ТЕКСТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ**

В связи с возрождением церковно-певческого искусства с конца 80 гг. XX в. композиторы стали обращаться к такому жанру, как духовная православная музыка, который долгое время был в забвении. В целом, как утверждает А. Н. Комарова, произошло возрождение канонических образцов церковного искусства, старинных клиросных жанров. Открылся целый пласт музыкальных произведений, которые раскрывают христианскую духовность и наряду с музыкой традиционных богослужений полноправно существуют в контексте современной культуры.

У композиторов появился интерес к духовным текстам, мотивация «проявить» себя в «неизведанной» сфере искусства. На фоне этих причин композиторов разделяют на две группы. Первая — композиторы, которые создают сочинения в русле многовековых традиций, на основе переложений древних распевов, выполненных в духе богослужебной практики. Вторая группа — композиторы светского направления создают оригинальные авторские сочинения, применяя при их разработке уже собственное «творческое видение» и имеющиеся знания о жанре хоровой и/или духовной музыки. Их сочинения, в основном, далеки от исконных традиций духовной музыки. Они стремятся вызвать восторг и эмоциональные реакции у слушателей, привлечь к себе внимание и показать авторское «я» с помощью «новой» музыки, не имея при этом никаких представлений и понятий о церковных канонах и традициях Богослужения.

Необходимо определиться, в рамках какой традиции будет создаваться сочинение: в духе старинных распевов или же в партесном стиле, на какой текст молитвы будет написано сочинение, выбрать его, прочитать, понять смысл текста, обратить внимание на ударения в словах, деление текста на строки и логические акценты строк. Полезным может быть ознакомление с произведениями современных авторов, которые исполняются в Церкви и соответствуют духу православного богослужения: сочинения монахини Юулиании (Денисовой), игумена Силуана (Туманова), митрополита Илариона (Алфеева), иеромонаха Нафанаила (Бачкало), С. Толстокулакова, В. Мартынова, Н. Кедрова и др. Важно сразу определить цель написания сочинения: для богослужебного или сугубо концертного исполнения.

Если это сочинение предназначено для богослужения, то желательно учитывать современную ситуацию на клиросах, рационально использовать тесное расположение голосов и ограниченные тесситурные условия, одновременного произнесения слов или силлабический принцип, не допускать использования полифонических конструкций.

Если сочинение создается для концертного исполнения, то здесь допустимо использовать более широкий спектр средств выразительности, но учитывать, что выход за пределы традиции ведёт к формированию неправильного представления о смысле богослужебных текстов у слушателя. Динамическая амплитуда сочинения может быть более широкой, возможно использование темпа без учёта хода богослужебных действий священника.

На современном этапе важно разработать методику написания богослужебных сочинений, поскольку люди всегда будут пытаться найти оптимальный и понятный язык общения с Богом. Этот процесс связан с потенциальными приобретениями в плане обогащения опытом других культур и потенциальными утратами в случае выхода за рамки смыслового поля богослужебных текстов.

*А. О. Горлова*

### **СИНТЕЗ ИСТОРИИ И СОВРЕМЕННОСТИ В РОК-ОПЕРЕ «ИИСУС ХРИСТОС — СУПЕРЗВЕЗДА» ЭНДРЮ ЛЛОЙДА УЭББЕРА**

Рок-опера Эндрю Ллойда Уэббера и Тима Райса «Иисус Христос — суперзвезда» — произведение, которое своим появлением обозначило рождение нового жанра. Поставленная в 1971 г. на Бродвее, она стала настоящей сенсацией. В основе произведения — сюжет, взятый из Евангелия, рассказывающий о семи последних днях жизни Христа.

Психология основных действующих лиц оперы предельно осовременена. В центре произведения — противоборство двух главных героев — Иисуса и Иуды. Христос в опере полон сомнений, трагических предчувствий, при этом позиционируется как вождь. Иуда, как и в Евангелии, предаёт своего учителя, но при этом имеет другие мотивы, считая, что Иисус, создав миф о самом себе и уверовав в него, отходит от истинных целей своего учения.

В опере «Иисус» часто звучит музыка, восходящая своими истоками к великому И. С. Баху. Например, подобно лейтмотиву, через все произведение Э. Л. Уэббера проходит тема, напоминающая крест и символизирующая в музыке И. С. Баха трагический образ распятия. Лейтмотивная система — это то, что рок-опера унаследовала от классической музыки, как и некоторые оперные формы. Встречаются в опере и эпизоды (сцена смерти Христа и др.), решенные в стиле инструментальной классики XIX в. Можно услышать и отголоски джазовой и предджазовой музыки. Рок-музыка разнообразна: барокко-рок, хард-рок, песенно-балладный рок.

«Иисус Христос — суперзвезда» — это опера, написанная в лучших традициях музыкально-психологической драмы — той разновидности оперы, в которой творили П. И. Чайковский и Дж. Верди, М. П. Мусоргский и Д. Д. Шостакович. Психологически разработанные музыкальные характеристики героев, их острые конфликтные столкновения, развернутые диалогические сцены-поединки, сочетание сольных арий-монологов с народно-массовыми картинками — все это заставляет вспомнить многие образцы классических опер-драм. И рок-музыка оказывается достаточно приспособленной для решения таких драматургических задач.

*Т. В. Загребельна*

### **МІСЦЕ ХОРОВОЇ ДУХОВНОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ Ф. ПУЛЕНКА**

Творчість Франсіса Пуленка частіше пов'язують з камерно-вокальною та інструментальною музикою. Оперні, камерні твори автора не втрачають цінності, поповнюючи репертуар сучасних виконавців. Хоча хорові твори посідають значне місце в творчому доробку композитора, але в Україні вони не надто відомі, тому їх рідко виконують.

Мета дослідження — визначити місце духовної музики у творчості Ф. Пуленка, проаналізувати різножанрові хорові духовні твори композитора.



В українській спеціальній літературі темі хорової духовної музики Ф. Пуленка приділено мало уваги, тому складно повною мірою осмислити творчу особистість митця. Зважаючи на значення релігії в житті композитора та його особливе ставлення до власних духовних творів, важливо якомога ретельніше дослідити його хорову духовну спадщину.

Важливим джерелом інформації про особистість композитора, його життя і творчість є «Листи» Ф. Пуленка (F. Poulenc, Correspondance 1910–1963) у редакції М. Шимон, а також його книги «Щоденник моїх пісень» і «Я та мої друзі».

Значну художню цінність являє собою духовна хорова музика Ф. Пуленка, яка своєю значущістю та художньою досконалістю не поступається його камерно-вокальній, музично-театральній або інструментальній творчості. Його духовна спадщина налічує 12 опусів для різних виконавських складів й охоплює великий жанровий діапазон — від окремих мотетів і циклів хорових мініатюр а cappella до масштабних творів («Messa G-dur», 1937) й кантати «Stabat Mater» (1950), «Gloria» (1959). Духовним хорам властива відкритість, стилістичний синтез. У них проявляються як принципи григоріанської монодії, так і елементи барочної стилістики й гармонійної мови ХХ ст. Саме Ф. Пуленк «відкрив» для своїх сучасників давно забуті духовні жанри (літанії, лауди, респонсорії тощо), «озвучивши» рідкісні в композиторській практиці сакральні тексти. Звернення до духовності сприяла суспільна та політична ситуація держави через тривожну атмосферу передвоєнних 30 рр.

Ф. Пуленк по-новому усвідомлює сутність людського життя, змінює життєві та творчі вектори. Після Першої світової війни й напередодні нового військового конфлікту релігія допомогла багатьом митцям відволіктися від суворих реалій, зміцнити силу духу та стала джерелом творчого натхнення. Саме в сакральних текстах композитор шукав відповіді на нагальні питання. І саме в них він знаходив утіху й підтримку в найскрутніші моменти свого життя.

Окрім вербального ряду, важливу функцію в його духовних творах виконують тональна логіка й жанрово-інтонаційні зв'язки. У «Gloria» протиставляються образно-інтонаційні сфери «небесного» й «земного», поєднання світського та духовного. Саме «Stabat Mater» і «Gloria» увійшли до світової культури й відкрили невідомого Ф. Пуленка, вони є визитівкою композитора та займають важливу нішу в епохальному значенні.

Отже, твори духовної спадщини Ф. Пуленка — різнопланові за жанрами, у них відображені традиції хорової музики Франції різних епох.

Композитор збагатив мистецтво ХХ ст. об'ємним пластом досконалої духовної музики, призначеної для концертного виконання. З властивою йому особливою експресією, емоційною відкритістю Ф. Пуленк досягнув у цій сфері балансу емоційності, експресії та зосередженої, піднесеної молитовності. Саме духовна музика є своєрідним ключем до усвідомлення складного художнього світу Ф. Пуленка.

*Н. О. Козловец*

## **МУЗЫКА НОВОГО ВРЕМЕНИ КАК НОВЫЙ ЭТАП В РАЗВИТИИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ**

Богослужбное пение православной русской церкви — это огромное достояние культуры, искусства и науки. Почти тысячелетний путь развития традиционных музыкально-литургических жанров вступил в XIX — XX вв. в новую фазу, прошел через подъемы и спады в творчестве композиторов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского, достиг расцвета в творчестве С. В. Рахманинова («Всенощное бдение») и затем неожиданно резко оборвался. Многие культовые сочинения композиторов этого периода не уступают их светским опусам, а обстоятельства их создания часто связаны с важными событиями музыкально-общественной жизни. Творчество русских композиторов оказалось на редкость богатым, оно охватило все без исключения певческие жанры православного богослужбного цикла, а также органично соединяет оригинальные их сочинения с гармонизацией традиционных мелодий, либо древних и общеупотребительных, либо местных.

Несмотря на близость нашему времени, сравнительно полную сохранность нотных, книжных и архивных материалов, этот период до сих пор не изучен в полной мере и исторически не осмыслен. Таким образом, целью исследования является анализ творчества и сравнительная характеристика композиторов XIX–XX вв., а также взаимодействия сфер внешнего и их личностно-творческого мышления.

При анализе использованы методы сопоставления творческого духа эпохи и отдельных персоналий, анализ творческих тенденций того времени, построение из творческого подхода разных композиторов единой структуры, которая и представляет уточненную модель русской духовной музыки XIX — XX вв. Переложения и сочинения разных авторов отличаются друг от друга в отношении свободы композиции, проявления авторского начала. Возьмем, например, песнопение Всенощной, «Свете Тихий». «Свете тихий» А. Д. Кастальского воспроизводит основные принципы киевского напева: шестистрочное многоголосие, расчлененное ясными монотоникальными кадансами, повторяемость гармонических оборотов на сходных попевах.

Композитор стремится достичь мелодического, гармонического и ритмического единства. Все пространство звучания окутывает прозрачный и светлый фонизм, плавно переходящий от строки к строке. П. Г. Чесноков же в своем «Свете тихий» (ор. 27/3), сохраняя строчное деление напева преобразует традиционную повторность. Каждая строка — это небольшое музыкальное «событие» в процессе раскрытия священного текста песнопения. Таким образом, композитор привносит в звучание формы элементы развития, движения.

Практическая ценность работы заключается в том, чтобы с помощью анализа творчества композиторов и их стилей яснее представить историческое развитие богослужбного цикла.

Эта работа — лишь предначинательные шаги в изучении духовной музыки XIX — XX вв. В дальнейшем она может быть продолжена путем более детального ее анализа.

*К. О. Матвієнко*

### **ТВОРЧИСТЬ М. КАРМІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Дитяче хорове виконавство як невід'ємна складова професійного хорового мистецтва перебувало під безпосереднім впливом суспільно-політичної ситуації в країні й відповідало специфіці панівних ідеологій двох історичних періодів. У перший період (50–80 рр. ХХ ст.) жанрово-тематична основа репертуару дитячих хорів, форми концертно-хорового виконавства (свята піонерської та комсомольської пісні, республіканські конкурси на кращу патріотичну пісню, хорові фестивалі, зльоти хорів хлопчиків) були орієнтовані на пропаганду комуністичних ідей. Другий період (90 рр. ХХ ст.) характеризується кардинальними змінами соціально-політичного порядку, відродженням української культури, що спричинило зміщення акцентів у мистецькому житті. Це проявилось у трансформації образно-тематичної сфери дитячого концертно-хорового репертуару, плідних пошуках у галузі духовної музики, що зумовили яскравий зліт дитячої хорової творчості в останнє десятиліття ХХ ст.

Однією з видатних постатей харківської плеяди композиторів другого періоду був Марк Веніамінович Кармінський. Музикознавці — сучасники композитора пов'язують той факт, що його твори не втрачають популярності донині з тим, що йому була непритаманною зарозумілість, він умів підпорядкувати суєту безблагодатного існування мелодії власної душі, неквапно, вдумливо, спокійно. За рік до смерті композитора проведено хоровий фестиваль його музики, який залишив неймовірні враження в душах і серцях усіх присутніх. Твори М. В. Кармінського для дітей входять до програм різних конкурсів.

Особлива творча дружба поєднувала композитора з диригентом дитячого хору «Скворушка» Л. Шапіро. Співробітництво з Марком Веніаміновичем сприяло професійному зростанню колективу. Він завжди допомагав добирати репертуар для хору, підтримував мудрою порадою.

М. В. Кармінський створив багато хорових творів для дітей — це хорові зошити, видані «Музичною Україною» в 1988 р., які нині є нотографічною рідкістю. Особливе місце у творчості композитора належить хоровому зошиту «Дорога до храму», виданому друком у Харкові в 1995 р. Вираз «Дорога до храму» набув значного поширення після виходу фільму «Покаяння» (1984 р., реж. Т. Абуладзе) та символізує шлях до оновлення й морального очищення. Композитор спеціально так називає свій зошит. Двадцять сім хорових мініатюр, що входять до нього, об'єднані цією темою. Окремі мініатюри апелюють до католицької традиції («Ave Maria», «Lacrimosa»), але більшість пов'язана з православним віросповіданням (наприклад, «Поминальний плач», «Почуй мене, Господи», «День гніву

його» та ін.). Мініатюри написані для дитячого або жіночого хору, але часто різняться за складом і фактурою. Деякі мініатюри створені для хору а саррелла, для хору та різних інструментів (фортепіано, віолончелі, гобою тощо). Окремі твори являють собою вокалізи, інші створені на тексти віршів славетних поетів.

Нині М. В. Кармінський може бути названий класиком музики свого часу. Композитор фактично стоїть у витоків нового, ренесансного напрямку в хорovому мистецтві. Його творчість демонструє нові принципи художнього мислення, які потребують вдумливого дослідження.

*А. А. Осадчий*

### **ТВОРЧЕСКАЯ ФИГУРА Н. С. ГОЛОВАНОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДОСТИЖЕНИЙ XX В.**

Николай Семенович Голованов (1891 — 1953) является одной из наиболее значительных фигур в истории отечественной музыкальной культуры первой половины XX в. Большинство помнит его как главного дирижера Большого театра и руководителя оркестра Всесоюзного радио. Известен он и своим пианистическим дарованием, нашедшим выражение в творческом сотрудничестве с Антониной Васильевной Неждановой. Романсы, написанные Н. С. Головановым для своей супруги, наряду с более масштабными вокально-симфоническимиopusами открыли публике его композиторский талант.

Деятельность музыканта была интенсивной и многогранной. В первые годы революции он с увлечением принимал участие в организации оперной студии при Большом театре (впоследствии — оперный театр имени К. С. Станиславского), аккомпанировал А. В. Неждановой в ее гастрольной поездке по странам Западной Европы (1922 — 1923), писал музыку (его перу принадлежат две оперы, симфония, многочисленные романсы и другие произведения), вел оперный и оркестровый классы в Московской консерватории (1925 — 1929).

С 1937 г. Н. С. Голованов возглавлял Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио, который именно под его руководством выдвинулся в число лучших музыкальных коллективов страны. На протяжении десятилетий концертные выступления Н. С. Голованова были неотъемлемой частью художественной жизни Советского Союза. Исполнительский стиль композитора характеризовался активностью дирижерской воли, эмоциональным накалом, сочетанием широкой полнозвучной кантлены с яркими динамическими контрастами.

Сочинения Н. С. Голованова — последняя глава истории церковного пения в России и ее «нового направления», прежде всего музыка талантливого и высокообразованного композитора и знатока хора. Выросшая в центре «новой русской школы» (Синодальное училище) и ее «вождей» — В. Орлова и А. Кастальского, она сохранила некоторые черты этой школы; но в ней много особенностей, обусловленных возможностью исполнять ее и талантливостью автора.

Сочинения Н. С. Голованова предполагают для исполнения наличие образцового хора. Гармония изобилует диссонирующими аккордами, задержаниями, разумными модуляциями. Но диссонансы композитора не бездушны, а обусловлены стремлением передать особое настроение, усилить значение текста, естественные для слуха и понятные. Что особо поражает в творчестве Н. С. Голованова — это необыкновенность, молитвенность многих его сочинений.

Сложность изложения сочинений композитора, поздний выход из печати, последовавший крах всего церковно-певческого дела в России служили причиной того, что о них в наших церковных хорах почти не знали и не исполняли. Исключение представлял только Синодальный хор, который пел сочинения Н. С. Голованова и особенно хорошо под управлением автора в Успенском соборе. К счастью, вследствие коренного перелома в отношении к духовной музыке, произошедшего в отечественной культуре в 1980 гг. и связанного с подготовкой к празднованию 1000-летия Крещения Руси, духовное хоровое творчество Н. С. Голованова, наряду с произведениями многих других композиторов, было выведено из забвения.

Композитор развивал ту тенденцию духовной музыки Нового направления, которая вела к значительному расширению музыкальных приемов (С. В. Рахманинов, А. Т. Гречанинов, П. Г. Чесноков и др.). В его песнопениях присутствуют предельные уровни динамики, широкий звуковысотный диапазон, многоуровневая полифоничность, особая усложненность фактуры и гармонии, расширенная тональность. Современные приемы объединялись у Н. С. Голованова с приемами, идущими от старинных пластов русской музыки — церковной и народной. Для его сочинений характерна светлая гамма чувств, передающая благоговейное любованье красотой мира и самой музыкой, вслушивание в звучание гармоний.

Произведения Н. С. Голованова, как правило, предназначены для больших и высокопрофессиональных коллективов. Автор ориентировался на звучание московского Синодального хора, с чем связано посвящение многих песнопений корифеям Синодального училища и хора — Смоленскому, Кагальскому, Орлову, Данилину, Чеснокову.

*В. С. Свириденко*

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ВІРША Т. Г. ШЕВЧЕНКА «СОНЦЕ ЗАХОДИТЬ»  
У ХОРОВИХ ТВОРАХ Д. РОЗДОЛЬСЬКОГО, С. ЛЮДКЕВИЧА,  
В. ІКОННИКА**

Значення поезії Т. Г. Шевченка в музичному мистецтві складно переоцінити. Вона була базисом, на якому формувалася національна школа й жанри музики загалом. Завдяки надзвичайній мелодійності та ритмічній віртуозності поезій Т. Шевченко набув слави одного з наймузичніших поетів світу. Саме наспівність, мелодійність, музичність його поезій, близькість до народної творчості зумовили їх надзвичайну популярність, стали невичерпним джерелом натхнення для українських композиторів.

Вагомий внесок у наукове осмислення музичної Шевченкіани здійснили: П. Козицький, О. Лисенко, Д. Ревуцький, М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна, С. Павлишин, Л. Єфремова, О. Цалай-Якименко, І. Гулеско та ін.

У музикознавстві тема інтерпретації поезії загалом і Т. Г. Шевченка вивчена недостатньо, тому інтерпретація поезії Великого Кобзаря є цікавою для дослідження й нині. Висхідні критерії в дослідженні інтерпретації — деякі стильові ознаки поезії митця, а не індивідуальні стилі композиторів, котрі до неї зверталися. Це надає змоги виявити ті їх властивості, які формують закономірності композиторської інтерпретації як у межах окремих композиторських стилів, так і в процесі загальноісторичного розвитку музичної Шевченкіани. Художня інтерпретація передбачає повноцінний результат лише на основі глибокого проникнення виконавця в музично-поетичний зміст твору.

В аналізі першим інтерпретував вірш український фольклорист і композитор Д. Роздольський. Знання фольклору та його особливостей допомогло композиторові відтворити орієнтальність та багату мелізматичну галичанського колориту, завдяки використанню ходів угорської гами в Solo Basso «Ой зоре! Зоре!». Жанр хору — лірична балада, за формою строфічного типу з наповненням АВС. У кульмінації твору композитор уводить басів-октавістів, щоб зробити її яскравішою та масштабнішою за звучанням, що нетипово для австрійської школи та народного фольклору Галичини.

Наступним і найяскравішим з композиторів, котрий інтерпретував вірш «Сонце заходить», був С. Людкевич. За жанром це хорова драматична балада-монолог. Форма твору розвинена строфічна А-В-А1-В1-С індивідуалізованого типу, де є акордово-гармонійний склад, темброві імітації та спостерігається поліфонізація фактури. С Людкевич є майстром європейського масштабу. Перша частина — хорал (А), головна лейттема всього твору. Композитор вдало відчув долю поета, добре розумів сферу, з якої вийшла поезія. Саме його твір став найглибшою, психологічно переконливою інтерпретацією поезії Кобзаря, який є найдосконалішим зразком синтезу музично-поетичних образів.

Ще один інтерпретатор — В. Іконник, котрий вільно трактує текст, концентруючи увагу на змалюванні поступового згасання дня й народження вечірньої зорі. Жанр твору — хор-монолог з елементами елегійності та баркарольності. Орієнтування саме на цей жанр засвідчує мелодійний хід у середньому розділі хору на словах «чорні поле», який є ремінісценцією з української народної баркаролі «Місяць на небі». За формою хор тричастинний: А-В-А1. Композитор використовує діалогічну фактуру лінійного типу.

Під час аналізу інтерпретацій вірша виявлено прояви індивідуальних стилів композиторів, спільні ознаки та підходи щодо синтезу слова й музики.

А. В. Севрюкова  
**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ХОРА  
В ОПЕРЕ Ш. ГУНО «ФАУСТ»**

Французская лирическая опера XIX в. отразила стремление композиторов к углублению психологического начала, выявила интерес к личности человека и его внутреннему миру в противовес историко-героическим и легендарным сюжетам романтических образов «большой оперы». Каковы бы ни были сюжеты лирической оперы, трактовка образов приближала их к современности.

Музыкальный язык лирической оперы приобрел более демократический характер, приблизился к бытовой лирике, в композицию шире вошла танцевальная музыка и другие бытовые жанры. Музыкальная драматургия более гибко следовала за развитием действия, детализировались выразительные свойства речитатива. Лирические оперы на сюжеты из классической литературы открыли новые возможности для оперного искусства и завоевали широкий успех. Лирическое начало в оперном жанре характерно для Ш. Гуно, А. Тома, Ж. Бизе, Л. Делиба и Ж. Массне.

Шарль Франсуа Гуно – основатель жанра французской лирической оперы. Одна из его первых лирических опер — «Фауст». Она принадлежит к числу совершеннейших шедевров мировой оперной классики. Формально опера относилась к комическому жанру, так как была написана с разговорными диалогами. Критика и часть публики не смогли оценить нового качества произведения, не принадлежащего к двум общепринятым разновидностям — «большой» или комической — оперы, не поняли, что присутствуют при рождении принципиально нового жанра — оперы лирической.

Опера Ш. Гуно «Фауст» является одной из наиболее исполняемых опер современности. Многоаспектное создание оперы находит отражение в ее разнообразных сценических и исполнительских интерпретациях. Разнообразие режиссерских и исполнительских трактовок распространяется и на хоровую драматургию оперы. Исследователями функции хора в операх были П. Зелинский, Д. Храмова, В. Рожок, И. Беляева, Н. Белик-Золотарева, Л. Бутенко, О. Батовская и др. Непосредственно функции хора в опере «Фауст» были выявлены В. Мовчан: «<...> предсказания последующего развития событий; создания локальной среды; выражения общественного мнения; показа разных сфер жизни».

Особенностью функционирования хоровых сцен в опере «Фауст» является их принципиальная взаимная связь, которая обуславливается общим процессом драматургического развития оперной целостности. В результате хор является не статической структурой, а действует во взаимосвязи с вокальными партиями, приобретая дополнительные выразительные возможности.

В контексте сценической формы хор в «Фаусте» становится естественным продолжателем сценического действия, комментируя происходящее на сцене. Хор словно воплощают мысль гетевского Мефистофеля,



одновременно пробуждая в душе героя жажду познания чувственных радостей, исподволь готова и восторг Фауста перед образом юной Маргариты, и лирику ариозо возвращенной молодости.

Нередко хор приобретает функцию звукового фона и контраста. Например, голоса за сценой, поющие то пасторальные напевы, то торжественный хорал, составляет контрастный драматургический фон монологу Фауста.

Своеобразной драматургической кульминацией оперы является «Сцена перед храмом», где хор выполняет функцию внутреннего голоса. Душевное возбуждение Маргариты прерывают драматические возгласы хора «День когда придет Господень...», символизируя «внутренний голос кары небесной».

Таким образом, хор в опере Шарля Гуно «Фауст» выполняет такие функции: служит звуковым фоном, на котором разворачивается действие оперы; является комментатором событий, дающим оценку происходящему; олицетворяет внутренний голос, усиливая эмоциональное напряжение кульминационных разделов оперы.

*Е. А. Фесик*

#### К ВОПРОСАМ О ХОРОВОМ СТИЛЕ Г. В. СВИРИДОВА (СВЕТСКИЕ ХОРЫ)

Г. В. Свиридов вошел в историю отечественного музыкального искусства как классик XX в. Он является выдающимся русским композитором, одним из самых ярких и своеобразных художников, внесших значительный вклад в отечественное искусство. Истоки и основы творчества Г. В. Свиридова — в многовековой музыкальной культуре, в частности в русской музыке разных эпох. Композитор продолжал и развивал опыт русских классиков, прежде всего М. П. Мусоргского, обогащая его достижениями XX в. В своем творчестве он использует традиции старинного канта, обрядовых попевок; знаменного роспева, а в то же время — и современной городской массовой песни.

Г. В. Свиридов вел дневниковые записи, где он писал о композиторах, о себе... «В первой же «толстой» тетради, в записи под заголовком «О главном для меня», композитор определяет свое творческое credo: синтез Слова и Музыки». Главное в его записях — поэзия. Композитора влекло поэтическое слово — от него, как правило, шел импульс свиридовского творчества. Он тщательно отбирал поэзию, причем даже в ничем не примечательных стихах он находил что-то такое важное, что совместно с его музыкой звучало прекрасно.

В. Веселов писал: «Свиридов создал свой стиль хорового письма, это исключительное достижение! Сочинив много выдающихся произведений, получивших в короткий срок огромное распространение, он дал новый толчок развитию целого жанра нашей музыки».



«Трактовка хора весьма своеобразна: многообразное использование дивизи, широкое расположение голосов, сочетание различных тембров, тончайшее применение характерных регистровых возможностей во всех группах создают необыкновенное богатство и красочность звучаний. Но, как и везде у Свиридова, краска лишь помогает, способствует уточнению общего художественного смысла, а не является ценностью в себе».

А. Белоненко выделяет в творчестве композитора несколько идейно-образных линий. Первая и главная линия — это тема исторической судьбы России, центральным событием которой является русская революция начала XX в. Внимание Свиридова сконцентрировано на двух событиях, к которым он постоянно возвращался в своем творчестве — революция и гражданская война. При этом революционная тематика объединяет разные по жанру сочинения, среди них — «Поэма памяти С. Есенина», некоторые песни на слова А. Прокофьева, есенинские кантаты «Деревянная Русь» и «Светлый гость». С темой революции тесно связана тема судьбы русского крестьянства, к которой Свиридов пришел через обращение к поэзии С. Есенина («Поэма памяти С. Есенина», вокальный цикл «У меня отец — крестьянин»). А. Белоненко писала, что причиной обращения композитора к этой тематике стало «<...> острое чувство тревоги за судьбу человека, отчуждения от своей земли, — вот основной побудительный мотив, лежащий в основе свиридовского отношения к теме крестьянства».

Вторая линия — лирическая. К ней относятся размышления о смысле бытия (духовная, философская лирика), любовная лирика. А. Белоненко отмечала: «Мир в его первозданной красоте, явленной человеку как совершенная гармония, — таково основополагающее начало свиридовских хоровых пейзажей, картин природы. Природа — постоянное место обитания свиридовской музыки». Хор «Табун» — один из лучших в мировой хоровой литературе.

*А. О. Шерстюк*

### **МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА ЧЕРНІГІВЩИНИ**

Дослідження музичної культури Чернігівщини, пов'язаної з Шевченковим словом, є актуальною проблемою музикознавства. Музична Шевченкіана як мистецьке явище є невід'ємною складовою художнього процесу, що розвивається на Чернігівщині впродовж тривалого часу (від середини XIX ст. до сьогодні). За цей період музична Шевченкіана стала надбанням різних галузей художньої діяльності та закріпилася у сферах: народнопісенної аматорської творчості, професійної й аматорської театральної культури, оригінальній першотворчості композиторів.

Передусім підкреслимо, Т. Шевченко впродовж усього свого страдницького життя мав глибокий духовний зв'язок із Чернігівщиною — його другою батьківщиною. Дружні стосунки поета із земляками з Чернігівщини М. Маркевичем, П. Кулішем, родинами Белозерських,

Тарновських, Галаганів, Лизогубів, Катериничів та ін. поглиблювали його знання про історію, культуру й життя українського народу. У його повістях «Близнець», «Капитанша», «Художник» відтворено картини музичного побуту поміщицьких родин Чернігівщини. Твори поета стають своєрідним художнім документом епохи, розкриваючи важливі обставини стану музичної культури Чернігівщини середини XIX ст.

Театрально-музична Шевченкіана Чернігівщини бере свій початок із спектаклю Чернігівського музично-драматичного товариства «Назар Стодоля» (1887), постановку якого здійснили активні члени «старої чернігівської громади» А. Тицинський та В. Хижняков. Перший широкий літературно-музичний вечір за творами Т. Шевченка відбувся в Чернігівській залі дворянських зібрань 1903 р. Концерт, присвячений пам'яті поета, об'єднав кращі музичні творчі сили Чернігова. Хор, оркестр, солісти, керовані головним диригентом музично-драматичного товариства К. Сорокіним, підготували велику за обсягом програму, до якої ввійшли кантата М. Лисенка «Б'ють пороги» та його солоспіву «Чого мені тяжко...», «Хустинонька», «Гетьмани, гетьмани» та ін. Важливим етапом театрально-музичної Шевченкіани 30 рр. XX ст. стала постановка режисером Г. Воловиком п'єси Ю. Костюка «Тарас Шевченко» (1938), присвяченої 125-річчю від дня народження Великого Кобзаря.

«Композиторська Шевченкіана» Чернігівщини бере свій початок у 1847 р. з активної творчої та концертно-виконавської діяльності Миколи Лисенка, яку він проводив на Чернігівщині наприкінці XIX — на початку XX ст.

У першій третині XX ст. одним із найвищих досягнень музичної Шевченкіани Чернігівщини стала творчість видатного українського композитора Л. Ревуцького. У цьому сенсі надзвичайно плідним був «прилуцький» період творчості композитора (1918 — 1924 рр.). Л. Ревуцький розгорнув у Прилуках активну музично-просвітницьку діяльність: виступав з концертами фортепіанної музики, здійснював роботу з організації музичної школи, симфонічного оркестру, створенні філії всеукраїнського Товариства імені М. Леонтовича, керував хором працівників і службовців прилуцької кооперації. У ці роки Л. Ревуцький долучає до кола своїх творчих інтересів поезії Т. Шевченка, Лесі Українки, П. Тичини, М. Вороного, М. Філянського, М. Рильського та ін.

Визначним внеском у хорову культуру України стало написання композитором трьох мішаних хорів: «На ріках круг Вавилона» (вірші Т. Шевченка), «Пам'яті Лисенка» (вірші М. Вороного), «Гукайте їх» (вірші М. Філянського), кантати-поєми «Хустина» (вірші Т. Шевченка) (1923 р.). Прем'єра першої редакції (друга редакція 1944 р.) відбулася 1924 р. в Прилуках у виконанні аматорського хору місцевої кооперації. Серед інших композиторів Чернігівщини, котрі зверталися у своїй творчості до поезії великого Кобзаря, — Г. Верьовка, В. Полєвник, І. Зазитько, М. Збардський.

*О. Л. Шишкін*  
**ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ХОРУ В ОПЕРІ**  
**ДЖ. ВЕРДІ «ТРАВІАТА»**

Проблему визначення функцій хору в оперній виставі та пошуку шляхів їхнього органічного втілення досліджували Л. Ротбаум, В. І. Рожка, Н. А. Белік-Золотарьова. У працях цих науковців визначені такі функції хору: безпосередня участь у конфлікті, коментування, створення тла для розвитку драматичних подій. Остання позиція має певні дефініції: фон пасивний, нейтральний, ворожий тощо. Л. Ротбаум виокремила статично-епічні хорові сцени та активні, що втілюють живе людське оточення, з яким тісно пов'язані персонажі драматичних дій. Також автор зазначила, що в деяких моментах хор може змінювати свої функції впродовж однієї сцени — переходячи від «акомпанементу» солістам до ролі рівноправного учасника дії.

Опера «Травіата» Дж. Верді містить послідовно розвинену хорову драматургію. Визначення драматургічних функцій хору є актуальним завданням сучасного музикознавства. Аналіз хорової партитури опери показав, що у вердівському тексті слід виокремити такі функції хору: заставки оперної дії, де хор — тло, на якому розгортається драматична дія; діалогічну (хор — учасник діалогів сценічних подій); контрасту відносно стану головної героїні; дійову (хор набуває значення дійової особи, у зв'язку із чим відбувається його індивідуалізація, зокрема в I акті); коментуючу, оскільки хор активно реагує на події, що відбуваються; тла.

Слід виокремити прийом хорової драматургії опери Дж. Верді як надання персонажам, зокрема Флорі, Гастонові, Барону, Доктору та Маркізові, функції своєрідних корифеїв хору.

На оперно-хорову сцену «Травіати» композитор накладає відповідну роль, яка розкривається завдяки системі функцій хорової драматургії властивої оперній дії. Про значущість дійової функції хору свідчить його безпосередня долученість до сценічного хронотопу. Показово, що в I акті та в другій картині II акту хор є безпосереднім учасником оперної драми, що засвідчує його постійне перебування на сцені. Найявніші окремих хорових номерів («Стрети інтродукції» в першому акті, «Хору циганок» та «Хору іспанських матадорів» у фіналі другого акту, «Вакханалії» в третьому акті) свідчать про важливість хорових сцен у вердівській оперній драмі.

Узагальнюючи аналіз функцій хору в опері Дж. Верді «Травіата», вивчаємо про властиву йому поліфункціональність у розвитку музичної драми.

## СЕКЦІЯ: МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

*Н. О. Рябуха*

### ЗВУКОЦЕНТРИЧНА ПАРАДИГМА МИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

Осмислення специфіки звукообразного мислення композиторів ХХ — початку ХХІ ст. актуалізується в умовах сучасного буття завдяки еволюційно-синергетичному погляду на духовно-ейдетичну сутність музики як культурного феномену. Музичний твір як текст культури містить відбиток свідомості митця, його образ мислення та звуковідчуття крізь призму духовних цінностей минулого й сучасності.

Онтологічний вимір сучасної творчості «повертає нас до першооснов людського буття» (О. Лосєв), спонукає до глибинного пізнання художньої свідомості митців у системі взаємовідношення «*ontos — sonos — logos*» (буття — звук — смисл). Сформульовані когнітивні настанови зорієнтовані на осмислення звукоцентричної парадигми музичної культури, закоріненої в концептуальних засадах сучасної музичної творчості.

Характерною ознакою звукоцентризму в музичній культурі Новітнього часу є формування звукомузичної самосвідомості митця як суб'єкта культури — *homo sonogous* (людина, котра звучить), оскільки когнітивним ядром, об'єктом сприйняття, пізнання звукоцентричної моделі буття є звук-сонос, світомоделюючі властивості якого розкривають специфіку звукообразного мислення митця, втілену в художньо-акустичній концепції інструмента.

Фактори, які зумовили формування звукоцентричної парадигми мислення композиторів ХХ — початку ХХІ ст.:

Розширення самосвідомості митців, домінування гіперсенсабілізаційного звуковідчуття в контексті глобалізації всесвітнього звукового середовища, значення якого обґрунтовано в наукових концепціях Новітнього часу («звукосфери», «фоносфери» М. Тараканова, «мелосфери» І. Земцовського, Г. Орджонікідзе, М. Каратигіної, «тоносфери» І. Мацієвського).

Формування сучасного синергетичного світобачення (за О. Ключевим), що поєднує фізико-акустичний, комунікативно-інтонаційний та духовно-ціннісний виміри музики.

Переосмислення онтологічної специфіки звука, що фокусує згорнуте розмаїття буття (звук — це маркер звукового середовища культури, художньо-інформаційний код).

Інноваційний вектор розвитку музичної культури; експериментування зі звуковим матеріалом, винайдення нових та вдосконалення наявних музичних інструментів лідерами «духовного авангарду».

Семіотична перебудова в системі музичної мови/мовлення, завдяки чому посилюється значення інструментального тембру як смислоутворюючого чинника.

Каталізатором процесу трансформації звукового образу світу є переосмислення онтологічної специфіки звука як «першоелемента» музичного буття/творення/мислення, про що свідчать численні маніфести авангардистів, представників композиторських шкіл і товариств. Завдяки експериментуванню зі звуковим матеріалом лідери «духовного авангарду» (А. Шенберг, А. Веберн, Дж. Кейдж, А. Шнітке, В. Сильвестров та ін.) напрацювали індивідуальні звукообразні ідеї, що сприяли новостворенню звукоідеалу культури Новітнього часу.

Розвиток фортепіанної культури в другій половині ХХ ст. сягнув широкого спектра звукообразних новацій, пов'язаних з розмаїттям експериментів із висотно-акустичними параметрами звука. Це сприяло виникненню нових різновидів фортепіано (чвертьтонового, струнного, препарованого), що втілює в таких способах фортепіанного звуковираження: ілюзорно-педальному, темброво-афористичному, поліінструментальному, сакрально-синергічному з відповідними способами інтонування.

*Г. О. Стахевич*

### **РОМАНТИЧНІ ОЗНАКИ У ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ ФЕРДИНАНДА РІСА**

Фердинанд Ріс (1784 — 1838) — відомий австро-німецький композитор, піаніст-віртуоз, диригент, учитель Ф. Ліста й один з авторів «Біографічних заміток про Л. ван Бетховена». Його творча спадщина різноманітна, охоплює майже всі класичні жанри. Найбільший інтерес з доробку Ф. Ріса становлять його фортепіанні концерти. Загалом композитор написав дев'ять концертів — перший для скрипки (виконується в пізньому перекладенні для скрипки та фортепіано) і вісім для фортепіано. Усі твори мають класичну тричастинну структуру зі швидкими крайніми та повільною середньою частинами, але значно відрізняються за тематизмом, музичними образами, застосуванням виражальних засобів, співвідношенням ролі оркестру та соліста тощо.

Незважаючи на те, що в ранніх концертах композитора музичні критики відзначали помітне наслідування стилю Л. Бетховена, на нашу думку, індивідуальність бачення фортепіанної партії Ріса, як піаніста, була зовсім іншою та змінювала загальне сприйняття концерту. Нововведення у викладенні тематизму, порівняно з класичними зразками, полягало у використанні нового мелодичного матеріалу та обрамленні віртуозними пасажами та прикрасами.

Гнучкість тонального плану концертів також є особливістю письма композитора. Особливо яскраво та повно різноманітні модуляції та відхилення простежуються в повільних частинах циклу. Р. Шуман зазначає, що вже в Концерті для фортепіано з оркестром №3 до-дієз мінор вибір композитором основної тональності твору та співвідношення з тональним планом інших частин характерно для романтичної доби.

Тракування оркестрової партії також відрізняється від класичного. У своїх концертах митець неабияку увагу приділяв групі

дерев'яно-духових інструментів. Так, характерним для Ф. Піса є проведення тем у валторн або гобоїв. Стислий аналіз концертного доробку виявив значне посилення ролі гобоя, у партії якого можна почути як викладення основного тематизму, так і введення нового музичного матеріалу. Провідну роль цей інструмент відіграє в «Пасторальному» концерті № 5.

Еволюція індивідуального стилю концертної творчості Ф. Піса виявляє постійне зростання його піаністичної майстерності та композиційної досконалості. Підтвердженням цього є його останній Концерт для фортепіано з оркестром № 9 соль мінор, усі елементи композиційного письма та виразності настільки природні й узгоджені, що твір вражає своєю досконалою органічністю.

Органічними є музична будова та узгодження тематизму, а також індивідуальний піаністичний стиль. Структура концертів Ф. Піса загалом відповідає класичним зразкам жанру, але вони відмінні від класичних структур своєю внутрішньою музичною організацією, особливо тональним планом. Діапазон тональних зіставлень гармонійного словника композитора значно розширюється, а усталені у XVIII ст. функціональні тоніко-домінантові зв'язки слабшають.

Іншою особливістю концертів Ф. Піса є постійні зміни темпу в межах однієї частини чи розділу, поєднання ретельно виписаних *ralentando* з частими перехресними ритмами в партії соліста. «Рапсодичність» стилю композитора ще більше підкреслюють великі за обсягом каденції, які містяться в частинах, а не перед кінцевим *tutti*, виконуючи функцію зв'язку між частинами, як у класичних концертах. Усі означені в концертах Ф. Піса відмінності розвиваються й набувають поширення в творчості композиторів доби зрілого романтизму.

Таким чином, творчість Ф. Піса мала суттєве значення для розвитку фортепіанної техніки та становлення концертного жанру раннього романтичного періоду.

*В. Г. Войчук*

### **ЗВУКОВАЯ ТЕРАПИЯ КАК СФЕРА ПРИКЛАДНОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ**

Целью доклада является исследование взаимосвязи практики культуры и медицины с использованием сакрального и шумового инструментария. Объект исследования — культурно-историческое значение звучащего инструментария в контексте его прикладного и художественного применения. Актуальны следующие проблемы:

- истоки и происхождение звуковой терапии;
- связь музыки и медицины;
- сакральные инструменты, используемые для звуковой терапии;
- актуальность метода в наши дни.

Звук — это физическое явление, которое воспринимается слухом в результате колебательных движений воздуха. С помощью звука устанавливается диалог человека с окружающим миром. Об использовании

звука в качестве лечения нам известно еще из Древнего Египта, Китая, Тибета. Практика звуковой терапии, существующая с древних времен, активно используется в современном мире, особенно в Китае и Тибете.

С помощью звуковой терапии можно вылечить практически все болезни, которые на сегодняшний день известны медицине: от простой царапины до рака. Но это не так просто и легко, как кажется на первый взгляд. Для лечения, особенно самостоятельного, нужно знать: с какой частотой произносить или воспроизводить звуки, что должно звучать звонко, что глухо, что протяженно и сколько по времени. В отличие от профессиональной музыкальной практики, где есть нотная запись, звуковая терапия не является вербальной.

Связь музыки и медицины обнаружили и сакрализировали еще древние греки: Аполлон — покровитель искусств, его сын — Эскулап — покровитель врачевания. Древние мудрецы Пифагор, Аристотель и Платон обращали внимание современников на лечебное воздействие музыки. Они были убеждены в том, что музыка устанавливает порядок и гармонию во Вселенной, значит, она способна установить нарушенную болезнями гармонию в человеческом теле. Особое внимание этому вопросу уделено в XX в.: ученые проводили многочисленные исследования, которые показали, что звуки действуют на тонкие регуляторные процессы, влияют на работу органов и систем в организме человека, и как итог — благотворно или разрушительно влияют на их работу.

В звуковой терапии используется огромный спектр инструментов: духовые, ударные, шумовые, даже самодельные. Но особое положение занимают сакральные инструменты.

Гонг — сакральный инструмент, вызывающий медитативные состояния. Гонг-медитация освобождает от потока мысли и «беспокойства» ума.

Тибетские чаши — древний музыкальный инструмент. Их часто используют для достижения терапевтического эффекта. Мастера выбирают чаши по звучанию и собственному восприятию. Существуют звуковые чаши только с поющими чашами. Используется набор чаш, совершенно разных по тону и отношению друг к другу, вибрация каждой чаши влияет на определенную чакру.

Посох дождя (рейстик) — древний ритуальный музыкальный инструмент, издающий долгий непрерывный звук струящейся воды, напоминающий звук дождя.

Набор инструментов многочислен. Используются такие инструменты: тибетские колокольчики, караталы, хомус, шаманские бубны, диджериду, джембе, варганы, ханги и многие другие, даже созданные самими исполнителями.

Сегодня практика звуковой терапии распространена по всему миру, в том числе и в Украине. Существуют группы музыкантов, которые проводят исцеление звуком, оказывающее невероятно сильный терапевтический эффект.

Вопрос звуковой терапии очень актуален и интересен. Нельзя ставить ритуальное музицирование на один уровень с профессиональной музыкальной практикой, так как это совершенно разный спектр исследования. Практика звуковой терапии требует дальнейшего изучения, глубокого анализа.

*Н. О. Пересада*

### **ПАРИЗЬКА ОРГАННА МУЗИКА В ЕПОХУ ПРОСВІТНИЦТВА**

Протягом XVIII ст. органна музика в Парижі існувала в особливій соціальній, релігійній та культурній атмосфері. Хоча місце і значення органа в католицькому середовищі було визначено протягом століть, його народне сприйняття залежало від ідеологій і традицій того часу. Релігійні та соціальні фактори, пов'язані зі змінами та інноваціями Просвітництва, вказують на певну напруженість у відносинах органа як з музикою, так і з церквою.

У XVII ст. палац у Версалі був відомим політичним і культурним центром Франції. Людовика XIV та його суд французькі піддані вважали єдиною владою, яка вирішувала будь-які питання та проблеми. Але у XVIII ст. Париж почав конкурувати з Версалем як центром навчання, культури та стилю. Судова влада продовжувала перебувати у Версалі, але для багатьох французів привабливішою стала столиця, куди приїздило багато людей, щоб заснувати резиденцію в Парижі. Це призвело до різноманітності культурних і соціально-економічних умов у місті. Жан-Жак Руссо зазначив, що Париж був єдиним містом у світі, де долі зовсім нерівні, де велике багатство й найжахливіша бідність співіснують.

Буржуазія, як різноманітна група заможних парижан, була в змозі комфортно й активно жити в столиці країни. Її становили ті, хто заробляв гроші комерцією або був лікарем, юристом тощо. Але більшість громадян м. Париж жили бідно. Зважаючи на таке поєднання різних прошарків суспільства у столиці та набуття нею значення центру Франції, паризька органна музика існувала не у світі короля, а у світі людей.

Париж ставав не тільки центром французького населення, а й центром нових художніх і філософських рухів. Революційною школою думки у XVIII ст. було Просвітництво, стимулом руху — ідеї й теорії тогочасних французьких філософів. Мислителі Д. Дідро, Ж.-Р. д'Аламбер, Л. де Кондільяк, М. де Кондорсе та Ж.-Ж. Руссо зумовили Еру Розуму в Парижі через численні публікації й дискусії. Ця нова хвиля філософії сприяла серйозному інтелектуальному перевороту в раніше загальноприйнятому порядку влади, включаючи абсолютну владу католицької церкви та держави.

По-перше, мислителі Просвітництва зосередилися на критичних і раціональних силах особистості. Раніше людина вважалася гріховною та слабкою істотою, котра потребує керівництва вищого політичного або релігійного закладу. У Франції таку владу мала католицька церква. Як



інструмент, який використовується в католицькому середовищі, орган негайно був би пов'язаний із цією установою. Але філософи відвернулися від абсолютизму, вони заохочували своїх побратимів зосередитися на власних силах здорового глузду й раціоналізму, а не поклатися на авторитет вищої влади. Мислителі вірили в здатність людини вдосконалюватися завдяки власному розуму, ідеї, відомій як раціональний оптимізм. У цей період виник інтерес до науки.

Доречнішим для сприйняття органної музики було питання про авторитет католицької церкви. Догматичні традиції та непогрішність релігійних лідерів у паризьких католицьких церквах суперечили постулатам, які проголосила передова більшість тогочасних французьких філософів. Натомість багато ідеологів Просвітництва сприяли розвитку деїзму, нової релігії, заснованої в християнстві, але дистанційованої від католицької традиції. Для деїстів Бог створив світ, людину й совість, але не вимагав суворого дотримання догматичної традиції або віри в певний набір надприродних подій. Таким чином, мораль була основана на тому, щоб бути співчутливим до свого ближнього, а не слідувати диктату католицького права. Ці ідеї різко контрастували з владою католицької церкви того часу та ставили під сумнів відносини між філософськими постулатами й реальним застосуванням органної музики під час церковних служб.

Поширення ідей Просвітництва сприяло виникненню нових традицій. Замість текстури високої поліфонії та складності стилю бароко, французька та інша західноєвропейська музика набула витонченішої, легшої текстури. Нова музична естетика відображала ідеї Просвітництва про природність, ясність і простоту. У Парижі, як і в інших європейських столицях, почалося впровадження публічних концертів. Замість класичного репертуару м. Версаль публічні концерти дозволили не лише дворянам, а й представникам інших верств слухачів відкрити для себе симфонічну й інструментально-концертну музику.

Динамічні зміни XVIII ст. роблять його цікавим для дослідження культурної історії органа в Парижі. Зростаюче значення французької столиці підкреслює важливість інтелектуальних і мистецьких змін у тогочасному Парижі. Розвиток освіченого співтовариства філософів, котрі заохочували людську автономію, природне право, розум і почуття з приводу абсолютної влади корони або католицької церкви, сприяв виникненню та становленню нової соціальної й політичної динаміки, створюючи альтернативу попереднім інститутам. Зміни в музиці та мистецтві продовжували відбивати ці ідеї, починаючи з публічного концерту, публічної рефлексії (обговорення, музично-критичні виступи тощо) щодо прослуханої музики та кристалізації елегантнішого й вишуканішого музичного стилю.

Вивчення участі органа й тогочасної органної музики, створеної в нових традиціях, має продемонструвати непересічну цінність цього інструмента в історії французької музичної культури.

*С. С. Черушова*

## **ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ Д. ЛИГЕТИ И СПЕЦИФИКА ОТРАЖЕНИЯ «LIGETISTYLE» В СКРИПИЧНОМ КОНЦЕРТЕ КОМПОЗИТОРА**

Музыкальное искусство XX в. являет собой необычайно сложную картину, в которой представлены самые разные художественные тенденции, развивающиеся то параллельно, то в соприкосновении или в отталкивании. Музыка этого периода отличается необычайной пестротой стилей и направлений, которые, несмотря на многочисленные творческие противоречия и концептуальные различия, обладают определенной общностью целей и задач, связанных с кардинальным отказом от предшествующих классико-романтических принципов и «разложением» языка музыки до составляющих ее микроструктур.

Постоянный поиск нового и способов его воплощения показал основные тенденции развития современной музыкальной культуры. Композиторы XX в. (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн, Дж. Кейдж, К. Штокгаузен, П. Булез, А. Шнитке, Э. Денисов, В. Сильвестров и др.) стремились воплотить «философию в звуках», концентрируясь на технических средствах выразительности, поиске новых принципов отбора и организации музыкального языка (додекафония и сериализм, алеаторика и сонорика, минимализм и электронная музыка).

Среди такого многообразия творческих исканий и композиторских техник выдающимся явлением стало творчество Д. Лигети (1923–2006) — венгерского композитора, который много привнес в развитие европейской и мировой культуры XX в.

Композиторский метод Д. Лигети нельзя охарактеризовать однозначно: на протяжении всего долгого творческого пути музыканта он неоднократно трансформировался, приобретая новые черты и преобразуя ранее приобретенные. Восприняв некоторые современные техники, композитор никогда не использовал их напрямую. Сам Д. Лигети считал себя одновременно новатором и консерватором и не видел в этом никаких противоречий.

О многоплановости его творчества говорит и то, как мастер работал с различными техниками композиции. Алеаторику он использовал только контролируемой, где звук представлен как точка и как линия, иногда сочетает ее с пунтилизмом. Авангардист использует лишь некоторые приемы из техник сериализма и додекафонии, а в своем обычном виде с ними не работает.

Одно из ведущих мест у Д. Лигети занимает сонорная техника, работе с которой художник посвятил большую часть своего «композиторского» пути. В красочных сонористических полотнах «Apparitions», «Atmospheres» и «Lontano» отразились те характерные особенности мышления, которые станут впоследствии типичными для этого автора. Данные произведения, сотканые посредством авторского метода статической сонорики, основой которого является погружение в микромир процессов, происходящих внутри одного сонора. В сонористических

композиціях Д. Лигети все музикально-виразительные средства, начиная с метода статической сонорики и заканчивая музыкальной формой произведения в целом, направлены на создание ощущения безмятежного покоя, иллюзии застывшего, «замороженного» времени.

Поздний стиль Д. Лигети со всем присущим ему широким діапазоном методів представлений в Концерте для скрипки с оркестром (1990–1993). Работа над Скрипичным концертом потребовала найти и сформировать такой круг музыкально-языковых средств, который дал бы композитору свободу в претворении своих инновационных замыслов и одновременно вобрал в себя развитые ранее творческие приемы и идеи.

В этом концерте Д. Лигети применяет новый способ настройки инструментов оркестра, получивший название *scordatura*. В результате перенастройки альты и двух скрипок композитор добился новой уникальной «соносферы» с большим обилием звуковых комбинаций и копий. В произведении чувствуется пестрота, разностильность и оригинальность композитора. Микрополифоничность и микротональность Д. Лигети сочетается с фольклорной тематикой, венгерскими народными мелодиями. Также в Скрипичном концерте ощущаются определенные жанрово-стилевые и интонационные ассоциации со средневековой и ренессансной музыкой.

Произведение Д. Лигети является убедительным доказательством того, что композитор чувствует ритм эпохи, улавливает «направление ветра», но всегда идет своей дорогой и остается композитором-оригиналом. Закономерно и показательно то, что сам автор обозначил свое творчество как «*Ligetistyle*».

*Л. В. Шемет*

### ГАРМОНІКИ В АМЕРИКАНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У розмаїтті музичного інструментарію американців чільне місце посідають гармоніки, що за останні півтора століття набули масового розповсюдження на теренах США. Історико-культурними передумовами та соціокультурними чинниками їх стрімкого входження в музичний простір американської культури стали культивування на американському ґрунті європейських музичних традицій, виникнення та розвиток суто американських форм і видів музики — блюзу, джазу, кантрі, організація виробництва гармонік, конструктивна еволюція інструментів, винайдення фонографу, розвиток театру, кіно, радіомовлення, техніки звукозапису, створення центру «індустрії» комерційної музики, проведення конкурсів та фестивалів (фольклорних, джазових тощо).

В американській музичній культурі першої половини ХХ ст. виконавство на гармоніках представлене різноманітно в плані інструментарію, ареалів поширення та сфер функціонування. Найбільшу популярність в інструментальній традиції США отримали губні (харп) та ручні (кеджун-акордеон, піаноакордеон, кнопковий акордеон) гармоніки.

Виконавці народної музики застосовували переважно діатонічні інструменти, естрадної, джазової та класичної — хроматичні. У процесі історичного розвитку в побутовій, комерційній та професійній сферах склалися певні традиції музикування, сформувалася відповідна виконавська естетика.

Значний внесок у розвиток мистецтва гри на губній гармошці, звучання якої представлене в різних жанрах американської музики, зробили В. Делхорт (кантрі), Ч. Дарлінг (регтайм), Гармоніка Тім (джаз), Ларрі Адлер (класична музика та джаз), Дж. Уотсон, С. Бой, С. Террі, Л. Уолтер та ін. (блюз). Кожен з них завдяки віртуозному володінню різними елементами виконавської техніки та новим підходам до звуко-, ритмо-, формотворення виробив індивідуальний виконавський стиль.

Невід'ємною складовою народної культури американців стало виконавство на кеджун-акордеонах, зокрема в стилях кеджун та зайдеко. Важливу роль у їх еволюції відіграли відомі музиканти А. Ардоїн, К. Шеньє, Б. Чавіс.

В історичній динаміці виконавства на клавішних та кнопкових акордеонах у США провідна роль належить естрадно-джазовому напрямку, засновниками та фаворитами якого вважаються П. і Г. Дейро, Г. Піатанезі, Е. Галла-Ріні, Ч. Маньянте, Арт Ван Дамм, Т. Гасперіні, А. Аркарі, П. Фросіні. Виступи музикантів у вар'єте, театральних спектаклях, на радіо та в телевізійних шоу-програмах сприяли популяризації акордеона серед американського населення.

Паралельно з розвитком естрадно-джазового мистецтва відбувалось і становлення концертного академічного виконавства, у витоків якого перебували Ч. Маньянте, Е. Галла-Ріні, А. Аркарі, А. Ріццо, Г. Стоун. Організація концертів класичної музики в престижних залах країни та створення Американської асоціації акордеоністів зміцнили авторитет акордеона й визначили перспективи еволюції цього напрямку.

Становлення та розвиток концертного виконавства на акордеоні в США у першій половині ХХ ст. стимулювало створення оригінального репертуару для інструмента. Крім жанру естрадної мініатюри, з'являються твори класичних жанрів, зокрема концерти П. Дейро, А. Галла-Ріні, А. Аркарі, Дж. Харріса, «Симфонія Tune-Up» Т. Гасперіні, твори малої форми.

Аналіз виконавства на гармоніках виявив інтенсивність його розвитку в напрямі творчого експериментування та винахідливості, індивідуалізації художньо-виконавської системи, демонстрації концертності інструмента, а також ознаки своєрідності його творчої системи, позначеної оригінальністю художньо-виконавських ідей музикантів. Важливим чинником його мистецької самобутності стала власна композиторська творчість харперів та акордеоністів, у якій сфокусовано перспективне розширення індивідуальної семантики інструменталізму гармоністів, закладені основи його нової звукової естетики.

*Е. М. Маслак*

## **ВПЛИВ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ В. Я. ПОДГОРНОГО НА РОЗВИТОК БАЯННОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.**

Творчість В. Я. Подгорного (1928 — 2010) широко відома в галузі професійного баянно-акордеонного виконавства, а значний відсоток його творів увійшов у фонд світової оригінальної баянної літератури.

У 1950 рр. репертуар баяністів складався переважно зі стереотипних обробок народних мелодій та незначної кількості популярних перекладень класичних творів. В. Я. Подгорний — один із плеяди видатних композиторів, котрі в другій половині ХХ ст. своєю високохудожньою творчістю сприяли професіоналізації народно-інструментального мистецтва та стверджували баянно-акордеонне виконавство на академічній сцені, спрямовуючи репертуар від замкненого кола танцювально-розважальної та квазіромантичної музики на шлях серйозного, змістовного, філософсько-образного мислення.

Особистість В. Я. Подгорного поєднувала видатний композиторський і виконавський талант з надзвичайною музичною ерудицією та освіченістю. Однією з головних ознак творчого почерку композитора є симфонізм як спосіб мислення, виняткову увагу митець приділяв творчому переосмисленню фольклорного матеріалу. Прагнення до симфонізації баянної музики на фольклорній основі зумовили трансформацію у творчості композитора традиційної варіаційної форми (куплет-варіація) у вільну варіаційну форму, що сприяло максимальному виявленню творчого потенціалу музичного тексту.

З 1970 рр. твори композитора посідають чільне місце в репертуарі провідних виконавців — баяністів та акордеоністів, входять як обов'язкові твори в програми міжнародних виконавських конкурсів. Творчість В. Я. Подгорного охоплює різноманітні жанрові напрями, серед баянного надбання митця — композиції в джазовому стилі «Ретро-сюїта», «Коханий мій» (концертна транскрипція на тему пісні Дж. Гершвіна), «Присвячення Карузо» (концертна фантазія на тему Л. Далла). Твори В. Подгорного записані на грамплатівках, зберігаються у фондах Держтелерадіо України, звучать у виконанні професійних музикантів.

Вивчення творчого доробку В. Подгорного є не тільки необхідним елементом професійної майстерності баяніста-виконавця, а й пов'язане з масштабним та ґрунтовним процесом збагачення національної виконавської школи, яка не можлива без опанування української музичної спадщини.

*Є. П. Кеменчеджи*

## **АНСАМБЛЕВЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

У вітчизняному музикознавстві актуалізується питання визначення специфіки функціонування ансамблевого народно-інструментального виконавства в сучасній музичній культурі України. Поряд із сольним

та оркестровим, ансамблеве виконавство на вдосконалених народних інструментах нині є найпоширенішим, що зумовлює необхідність вивчення факторів, які спричинили таку ситуацію. Вітчизняна наукова думка в галузі народно-інструментального виконавства представлена значною кількістю дослідників, які розглядають цей феномен у різних ракурсах: історичному, соціологічному, органіологічному тощо.

Ансамблеве народно-інструментальне виконавство є складовою світової музичної ансамблевої культури, про що свідчить його відповідність функціональним параметрам жанрової системи камерного ансамблю:

- інструментальний чи вокальний тип виконання;
- акустична структура;
- типологія інструментального складу (для інструментальних жанрів);
- ступінь жанрової стабільності.

Нині вітчизняне ансамблеве народно-інструментальне виконавство представлене різноманітними складами — від однорідних домрових квартетів на зразок традиційних європейських струнних ансамблів до змішаних колективів із залученням як традиційних народних інструментів (окарина, сопілка, флюяра), так і академічного інструментарію (скрипка, флейта тощо). Останнім часом на концертній естраді виникають креативні народно-інструментальні ансамблі, склад яких відрізняється наявністю електронних інструментів.

Репертуар сучасних українських народно-інструментальних ансамблів відзначається широким спектром жанрово-стильової палітри — від фольклорних стилізованих текстів до перекладів сучасної оркестрової музики. Основу репертуару ансамблів народних інструментів становлять твори сучасних українських та зарубіжних композиторів, оригінальні обробки народної та популярної музики із залученням елементів жанрово-стильових винаходів ХХ ст. — рок- та поп-музики, джазу тощо.

*А. В. Барсков*

### **ФУНКЦІЇ ГІТАРИ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КОЛЕКТИВНОМУ ДЖАЗОВОМУ ВИКОНАВСТВІ**

Гітара відіграє значну роль у колективному джазовому виконавстві. У різноманітних українських джазових оркестрах вона є складовою ритм-секції та інструментом-соло в невеликих епізодах. Обов'язковий компонент ритм-секції — гітара в біг-бендах, стилістиці яких притаманні функціональне розділення ансамблевих та сольних імпровізаційних епізодів, загострена метроритмічна пульсація, темброве міксування та бекграунд (імпровізаційний, рифовий, акордовий, ритмічний, комбінований). У біг-бендах гітара забезпечує гостроту ритмічного рельєфу, темброве багатство, виконуючи водночас сольні функції. Поліфункціональність гітари в українських біг-бендах засвідчує діяльність таких колективів: «Радіо-бенда Олександра Фокіна», «Kyiv Big Bend», «Dnipro Band», Вінницького муніципального естрадно-духового оркестру «Він-Бенд», Хмельницького муніципального естрадно-духового оркестру,

«Drum Art Big Band», «Big Band Odessa City» та ін. А також колективів на базі навчальних закладів: біг-бендів Херсонського, Чернігівського музичного училищ, «Performance Big Band» Миколаївського державного вищого музичного училища, «JAZZ-BAND» Київського національного університету культури й мистецтв тощо.

Характерною ознакою діяльності українських біг-бендів є виконавська мобільність, різноманіття репертуару, який становлять джазові евергріни, джазові обробки народних пісень, авторські твори. Розмаїття репертуару зумовлює можливість реалізації технічного, тембрового та виражального потенціалу гітари. Так, стильові обрії гітари в діяльності біг-бенду Харківського національного університету мистецтв визначає наповненість репертуару колективу джазовими стандартами, свінговими, баладними, роковими, фанковими композиціями, джазовими оригінальними творами сучасних українських композиторів; основу репертуару джазового оркестру Харківської державної академії культури становлять твори джазового мейнстріму в стилістиці джаз-року та фанку, насиченість фактури яких, темброву своєрідність і ритмічну виразність забезпечує гітара.

Джазове гітарне виконавство України на сучасному етапі представлене й у творчій діяльності диксилендів. Зважаючи на притаманні таким колективам домінування мідних духових інструментів, перевагу в репертуарі творів у стилістиці регтайму, чергування інструментальних соло, колективну імпровізацію, яскравість звучання, гітара в диксилендах відіграє переважно акомпануючу роль, в імпровізаційних епізодах — солюючи.

Виразність тембру гітари та її технічні можливості в диксилендах розкривають твори на основі фольклору в джазовій стилістиці. Фольклорно-джазові композиції О. Сіончука, О. Іванова, В. Філіпова відрізняються традиційний «регтаймовий» репертуар колективу «Джокер» (Рівненський державний гуманітарний університет). Максимальне збільшення кількості засобів виразності та технічних прийомів гітарного виконавства демонструє «Джазікс» (Львів), який джазово опрацьовує класичну академічну музику та фольклор.

Активне функціонування гітари в нинішньому українському колективному джазовому виконавстві засвідчує багатий мистецький потенціал інструмента та його перспективність у стильових обряях сучасного джазу.

*В. Ю. Коробкіна*

### **СПЕЦИФІЧНІ ОЗНАКИ СУЧАСНОГО РЕКВІЕМУ**

Реквієм як жанр давно привертає пильну увагу композиторів різних епох. Уважається, що перший реквієм на канонічний латинський текст, який остаточно склався до 1570 р. і був суворо регламентований римською церквою, написав Р. Дюфаї.

Мета доповіді — простежити тенденції розвитку, новаторство та зв'язок жанру реквієму (як виду) з месою в контексті історичного



розвитку. Війни, теракти, катастрофи — реальність ХХ — ХХІ ст., тому жанр реквієму й нині є актуальним, оскільки дозволяє композиторам втілювати скорботу, співчуття в музичних творах, які можуть послухати багато людей.

Жанрове та стильове розмаїття сучасних зразків реквієму зумовлює необхідність подальшого узагальнення ознак жанру з метою з'ясування його специфіки. Для ХХ — ХХІ ст. характерна секуляризація. Через стійкі традиції жанру кілька текстів можна лише умовно вважати реквіємами. Об'єктивна оцінка жанрових варіацій нині потребує вироблення чітких критеріїв сутності сучасного реквієму.

«Flamma Flamma. Вогняний реквієм» — нетрадиційний реквієм, написаний бельгійським композитором Ніколасом Ленцом, хоча основою твору є латинський текст. У творі використані різні стилі й жанри: від музики Ренесансу до року. Мета Н. Ленца — створити релігійний і канонічний твір світським та магічним. Латинський текст здатний виразити емоції, протилежні релігійним почуттям традиційних текстів реквієму. Схема аналогічна до структури траурної меси. Композитор не використав жодної теми католицького «Реквієму» для наслідування канонів.

Еволюція жанру спричинила значне розширення ідейної тематики з непоодинокими зверненнями до різних земних почуттів і емоцій та через взаємодію з іншими хоровими жанрами й театром до остаточного виходу у сферу концертної практики та втрати багатьох первісних якостей первинної моделі реквієму.

Реквієм Е. Л. Веббера посідає особливе місце в сучасній музичній культурі. Він є одним із двох творів, написаних в академічній традиції автором відомих мюзиклів, популярність якого зумовлена творчою установкою композитора, переконаного, що «музика має бути зверненою до якомога більшої кількості людей». Реквієм написаний для слухачів різних національностей, соціальної, гендерної та конфесійної належності.

У цьому творі Е. Л. Веббер позиціює себе як пастор у тлумаченні біблійних текстів, розкриваючи та коментуючи музичними засобами зміст відповідних церковній службі хоралів. Композитор прагне зробити латинь зрозумілою засобами музики, у чому йому допомагають різноманітні прийоми, серед яких найважливіше місце належить повторам елементів словесного ряду й мелодійних фігур музичної мови, що часто трапляються в проаналізованому творі та значною мірою пов'язані з утіленням художнього задуму.

На увагу заслуговує реквієм харківського композитора Володимира Файнера, котрий активно працює у сфері духовної музики. Аналіз цих реквіємів розкриває один з аспектів важливої проблеми сучасного музикознавства — трансформації європейських жанрів та їх асиміляції в художній, композиторській та виконавській практиці. Актуалізація сакральної образності, наявна у творах межі ХХ — ХХІ ст., надає підстав уважати, що в контексті нових історичних умов трактування жанру модифікується, доповнюється різними відтінками тлумачень вічної теми.



Незважаючи на тривалий розвиток жанру (понад вісім століть з часу створення перших зразків і безліч прикладів трактування цього жанру композиторами різних епох), проблема аналізу сучасного реквієму, долучена до загального історико-культурного контексту, висвітлена не повною мірою у вітчизняній музикознавчій літературі.

Для музики XX — XXI ст. характерне зближення з музикою XV — XVI ст., що виявляється в переважанні філософсько-узагальненого образного ладу, втіленого в особливому лінійному типі музичного мислення, де домінують горизонтальні зв'язки звуків над вертикальними, контрапунктний виклад — над гомофонним. Знову актуальності набувають принципи поліладовості, відходу від традиційної функціональної системи мажору й мінору тощо. По-новому потрактовано старовинні діатонічні лади, виникає своя «ізоритмічна техніка», новий тип модальності, який поширюється іноді не тільки на ритм і звуковисотну організацію матеріалу, але й на динаміку, артикуляцію, паузи тощо. Разом з тематизмом широкого дихання значного поширення набуває дискретний тематизм (переривчастий, що складається з розрізнених елементів), а з ним і дискретний мотивний контрапункт і стреттна імітаційність, що є відлунням творів майстрів Відродження.

*С. Ю. Романенко*

### **МУЗИЧНА ПАМ'ЯТЬ**

Разом з музичним слухом і відчуттям ритму музична пам'ять утворює триаду провідних музичних здібностей. Жоден вид музичної діяльності не був би можливим без функціональних проявів музичної пам'яті.

Пам'ять людини — складний процес відбору й перероблення значної кількості зовнішніх дій, вражень, власних зусиль і переживань, зумовлених потребами, мотивами й інтересами. Усі ці психічні явища супроводжують мнемічні процеси.

Музична пам'ять — складний процес перетворення сенсорного й перцептивного матеріалу, отриманого органами чуття. Вона активно долучається до всіх пізнавальних процесів і проявів психіки: уваги, відчуття, сприйняття, уявлення, мислення. Є складовою структур особи: темпераменту, характеру і здібностей. Змістом музичної пам'яті, як і в інших видах діяльності, є накопичення, збереження й використання індивідуального музичного досвіду, який має вирішальне значення у формуванні особи музиканта та його постійного розвитку.

За часом і характером мнемічних процесів у музичній пам'яті розрізняють тимчасові системи.

Ультракоротка (миттєва) пам'ять — відбиток коротких, несподіваних звуків, ознак звука — висоти, тембру. Тривалість їх невелика — 0,1–0,5 секунд. У свідомості залишається швидко зникаючий слід, для пошуків якого необхідне повторення сигналу.

Короткочасна пам'ять вирізняється значним об'ємом звучної у свідомості музики, що забезпечує запам'ятовування не окремих ознак звуків, а блоків, які мають смислове значення — мотивів, фраз, мелодій.

Оперативна пам'ять використовує матеріал безпосереднього сприйняття, короткочасної пам'яті та засвоєного раніше. Її основний зміст — обслуговування безпосередньої музичної діяльності, реальної, виконавської, композиторської.

Багаторазові дії того самого музичного матеріалу, які тривають понад 15–20 хвилин, його повторення й відтворення викликають у білкових молекулах нервових клітин незворотні зміни, які спричиняють міцне закріплення сприйнятого. Це довготривала пам'ять, що зберігає надовго все відображене.

Залежно від змісту мнемічних процесів виокремлюють руховий (психомоторну), образний (слухову, зорову), емоційний і словесно-логічний види пам'яті.

Рухова пам'ять у музиканта виявляється в тому, що він добре запам'ятовує виконавські рухи та їх комплекси. Ознаками гарної рухової пам'яті є віртуозність, спритність, легкість подолання технічних труднощів, майстерність («золоті руки»). Вона важлива для виконавця, оскільки полегшує запам'ятовування й оволодіння музичним твором.

Яскраві та стійкі музично-слухові уявлення притаманні тому, хто має образну пам'ять. Гарна образна, слухова пам'ять полегшує формування внутрішнього слуху, зорова — легко викликає зорові образи нотного тексту разом зі звучанням.

Емоційна — пам'ять пережитих відчуттів та емоцій, яка надає сприйняттю, дії та вчинкам людини певної «тональності» залежно від того, що відчувала людина під час сприйняття музики або її виконання. Емоційна пам'ять — основа відчуття ладу й музичності.

Словесно-логічна пам'ять виявляється в полегшеному запам'ятовуванні узагальнюючих і осмислених комплексів — форми та структури музичних творів, виконавського аналізу, плану виконання.

Гарну пам'ять пов'язують з обдарованістю. Феноменальну пам'ять мали видатні композитори В. Моцарт, А. Глазунов, С. Рахманінов, диригент А. Тосканіні.

*С. В. Тельних*

### **УКРАЇНСЬКІ ГІТАРНІ ДИНАСТІЇ**

Серед відомих в Україні музичних династій розмаїттям творчої діяльності та вагомістю її результатів виділяються представники гітарних династій.

У родині Іванникових перше покоління представляють брати Павло (1954 р. н.) та Аркадій (1959 р. н.) — випускники Донецького музично-педагогічного інституту, котрі, працюючи в 1980 — 1990 рр. солістами Полтавської, а згодом Донецької обласних філармоній, стали першим класичним гітарним дуєтом, який відвідав з гастролями різні міста

СРСР, західноєвропейських країн, зокрема Фінляндії, Німеччини та ін., а також ініціаторами проведення фестивалю класичної гітари «Кришталеві струни» (1981 р.) і створення понад 100 телепрограм «Звучить гітара». Їхня концертна, організаційна, музично-просвітницька, педагогічна діяльність стимулювала зростання виконавського рівня музикантів, розвиток фестивального руху, сприяла зміцненню позицій академічного гітарного мистецтва, удосконаленню методики викладання гри на інструменті.

Наступне покоління династії Іванникових — сини Павла Володимировича Тимур (1980 р. н.) і Володимир (1984 р. н.), котрі здобули освіту в Донецькому музичному училищі (кл. П. Іванникова) та Донецькій державній музичній академії (кл. В. Івка), стали лауреатами й дипломантами багатьох міжнародних конкурсів, а також учасниками родинного гітарного ансамблю «Квартет Іванникових». Крім виконавської, Тимур також займається науково-дослідницькою діяльністю. Він є автором численних статей з проблем гітарного мистецтва, методичних праць, зокрема «Школи гри на шестиструнній гітарі», навчального посібника «Акордова аплікатура на шестиструнній гітарі», кількох нотних збірників для гітари. У 2013 р. захистив кандидатську дисертацію з теми «Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970 — 2010 рр.».

Династію Радзецьких очолює гітарист-виконавець, композитор, викладач Дніпропетровської академії музики Юрій Володимирович Радзецький (1958 р. н.). Його сини Сергій та Дмитро, здобувши вищу освіту в класі батька, починали кар'єру як академічні музиканти, а потім захопились експериментами й перейшли до виконання музики з елементами року, джазу та вільної імпровізації, виступали в багатьох містах України, Росії, Польщі, співпрацювали з такими музикантами, як: Тоні Левін, Пет Мастелотто, Ед Менні, Денні Уоллі, Ден Маккаферті, Грем Боннет, Джон Лоутон, Сергій Летов, Юрій Яремчук, Олексій Козлов й «Арсенал», Марк Токар, Назгуль Шукаєва, Юрій Зморевич та ін. Брати — автори оригінальних музичних проектів на межі академічної музики, джазу, року, авангарду, електронної музики, серед яких — проект експериментальної музики «Supremus», «Гітарні галюцинації» (звукотворчий перформанс), електронно-акустичний гітарний дует «Big Second», рок-колектив «SIORBand». Дмитро Радзецький також виступає із сольними програмами, одна з яких «Radzetskyi plays Radzetskyi» складається виключно з написаних батьком та синами творів, що є яскравими зразками сучасної академічної музики для гітари.

Одеська гітаристка Олена Хорошавіна (1969 р. н.) та її батько Анатолій Костянтинович Ворохобін, котрий навчався гри на гітарі у В. Стрельникова, відвідував майстер-класи на фестивалях, що проходили в Донецьку, Полтаві, інших містах, та був одним із перших учителів доньки, — представники ще однієї династії. Олена Анатоліївна — сольний виконавець із різноманітним у жанровому та стильовому плані репертуаром, організатор гітарних ансамблів й оркестру, ініціатор проведення міжнародного

фестивалю класичної гітари «Guitar Spring Fest» та конкурсу «Гітара+», що стали не тільки сценою репрезентації мистецтва видатних майстрів гітари, а й стартовим майданчиком для молодшої генерації виконавців. Педагогічна, виконавська, музично-суспільна діяльність О. Хорошавіної має важливе значення для формування та розвитку одеської гітарної школи, її інтеграції у світовий контекст.

*А. В. Гладких*

### **САМОСТІЙНІ ЗАНЯТТЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ — ОСНОВА ПРОФЕСІЙНОГО ВИКОНАВСТВА**

Загальна й музична педагогіка свідчать, що будь-яка форма навчальної діяльності може бути результативною лише в тому разі, коли підкріплюється систематичною й методично правильною самостійною роботою учнів. Це правило поширюється на всі категорії музикантів-виконавців, незалежно від рівня їхньої фахової підготовки та характеру діяльності. Розбіжності можуть бути лише в тривалості щоденних самостійних занять, складності навчального й практичного музичного матеріалу та послідовності його вивчення. Самостійні заняття є основною та найефективнішою формою вдосконалення виконавської майстерності музикантів, спрямованого на підвищення фахового рівня. Їх мають направляти та контролювати досвідчені керівники, котрі знають сучасну методику навчання й виховання музикантів з урахуванням спеціалізації на різних інструментах. У навчальному закладі ці функції виконує викладач, який має відповідну підготовку та досвід практичної роботи з конкретного фаху (виду інструмента). Залежно від рівня підготовки та тривалості навчання, індивідуальних особливостей студентів, їхнього характеру, завдань, що виконуються в цей період навчання, й інших особливостей, самостійна підготовка організовується та проводиться диференційовано.

В організації самостійної роботи важливе значення має добре продумана послідовність занять. Кожний музикант повинен навчатися за визначеною системою, яка не передбачає хаотичності.

При цьому необхідно звертати увагу на два аспекти. По-перше, послідовності роботи над конкретним матеріалом (завданням), тобто з чого необхідно починати заняття й чим завершувати. По-друге, має бути обов'язковий рух від простого до складного, щоб простіший для засвоєння навчальний матеріал передував складнішому.

Послідовна робота над музичним матеріалом передбачає обов'язкове виконання: а) тривалості звуків; б) гам, арпеджованих тризвуч і септакордів; в) вправ та етюдів; г) художніх творів, ансамблевих і оркестрових партій.

При цьому необхідно зважати на те, що продуктивність самостійної роботи музикантів на початку, у середині й наприкінці занять буде різною. Тому доцільно чергувати цей навчальний матеріал між собою, залишаючи в кожному випадку на першому місці виконання тривалих

звуків. Наприклад: 1-й день АБВГ; 2-й день АВГБ; 3-й день АГВБ; 4-й день АВБГ; 5-й день АГВВ.

Самостійні заняття на духових інструментах повинні бути не тільки регулярними, але й мати мету, що передбачає правильний вибір і раціональне застосування методичних прийомів до роботи над різноманітним музичним матеріалом. Студент повинен чітко знати, з якою метою він виконує ту або іншу вправу, яке її практичне значення і як правильно над нею працювати. Навіть найлегше та найпростіше завдання не слід виконувати механічно. Безглузда робота не буде корисною, а в деяких випадках вона навіть виявляється шкідливою, тому що призводить до напруження й закріплення неправильних навичок.

Гра на духових інструментах пов'язана з певним фізичним напруженням, тому кожен музикант має дотримувати такого режиму занять, який забезпечить розвиток виконавських навичок, не зашкодивши здоров'ю. У режимі необхідно передбачати час як для занять на інструменті, так і для відпочинку від гри.

Щоденні заняття на духових інструментах доцільно починати з вправ для розігрівання (3–5 хвилин), а потім програвати тривалі звуки (не менше 15 хвилин). Цей час дозволить зробити робочим виконавський апарат: дихання, м'язи губів, язик, пальці. Після тривалих звуків необхідно зробити п'ятихвилинну перерву, потім працювати над гамами й арпеджіо 15–20 хвилин. Гама слід грати в різних варіантах із використанням різноманітних штрихів і динамічних відтінків. Щодня потрібно працювати над 1–2 гамами. Після 3–5 хвилин відпочинку почати працювати над вправами й етюдами (25–30 хвилин), останні 40–45 хвилин — над п'єсами й оркестровими партіями.

Ця схема розроблена з розрахунку 2-годинних самостійних занять на день. При правильному й раціональному підході в роботі над усіма видами музичного матеріалу зазначеного ліміту часу цілком достатньо для розвитку й удосконалення виконавських навичок і вмінь музикантів. Можливі й інші варіанти, у яких час може бути збільшено або дещо скорочено, залежно від конкретних умов. Але в усіх випадках кожний музикант має дотримувати обов'язкового режиму самостійних занять.

Вищевикладене свідчить: самостійні заняття на духових інструментах надзвичайно важливі для підвищення виконавського рівня музикантів. Найважливішими принципами організації самостійних занять є їх регулярність, послідовність і цілеспрямованість.

*Лі Шуай*

## **ДЖАЗОВІ АНСАМБЛІ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ**

Репрезентація джазу в сучасній українській культурі здійснюється в сольній, колективній та ансамблевій формах. Однією з традиційних форм джазового ансамблю є так званий «stage-band», до складу якого, окрім ритм-секції, входять 1–2 солісти-інструменталісти, а в окремих

випадках — і вокаліст. Серед найпопулярніших — київський ансамбль із відомих музикантів: Артема Менделенка (саксофон), Наталії Лебедевої (клавіші), Костянтина Іоненка (бас), Олександра Лебеденка (ударні). Цей «stage-band» постійно бере участь у київському фестивалі «Джазові вечори пам'яті Володимира Симоненка».

Нині в Україні найпоширеніші ансамблі або камерні комбо, в яких майже всі учасники є солістами. Такі склади досить різноманітні і за кількістю музикантів, і за інструментарієм. Наприклад, група відомого бас-гітариста Ігоря Закуса «Z-Band» виступає здебільшого як квінтет (духовий інструмент, електро- і бас-гітара, електроклавішний інструмент, ударні інструменти); в інструментальному складі однієї з найяскравіших в Україні джазових груп «Acoustic Quartet» (м. Харків) — труба, фортепіано, бас-гітара й барабани; «Mark Tokar Trio» виконує джаз у складі саксофона, контрабаса, ударних інструментів, а «Murenko Fusion band» — електроклавішного інструмента, бас-гітари й барабанів тощо.

Такі колективи традиційно співпрацюють із джазовими співаками. Наприклад, із «Z-Band» часто виступає Лаура Марті, з «Acoustic Quartet» — Анна Чайковська, з «Lutsk Jazz Friends» — Аліна Багінська; фолк-джаз група «DomRa» єдиного в Україні джазового домриста Віктора Соломіна презентує молоду талановиту вокалістку Анастасію Друзюк. З іншого боку, талановиті співаки, визнані українським джазовим бомондом, презентують особисті музичні проекти. Так, українська джазова співачка, композитор і педагог Юлія Рома для презентації свого нового «Українського проекту» співпрацювала з групою «Night Groove» у складі Н. Лебедева (рояль), О. Павлов (гітара), І. Закус (бас), О. Фантаєв (ударні інструменти) і Л. Марті (бек-вокал). Учасниця численних джазових фестивалів, переможниця всеукраїнських і міжнародних конкурсів композиторів Лаура Марті — організатор етно-джазового проекту «KrunK», в якому, окрім неї, беруть участь відомі українські джазові музиканти Н. Лебедева (рояль), О. Фантаєв (ударні інструменти), К. Іоненко (бас), Армен Костандян (перкусія), Віктор Павелко (саксофон), Олександр Телешнев (труба), та «Samba Project», у якому Лаура Марті репрезентує бразильську музику разом із Н. Лебедевою (рояль), І. Закусом (бас-гітара) та О. Лебеденком (ударні інструменти).

Отже, у сучасному українському музичному просторі поширені різноманітні ансамблеві форми репрезентації джазу, специфіка яких полягає в плинності музичних об'єднань, що зумовлено творчим прагненням до постійного оновлення в музиці та спільному музикуванні.

*Ю. Н. Бредихин*

### **ЕРА ДЖАЗОВИХ БИГ-БЕНДОВ: ИСКУССТВО И РЕВОЛЮЦИЯ**

На сегодняшний день джазовая музыка пользуется огромной популярностью и имеет обширную аудиторию. Она дала начало большому количеству стилей, поэтому каждый музыкант либо слушатель может отыскать направление, наиболее близкое его восприятию. Но некоторые

аспекты джазовой музыки, несмотря на разнообразие стилей, остаются неизменными. В свое время эти принципы сделали джаз олицетворением свободы и революции в исполнении и звучании. Актуальность темы доклада заключается в том, что по сей день музыканты опираются на опыт и наработки идолов эпохи свинга, поскольку именно эти методы помогают достигать настоящего джазового звучания. Термин «свинг» в джазе имеет несколько смысловых значений. В терминологии танцевальной музыки этим словом иногда обозначают темп, относящийся к жанру танца с одноименным названием. Что же касается профессиональных джазменов, то многим из них такое жанровое деление музыки кажется бессмысленным и даже вредным. По мнению многих знаменитых мастеров джаза, чье творчество пришлось на период популярности свинга (например, Бенни Картера, Луи Армстронга, Джина Крупы), нет какого-либо различия между понятиями джаз и свинг, так как джаза без свинга просто не существует. Этим же термином исследователи джаза обозначают отрезок джазовой истории, связанный с пиком популярности больших оркестров и охватывающий период примерно с 1934 по 1946 гг., который называется «эпоха свинга». Свинг — направление джазовой музыки, наиболее широко представленное в исполнительской практике больших оркестров (биг-бендов). Свинг является одной из форм популярной музыки, появившейся в Соединенных Штатах Америки, которая находилась на пике популярности в 1930 и 1940 гг. Свинг обычно представлял собой круг солистов, которые импровизировали над мелодией и аранжировкой. Звездами эпохи свинга считают таких музыкантов, как: Луи Армстронг, Дюк Эллингтон, Каунт Бэйси, Бенни Гудмен, Арти Шоу, Glenn Миллер, Вуди Херман и Кэб Кэллоуэй. Дословный перевод словосочетания «биг-бенд» — большой оркестр. Это одна из отличительных особенностей джазового оркестра, которая характеризуется определенным составом инструментов. Главная роль отведена группе духовых инструментов. Среди специфических особенностей биг-бенда необходимо отметить следующие: разделение инструментальных групп, которые принято называть секциями; особая техника игры ансамбля (сплетение импровизаций солистов с аранжированными разделами, а также использование нестандартных типов оркестрового аккомпанемента (бэкграунда)); смешение контрастных тембров, что вызывает ассоциации с коллажным и миксажным звучанием; неравномерная ритмическая пульсация, постоянные сдвиги акцентов, что является очень сложным элементом исполнения; количество музыкантов — от десяти до двадцати человек (наиболее часто биг-бенд выходит в таком инструментальном составе: пять саксофонов, четыре трубы, четыре тромбона и ритм-группа (гитара, бас, фортепиано, ударные)).

Чтобы понять джаз, необходимо знать его истоки, историю развития, внимательно изучать тенденции звучания каждой отдельной эпохи и просто слушать музыку. Джаз — это неповторимый мир, который



развивается и постоянно вносит нечто новое и вызывает к нашим лучшим чувствам.

*В. В. Буденный*

### **ПРОБЛЕМА ВЫБОРА ОПТИМАЛЬНОГО ЗАХВАТА ПАЛОЧЕК В СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНИКАХ ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ**

В процессе долгого исторического развития ударных инструментов и техники игры на них появилось множество приемов. Но выбор оптимального способа захвата барабанных палочек является одной из ключевых проблем исполнительской техники. Доклад аккумулирует опыт поколений музыкантов и предлагает современному барабанщику способы улучшения мастерства исполнения и расширения физических возможностей.

Существует множество вариантов захвата палочек. Все они объединены принципами, актуальными для любой техники постановки рук. Главный из них – мышечная расслабленность во время игры. Важно понимать, что «зажатый» хват палочек может привести к серьезным травмам сухожилий и нервных окончаний рук. Выдающийся исполнитель и педагог Джим Чапин пояснял: «Сжимать палочку следует ровно настолько, чтобы она не выпала из руки». Второй принцип — правильное использование замка пальцев (места фиксации палочки пальцами). Замок — это ось вращения удерживаемой музыкантом палочки. Точное место расположения замка больше всего зависит от применяемого захвата (в большинстве захватов используется либо указательный, либо средний палец). Можно выделить «симметричный» и «традиционный» захваты.

Захват, одинаково применимый к обеим рукам, известен как симметричный. Благодаря ему проще добиться стабильного, ровного и однородного звучания. Палочка размещается в руке, в точке своего оптимального баланса, между подушечкой большого пальца и второй фалангой указательного (ближе к суставу по направлению к ногтю). Остальные пальцы просто обхватывают, но не сжимают палочку.

Симметричный захват имеет три разновидности, от которых зависит «ударное» движение палочки. В немецком захвате ладони рук параллельны пластику барабана. При французском захвате ладони рук развернуты друг к другу, а большие пальцы оказываются сверху. Третий вид симметричного захвата — это гибрид немецкой и французской постановок — американский захват. Он адаптирован для быстрых перемещений рук между барабанами, за счет уменьшения угла между палочками относительно друг друга.

Традиционный захват берет начало из военно-маршевых традиций. С перекинутым через плечо маршевым барабаном военному барабанщику прежних времен необходимо было сохранять полную маневренность. Это достигалось за счет ношения барабана под углом 45 градусов так, чтобы кожа мембраны была обращена к ведущей руке. В результате для ведомой руки развился уникальный захват. Ведущая рука (у правши — правая)



держит палочку, як в симетричному захваті. Ладонь другої руки розворачується так, щоб великий палець опинився зверху. Палочка лягає на з'єднательну тканину між великим і вказівним пальцями, утворюючи замок. Палочка обхватується таким чином, щоб великий палець примикав до вказівного, а середній палець опинився під палочкою і став ведучим. В цьому випадку безпальцевий палець і мизинець просто підтримують палочку знизу. Цей хват сприяє виконанню більш тихих пасажів, а при використанні ваги всієї руки можливо досягти сильного звукоізв'ячення.

Вибір оптимального захвату визначається особливостями фізіології конкретного барабанщика, стилістикою виконуваної музики, особливостями інструментарія. Совершений спосіб постановки рук при грі на ударних, підходящий конкретному виконавцю краще всього, є важливим умовою для досягнення совершеного художественного вираження музикальних ідей.

*Ю. М. Шугаєва*

### **СПЕЦИФІКА ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ ДЖАЗОВОГО ФОРТЕПІАНО: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ**

У системі сучасної музичної освіти України мистецтво джазу посідає особливе місце. Майже в усіх середніх та вищих музичних навчальних закладах діють відділення, де вивченню джазу, зокрема фортепіанного, приділяється значна увага. Фортепіано, тісно пов'язаному з класичною академічною традицією, у мистецтві джазу належить одне з основних положень. Надзвичайно активне і творче використання фортепіано не лише збагатило джазову музику, але й сприяло формуванню нового звукового образу інструмента — джазового фортепіано. Це зумовило розвиток плеяди потужних виконавців, кожен з котрих є гордістю джазового мистецтва.

Джазовий піанізм, сформований на основі синтезу європейської та позаєвропейської традицій, безмежно розширив спектр виражальних засобів і можливостей інструментів, виконавства загалом. Але звукообразна специфіка джазового фортепіано у творчості видатного композитора ХХ ст. М. Дворжака, яка вплинула на формування яскравих індивідуальних джазових стилів, вивчена недостатньо.

Звертаючись до вивчення звукообразної специфіки фортепіанного джазу, доводиться визнати, що вітчизняних публікацій із зазначеної теми надзвичайно мало. Переважна більшість джерел — це дослідження іноземних авторів, ще не перекладені українською, що суттєво ускладнює роботу з ними. З-поміж українських видань відзначимо «Основи джазової інтерпретації» І. Горвата й І. Вассербергера в перекладі зі словацької мови та посібники для гітари В. Молоткова і В. Манілова («Музична Україна», 1980). 2004 р. у видавництві «Мелосвіт» вийшла друком збірка «Негритянські блюзи» В. Полянського, а 2012 р. — книга цього ж автора російською мовою «Королі джазу», у якій подано сім біографій

видатних джазових піаністів. У 2014 р. вийшло друком фундаментальне дослідження В. Полянського «Доба регтайму». Із часом опубліковані наукові статті цього автора, присвячені характеристиці індивідуального стилю і творчої манери знакових джазових музикантів минулого століття й сучасності. Означеними науковими працями фактично висчерпуються вітчизняні бібліографічні джерела з проблематики звукообразної специфіки джазового фортепіано та джазового піанізму загалом. Теоретичну основу проблеми розвідки звукового образу джазового фортепіано становлять дисертаційні дослідження А. Лозовського, В. Олендарьова та В. Романка, праці зарубіжних музикознавців С. Беліченко, Д. Берендта, Б. Гнілова, С. Ісакоффа та Д. Колліера, у яких ґрунтовно висвітлено важливі аспекти становлення та розвитку джазового піанізму в контексті стильових тенденцій фортепіанного виконавства ХХ ст. Отже, дослідження проблеми специфіки звукового образу джазового фортепіано є актуальним, оскільки без цього неможливе розуміння жанрово-стильових та виконавських аспектів мистецтва джазу.

*С. В. Мартинов*

### **ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ ТРОМБОНА**

Тромбон — мідний духовий музичний інструмент басово-тенорового регістру, який у сучасному вигляді існує з XV ст. Основна сфера використання тромбона — симфонічні, духові та джазові оркестри, але часто цей інструмент з великим спектром технічних можливостей звучить у сольному виконавстві.

Зародження тромбонного мистецтва почалося в західноєвропейській культурній традиції, до середини XVIII ст. основною сферою використання тромбонів була церковна музика, де інструмент виконував функцію дублювання співочих голосів. На межі XVIII — XIX ст. тромбон став постійною складовою оркестру. У симфонічній творчості цей інструмент використовували: К. Глюк, Г. Телеман, Л. Кореллі, В. Моцарт, Л. ван Бетховен, Дж. Верді, Р. Вагнер, В. Брамс, К. Сен-Санс, Г. Берліоз, Г. Маллер та ін. Значний внесок у розвиток мистецтва гри на тромбоні зробили французькі (А. Д'єпо, Г. Аллар, А. Лаффос), німецькі (Г. Нейшель, Ф. Бельке, К. Квейсер, М. Набіх, П. Вешке, С. Альшаускі) та чеські (Й. Стаміць, Ф. Ріхтер, А. Фільц, З. Пупец) музиканти.

Провідні національні західноєвропейські тромбонні школи суттєво вплинули на формування російського та українського тромбонного мистецтва, оскільки більшість професорів перших російських консерваторій були іноземцями (Ф. Тюрнер, Є. Рейхе, Х. Борк, П. Фассгауер, О. Ланге). Їхні російські послідовники (П. Волков, В. Блажевич, В. Сумерекін), перетворивши методичні принципи західноєвропейських корифеїв, заснували власний стиль виконання та самобутню російську тромбонну школу.

Генеза тромбонного музикування в Україні почалася значно пізніше, ніж в інших країнах світу, зокрема в др. пол. XVII ст., коли вже існували відомі виконавські школи Німеччини, Англії, Італії, Франції.

Процес формування української тромбової школи у др. пол. XIX ст. проходив під патронатом Імператорського російського музичного товариства на основі попередніх напрацювань і досягнень західноєвропейської та російських шкіл. Саме тому вітчизняна тромбовою школа ввібрала кращі досягнення названих шкіл. Українські педагоги М. Подгорбунський, В. Яблонський, Б. Манжора, Т. Катанський, М. Челпанов, Н. Рахлін, М. Кошиць, В. Туський, В. Богданов, Г. Марценюк, Г. Лоеццо, А. Ліфшиц, А. Руденко, В. Калюжний, А. Вайнман та ін., утілюючи прогресивні методичні положення попередників у виконавську й педагогічну практику, сприяли еволюції тромбового мистецтва в Україні. А композитори Є. Зубцов, А. Зноско-Боровський, В. Гомеляка, Л. Колодуб, В. Падера, І. Ельгісер, Т. Хмельницький, О. Протопопова, Б. Севаст'янова у своїй творчості значно розширили сферу використання інструмента.

Успіхи українських тромбоністів на міжнародних конкурсах свідчать про високу професійну майстерність вітчизняних музикантів і репрезентативність принципів українського тромбового виконавства у світовому музичному просторі.

*А. М. Бойко*

### **ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЛІ ГУІ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Однією з найяскравіших зірок естрадно-вокального мистецтва Китаю др. пол. ХХ — поч. ХХІ ст. є відома співачка Лі Гуї (народ. в 1944 р. у м. Куньмін, провінція Юньнань). Професійну музичну та хореографічну освіту артистка здобула, спочатку навчаючись у Хунаньському інституті мистецтв, де вона оволоділа майстерністю китайського класичного танцю, а згодом — у Хунаньському педагогічному інституті (вокал, гра на музичних інструментах).

З 1961 р. Лі Гуї стає солісткою Хунаньського народного оперного театру «Хуа гу» (з китайської: хуа — «квітка», гу — «барабан»). Паралельно з роботою в театрі вона починає брати активну участь у концертах естрадної музики. У 1964 р. молоду співачку запрошують на головну роль у кінофільмі «Хунаньський «Хуа гу» фільм», талановите виконання якої зробило її дуже популярною на території всього Китаю.

У період «Культурної революції», не маючи можливості надалі вести концертну діяльність, артистка вирішує професійно оволодіти академічною манерою співу. З цією метою вона в 1974 р. їде з провінції до столиці Пекіну та починає брати приватні уроки у відомого вокального педагога, професора Китайської консерваторії, директора Китайської вокальної асоціації Цзінь Те Ліна.

Саме з ім'ям Лі Гуї значною мірою пов'язаний початок творчого відродження китайського естрадного мистецтва після подій «Культурної революції». Пісня «Любов до рідного села» (музика Чжан Вай Цзи, слова Ма Цзін Хуа), що вважається першим естрадним твором такого жанру,

написаним у зазначений культурно-історичний період, який співачка успішно виконала на одному з концертів 1980 р., стала справжнім хітом.

У 1999 р. Лі Гуї отримала престижну міжнародну нагороду «Grammy Lifetime Achievement Award» за вагомий внесок в індустрію звукозапису. У Китаї співачку щорічно (упродовж понад 20 років) запрошують до участі в найголовнішому урочистому концерті країни з нагоди святкування Нового року «Свято весни». Артистка традиційно виконує свій хіт «Важко забути цю ніч» (музика Ван Мін, слова Цяо Юй), що став улюбленою піснею, якою традиційно завершується новорічний концерт.

Виконавський стиль Лі Гуї сформувався під комплексним впливом фольклорної, естрадної та класичної (як китайської, так і європейської) музичних традицій, що виявилось в синтезуванні артисткою різних співацьких манер. Це надає її голосу чарівного неповторного звучання та особливої своєрідності, а також дозволяє зірці бездоганно й без особливих зусиль виконувати різні за складністю естрадні твори, що суттєво відрізняються за своїм вокальним діапазоном, ґрунтуючись при цьому на мелодії широкого дихання, часто насиченій мелізматикою. Яскравим прикладом подібних творів у репертуарі співачки є пісня «Роза в серці» (музика Лу Цзу Лун, слова Цяо Юй).

Голос Лі Гуї вирізняється особливою виразністю та неповторним чарівним тембром. Залежно від змісту твору, що виконується, він може звучати як яскраво, дзвінко й з особливим запалом, так і витончено й ніжно, з переважанням оксамитових обертонів. Співачка володіє своїм голосом, неначе чарівним інструментом, який «малює» дивовижні картини китайської природи.

Змістовна тематика пісень у репертуарі Лі Гуї представлена темами природи, кохання, лірикою, а також темою любові до рідної Батьківщини тощо. За період своєї творчої діяльності артистка виконала понад 500 пісень, і кожна з них отримала свою особливу оригінальну інтерпретацію.

Таким чином, виконавський стиль Лі Гуї характеризується тенденцією до полістилістики, що виявляється в міксуванні естрадної, академічної та народно-національної манер співу, якими артистка володіє на найвищому професійному рівні.

*О. С. Рогов*

### **ВИВЧЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ МЕТОДОМ ФРОНТАЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ (НА МАТЕРІАЛІ АВТОХТОННИХ ПОСЕЛЕНЬ СЕРЕДНЬОЇ ТА НИЖНЬОЇ ЧАСТИНИ БАСЕЙНУ РІКИ ВОРСКЛА)**

Дослідження фольклору на території, яку займає нинішня Полтавська область, почалося ще з ХІХ ст. Одними з перших, хто вивчав цю тему, була родина Драгоманових, що мешкала в Гадацькому районі Полтавської області, зокрема видатний учений М. Драгоманов. Значну увагу традиційній культурі приділяла також і Леся Українка. На початку ХХ ст. з експедиціями по Полтавщині їздила Є. Ліньова та записувала

місцевий музичний фольклор на воскові валики фонографа. На той час у фольклористиці це були передові методи аудіозапису. Окрім того, велику роботу з фіксації традиційної музичної культури проводили Полтавське обласне радіо та Полтавський обласний краєзнавчий музей імені Г. Кричевського. Дослідження музичного фольклору центральних та східних районів Полтавщини з 70 рр. XX ст. здійснювали етномузикологи Києва та Харкова, а саме: В. Матвієнко, Є. Єфремов, В. Пономаренко, І. Клименко, Т. Зачикевич, І. Фетисов, В. Осадча, Г. Лук'янець, В. Тарасюк та ін.

Фольклористи зазначають, що методично доцільно обмежити фронтальні дослідження, які охоплюють максимальну кількість поселень на обраній території, не адміністративними поділами, які існують нині, а враховувати особливість заселення. Автохтонні поселення з давніх часів розташовувалися переважно біля водойм, а річки слугували транспортними шляхами. Вищеназвані дослідники детально досліджували та фіксували традиційну музичну культуру Західної та центральної Полтавщини, зокрема центральні та нижні частини басейнів рік Псьол та Хорол. Натомість центральна та нижня частина Поворскля ґрунтовно не досліджена. Відомо лише про разові експедиції збирачів-аматорів, які не могли ґрунтовно проводити експедиційну роботу. Таким чином, на теперішній час адміністративна територія Котелевського, Полтавського, Новосанжарського та Кобеляцького районів не досліджена.

Вивчення традиційної музичної культури Полтавщини відбувалось у час активного побутування традиції, а саме в 90 рр. і раніше. Врахування досвіду роботи фольклористів в той час дозволило узагальнити основні методи їх роботи. Вони базуються на послідовному, від села до села, фіксації гуртової традиції виконання як вокальної, так і інструментальної. У дослідників на той час була можливість зібрати гурти носіїв. Часто фольклористи користувалися допомогою працівників клубної системи, котрі збирали гурти або ж надавали можливості спілкуватися з хорами-ланками, які функціонували при сільських клубах.

За результатами власних польових досліджень 2015–2017 рр. по Новосанжарському та Кобеляцькому районах, а це нижня частина басейну річки Ворскла, можна стверджувати, що в межах клубної системи фольклорні колективи нині не функціонують. Також слід враховувати, що вік носіїв традиції вже давно перевищує 85 років.

Дослідження можна розділити на два типи: стаціонарні сеанси записів, де вивчається репертуар існуючого фольклорного колективу, який може функціонувати при закладах культури, та польові сеанси записів, де дослідник самостійно збирає респондентів. У своїй роботі вдається працювати за другим типом ведення фольклорної експедиції. Це дозволяє зібрати якомога повнішу інформацію в багатьох населених пунктах, що відповідає основному методу фронтального дослідження.

Після приїзду до населеного пункту відразу необхідно визначити потенційних носіїв традиції. Це відбувається шляхом опитування місцевого населення про те, де живуть найстаріші люди на вулиці, куткові чи селі.

Перші сеанси запису — це розвідка з метою визначення жанрової структури традиційної культури села. Після визначення жанрів, які побутували та які пам'ятає носій, проводяться ґрунтовніші записи певного обряду. При першому контакті необхідно розпитати респондента про місцеві топографічні назви, з'ясувати, чи місцева людина, чи, можливо, звідкись приїхала. Потім необхідно вести розмову про те, як святкували зимові свята (Колядки та Щедрівки), у результаті чого вдається пробудити дитячі спогади, зокрема пласт традиції, який «зберігається» в пасивній пам'яті носія. Сеанси запису не можуть тривати більше півтори години, зважаючи на поважний вік респондентів. Саме так проводилося дослідження фольклору сіл Старі Санжари (колишня назва — Решетняки), Мала Перещепина, Кунцево, Лелюхівка, Стовбина Долина, Олійники, Жирківка, Ісаївка, Зачепилівка, Дубина, Ключівка, Руденківка, Собківка, Велике Болото, Пристанційне, Ганжі. Зафіксовані такі жанри: колядки та щедрівки, балади, рекрутські та родинно-побутові пісні, а також етнологічні згадки про святкування Масляної, Великодня, обряд весілля.

Викладені методи фронтального польового дослідження є чи не єдиноможливими на території нижньої частини басейну р. Ворскла, де традиційна культура збережена в пасивній пам'яті носіїв. Водночас при спілкуванні з респондентами зафіксовано згадки про надзвичайно давній пласт обрядів і традицій, які побутували на вказаній території. Цей факт потребує подальшого ґрунтовного та планомірного фольклористичного дослідження Поворскля.

*І. С. Бакай*

### **ЛЕМКІВСЬКА НАРОДНОПІСЕННА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ВЕРСІЯХ ХРИСТИНИ СОЛОВІЙ**

Науковці визнають культуротворчу цінність народнопісенної традиції. Здобуття незалежності Україною та трагічні події новітньої історії нашої держави загострили в культурно-мистецькій сфері питання пробудження національної свідомості, відчуття особистої приналежності до культури та традицій свого народу. За цих умов значно оновлюється мистецька практика. В її різних жанрових сферах актуалізуються базування сучасного художнього самовияву на народному мистецтві та національній культурі. Узагальнюючи життєві факти, народнопісенне мистецтво є реалістичним, тому у складні моменти історії відбувається звернення до фольклору як до джерела народної мудрості та правди. Надзвичайно важливою є проблема культури мислення виконавців народної пісні, їх обізнаність у питаннях специфіки жанрової стилістики та вокально-тембрових традицій України, слухового та виконавського досвіду

в практиці традиційного пісенного імпровізаційного варіювання. Однією з найцікавіших самобутніх народнопісенних традицій України є лемківська, що виявляється, за твердженням Ф. Колесси, у характерних музичному й мовному діалектах. Трагічні події 1945-1947 рр. втрати своєї території та розселення по всіх регіонах України призвели до руйнування цілісності звичаєвої культури та трансформації народнопісенної традиції. Неповторний характер чарівних мелодій і різноманітних ритмів лемківської пісенності визначають сучасні дослідники С. Грица та Л. Яценко. Музична практика сьогоднішня ознайомлює слухачів з лемківською піснею переважно у виконавських версіях естрадних співаків, котрі виявляють більшу або меншу обізнаність у питаннях лемківського фольклору та певну міру наближення до музичного й мовного діалекту його пісенної традиції (Квітка Цісик, Анничка (Анна Чеберенчик), Антоніна Матвієнко, Ольга Цибульська та ін.). Свій перший альбом сформувала переважно з улюблених лемківських пісень молода співачка Христина Соловій, про який неодноразово зазначала, як про «здійснену мрію» та «данину своєму корінню». Більшість із цих пісень вона співала у Львівському народному ансамблі пісні й танцю «Лемковина». Диск має назву «Жива вода» і представляє українські народні пісні в сучасному аранжуванні С. Вакарчука. На ґрунті поєднання музичної стилістики року, блюзу та джазу здійснено авторські версії аранжувань 9 лемківських пісень («Янчик», «Горе долом», «Сидит пташок», «Тиха вода», «У темну нічугу», «Тече вода каламутна», «Як ішов я», «Гамерицький край», «Под облачком») та поширеної «Несе Галя воду». «Пісні з Лемківщини так голосно в мені зазвучали. Я називаю це покликком предків, який завжди нагадає мені, хто я і звідки», — запевняє Х. Соловій.

Виконавською школою, що сформувала естетичний ідеал звучання лемківської пісні, для неї став ансамбль «Лемковина». У колективі, що був створений лемками — переселенцями з Польщі, основу репертуару становили лемківські пісні в обробці А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесси, В. Флиса, І. Майчика та ін. У виконавській інтерпретаторській традиції колективу завжди плекалися позиції поєднання високої художності професійного співу з принципами автентичності, це відбилося в сольній діяльності Х. Соловій.

*А. В. Печенікіна*

### **ПСАЛЬМИ ЯК ПЕРЛИНИ ДУХОВНОЇ ТВОРЧОСТІ В НАРОДНОПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВЩИНИ**

Надзвичайно цікавим з точки зору генези, стильового розмаїття та особливостей побутування є жанр псалми, що належить до християнської народної епіки. Він, за твердженнями науковців, розкриває різноманітність процесів взаємовпливів церковної та світської, книжної й народнопісенної традицій. Цей жанр був занедбаний та ігнорований у культурі побуту, практиці експедиційної та письмової фіксації, наукових досліджень і композиторських опрацювань за радянських часів.



Вивченню жанрово-стильових особливостей та специфіки побутування псалм у кобзарсько-лірницькій традиції присвячено праці О. Богданової, М. Сперанського, В. Кушпета, дослідження зразків псалм як складової народнопісенної традиції та художнього явища духовної пісенної творчості здійснені П. Демуцьким, С. Грицею, А. Іваницьким, Н. Супрун-Яремко, Л. Єфремовою, І. Павленком. Є кілька спроб класифікації псалм за головною ознакою — тематика та поетика вербального тексту (М. Лютер, М. Сперанський, С. Мишанич, Г. Петровська). Мета доповіді — визначення жанрово-стильових особливостей псалм народнопісенної традиції Харківщині. Розвиток жанру відбувався на ґрунті фольклорного середовища, тому наповнений його лексикою, фразеологією, музично-стилістичною та вокально-тембровою специфікою. Жанрові трансформації псалм пов'язані з процесами їх взаємодії з пісенним фольклором. Виокремлюють псалми-колядки, поминальні псалми, псалми — сиротинські плачі.

На основі аналізу зразків псалм, записаних провідними фольклористами Харківщини В. Осадчою, Л. Новіковою в експедиціях 90 рр. ХХ ст. у Зміївському, Богодухівському, Первомайському районах, можна зазначити, що ситуація сьогодення представляє традицію виспівування псалм в активізованій формі побутування (усі зразки виконано на прохань фольклористів). Для розглянутих псалм характерними є: манера виконання відповідна регіональній вокально-тембровій специфіці народнопісенної традиції; за визначенням виконавців, такі зразки «співають»; кантилений тип мелодики; інтонаційний зміст стилізований під мелодіку співів під час богослужіння; підголосково-поліфонічна фактура з елементами гомофонно-гармонійної, яка проявляється в каденціях; в усній традиції зберігається принципове двоголосся; форма строфічна дврядкова, кожен рядок поділений цезурою на два сегменти (композиційний тип: варіативний А А1.)

*В. С. Золотаренко*

### **СТАНОВЛЕННЯ АРТИСТКИ: ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ ГІЗЕЛИ ЦИПОЛИ**

Творча діяльність видатної української оперної співачки Гізели Циполи майже не досліджена. Нечисленні публікації в популярних виданнях не можуть надати уявлення про рідкісний талант артистки, у творчому доробку котрої більше 40 провідних оперних партій світової класики, а в концертному репертуарі — близько 400 камерних творів. Не виявлено ті особливості виконавської інтерпретації, завдяки яким Г. Ципола отримала титул «Краця Баттерфлай світу» на міжнародному конкурсі вокалістів у Токіо (1976).

Творчі досягнення видатної оперної співачки — це закономірний результат співдії багатьох складників, усе мало значення: і місце народження, і особливості музичної освіти доконсерваторського періоду, а головне — роки свідомого формування митця в Харківській консерваторії.



Гізела Альбертівна Ципола народилася в 1944 р. у с. Гать Закарпатської області, закінчила Ужгородське музичне училище, у 1969 р. — Харківський інститут мистецтв. Ще в роки навчання в консерваторії отримала Першу премію на конкурсі камерних виконавців (Київ, 1967), Першу премію на IV конкурсі вокалістів імені М. І. Глінки (Київ, 1968). Стисло окреслимо найсуттєвіші моменти становлення артистки в харківський період.

Успіх подальшої творчої діяльності та навіть долі молодого співака залежить від багатьох обставин, але головна з них — зустріч з таким педагогом, котрий зрозуміє індивідуальність студента, відчує природу його голосу й поведе до висот виконавської майстерності. Г. Циполі пощастило, її педагогом стала Тамара Яківна Веске, професор кафедри сольного співу Харківського інституту мистецтв, заслужений діяч мистецтв України. Працюючи разом з прекрасним концертмейстером і талановитим педагогом з класу концертно-камерного співу, доцентом І. М. Полян, вона виховала багато співаків-професіоналів, котрі стали окрасою вітчизняних і провідних оперних сцен світу. Надзвичайне педагогічне обдарування, воля, витримка, твердий розум, любов до обраної професії, людська мудрість і творчий хист допомогли Тамарі Яківні зберегти й розвинути традиції вокальної школи, закладені ще її вчителем — професором М. Г. Михайловим.

Система виховання співака Т. Веске базувалася на принципах: а) індивідуального підходу до кожного учня; б) поступовості та послідовності ускладнення вокально-технічних і музичних завдань; в) єдності вокально-технічного та художнього розвитку студента. Викладач ніколи не шукала звук заради самого звука, не визнавала формально красивого співу, ніколи не ставила за мету відточування лише технічної майстерності, була вимогливою й послідовною в прагненні виховати всебічно розвиненого артиста-інтерпретатора, цінувала самостійність співака, була переконаною в тому, що сучасний педагог повинен бути освіченою людиною.

Важливу роль у становленні студента як співака-актора відіграла оперна студія ХІМ (зараз це ХНУМ), де з майбутніми співаками працювали професіонали: диригенти, режисери, концертмейстери, де поставлено безліч спектаклів: «Весілля Фігаро» В. Моцарта, «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Мадам Баттерфлай» Дж. Пуччіні та ін. Творча атмосфера оперної студії вплинула на молоду студентку Г. Циполу, котра захищала дипломну роботу в ролі Тетяни (в опері «Євгеній Онегін»). У складній партії вона зуміла віднайти цікаві, різноманітні тембральні барви, щоб точно відтворити образ героїні.

Вивчаючи життя й діяльність видатних майстрів сцени, усвідомлюємо, яке важливе значення для формування творчої особистості мають у роки навчання викладач і концертмейстер класу сольного співу, режисер і диригент оперної студії, взагалі все професійне оточення

консерваторії. Ще в період становлення як артистки Г. Ципола досягала високих художніх результатів, їй довіряли партії першого плану в студійних спектаклях, з нею пов'язували великі надії викладачі інституту, які вона виправдала, ставши лауреатом багатьох конкурсів і провідною солісткою Київської опери.

*Л. Т. Данильченко, О. Г. Воскобойнікова*  
**ФУНКЦІЯ РЕПЕРТУАРНОЇ СТРАТЕГІЇ В РОБОТІ  
ЗІ СТУДЕНТСЬКИМ ВОКАЛЬНИМ АНСАМБЛЕМ**

У підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва ансамблеве виконавство є одним із провідних, оскільки цьому різновидові колективної музичної творчості належить визначне місце в панорамі сучасного музичного мистецтва. Вокальні колективи малого складу популярні й поширені як у середовищі професійних виконавців, так і на аматорській сцені. Залучення молоді до ансамблевого співу сприяє підвищенню рівня її музичної культури, безпосередньо впливає на її почуття. Творча діяльність у вокальному колективі є не лише специфічною формою пізнання світу, а й відіграє культурно-виховну та ідеологічну роль у суспільстві. Окрім того, у професійній діяльності вчителя музичного мистецтва важливе місце відведено роботі з організації позашкільної творчої діяльності учнів, тому виконавський досвід студента мистецького факультету закладу вищої педагогічної освіти, як учасника вокального колективу, має неабияке значення. Мета доповіді — визначити функцію репертуарної стратегії педагога для забезпечення успішної роботи вокального ансамблю.

Одним із найактуальніших питань, важливим для керівника сучасного шкільного або студентського вокального ансамблю, є розроблення ефективної репертуарної стратегії. Під час добору репертуару педагог має використовувати наступні принципи: 1) відповідність творів програмним вимогам; 2) рівень вокально-технічного й артистичного потенціалу учасників ансамблю; 3) музично-естетичні вподобання співаків; 4) актуальність репертуару (попит цільової аудиторії); 5) різноманітність творів (за жанром, стилем, змістом); 6) художня й виховна цінність творів. Добір репертуару для вокальних ансамблів естрадного спрямування може видатися легкою справою, оскільки безліч зразків естрадних творів є у вільному доступі у форматі аудіо- та відеозаписів. Однак, визначившись із репертуарним списком, керівник вокального ансамблю дуже часто стикається з проблемою відсутності потрібного нотного матеріалу або його наявності низької якості. Інколи вдається віднайти потрібний твір, записаний нотами, але, як правило, його необхідно перекладати для ансамблю (якщо першоджерелом є сольна пісня) або адаптувати для конкретного колективу, зважаючи на його склад, рівень виконавських можливостей та технічного обладнання. Саме тому створення власних авторських аранжувань керівником вокального колективу є найкращим (або навіть єдиним) засобом поповнення репертуару студентського

або шкільного ансамблю. Слід зауважити, що особливістю вокального колективу, створеного на базі студентської академічної групи, є відмінність рівня професійних (вокальних, артистичних, пластичних) навичок виконавців. Ця особливість має бути врахована, і педагог може застосовувати ситуативне варіювання складу ансамблю: 1) до концертного репертуару долучати пісні, призначені для невеликих груп виконавців (дуетів, тріо, квартетів) із високим рівнем підготовки; 2) пісні в спрощеному аранжуванні доцільно пропонувати виконавцям початкового рівня; 3) найкращий і найскладніший варіант — створити аранжування, де кожен учасник ансамблю матиме свою роль, яка відповідатиме рівню його професійної підготовки; 4) в окремих випадках до концертного виступу можна залучати співаків, котрі не є постійними учасниками колективу. Отже, успіх роботи вокального ансамблю значною мірою визначається ефективною репертуарною стратегією, роль якої складно переоцінити для професійного вдосконалення виконавської майстерності учасників. Від художніх властивостей репертуару, його яскравості, сучасності залежать зацікавленість учасників ансамблю, а іноді навіть існування колективу. Систематизований добір різноманітного, емоційно привабливого, якісного репертуару за принципом поступового ускладнення, що відповідає художньо-технічному рівневі учасників ансамблю, не тільки сприяє вдосконаленню професійних навичок студентів, а й розширюватиме їхній музичний і загальнокультурний світогляд, збагачуватиме художню уяву, стане одним із найкращих стимулів для самовдосконалення студентів.

*Н. Л. Михайличенко*

### **ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ ВИКОНАННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ГУРТІВ ЦЕНТРАЛЬНОЇ СУМЩИНИ**

Українська пісенна культура — це скарбниця духовних та художніх цінностей, одне із найцінніших духовних надбань народу. У сучасних умовах фольклорна спадщина, завдяки своїй глибокій духовній сутності, відіграє важливу роль у відродженні та актуалізації художніх цінностей культурного розвитку українського суспільства.

Народний спів і піснетворчість становлять єдиний процес (за висловом В. Стасова, народ — не тільки виконавець, а й піснетворець). Народна пісня відображає істотні елементи, жанрові ознаки, типові ознаки народного співу. І тільки під час самого співу простежуються формування, розвиток, колоритність народної пісні. Важливого значення набуває глибоке наукове вивчення творчого процесу народної пісні. Тільки пізнавши своєрідне народне співоче мистецтво, можна сприяти збереженню його своєрідних традицій.

Незважаючи на фінансово-економічні проблеми, відсутність регіональних програм культурного розвитку та комплексу державних інформаційно-культурних заходів, фольклорне мистецтво нині існує та має продовження в мережі виконавських колективів. На Сумщині можна

спостерігати інтенсифікацію музично-концертного життя, заснування нових професійних та аматорських колективів, зростання рівня їх виконавської майстерності.

Аналізуючи творчість сучасних фольклорних колективів Сумщини, відзначимо, що нині побутує кілька різновидів використання фольклорних першоджерел. Це аматорські гурти, які володіють місцевими репертуаром та манерою виконання, самодіяльні вокальні колективи, що виконують поширені українські народні пісні, дитячі учнівські колективи різних напрямів, дослідницькі репродуктивні студентські колективи, які дотримують принципів виконавського фольклоризму.

Сфера сучасного фольклорного мистецтва характеризується особливим стилем виконання. Українське фольклорне виконавство традиційно досліджується в системі музичної фольклористики (В. Дубравін, О. Гончаренко, А. Гуріна, А. Іваницький, Ю. Карчова, В. Осипенко, О. Стеблянко), що істотно розширює межі мистецтвознавчої проблематики. У працях авторитетних українських дослідників аналізуються проблеми побутування пісенної культури усної традиції в сучасному культурному середовищі, структурні та стильові особливості фольклору Слобожанщини.

Загалом характеристика співу фольклорних виконавських гуртів центральної Сумщини, які складаються з носіїв місцевої традиції, збігається з ознаками слобожанського стилю виконання, що викладені в наукових статтях Ю. Карчової, В. Осипенко. Зокрема В. Осипенко підкреслює важливе значення відтворення специфіки мовного та музичного діалектів, збереження інтонаційно-тембрової основи пісні: «<...> регіональний вокальний стиль села «Співаківка» характеризується щільним, потужним та об'ємним «оксамитовим» звучанням грудного регістру. До того ж, особливу «летючість» традиційному співу надають єдина близька розмовна позиція та специфіка вимови голосних звуків, більшість з яких формується редуковано (через «е»). Це забезпечує також тембральну насиченість та яскравість звучання всієї фактури пісні — і нижнього голосу, і горяка».

Подальше вивчення виконавської традиції сіл центральної Сумщини дозволить виявити самобутні ознаки місцевого стилю виконання, зокрема за результатами власного дослідження традиції таких населених пунктів: Велика Писарівка, Тарасівка, Рябина, Косівщина та ін. Таким чином ми можемо зберегти немало цікавих і неповторних традицій Сумського краю, здійснити внесок у відтворення, поновлення та збереження фольклорної пісні для майбутнього покоління.

*О. О. Неміро*

#### **СПЕЦИФІКА ДІЯЛЬНОСТІ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «СМЕРІЧКА»**

Українська пісенна естрада 60–70 рр. зазнала впливу зарубіжних ансамблів «Бітлз» та «Роллінг Стоунз». Знадобився певний час для набуття

вітчизняними естрадними виконавцями особистої творчої репутації. На особливу увагу заслуговує вокально-інструментальний ансамбль «Смерічка», який на високому художньому рівні досяг поєднання різних стильових і виконавських елементів, рок-стилістики з обробками українських народних пісень.

Головним керівником та засновником ансамблю «Смерічка» у 1966 р. при Вижиницькому районному Будинку культури став Л. Дутковський. Вплив західної культури 60 рр. ХХ ст., виникнення нових електроінструментів та мікрофонно-підсилювальної апаратури, нового музичного стилю біг-біт, який відрізняється своєю мелодикою, музичною фактурою, ритмікою, гармонією, специфічною манерою, надихнули Л. Дутковського на створення колективу, який має власний стиль. Керівник поєднав ритміку й гармонію рок і поп-музики з українським фольклорним мелосом. Музика ансамблю призначалася і для концертів, і для дискотек. Для концертних виступів колектив залучав світлове оформлення, нові костюми, сучасні, але з долученням фольклорних елементів. Л. Дутковський був для свого колективу не тільки керівником, композитором, але й педагогом. Він створював партитуру, розбирав її з колективом, працював над манерою виконання, творив неповторний сценічний образ.

Завдяки своїй співацькій манері та своєрідній інструментовці ВІА «Смерічка» став художнім колективом, який впізнавали на радіо. Поява нових співаків у колективі — Василя Зінкевича (1968 р.) та Назарія Яремчука (1969 р.) — сприяла посиленню його популярності. Важливу роль у творчому зростанні «Смерічки» відіграв молодий чернівецький композитор Володимир Івасюк, котрий у 1968 р. написав для нього дві пісні в «смеречанському» стилі, що стали візитівкою ансамблю: «Я піду в далекі гори» та «Відлуння твоїх кроків». Пізніше виникли пісні «Червона рута» та «Водограй», які також набули значної популярності, за їх виконання учасники ансамблю отримали офіційні нагороди.

«Смерічка» стала першим українським колективом міжнародного рівня. Особливій популярності колективу сприяло створення в серпні 1971 р. Мирославом Скоцилясом і Романом Олексімов кінострічки «Червона рута». Головні ролі виконали С. Ротару (тоді ще викладач Чернівецького культосвітнього училища) та В. Зінкевич (соліст ВІА «Смерічка»). У стрічці ансамбль виконував пісні Володимира Івасюка: «Червона рута», «Я піду в далекі гори» (солісти — Василь Зінкевич і Назарій Яремчук), «Водограй» (солісти — Марія Ісак і Назарій Яремчук); Левка Дутковського «У Карпатах ходить осінь» (солістка — Софія Ротару), «Незрівнянний світ краси», «Якщо мине любов» (соліст — Назарій Яремчук); Валерія Громцева «Залишені квіти» (соліст — Василь Зінкевич) та інших композиторів.

У 1971 р. «Червона рута» у виконанні «Смерічки» стала піснею року. Композитора Володимира Івасюка й солістів ансамблю Василя Зінкевича та Назарія Яремчука запросили до Москви для виконання пісні

у фінальній телепередачі конкурсу «Пісня-71» у супроводі оркестру (керівник — Юрій Силантьєв).

Після перемог у телеконкурсах ВІА «Смерічка» набула значної популярності, концерти колективу відбувались з величезним успіхом. І нині, коли розвиваються різні напрями рок- і поп-музики, у сучасному радіо- і телепросторі в репертуарі найвідоміших виконавців ХХІ ст. дедалі частіше можна почути музичні твори ВІА «Смерічка». Це надає змоги припустити, що музичний скарб, специфічні особливості репертуару ВІА «Смерічка» продовжують жити в серці кожного українця.

*А. Є. Крушеницька*  
**ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА В КОНТЕКСТІ  
СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО  
ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Українське вокальне мистецтво — одна з найзначніших і загально-значущих царин національної музичної культури, яка має глибинні семантичні зв'язки з вітчизняними духовними традиціями, ментальними основами. Розмаїта та плюралістична за жанровими джерелами і стильовими пластами, вокальна музика презентована в Україні фольклорною та академічною сферами, а також неакадемічною, складовою якої є естрадно-вокальна творчість і виконавство.

Становлення української естрадно-вокальної традиції, виконавської естетики (сольної й ансамблевої), естрадної пісні як її центрального жанрового елемента, квінтесенції художніх експериментів окреслюється знаковим періодом для національної історії музики — 60 рр. ХХ ст., який віддзеркалює процеси загальностильового оновлення, а також тенденції формування й розвитку в Україні масової культури.

Суттєву роль у становленні української естрадно-вокальної сфери, пісенного жанру, зумовленого впливом естрадної стилістики, має творчість композитора, поета та вокального виконавця В. Івасюка (1949 — 1979) — автора 53 інструментальних композицій, музики до вистав та понад 100 пісень, які ввійшли до золотого фонду національного мистецтва та становлять основу виконавського репертуару музикантів різних поколінь (Д. Гнатюка, В. Зінкевича, О. Понамарьова, С. Ротару, К. Цісик, Н. Яремчука та ін.).

Генеза авторського та виконавського стилю митця визначається впливом романтичної традиції як однієї з національно-стильових домінант українського мистецтва й фольклорних пісенно-танцювальних джерел разом зі стилістичними новаціями тогочасної масової музики. Саме ці основи визначили інтонаційну лексику, жанрову палітру та смислову ауру пісень композитора — головної сфери музично-поетичного висловлення й мистецького пошуку майстра.

Свободу авторського волевиявлення та діапазон художнього бачення світу у творчості В. Івасюка ілюструють пісенні твори на власні поетичні

тексти: «Аве, Марія», «Ангел», «Батьківщино моя», «Водограй», «Капелюх», «Каштани», «Мила моя», «Червона рута», «Я піду в далекі гори», а також опуси на слова інших митців. Коло улюблених поетичних авторів вокальних мініатюр композитора утворюють Б. Стельмах («Тільки раз цвіте любов», «Запроси до танцю», «Нестримна течія»), Р. Братунь («Балада про отчий дім», «В тебе тільки ранне літо», «Вернись із спогадів», «Ноктюрн осіннього міста»), О. Гончар («Моя ти зоре»), Д. Павличко («Далина»), В. Марсюк («Балада про дві скрипки»), Б. Гура («Балада про мальви»), М. Воньо, Ю. Рибчинський («Кленовий вогонь»), І. Лазаревський («Коли я думаю про тебе») та ін.

Вокальна сфера творчого самовираження українського композитора, позначена втіленням особистісного, індивідуально неповторного та ліричного за своєю сутністю начала, сприяла семантичному збагаченню й індивідуалізації пісенного жанру, його емоційній насиченості та розширенню структурно-стилістичних меж, а також зазначила в умовах складної стильової ситуації другої половини ХХ ст. нові вектори розвитку національного музичного мистецтва.

*Го Чанлу*

### СУЧАСНИЙ ОПЕРНИЙ ТЕАТР КИТАЮ ЯК ПОЛІСТРУКТУРНЕ ЯВИЩЕ

Дослідження оперної культури Китаю актуалізується в сучасному процесі національної самоідентифікації, а також у зв'язку з підвищенням авторитету оперного театру як найбільше усупільненої синтетичної форми художньої комунікації. Мистецькі пошуки провідних оперних колективів Китаю, різних за творчими спрямуваннями та конкуруючих між собою, збагатили загальну палітру світової музично-театральної культури яскравим розмаїттям видів і форм оперного мистецтва, орієнтуючись на європейські світоглядні тенденції.

Важливим завданням розвитку сучасної китайської оперної культури є не лише ознайомлення слухачької аудиторії зі здобутками європейської та української оперної спадщини, але й створення високотехнологічної, грандіозної за масштабами оперно-театральної інфраструктури. Активний розвиток концертного життя по всьому Китаю сприяє розвиненню новаційних технологій будівництва оперних театрів з великими концертними залами та оперно-театральними сценами.

Головною оперною сценою сучасного Китаю вважається Національний центр виконавських мистецтв, або Державний Великий театр Китаю (National Grand Theatre, м. Пекін). Він має унікальну й неповторну архітектуру — будівля театру площею 200000 кв. м за формою є еліпсоїдним куполом зі скла й титану, розташованим у центрі озера Чжуннаньхай. Саме сучасний оперний театр як соціокультурний об'єкт та високотехнологічна архітектурна споруда є візитною карткою культурного ландшафту Китаю останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.



На офіційному сайті оперного театру оприлюднено наступні ділові принципи та перспективи розвитку театру: доступність театру широкому суспільному загалові, артистизм, відкритість культури Сходу художньому світові, міжнародна інтеграція в контексті глобалізації, зближення людського та художнього на театральній сцені. Перспективи розвитку театру пов'язані з намаганням стати важливою складовою культурної спадщини світу, вищою ланкою виконавського мистецтва Китаю, лідером мистецької освіти, найбільшою платформою для взаємообміну між культурами Сходу й Заходу, а також базою для розвитку театральної та мистецької інфраструктур.

Протягом багатьох десятиліть керівництво Національного театру сформувало модель операційної системи підприємства. Розроблено унікальну програму розвитку національного театру, завдяки якій оперне мистецтво та театральна інфраструктура долучаються до сфери великого бізнесу, маркетингу, брендингу як потужних засобів професійного управління мистецькими закладами та впровадження високих технологій і бізнес-підтримки збиткових галузей культури. Ця модель характерна для Китаю та світової культуротворчої сфери. Великий театр Китаю — учасник реалізації різних бізнес-проектів, дотримує при цьому найвищої якості візуалізації високого оперного мистецтва й національного виконавства. Головним показником є річний звіт про дохід, який сягає близько 3 млн дол. Національний центр виконавських мистецтв ґрунтується на плюралізмі творчо-мистецьких ідей та бізнес-проектів, що забезпечує подальший розвиток театру.

Таким чином, важлива особливість функціонування оперного театру в сучасній культуротворчій сфері Китаю зумовлена його функціональною специфікою. Поняття «сучасний оперний театр Китаю» слід трактувати як поліструктурне явище, що має не стільки якісні, скільки кількісні ознаки та системно-діяльнісну специфіку організації оперно-театрального мистецтва.

*Лі Міп*

### **СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ СТИЛЮ «ШИНУАЗРІ» В ОПЕРІ К. В. ГЛЮКА «КИТАЯНКИ»**

У західноєвропейському музичному мистецтві XVIII ст. (доба високого бароко, класицизму та Просвітництва) спостерігається тенденція, що полягає в помітному творчому зацікавленні митців екзотичною орієнтальною тематикою. Внаслідок цієї тенденції сформувався й набув поширення «китайський стиль», або стиль «шинуазрі» (з французької мови «китайщина»), який являє собою своєрідну стилізацію тем, образів, мотивів та прийомів, притаманних китайському традиційному мистецтву.

Яскравим зразком стилю «шинуазрі» є одноактна комедійна опера «Китайки» видатного німецького композитора, оперного реформатора К. В. Глюка (1714 — 1787), створена в 1754 р. за лібрето уславленого П. Метастазіо (1698 — 1872).



Сама назва опери певним чином допомагає налаштуватися на сприйняття чарівної китайської екзотики. Подібне прагнення композиторів до своєрідного «акцентування» орієнтального колориту в назвах своїх творів є поширеним явищем європейського музичного мистецтва XVIII ст. Переконливим підтвердженням цього є такі опери: «Китайське свято» («Китайці») Н. Конфорта (створена на те саме лібрето П. Метастазіо, що й «Китайки» К. В. Глюка), «Китайська принцеса» Л. де Ріше (1729), «Китайський герой» Й. А. Хассе (1753), «Китайський ідол» Дж. Паїзіелло (1766), а також знамените «Викрадення із сералю» В. А. Моцарта (1782) тощо.

Особливістю лібрето та музичної драматургії «Китайок» К. В. Глюка - П. Метастазіо є те, що в цій опері немає чітко вираженої диференціації героїв на головних та другорядних. Усі чотири персонажі одноактної опери (три знатні молоді китайки: Лізинга, Сивена, Танджа, а також юнак Силанго, брат Лізинги) виконують практично рівнозначні ролі. Образи героїв, їх ідеї, настрої й почуття розкриваються завдяки вокальним номерам та речитативам, при цьому кожен герой виконує їх приблизно в однаковій кількості.

Іншою ознакою «Китайок», загалом нетиповою для оперної драматургії, є також відсутність у творі драматичного конфлікту. Певний «натяк» на конфліктну ситуацію властивий лише деяким сюжетним моментам в опері (ставлення ревнивої Танджи до обраниці Силанго — Сивени та неможливість кінцевого визначення переможця театрального змагання), що набули драматургічного вирішення на рівні сатиричного висміювання Танджою Сивени (у сольній комедійній арії) та дружнього вокально-танцювального ансамблю, яким завершується опера. Подібну безконфліктність оперної драматургії твору можна пов'язати з традиційною китайською ментальністю, значною мірою зумовленою впливом конфуціанського вчення про «золоту середину», одна з ідей якого полягає в необхідності остерегатися від різних крайнощів, для чого потрібно вміти контролювати та стримувати власні емоції, що запобігає виникненню конфліктних ситуацій.

У мелодиці та тематизмі опери, які загалом ґрунтуються на традиційних барокових принципах, поряд із цим спостерігається застосування певних мовно-виражальних засобів, що нагадують своєрідний китайський колорит: використання інтонацій збільшеної секунди, альтерованих ступенів (зокрема підвищеного VI ступеню мінору), орнаментики (пасажи, морденти, трелі, фіоритури тощо). Загалом «китайські» елементи музичної мови опери мають умовний характер, типовий для інтерпретації «орієнтальних» тем і образів у мистецтві XVIII ст.

Таким чином, опера К. В. Глюка «Китайки» є яскравим прикладом звернення композитора до модного в європейській культурі XVIII ст. стилю «шинуазрі», який посідає значне місце в музичному мистецтві тієї доби.

*Лі Ян***ЛІРИКА ЯК СУБ'ЄКТИВНИЙ СПОСІБ ХУДОЖНЬОГО  
ВИСЛОВЛЮВАННЯ В КИТАЙСЬКОМУ ФЛЕЙТОВОМУ  
МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.**

Головним критерієм інструментальної програмності в китайській музиці є трактування флейти як втілення краси, відображення ліричного настрою, що передається автором крізь призму образу ліричного героя. Зміст лірики зосереджений на відображенні внутрішнього світу художника в його імпульсивності та спонтанності, споглядальності, особливій щиросердечності. Ці стани співіснують у динаміці й зміні вражень, фантазій, настроїв, асоціацій, тобто не в статиці, а в «живому синтезі», що відповідає китайській національній картині світу з перевагою лірико-суб'єктивного способу звуковідчуття буття. Таким чином, особистість, її душевні стани та внутрішні переживання стають основою психологічного змісту інструментальної програми у творах для флейти китайських композиторів.

У флейтовому мистецтві Китаю традиційно оспівувалися образи природи, буття людини в навколишньому світі. Це характерно і для творів у жанрі музичної обробки, у яких композитори використовують оригінальні народнопісенні зразки, наприклад: «Ремствування струмочка» Ін ґуна в обробці Хуан Пейцина, «Молоді верби» в обробці Чжан Вень Сю та Лю Хонбіна, «Очікуючи» в обробці Ся Чжен Хуа та Гао Цинь Піна, «Під сріблястим місяцем» в обробці Ян Венін та Юе Сін, «Весна Паміра» в обробці Лі Джуфена та Цзинь Фудзай.

Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання є основою трактування образу китайської бамбукової флейти «сяо» (співвідноситься з терміном «псяо ля» — краса як втілення космосу), що вказує на її здатність бути найкращим засобом для передання образів Природи. Пантеїстичний дух репрезентує не просту просторово-пейзажну лірику, а відтворює пантеїстичну картину світу, яку озвучує сам голос природи — звуками флейти. Це — узагальнений (символічний) образ природи, зображений у звуках дощу, моря, вітру, шуму дерев, таємничої стихії води, зоряного неба вночі.

Особливий інтерес під час аналізу творів для флейти має термін «ліричний сюжет», за яким наявний суб'єктивний простір авторського «Я». Природним і закономірним для ліричного сюжету є те, що суб'єкт у вигляді ліричного героя (оповідача, персонажа) й автор становлять єдине ціле. Тому основою сюжету творів є, за словами Т. Чернові, не «сюжетно-предметний рух», а сфера вільного висловлювання внутрішніх переживань, міркувань — «медитація ліричного героя».

Ліричний спосіб музичної організації, для якої природним є одномиттєве переживання однієї музичної події, зумовлює використання малих, «однотемних» форм, які розкривають психологічний стан та емоції ліричного героя. Яскравий приклад — «Пісня на риболовлі» Ло Сухуа в обробці Лі Гочуана, в якій відтворюється старовинний стиль традиційної

китайської цитри «гучжен», відомої ще за часів правління китайських династій. Розмір, кількість струн, співвідношення тонів, інтервалів мали етико-космологічне та сакральне значення. Довжина інструмента 3,66 фута символізувала 366 днів року, а п'ять струн — п'ять стихій (вогонь, вода, земля, метал, дерево), дека — небосхил, тринадцять відміток на грифі — місяці року (разом з високосним). Фактурна формула шістнадцятих у партії флейти, фортепіанні арпеджіато та staccato відтворюють темброво-артикуляційні прийоми «хуа джи», характерні для струнно-ципкового інструмента.

Отже, лінійно-мелодійне трактування флейти разом з ритмічною вишуканістю, кантленністю, що продовжує концепцію К. Дебюссі, а також наслідування архаїчно-фольклорних ознак у способах інтерпретації народнопісенного мелосу засвідчують унікальні тембровозвукові можливості флейти до вираження надособистісного ліризму, пов'язаного з онтологічним осмисленням буття людини ХХ — початку ХХІ ст.

*Ян Кайсень*

### **ЕТАПИ РОЗВИТКУ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ**

Дослідження хорового мистецтва Китаю актуалізується в сучасному процесі національної самоідентифікації, а також у зв'язку з посиленням ролі хорових творів у контексті оновлення жанрів і форм художньої комунікації. Мистецькі пошуки хорових колективів Китаю, різних за творчими спрямуваннями, збагатили загальну палітру світової музичної культури яскравим розмаїттям видів і форм хорового мистецтва, орієнтуючись на європейські світоглядні тенденції.

Важливим завданням розвитку сучасної китайської хорової культури є не лише ознайомлення слухачької аудиторії з власними творчими здобутками, але й створення національного репертуару. Майже за півстоліття натхненної творчості китайських хорових колективів накопичився національний фонд пісень, танців і вокально-хореографічних постановок. Завдяки новаторським пошукам китайських композиторів створено новий тип хору, що має велике історичне значення та є основою сучасного репертуару китайських хорів. У зв'язку з недостатньою вивченістю цієї проблеми в українському мистецтвознавстві виникла необхідність дослідження хорового мистецтва Китаю ХХ — початку ХХІ ст.

Мета доповіді — визначити етапи й тенденції розвитку хорового мистецтва Китаю, що розкривають специфіку національної культури останньої третини ХХ — початку ХХІ ст.

Хорове мистецтво Китаю має тривалу історію свого розвитку. Хорові народні пісні поширювалися в багатьох китайських провінціях, що на початку ХХ ст. було основою для формування та розвитку жанру художньої народно-хорової пісні. Але професійне хорове мистецтво розвивається в Китаї доволі повільно. Учені виявили кілька основних періодів його розвитку.

У процесі створення хорового репертуару в Китаї ми виокремлюємо такі етапи:

1. Початковий (1950 — 1955 рр. XX ст.), для якого характерна переважно народна хорова творчість.

2. Створення національної школи хорового виконавства (1956 — 1960 рр. XX ст.) зусиллями китайських композиторів, котрі навчалися й жили в країнах Європи. Новий етап створення національного хорового репертуару пов'язаний з розширенням можливостей використання та оброблення традиційного народного музичного матеріалу. Після проведення Національного тижня музики в 1956 р. посилюється інтерес професійних музикантів, композиторів до народної музики. Викладачі Центрального й Шанхайського музичних училищ висунули ідею створення національної вокально-хорової школи.

3. Розвиток хорової культури до «культурної революції» (1961 — 1970 рр.) виокремився періодом активного розвитку професійного хорового репертуару, особливо завдяки творчій діяльності композитора Чжу Цзянь. Симфонічний хор «Псалми героїв» має оригінальну концепцію, яка відкриває нові можливості виконавської інтерпретації образів з віршів Мао Цзедуна та Лонг-Марта.

4. Реформування хорового репертуару в Новий час (1970 — 1980 рр. XX ст.) зумовлено наслідкам культурної революції в Китаї, що спрямували композиторську творчість на ідеалістичне трактування революційних постулатів.

5. Новаторський період хорового мистецтва (1980 р. — до теперішнього часу) позначений стрімким розвитком хорових творів, спрямованих на інноваційні відкриття та іноді сміливі рішення виконавців.

Новітнє хорове мистецтво Китаю виокремлюється інноваційним вектором розвитку, пов'язаним з успадкуванням європейських жанрових та виконавських традицій.

*Янь Сихань*

### **ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ К. МОНТЕВЕРДІ В ЧАСОПРОСТОРІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: АКТУАЛЬНІ ВЕКТОРИ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

Одним з основоположників європейської музичної культури Нового часу є геніальний італійський композитор XVII ст. Клаудіо Монтеверді (1567–1643). Його творча діяльність сприяла становленню та розквіту жанру опери, розвитку її композиційної структури й виражальних засобів, виникненню нового «схвильованого» стилю (*stile concitato*), а також вплинула на формування нового типу музичної драматургії та музичного мислення, нової «європейської музичної інтонації» (Б. Асаф'єв).

Тривалі століття мистецька спадщина К. Монтеверді була піддана забуттю. Лише у XX ст. його творчість набула популярності та стала невід'ємною складовою музичної культури.

З усіх композиторів давніх епох, заново відкритих у XX ст., К. Монтеверді, на думку багатьох дослідників і митців новітньої доби, є одним із найспівзвучніших сучасності. Так, Ігор Стравінський, розмірковуючи про історичне значення творчості митця та його особистість, підкреслював, що К. Монтеверді видається йому не лише разуче сучасною особистістю, але й близькою за духом.

Ім'я К. Монтеверді особливо значуще, оскільки він є родоначальником оперної традиції, передбачив досягнення Моцарта, Верді й Вагнера. К. Монтеверді — перший оперний композитор, який використовував динаміку афектів, створив сміливе та різноманітне поєднання форм, засобів і прийомів (*basso ostinato*, мадригальна поліфонія та драматичний стиль *concitato*), що є синтезом різних вокальних стилів епохи (флорентійського й римського). Саме К. Монтеверді створив основні типи оперних арій (*aria di risata* — комічна арія, *aria serenata* — арія-серенада, *aria di sonno* — арія сну, колискова, *aria di sdegno, furia* — арія гніву, *aria di vendetta* — арія помсти), які активно застосовуватимуть композитори наступних епох. Він також є першим композитором, котрий використав потенціал виражальних засобів співочого голосу.

К. Монтеверді був новатором оперного мистецтва не лише стосовно своєї епохи, він просунувся у власній творчості далеко вперед. Художні ідеї композитора набули відображення в усій його оперній спадщині, з якої, на жаль, до наших днів залишилося лише три опери: «Орфей» («*L'Orfeo*», 1607); «Повернення Улісса на батьківщину» («*Il ritorno di Ulisse in patria*», 1640) і «Коронація Пoppей» («*L'incoronazione di Poppea*», 1642), яка стала своєрідним узагальненням творчих пошуків композитора в музичному театрі.

Але в українському музикознавстві практично немає фундаментальних наукових праць, присвячених висвітленню культуротворчих і виконавських аспектів репрезентації творчості цього видатного музиканта в сучасному музичному просторі.

Важливими завданнями сучасних музикознавчих досліджень є: розкриття особливостей виконавської та культуротворчої репрезентації оперної спадщини К. Монтеверді в сучасному світовому музичному просторі; визначення культуротворчої ролі оперної спадщини митця в європейському та світовому музичному мистецтві XX — поч. XXI ст.; окреслення художньо-стильових ознак композиторської творчості музиканта; висвітлення впливів композиторської творчості К. Монтеверді на подальший розвиток європейського та світового музичного мистецтва; розкриття виконавських аспектів інтерпретації оперних творів митця у світовому музичному просторі кінця XX — початку XXI ст.; здійснення порівняльного аналізу різних виконавських версій творчої інтерпретації опер К. Монтеверді на сучасній театральній сцені.

*Д. О. Савченко*

## **ГОЛОВНІ ЧИННИКИ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ФОЛЬКЛОРИСТИЧНОГО РУХУ В М. ХАРКІВ**

Наявність у м. Харків потужного конкурсно-фестивального руху з номінацією «Народний спів» має важливе значення для активного розвитку в регіоні дитячої творчості у сфері фольклорно-етнографічної діяльності. Особливе місце в ньому посідає Обласний дитячий фестиваль традиційної народної культури «Крокове коло», заснований у 2000 р. Він охоплює дітей та молодь Харківської області та Харкова. Організований за ініціативи Співки етнологів та фольклористів м. Харкова, фестиваль проводиться за підтримки Управління освіти і науки Харківської облдержадміністрації, Управління культури Харківської міської ради, Харківського обласного відділення Українського фонду культури та Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтв. Фестиваль заохочує та мотивує дітей до збирання, вивчення й відтворення найкращих зразків фольклорно-етнографічної спадщини свого краю, а їх керівників — шукати нові підходи та ефективні методи організації різних видів етнографічної діяльності, прийоми осягнення народнопісенної традиції в її жанровій та регіональній вокально-тембровій специфіці, а також нові засоби сценічного відтворення зразків народнопісенної традиції. Другим вагомим чинником розвитку дитячого фольклористичного руху стала творча діяльність двох професійних колективів — фольклористичного гурту Харківського міського театру народної музики України «Обереги» (керівник — кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, професор ХДАК Віра Осадча) та дослідницько-виконавського гурту «Муравський шлях» Харківського обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтв (керівник — заслужена артистка України Галина Лук'янець). Створені у 90 рр. ХХ ст., вони активно та успішно проявляли себе в експедиційному, науковому й виконавському напрямах діяльності. Л. Шемет зазначала: «Прагнення не тільки зберегти національні духовні цінності, а й передати їх наступним поколінням [у педагогічній діяльності] є цілком закономірним явищем». Так, перші дитячі фольклористичні колективи в Харкові створено учасниками дослідницько-виконавського гурту «Муравський шлях» Г. Лук'янець, Д. Лебединським, О. Балакою, М. Семеновою. У фольклорному ансамблі «Стежка» ЗОШ № 22, фольклорно-етнографічному гурту обласної станції юних туристів, фольклористично-етнографічному гурту «Мережка» гімназії № 6 з дітьми проводилася активна збирацька, дослідницька, навчально-виховна та виконавська діяльність. Надзвичайно важливою, цікавою та продуктивною була участь дітей та керівників колективів у фестивальному русі й роботі фольклорно-етнографічних таборів «Слобожани», «Цвіт папороті». Ще одним важливим чинником потужного розвитку дитячого фольклористичного руху в Харкові була навчально-виховна, науково-дослідницька та концертно-виконавська діяльність кафедри українського народного співу та музичного фольклору

ХДАК (завідувач кафедри — провідний український фольклорист, етномузиколог В. Осадча). Саме вихованці кафедри організували та очолили більшість дитячих фольклористичних гуртів музичних шкіл, загальноосвітніх закладів, центрів і палаців дитячої та юнацької творчості.

*Л. С. Бесцінна, І. А. Канпе*

### **ВПЛИВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ДУХОВНИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ**

Серед основних завдань духовного розвитку особистості в системі професійної освіти можна виокремити наступні: розвиток професійно значущих художніх здібностей; підвищення рівня загальної та професійної культури; вироблення активного творчого ставлення до дійсності. Мистецтво за своєю природою є глибоко гуманістичним, оскільки в його центрі завжди перебуває людина. Значення мистецької освіти, на думку професора О. Рудницької, полягає в тому, що вона надає пріоритетності емоційно-почуттєвому розвитку особистості перед розумовим, задоволенню її духовних потреб, що зумовлює розгляд мистецької освіти як можливу модель гуманізації освітнього процесу загалом. Але складний стан мистецтва й моралі в сучасному житті не сприяють якісному вихованню молоді. Це становище зумовлене тим, що морально-естетична вихованість молоді віддзеркалює загальну кризу культури суспільства. Мистецтво акумулює моральний досвід поколінь і завдяки своїм специфічним якостям допомагає кожній людині виявити власну моральну позицію на рівні свідомості через оцінку вчинків, спонукань, особистих якостей; формує мотиви, ціннісні орієнтації через співвідношення з моральними нормами та ідеалами. Естетичні почуття, що виникають у процесі сприйняття твору мистецтва, базуються на досвіді людини, оскільки переживання під час зустрічі з мистецтвом є не лише суто емоційним станом, але й роздумом. Розглядаючи музику в контексті духовної культури, змістовий центр якої становлять моральні цінності, можна говорити про наявність тісного взаємозв'язку ціннісного центру особистості з ціннісним світом музики.

Музика має ефективні засоби створення потоку емоційних імпульсів, які викликають у слухача не тільки їх осмислення, а й роздуми про людину, час, долю світу. Природа музики є не стільки звуковою, скільки інтонаційною — від інтонації людської мови. Музичне мистецтво широко використовується в повсякденному житті, заповнюючи навчальний та вільний час молоді. Але музика може бути різною, тому важливо бачити, яка музика популярна, яким чином вона впливає на формування духовної культури. Сучасну молодь приваблює «легка» музика, тому необхідно формувати в учнів уміння відрізнити високохудожні зразки масової музичної культури від малозмістовних творів із низькими художніми якостями.

Художнє сприйняття є процесом відображення творів мистецтва й результатом активної духовної діяльності суб'єкта, особливість якої полягає



у формуванні естетичних емоцій і смаку, тому потребує напруженої духовної праці та співтворчості. Виокремлюють такі етапи засвоєння творів мистецтва: первісне сприйняття, пов'язане з відтворенням у свідомості художніх образів; активне духовне переживання; осягнення художньої дійсності; повторне, на глибшому рівні сприйняття й розуміння образів твору. Емоційно-естетичне ставлення до світу та до себе залежить від культури сприйняття та почуттів. Чим більше бачить і відчуває людина відтінків, тим глибше емоційна оцінка явищ, подій, тим ширший емоційний діапазон, який характеризує духовну культуру особистості.

Музична культура людини невід'ємна від народу, якому вона належить. Видатні філософи, мовознавці, музичні діячі підкреслювали, що виховання повинне мати яскравий національний характер, тому педагогам потрібно реалізовувати концепцію музичного виховання молоді на основі української культури, мови, фольклору. Основою української музичної культури є народна пісня. Вплив народних пісень на підростаюче покоління завжди був сильним, їх значення ніколи не вичерпувалося лише красою вірша й мелодії. Краса думок, змісту теж є їхньою перевагою. Будучи однією з найдавніших форм музично-поетичної творчості, пісні є невід'ємною складовою народної педагогіки, важливим засобом емоційного та естетичного розвитку особистості. Вони — невичерпне джерело вдосконалення навчально-виховного процесу, піднесення мовленневої та духовної культури молоді.

*Л. В. Зенинець, Т. В. Бешапошникова*

### **ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗАСОБАМИ ОПАНУВАННЯ РІЗНОМАНІТНИХ МУЗИЧНИХ ФОРМ**

У сучасному житті зростають вимоги до педагогічної культури у справі виховання творчої особистості, здатної не тільки самовизначатися, але й реалізовувати себе як майбутнього спеціаліста. Є проблема виховання культури саме майбутнього вчителя музичного мистецтва в період професійного становлення. Вона актуальна в сучасних умовах праці. Багато відомих педагогів розглядали це питання у власних дослідженнях: Г. Балл, І. Бех, О. Бондаревська, Г. Васянович, В. Онищенко, В. Радул, Т. Рейзенкінд, О. Рудницька та ін.

Майбутній учитель музичного мистецтва має активно брати участь у практичній діяльності — концертах, олімпіадах, конкурсах, семінарах, у проведенні власних уроків під час проходження педагогічної практики, встановлюючи високий інтелектуально-професійний потенціал. Він відшукуватиме в репертуарі нові яскраві твори, знаходячи в них власну природу почуттів і думок на основі композиторських, відвідуватиме філармонію, оперні спектаклі для збагачення емоційного та художнього сприймання.

Головними завданнями для розв'язання проблеми виховання культури вчителя музичного мистецтва мають бути: прагнення до оптимізації



процесу навчання; застосування системного методу в дослідженні проблем; пошук нових творчих рішень, створення широкого поля джерел для вдосконалення музичної культури за допомогою професійного становлення у сфері музичної діяльності.

Не можна уявити вчителя музичного мистецтва в школі, котрий не володіє навиками концертмейстера, акомпаніатора. Уміння володіти музичним матеріалом і собою, узгоджувати з керованими виконавцями-учнями дії керівника й музиканта треба тренувати в якомога різноманітніших формах роботи, зокрема в ансамблевому музикуванні.

Сучасний освітньо-виховний процес обов'язково передбачає наявність роботи з різноманітними музичними ансамблями. Ансамблева гра сприяє формуванню внутрішньої та художньо-творчої дисципліни, тренує волюві якості, вміння володіти собою при можливих небажаних розбіжностях у виконанні, виявляти винахідливість, навиків імпровізації, що є важливим аспектом розвитку особистісної та професійної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва, запорукою його фахової майстерності. Творчий ансамбль фортепіано та виконавців на музичних інструментах, фортепіано й голосу, відповідає багатьом цілям професіоналізації, урізноманітнює освітній процес, є завданням практичної підготовки вчителя музичного мистецтва, зокрема певного володіння ним навиками імпровізації та гри на слух, яке є завданням розвитку слухової спрямованості музичного сприймання. На заняттях із дисциплін «Обов'язкове фортепіано», «Додатковий музичний інструмент. Фортепіано», «Акомпанемент» маємо справу з фортепіанними ансамблями, вокально-інструментальним викладом виконавського матеріалу, який за своєю змістом дуже різноманітний: українські народні пісні, авторські українські пісні, класичні твори.

Отже, майбутній спеціаліст має не лише любити музику, але й уміти зацікавити нею аудиторію, спрямовувати власний музичний потенціал на формування виховання культури особистості засобами різноманітних музичних форм як невід'ємної складової духовного світу.

*О. О. Чаговець, С. Я. Школьник*

### **ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ЧИННИК ПРОФЕСІЙНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ**

Ефективність педагогічної діяльності залежить від професійно-педагогічної культури фахівця, що є узагальненим показником професійної компетентності. Коли йдеться про музичну культуру як складову всієї духовної культури, то акцентуємо, що становлення особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва як творця неможливе без розвитку фундаментальних здібностей — мистецтва бачити, відчувати, мислити, творити. Художньо-естетичне вдосконалення педагогів-музикантів є одним із домінуючих у становленні музично-педагогічної майстерності. У музичній педагогіці вирішального значення набуває індивідуальний

творчий підхід педагога до вибору методів навчання й розвитку дитини з урахуванням комплексу характеризуючих її даних. Мислячий, творчий педагог, котрий набув знань з основ методики музичного навчання дітей, творчо добиратиме прийоми й методи, доцільні для роботи зі студентами-початківцями, використовуючи їх послідовно та зважаючи на нові умови й мету навчання.

Проблемі професійної культури вчителя присвячено багато наукових праць. Відомий класик вітчизняної педагогіки В. О. Сухомлинський серед важливих рис педагога відзначав гуманне ставлення до вихованців, любов до дітей, а також вміння розрізнати психічний стан дитини. Сутністю культури педагогічного процесу, на його думку, є наукове передбачення, прогнозування педагогічних впливів та розвиток мистецтва.

Важливим моментом творчого вдосконалення педагогічної майстерності вчителів музики є активізація художньо-аналітичної діяльності студентів, яка стимулює їхні творчі можливості й особистісні якості, розвиваючи художнє мислення, розширюючи обсяг художніх знань. З поняттям музичних та синтетичних жанрів студенти, як правило, ознайомлюються в процесі опанування багатьох теоретичних і практичних дисциплін — це результат дії системи міжпредметних зв'язків, на якій базується багаторічне навчання музиканта як професіонала.

Структуру музичної культури фахівця можна класифікувати 5 підсистемами: музичністю, мотиваційністю, інформаційністю, операціональністю, оцінювальністю. Музичність являє собою комплекс здібностей, які забезпечують успіх музичної діяльності (здатність до музично-естетичного сприймання, виконання та інтерпретації музики). Мотиваційна підсистема містить установки особистості, які забезпечують музично-педагогічну діяльність: інтереси, переконання, мету, плани, програми тощо. Інформаційна підсистема — це сукупність усіх видів і форм знань вчителя про музичне мистецтво. Операціональна підсистема — це всі види та форми музичної діяльності майбутнього вчителя: вміння, навички, звички, способи, прийоми й методи. Оцінювальна підсистема містить особистісний елемент ціннісних уявлень, що формуються на основі досвіду музичного сприймання та творчості. Основним змістом професійно-педагогічної культури вчителя музичного мистецтва є його здатність до безперервної самоосвіти, самовиховання, саморозвитку, творчої самореалізації.

Отже, розглядаючи структуру музичної культури особистості педагога, висновуємо: наявність та єдність всіх компонентів музичної культури його особистості характеризують рівень естетичної культури загалом. Музичну культуру особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва необхідно розглядати як основну передумову та вимогу до спеціаліста, яка визначатиме ефективність його подальшої професійної діяльності.

*А. А. Чумакова*

## **МУЗИКА ЯК ЗАСІБ ВИХОВАННЯ ЕМОЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ: ПОТЕНЦІАЛ ТА ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ**

Розвиток емоційної культури людини є однією з найактуальніших проблем сучасності. На думку фахівців (Н. Гарвнян, А. Холмогоров та ін.), це зумовлено не лише технологізацією життя, інтелектуальною спрямованістю навчання та виховання, великим інформаційним навантаженням, а й культом успіху і досягнень, сили й конкурентності, раціональності та стриманості, характерних для нашої культури. При цьому спостерігається ефект зворотної дії «надцінних» прагнень — усі ці норми й цінності пов'язані зі стимулюванням емоцій, які вони мають придушувати. Наслідками заборони певних емоційних реакцій і проявів є психофізіологічні порушення, хвороби та стреси. Звертаючи увагу на цю проблему, науковці Е. Носенко, А. Чоботарь, О. Єлькінбарда доводили, що спроби виключити стрес із життя людини в онтогенезі є безуспішними, потрібно спрямувати зусилля та використовувати всі можливі засоби й технології щодо протистояння негативним ситуаціям й емоціям.

Музика, як найемоційніший вид мистецтва, має для цього значний потенціал. На переконання В. Медушевського, серед усіх інших мистецтв музику виокремлює особлива сила безпосереднього емоційного впливу, її спроможність не лише передати ситуацію відчуття, але ніби «зсередини» її відтворити. Виключно музичне звучання (уявне, фактичне сприйняття, власне виконання тощо) надає можливості слухачеві отримати особливе, унікальне відчуття, переживання.

В академічній музиці емоції становлять багаторівневу структуру, яка визначається за допомогою кількох теоретичних уявлень, а саме: емоцій об'єктивного змісту музичного твору й суб'єктивного переживання музики людиною (емоції життєві й художні); емоцій спеціального та неспеціального музичного змісту; позитивних і негативних; інтенсивних (стенічних) та екстенсивних (астенічних); тривалих і короткострокових; емоцій-станів та емоцій-процесів тощо. Розуміючи, що музична емоція — це процес, результат, образ і досвід переживання людини, можна лише символічно, у загальному вигляді (назва, темп, динамічні відтінки, темпові зміни) зафіксувати емоційні характеристики музичного твору. Але маючи певний досвід слухання або виконання музичних композицій, технічні можливості щодо відтворення улюблених мелодій, зокрема відтворення певної музики за допомогою уяви можливе за будь-яких обставин, за потреби маємо змогу свідомо впливати на власні емоції з метою їх корекції, посилення або послаблення.

На нашу думку, нині є потреба вивчати та використовувати музику як терапевтичний засіб від емоційного вигорання, посилення або послаблення емоційної напруги особистості, у цьому музика має значний потенціал. Правильний вибір музичного твору для прослуховування, співу, виконання, танцю або просто рухів є фактором зберігаючих здоров'я технологій. Цінність музичного мистецтва полягає не лише у створенні

певного емоційного фону, естетичної насолоди, резонансу між адекватним станом і самосвідомістю людини, а й у реабілітації загублених якостей, збереженні комплексу здібностей щодо успішної життєдіяльності людини в онтогенезі, зокрема виховання емоційної культури особистості.

Переосмислення проблем «музика і здоров'я», «музика й емоції», «музика та комунікація» визначаємо як завдання й актуальні напрями для подальших наукових досліджень.

*Н. С. Клименко*

### **ВИКОНАВСЬКА СТИЛІСТИКА УКРАЇНСЬКОГО ФOLK-РОКУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ КАТІ CHILLY)**

Нині фолк-рок в Україні стрімко розвивається, що засвідчує зростання кількості музичних етно- та рок-фестивалів, які проводяться в Україні. Значення українського фолк-року в музичній культурі полягає у формуванні національної свідомості та ідентифікації в просторі музичної естради.

Пошук національної самобутності та індивідуальної своєрідності для музичної культури України, особливо для вокального естрадного мистецтва, завжди був актуальним і залишається таким нині. Він зумовлював звернення творців до художнього й духовного джерела — фольклору. Глибина та якість творчого поєднання традиційної культури з рок-музикою значно відрізнялися в різні історичні періоди й залежали від розвитку естрадного музичного мистецтва, його провідних стилів та тенденцій, від досягнень етномузикознавства в Україні. Прагнення вияву власної суспільної позиції, національної самоідентифікації, до єднання країни реалізується в творчості сучасних рок-музикантів через звернення до національної пісенної спадщини.

Останнім часом вокальне естрадне мистецтво України збагатилося введенням у його репертуарний обіг великої кількості народних пісень у більшій або меншій мірі опрацювання та стилізації. Творці сучасного фолк-року шукають і пропонують глядачам нові форми жанрово-стильової інтерпретації народнопісенної традиції різних регіонів України. Для ефективного подальшого розвитку та виховання нової генерації українських співаків необхідне вивчення вдалого творчого досвіду найкращих естрадних виконавців народної пісні.

Науковий аналіз творчості Каті Chilly дозволить визначити художні критерії та особливості українського фолк-року як стильового явища сучасної культури, усвідомити виконавсько-стильову специфіку в професійній практиці сучасної співачки, котра розкриває перспективні підходи до сценічного втілення традиції фолк-року.

Катя Chilly — українська співачка, солістка власного музичного проекту, композитор, виконує авторські пісні. Вона також є аранжувальником своїх композицій. Крім того, до програми концертних виступів співачка долучає багато рок-пісень, експериментує з фольклорним

матеріалом. Виспівуючи народні пісні в оригінальній рок-стилізації, Катя Chilly намагається відкрити й передати слухачам дух, красу мелодики, звуковідчуття національного образу світу. Вона яскраво, індивідуально, самобутньо й національно визначено проявляє себе в різних стильових різновидах фолк-року: етно-року, софт-року, хауз-фолк-року.

Важливим завданням творчості Катя Chilly вважає відтворити виконавську стилістику, властиву стародавнім українським традиціям, зробити мистецтво стильним та елітарним, поділитися власним баченням етнічної естетики, пропагувати зацікавлення сучасним українським фолк-роком.

*К. С. Шерсткова*

### **ЦАРИНА ПОП-МУЗИКИ В ДИСКУРСІ СУЧАСНОЇ МУЗИКОЛОГІЇ: ПРОБЛЕМА ДЕФІНІЦІЇ**

Стрімкий розвиток музичної культури ХХ — поч. ХХІ ст., зумовлений соціально-історичними та художніми процесами, тенденціями урбанізації й демократизації суспільства, спричинив загальну скерованість на широку аудиторію та психологію мас, а також виникнення нових культурних явищ, художніх напрямів, мистецьких пластів і стилів. Серед них — джаз, поп- і рок-музика та їх численні мікстові напшарування, які є складовою багатогранної музичної культури сучасності разом з академічною, фольклорною сферами.

Поширення та популяризація цих явищ у царині музичної культури, зокрема в українському мистецькому просторі, детермінує вивчення їх сутності та специфіки. Суттєва значущість і розмаїття впливів поп-музики, зростання жанрового діапазону цього стильового напрямку, зокрема в естрадно-вокальній сфері, зумовлює необхідність комплексного термінологічного аналізу та дефініції вихідного поняття.

Поняття «поп-музика» (англ. pop music) є похідним від узагальненого «популярна музика» (лат. popularis — загальновідомий, загальнодоступний), смисл якого сучасні дослідники (насамперед зарубіжні: Ф. Біррер, Г. Джойс, Є. Костюк та ін.) трактують досить широко. Користуючись естетичними та кількісно-якісними критеріями, учені долучають до сфери популярної музики різностильові, загальнодоступні та загальновизнані зразки, відомі масовому слухачеві (естрадну, популярну класичну, джазову та інші різновиди). Ці зразки набули масштабного розповсюдження в побутовій сфері, концертній практиці, використовуються в дозвіллевій діяльності. До царини популярної музики відносять численні жанрові утворення музики ХХ — поч. ХХІ ст., зокрема рок-оперу, мюзикл, ревію, шоу-проекти тощо.

Власне поп-музика як самостійний художньо-стильовий напрям у контексті популярної сфери музики, що має власну систему жанрових репрезентантів і мовну організацію, визначається специфічними ознаками. Серед них: а) спрямованість на розважальність, видовищність

(візуалізація) з елементами театралізації, естетику шоу й масову музичну індустрію; б) орієнтація на малі музичні форми, побутові пісенно-танцювальні жанри, естрадну виконавську стилістику, в) базування на узагальнено-типовому мовному комплексі та стандартних (деіндивідуалізованих) мелодико-ритмічних формулах-зворотах, модернізованих у певні періоди; г) тяжіння до синтезу з рок- і джазовою царинами на мовностилістичному й жанровому рівнях; д) застосування сучасних арт-і комп'ютерних технологій та підвищення уваги до музичного аранжування.

*С. С. Юрченко*

### **ТВОРЧІСТЬ ЕЛВІСА ПРЕСЛІ В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ВЗАЄМОДІЙ РОК-МУЗИКИ**

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю систематизації та узагальнення інформації про життя і творчість видатного співака ХХ ст. Елвіса Аарона Преслі та його впливу на становлення й розвиток рок-музики, відсутністю наукового узагальнення цього факту й аналізу соціокультурної характеристики та мистецької розгадки феномену «Короля рок-н-ролу». Існує нагальна потреба в дослідженні рок-феномену в межах мистецтвознавчого підходу. Аналіз рок-музики в культурологічній та музикознавчій сферах надасть змогу вирішити актуальні проблеми, окреслені під час теоретичних дискусій останніх років.

Одним із найспецифічніших феноменів ХХ ст. є рок-музика, яка виникла в 50 рр. ХХ ст. в англомовних країнах і поширилася у світі. Нині аудиторія шанувальників року численна й охоплює представників різних соціальних груп.

Багато музикознавців розглядають рок як музичний стиль — опозицію до так званої «поп-музики» та творів академічної музики. Очевидно, що рок — складніший феномен, тому не можна розглядати його лише як «музику протесту». Для вивчення року та виявлення його місця в системі культури ХХ ст. доцільно проаналізувати широкий соціокультурний контекст.

У літературі останніх років значну увагу приділено розробленню музичного аспекту рок-культури. Зазначеній темі присвячені праці Е. Артем'єва, В. Бондаренко, Ю. Дроздова, Т. Діденко, А. Житинського, Г. Кнабе, В. Конен, В. Лессер, Н. Мейнерта, Л. Переверзева, І. Смирнова, О. Фефанова, А. Цукера та ін. У розвідках науковців використано й вузькопрофесійний музикознавчий підхід до проблем року, і наявна спроба осмислити рок-музику як тип художнього мислення.

Щодо першого музичного твору в жанрі рок дискутують і нині. Року передував рок-н-рол, популярний у 1950 рр. В основі рок-н-ролу — три взаємопов'язані джерела. По-перше, музика негритянських ритм-енд-блюзових ансамблів південно-західних штатів США — аналог вишуканіших джаз-бендів східних штатів. По-друге, важливу роль у становленні

рок-н-ролу відіграла церковна музика негритянських вокальних груп, які запозичили співочу манеру й гармонії з традиції чорного госпелу. Потреге, музика Елвіса Преслі, котрий разом з іншими виконавцями (Бадді Холлі, Карлом Перкінсом і братами Еверлі) стихійно поєднував елементи музичних стилів білого кантрі-енд-вестерн, негритянського сільського блюзу й ритм-енд-блюзу.

Спочатку рок-н-рол виконували та слухали лише афроамериканці, а пізніше пісні можна було почути від білих виконавців. Першим найяскравішим представником рок-н-ролу став Елвіс Преслі — славнозвісний американський співак і актор. Один із найуспішніших музикантів ХХ ст., котрий встановив чимало рекордів у сфері звукозапису. Він набув такої популярності, що більшість людей називає його «Королем рок-н-ролу».

Отже, внесок Елвіса Преслі в рок-н-рол є значним. Співак суттєво вплинув на сучасне естрадне мистецтво: створено значну кількість кавер-версій його композицій, що свідчить про їхню особливу популярність серед широкої аудиторії. Молоді артисти наслідують його імідж, виконавську подачу й манеру, оскільки він у минулому столітті мав надзвичайно сучасне бачення виконавської майстерності, що й нині є прикладом для нашого покоління.

*О. В. Стецкович*

### **ТВОРЧА ПОСТАТЬ Г. М. Т. САММЕРА (СТІНГА) В РЕАЛІЯХ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОСТІ**

У культурному просторі сьогодення, зокрема у сфері масової музики, розмаїто презентованої носіями різних традицій та мистецько-стильових напрямів, важливого значення набула творчість одного з найпопулярніших у світі корифеїв поп- і рок-музики, британського музиканта Г. М. Т. Саммера, відомого під ім'ям Стінг. Об'єднавши в одній особі іпостасі композитора, інструментального та вокального виконавця, актора й суспільного діяча, Г. М. Т. Саммер втілює творчий тип універсального митця.

Багатогранною творчістю Стінг визначив шляхи жанрово-стильового розвитку «музики третього пласту» (В. Конен), розвинув уявлення про її сутність та мистецькі можливості. Розмаїта й масштабна мистецька діяльність (авторська та виконавська) суттєво вплинула на творчі процеси у сфері естрадно-масової культури, сучасні тенденції у поп- та рок-виконавстві. Саме тому створення цілісного портрету особистості та осягнення художньо-стильової скерованості творчості цього знакового митця в царині масової культури є актуальним завданням сучасної теоретичної думки.

Г. М. Т. Саммер — митець з яскравою творчою біографією, складним художнім шляхом у музичній царині та динамічною еволюцією, пов'язаною з кристалізацією самобутнього стилю, власного авторського



та сольо-виконавського Я, що демонструє дихання нової художньої сти- хії в рок і поп-сферах. Як виразник нового світовідчуття, Стінг презентує на концертній естраді тип квазіромантичного автора-виконавця, котрий постійно перебуває в творчому пошукові свого самоздійснення та індиві- дуального, новаторського самовираження. Означена творча скерованість віддзеркалена у створенні кіномузики, численних сольних альбомах митця («Dream Of Blue Turtles», «Nothing Like The Sun», «Soul Cages», «Mercury Falling» «Brand New Day», «Songs From The Labyrinth»), кожен з яких є важливою віхою у творчому доробку та ознакою зростання ху- дожньої майстерності.

Особливості авторсько-виконавської поезики Стінга та основу маг- нетизму художнього впливу митця на слухачів визначають: змістовна глибина й образне розмаїття текстів британського митця; темброва сво- ерідність музики композитора, інтонаційно наповненої різностильовими елементами; синтезування ліричного модусу з драматичним розвитком, сполучення виконавської проникливості та імпровізаційності у відтво- ренні думки.

*П. А. Гаряжа*

### **КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБИ «SUONI PASSATI» Л. КОЛОДУБА: ІНТОНАЦІЙНО-СМИСЛОВИЙ АНАЛІЗ**

У ХХ ст. деякі вітчизняні композитори певною мірою поповнюють інструментальну скарбницю творів для труби. Серед них — концерти М. Бердієва, В. Гомоляки, М. Дремлюги, О. Красотова, С. Ратнера, Б. Яровинського, Є. Станковича та ін.

У цьому музичному континуумі значним явищем, одним з яскравих, серйозних і, що важливо, постійно виконуваних творів є Концерт для труби з оркестром Л. Колодуба (1982). Цей опус, з одного боку, вигідним чином заповнює інструментальну прогалину в репертуарі для труби, а з іншого, є цікавим знаком свого часу, оскільки поєднує стильові особливості різних епох.

Тут відчувається уважний погляд автора на творчу спадщину компо- зиторів-класиків, зокрема Моцарта. Окрім того, у Концерті помітні інто- наційно-жанрові елементи українського фольклору. Загалом твір напи- сано мовою сучасних музично-виражальних засобів, притаманних другій половині ХХ ст.

«Suoni passati» (у перекладі означає «звук з минулого») — такою про- зорою й водночас влучною назвою композитор окреслив інтонаційно- смислове поле Концерту.

Ступінь «втручання» різних стильових моделей у твір Л. Колодуба є різним. Ідеться про чітку орієнтацію композитора на здобутки класи- ків. Це простежується на рівні форми, внутрішньої диференціації пар- тій і тем, ладо-тональних співвідношень, наявності каденцій, фактурних рішень тощо. Однак відчувається й дещо іронічний присмак авторської

гри, оскільки дотримання класичних законів «псується» неочікувано гострими гармоніями, політональними зрушеннями, або ж навпаки – гранично простою, навіть примітивною фактурою. Елемент своєрідного «загравання» сучасного композитора додає пікантної нотки гумору та інтриги.

З точки зору специфіки формотворення Концерт відповідає традиційним класичним канонам – тричастинна композиція твору, де повільна лірична середня частина обрамлена швидкими крайніми.

Перша з них репрезентує типове сонатне *allegro* зі збереженням усіх відповідних партій і тем. Друга частина Концерту за лаконічністю й водночас трагедійним тонуом апелює до найкращих сторінок глибокої лірики в інструментальній музиці. Фінал Концерту за образно-смісловими та інтонаційно-жанровими параметрами створює своєрідну репрizu до першої частини твору – він швидкий, оптимістичний, насичений енергією життя. Завершує твір кода, що за об'ємом фактично вдвічі перевищує всі теми фіналу (70 тактів). За тематичним наповненням вона є своєрідною ремінісценцією багатьох тем Концерту.

Отже, драматургічна концепція Концерту основана на принципі гри кількох стильових моделей, поєднанні різного й далекого. Фундаментальною основою твору є класична традиція жанру.

## СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ Й СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

*К. В. Островська*

### БУКОВИНСЬКІ НАРОДНІ ТАНЦІ В КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Серед локальних районів Західного регіону України є Буковина. Нині це історична назва території, яка входить до складу Чернівецької області. Хореографічний фольклор цього району дуже цікавий і різноманітний. Його вивчали балетмейстери Д. Ластівка, Ю. Марко, Я. Мураховський, О. Осіпов, М. Поморянський та ін.

Понад двадцять років досліджує хореографічний фольклор Буковини Ю. Марко, котрий аналізував літературні та історичні джерела про цей регіон, що надало змоги видати друком кілька цікавих і корисних праць. Здобувши освіту хореографа, Ю. Марко почав глибше вивчати хореографічний фольклор, традиції, звичаї та обряди, у яких важливим компонентом був танець. За час досліджень зібрано значну кількість назв танців різних районів Чернівецької області.

Слід зауважити, що складно об'єднати всі буковинські танці в єдине ціле, і вислів викладачів про те, що скласти комбінацію в характері буковинського танцю, не конкретизуючи його назви, є помилковим. Кожен танець окремого району Чернівецької області має характерні особливості; це стосується положень рук у чоловічих і жіночих танцях, розташування виконавців у парах, костюмів та окремих рухів. Більшість буковинських танців мають власні назви, мелодії, сталі фігури та рухи. У деяких селах першим танцем, з якого починався день, був «Козак». Здебільшого його танцювали чоловіки парами, обличчям один до одного. Вони виконували різні швидкі рухи, стрибки та притупи. Нині описано понад 60 танців різних національних меншин, які проживають на території Буковини. Ці танці набули характерного почерку.

Значний внесок у розвиток, популяризацію та збагачення буковинських народних танців зробив Д. Ластівка — відомий балетмейстер, педагог, заслужений артист України, котрий народився на Буковині й усе своє життя присвятив народній хореографії. Він є представником плеяди професіоналів, по-справжньому творчих та відданих своїй справі, землі та народу. Саме на честь видатного буковинця започатковано міжнародний фестиваль-конкурс народного танцю «Lastivka dance fest».

Працюючи артистом балету в Буковинському ансамблі, Д. Ластівка починав створювати постановки як балетмейстер. Він розумів, що постановки, які йшли на той час у колективі, далекі від хореографії Буковини, оскільки краса буковинського танцю, його неповторна лексика мають лишитися в пам'яті ще багатьох поколінь. Під час відпустки або у вихідні дні він їздив у села, відвідував народні гуляння, весілля. І все краще пропускав крізь досвід, уявно змальовував, перевіряв. Виникли танці, які були високо оцінені. У 1967 р. після постановки номерів

«Буковинська полька» та «Буковинський козак» Д. Ластівку призначено керівником балету та балетмейстером Буковинського ансамблю пісні й танцю.

Використовуючи багату колоритну спадщину краю, він створив чимало яскравих, неповторних танцювальних номерів: вокально-хореографічну сюїту «Оновлений край» на музику А. Кушніренка, жартівливий чоловічий танець «Козак». Останній побудований на основі старовинного обрядового танцю, яким у селах розпочинали народні свята, масові гуляння. Разом з композитором А. Кушніренком балетмейстер Д. Ластівка відтворив картину буковинського весілля. Чільним номером у ній є танок «Кругла». У народі ним розпочинають весілля. Д. Ластівка вміло використав його, збагатив, розширив і втілив на сцені.

За 24 роки роботи він створив понад двадцять танців і вокально-хореографічних композицій, які стали візитівкою краю. Його постановки танців колеги-хореографи записували й вивчали, а майстра запрошували до себе як постановника. Тривалою була співпраця митця з колективом меакадемії м. Чернівці. Молдовські ансамблі танцю «Жок» і «Флуєраш», румунський імені Ч. Порумбеску, французькі «Запорозці», «Надія» й «Весна», американський «Постоли» запросили до постановки буковинських танців саме Д. Ластівку. А «Буковинський козак» відомого балетмейстера є в золотому фонді Національного академічного ансамблю танцю України імені П. Вірського.

Україна багата й неповторна в народній творчості розмаїттям регіональних особливостей, пов'язаних з географічним положенням, історією, мовою, віруваннями та звичаями, що й становлять буття народу. Подальший розвиток національного хореографічного мистецтва неможливий без ґрунтовного вивчення та збереження його регіональних особливостей.

*І. С. Мостова*

## **ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ХОРЕОЛОГІЧНИХ КОДІВ НАРОДНОГО ТАНЦЮ СЛОБОЖАНЩИНИ**

Рівень розвитку народно-сценічного танцю в Україні потребує постійного дослідження зразків традиційного танцювального мистецтва минулих поколінь. Ступінь глядацької вибагливості та прагнення сучасних балетмейстерів створити видовище шоу нівелюють досягнення етнохореографів, котрі зафіксували й намагалися популяризувати танцювальний фольклор, дбайливо обробляючи його відповідно до умов сценічного виконання.

Традиційне танцювальне мистецтво України має багато регіональних особливостей. Система, притаманна кожній окремій формі народного танцю, композиційних особливостей формує хореологічний код, який виокремлює традиційний танець певної етнографічної або соціальної групи серед інших та задовольняє необхідність особистості в регіональній ідентифікації.

Хореологічні коди народних танців західних і центральних областей України відрізняються більшою розробленістю, на відміну від кодової системи народних танців населення Слобожанщини. Це пов'язано з історичними та соціальними аспектами, зокрема своєчасним проведенням етнохореологічних досліджень у цих регіонах. Вивчення хореологічних кодів тривалий час привертає увагу науковців. Фундаментальні праці Р. і Дж. Бенеш, Р. Лабана, Р. Якобсона, а також статті О. Чепалова, Р. Зінов'єва, Г. Боримської, О. Мерлянової, Л. Козинко та ін. зробили значний внесок у розвиток хореології, зокрема етнохореології, проте невивченими є істотні аспекти. Актуальні проблеми дослідження кодових систем народного та народно-сценічного танців населення Слобожанщини: еклектичні утворення, відсутність чітко зафіксованих композиційних особливостей, специфічність тлумачення асиміляційних процесів — усе це характеризує стан народно-сценічного мистецтва регіону й потребує детального дослідження традиційного танцю та формування хореологічних кодів, які вирізнятимуть народно-сценічний танець населення Слобожанщини в системі танцювального мистецтва України. Тому необхідне детальніше вивчення фольклорних надбань кожного етносу, зокрема українського.

Така кодова система надасть можливості охопити всі компоненти, які формують неповторний та самобутній народний танець: лексичні особливості, специфіку створення й розвитку танцювальних рисунків, елементи костюма, стосунки між дійовими особами, манеру та характер виконання танців.

Формування системи хореологічних кодів можливе тільки в разі дослідження особливостей традиційного танцю на всій території Слобожанщини, а також за умов виявлення подібних ознак народного танцю цього регіону. Для досягнення означеної мети необхідно зробити порівняльний аналіз зразків фольклорних танців Слобожанщини, системи обрядових свят, процесу заселення регіону, специфіки формування костюмів тощо.

Створення системи хореологічних кодів та отримані під час проведеного компаративного аналізу висновки дозволять систематизувати характерні ознаки народного танцю населення Слобожанщини й розкрити змістовні модулі, які зберігаються у фольклорному танці, щоб його відродити та популяризувати.

*Н. М. Семенова*

### **УКРАЇНЬСЬКА БАЛЕТНА ВИСТАВА НА ОДНУ ДІЮ**

У сучасних хореографічних творах авторам необхідно експериментувати, здійснюючи пошук нової образної лексики, специфічної драматургічної побудови, оригінального художнього оформлення. Це зручніше робити у творах невеликої форми, а саме у виставах на одну дію. В історії хореографічного мистецтва спостерігається закономірність, що в періоди, коли старі виразні засоби не відповідають вимогам сучасності та необхідні нові, виникало багато невеликих за формою творів. Так,

наприклад, на початку ХХ ст. експериментував М. Фокін, балети якого і зараз прикрашають репертуар відомих театрів світу (вистави на одну дію «Видіння троянди» К. М. Вебера, «Шахеразада» М. Римського-Корсакова та «Шопеніана» на музику Ф. Шопена).

І зараз, у ХХІ ст., коли хореографічне мистецтво активно взаємодіє з іншими видами мистецтва та іноді втрачає головну роль у балетній виставі, для збереження самоїдентичності балетмейстери звертаються до невеликої форми, яку можна створити переважно виразними засобами танцю. Тому є актуальним і своєчасним аналіз специфіки вистав на одну дію.

Не всі експериментальні твори згодом стають шедеврами світової хореографії, але в багатьох з них є певні нові елементи, вдалі знахідки, що спрямовують подальший розвиток хореографічного мистецтва. В історії українського балетного театру значна кількість вистав на одну дію створена в середині ХХ ст., коли була необхідність розкриття сучасної теми та зображення сучасного героя («Балада про матір», «Згадки партизана» А. Штогаренка, «Вогняний шлях» В. Губаренка, «Повернення» Б. Лятошинського, «Світанкова поема» В. Косенка та ін.) або необхідність нового погляду на знайомі сюжети («Відьма» В. Кирейка, «Досвітні вогні» Л. Дичко, «Каменярі» М. Скорика). Певні спроби модернізації хореографічної мови набули своє втілення в нових виставах на одну дію наприкінці ХХ ст. («Володимир Хреститель», «Фрески Софії Київської» В. Кікти, «Катерина Білокур» Л. Дичко та ін.).

Нині на сценах українських балетних театрів значне місце посідають шедеври світової хореографії ХІХ–ХХ ст.: балетні сюїти «Вальпургієва ніч» Ш. Гуно, «Па де катр» Ц. Пуньї, «Пахіта» Л. Мінкуса; вистави на одну дію «Болеро» М. Равеля, «Весна священна», «Жар-птиця», «Петрушка» І. Стравінського, «Кармен-сюїта» Ж. Бізе-Р. Щедрина, «Паночка та Хуліган» Д. Шостаковича, «Привал кавалерії» І. Армсгеймера та ін. Створено і нові: на сцені Національної опери України — «Трикутний капелюх», «Ночі в садах Іспанії» М. де Фальї, «Дафніс і Хлоя» М. Равеля у постановці А. Рехвіашвілі; у Львівській опері — «Дрібнички» В.-А. Моцарта, «Любов-чарівниця» М. де Фальї у постановці С. Наєнко, «Ближче, ніж кохання» на муз. А. Вівальді, Г. Генделя, Х.-В. Глюка та ін. у постановці А. Шошина; у Харківській опері — «Карміна Бурана» К. Орфа, «Болеро» М. Равеля в постановці А. Рубіної та ін. При аналізі балетної вистави прийнято розглядати окремо всі її компоненти: лібрето, музичну партитуру, хореографічний текст, художнє оформлення та ін. Але для аналізу сучасних балетних творів, для розуміння їх драматургічної побудови важливим є дослідження всіх складових у системі взаємодій, як сценарій та музична драматургія можуть впливати на хореографічне втілення.

Вистави на одну дію можуть мати сюжет та бути безсюжетними. Але і в перших, і в других обов'язковим є драматургічний розвиток. Якщо

в сюжетних виставах цей розвиток забезпечує перебіг певних подій, то у безсюжетних є внутрішній смисловий розвиток та художня динаміка.

У сюжетних виставах на одну дію три основні компоненти: літературна основа, музика і хореографія можуть взаємодіяти по-різному. Варіант 1. Спочатку створюється лібрето, потім музична партитура (іноді за участі балетмейстера), а потім хореографічний текст. Варіант 2. Є певний задум, конкретний сюжет, під які підбирається або цілісний музичний твір або музична партитура формується з різних творів. Варіант 3. Існує відомий літературний твір та окремий самостійний музичний твір, створений композитором під впливом цієї літературної основи, але зовсім не розрахований на те, щоб бути хореографічно втіленим.

Оскільки в межах вистави на одну дію, ретельно і повноцінно не можливо відобразити всі перипетії сюжету літературного твору, автори залишають головних героїв та основні сюжетні лінії, а конкретика часу, місця дії відходить на другий план. Образи узагальнюються, стають певними символами. Відповідно, особливостями хореографічної драматургії вистав на одну дію можна вважати «стискання» сюжету, концентрацію та динаміку дії, скорочення інфраструктури. Балетмейстер хореографічними виразними засобами трактує загальний смисл у танцювальних образах, уникаючи побутових подробиць.

*К. В. Бортник*

## **ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО МЕТОДУ, СТИЛЮ ТА ПРИЙОМУ**

**Б. М. КОЛНОГУЗЕНКА**

Б. М. Колногузенко посідає вагомe місце серед видатних сучасних українських балетмейстерів професійного народно-сценічного танцю, є одним з провідних балетмейстерів Слобожанщини, що зберігає та популяризує українську національну культуру, сприяє розвитку як національного, так і сучасного хореографічного мистецтва, є фундатором вищої хореографічної освіти на території Східної та Південної України. Проте діяльність цього митця не набула гідного наукового аналізу й обмежується переважно статтями в періодиці, частково розглянута в наукових публікаціях К. Островської, І. Грошовика, С. Куценка тощо.

Б. М. Колногузенко розпочав танцювальну кар'єру в краснодарському шкільному хореографічному гуртку, потім був запрошений до зразкового танцювального колективу ПК Краснодарської ТЕЦ, був учнем Воронежського державного хореографічного училища, провідним танцівником Краснодарського ансамблю бального танцю.

Вищу хореографічну освіту Б. Колногузенко здобув на балетмейстерському відділенні Краснодарського інституту культури, після чого працював артистом і балетмейстером у багатьох колективах: в ансамблі пісні й танцю ППО Ленінградського військового округу, державному Кубанському козацькому хорі, Полтавському музично-драматичному театрі імені М. В. Гоголя, львівському вар'єте «Високий замок», був артистом Харківського академічного театру опери та балету, балетмейстером



ансамблю пісні й танцю Чорноморського флоту, керував дитячими хореографічними колективами — «Щасливе Дитинство» та «Жайворонок», які завдяки йому стали найзатребуванішими дитячими колективами в республіці.

На базі кафедри народної хореографії (згодом — факультету хореографічного мистецтва) ХДАК Б. М. Колногузенко створив театр народного танцю «Заповіт», який став одним із провідних в Україні, здобув світове визнання, перемоги в найпрестижніших конкурсах. Популярність студентського театру полягала в тому, що його керівник виховує майстрів з блискучою технікою виконання і яскравою акторською виразністю, а кожна композиція майстра — це міні-спектакль із цікавим сюжетом, програми його концертів поєднують все різноманіття танців народів світу. Проте провідна роль відводиться українському народному танцю.

Подальша реалізація творчого потенціалу Б. Колногузенка відбулася в професійному творчому колективі — Великому академічному Слобожанському ансамблі пісні й танцю, де метод хореографічного мізансценування майстра розширив рамки свого втілення, і тепер його основним завданням стало створення вокально-хореографічних композицій, які потребують включення в дію номерів танцювальної та вокальної груп. Це змінило балетмейстерський почерк Б. Колногузенка, змусило його йти по висхідній лінії у створенні нової хореографії, що позначилося інноваціями в народно-сценічному танці: не порушуючи традиційних фольклорних засад, він створив такі хореографічні полотна на українському народному пісенному матеріалі, які сягнули вершини танцювальної дієвості та узагальненої образності.

Своєю діяльністю Борис Миколайович доводить, що народно-сценічний танець — це танець сучасний, оскільки відображає світогляд та ментальні особливості націй, будучи трансформацією фольклору в нових сценічних формах і жанрах.

Отже, оригінальний і неповторний творчий метод Б. М. Колногузенка полягає в тому, що його балетмейстерські прийоми ніколи не дублюються, є новими та оригінальними. Навіть у традиційних формах танцю він пропонує унікальне балетмейстерське рішення, основа якого — імпровізаційна свобода автора, укладена в рамки певної національної лексики та просторової композиції. Така постановочна манера породжує своєрідний стиль, що вирізняється яскравою неповторною образністю, частою зміною сюжетів, взаємодоповненням хореографічного тексту, рисунка, музики та сценографії.

*Е. А. Полумысная*

### **ОСОБЕННОСТИ БАЛЕТМЕЙСТЕРСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ Л. ЯКОБСОНА**

Анализируя балетмейстерские работы студентов и молодых постановщиков любительских хореографических коллективов, можно отметить многократную повторяемость тем, сюжетов, музыкальных произведений

и хореографической лексики. В этой связи нельзя не согласиться со словами выдающегося балетмейстера-новатора XX в. Л. Якобсона о том, что искусство балетмейстера очень сложное, а те, кто с легкостью занимают заимствованиями, открывают уже давно открытое, не создают действительно новое, не балетмейстеры. Главное кредо творчества Л. Якобсона, заключенное в призыве искать новое — новые формы, новые средства — и смело отбрасывать устаревшие приемы, продолжает быть актуальным и сегодня.

Творчеству «одного из самых беспокойных и творчески дерзких и от важных» (Б. Львов-Анохин) балетмейстеров XX в. посвящены труды многих балетоведов и исследователей танца: А. Аловерт, Е. Брусиловской, В. Ванслово, А. Демидова, Г. Добровольской, Г. Кремниевской, А. Макарова. Среди последних публикаций выделяются глубиной анализа статьи В. Звездочкина о новаторских принципах хореографических интерпретаций Л. Якобсона, его «роденовском цикле», парадоксах танца в хореографических шедеврах балетмейстера. Особое место занимает книга «Театр Леонида Якобсона», которую автор Н. Зозулина составила на статьях, воспоминаниях и фотоматериалах бывших учеников и исполнителей.

Первые хореографические номера Л. Якобсон создал, будучи учеником балетной школы (1925–1926), его работы обратили на себя внимание художественного руководителя училища А. Вагановой, хотя и показались ей экспериментальными, рискованными и переходили «все возможные границы». В традиционных формах вальсов, дуэтов он противоречил правилам и канонам классического танца, меняя ракурсы и вид привычных поз, избегая композиционной симметрии и квадратных повторений.

Индивидуальность Л. Якобсона складывалась в годы, когда молодое советское искусство стремилось отразить волнующие социально-классовые и политические темы. Дух исканий, жажда обновления балета охватила и Л. Якобсона, который, не отказываясь от танца, обогащал его акробатическими элементами, насыщал конкретным эмоциональным содержанием. Пантомима, имеющая в своем распоряжении весь арсенал человеческих эмоций, стала ведущим выразительным средством балетмейстера. Гротеск и лирика, трагедийность и фарс были близкими ему стихиями.

Л. Якобсон почти отказывается от пальцевой техники, прыжковых движений, вращений. Балетмейстер добивается динамики за счет непрерывной смены сложных пластических ракурсов. У него почти нет геометрически строгих или округлых линий балетной классики, наоборот, все построено на изогнутых, изменчивых контурах, на парадоксальном сочетании мизансцен и танца, статических поз и экспрессивных движений. Прихотливый, извилистый, причудливый танцевальный рисунок создает ощущение пластических неожиданностей, внезапной, почти «импровизационной» смены танцевальных движений и форм. Л. Якобсон любит всяческие контрасты, вплоть до контрастного сопоставления фигур партнеров.

Непримиримий противник застивших канонів класического танца Л. Якобсон искал новые современные средства выразительности, которые привели к созданию современной музыкально-пластической системы «хореопластики», где танец органически сливался с пантомимой, естественно, свободно вытекал из нее. «Хореопластика» стала главной альтернативой балетным стереотипам и основой нового современного театра танца.

Балетмейстерской индивидуальности Л. Якобсона присуще многообразие замыслов, оригинальность их решения. Каждая его новая постановка — это заявка на открытие никем не найденной сферы выразительности, будь то тематика, сценический жанр или отдельный танцевальный и пантомимный прием.

*Л. П. Дегтяр*

### **ОСОБЛИВОСТІ ХОРЕОГРАФІЇ ФРЕДЕРІКА АШТОНА**

Сучасний англійський балет — явище унікальне. Це поєднання класичної школи, сучасного танцю і театру пантоміми. Англійський балетний театр має свої, притаманні лише йому традиції, які походять від комедії масок XVI ст. Представники хореографічного мистецтва того часу збагачували балет національними традиціями старовинної театральної культури. Криза балетного мистецтва другої половини XIX ст. затримала розвиток англійського балету. Перелом в англійському балетному мистецтві відбувся після приїзду до Лондона антрепризи С. Дягілева «Русские сезоны» та видатної балерини Анни Павлової, яка відкриває там свою балетну школу. Її балетна школа та школи Н. Легата та М. Рамбер стали базою для створення перших балетних труп.

Одним із засновників англійського балету став видатний хореограф — Фредерік Аштон (1904 — 1988). У 13 років, побачивши танець Анни Павлової, він був вражений її майстерністю і вирішив стати танцівником. Своє рішення Аштон не змінив, хоча здобув економічну освіту. У 19 років він став брати уроки в Леоніда Мясіна, одного з найкращих хореографів Сергія Дягілева, потім у Марі Рамбер, однієї із засновниць балету Британії. Саме завдяки Рамбер Аштон став пробувати свої сили як хореограф-постановник. Свій перший балет «Трагедія моди» на музику англійського композитора-імпресіоніста Юджина Гуссенса він поставив у 1926 р. У 1937 р. створено балет «Ковзанярі» на музику композитора Джакомо Мейєрбера. Серед перших виконавців були зірки англійського балету Марго Фонтейн та Роберт Хелпман. «Ковзанярі» вважаються одним з найкращих творів Аштона. Саме цей балет став взірцем англійського стилю — стриманого, філігранного, не дуже бравурного, скоріше аристократичного. Головна особливість постановки — відсутність сюжету. Балет не сходив зі сцени майже 30 років і сьогодні він наявний серед репертуарних фаворитів. Зарекомендувавши себе як талановитий балетмейстер, орієнтований на класичний стиль, Аштон починає працювати в трупі Ніннет де Валуа, яка згодом стала Королівським балетом

Великобританії. Там він проявив себе не тільки як талановитий хореограф, а також як виконавець характерних ролей — наприклад, феї Карабос у балеті «Спляча красуня».

У своїх ранніх роботах Аштон значну увагу приділяв класичному танцю. Пізніше характерним для нього стало створення безсюжетних балетів. Танці, які створював балетмейстер, відрізнялись складністю композиції та були достатньо складними для виконання. В історію хореограф Фредерік Аштон увійшов як засновник англійського психологічного балету. Його найкращі спектаклі — «Попелюшка», «Дафніс та Хлоя», «Сильвія», «Ундіна», «Марна пересторога», «Сон», «Маргарита і Арман».

Постановки Фредеріка Аштона завжди відрізнялись складною композицією, але в них ніколи не було «техніки заради техніки», «танцю заради танцю». У балетах Аштона танцівник завжди повинен проявляти талант актора, грати людську історію, навіть якщо йдеться про безсюжетну постановку. Такі ознаки і зараз є характерною особливістю англійського балету.

*М. І. Москаленко*

### **УНІКАЛЬНЕ ВІДКРИТТЯ ОХАДА НАХАРІНА ТА ЙОГО КОМПАНІЇ «BATSHEVA DANCE COMPANY»**

У ХХ ст. світ зазнав змін, які значно вплинули на всі сфери діяльності людини, зокрема мистецтво. Вивчаючи історію танцю, можна зрозуміти, що саме цей період є переламним, саме тоді люди почали цікавитися хореографією не тільки як розважальним мистецтвом, але і як способом дослідження власного тіла та пошуком анатомічно «правильних» рухів, які не шкодять м'язам і суглобам. Це досліджують завдяки виникненню нових видів та напрямів сучасного танцю й розвитку спеціальних технік.

Зовсім особлива хореографія сформувалася у ХХ ст. в Ізраїлі. Навіть говорять про феномен ізраїльського сучасного танцю, який не мав ґрунтового базису, на хореографів не впливали традиції. У країнах зі сформованими танцювальними школами складно створити щось нове. Ізраїльським балетмейстерам цього робити не довелося. Їхній танець — це суміш фольклору та класики.

Розквіт contemporary у Ізраїлі припав на 90 рр., коли на батьківщину повернувся Охад Нахарін, котрий навчався в Америці та Європі. Він очолив «Batsheva Dance Company» і зробив її легендарною. Хореограф також розробив «мову рухів», відому як gaga (танцювальний словник). Діяльність цього балетмейстера цікава та оригінальна, але нині інформації в Україні щодо його творчості та означеної танцювальної компанії надзвичайно мало. Наприклад, є стаття О. Чепалова, яка вийшла друком у журналі «Танець в Україні та світі». Це зумовлює пошук інформації про діяльність О. Нахаріна та його танцювальної трупи у відомих інформаційних джерелах інших країн.

Gaga — це новий спосіб отримання інформації та усвідомлення себе через тіло. Вона допомагає знайти слабкі місця фізичної підготовки,

активізує незадіяні зони, виявляє затискачі та пропонує способи, як їх позбутися. Ця мова руху настільки впливова в сучасному танцювальному світі, що у 2015 р. режисер Томер Хейман створив документальний фільм «Містер Гага». О. Нахарін уважав, що завдяки танцювальній мові гага тіло людини можете відчути та виявити в собі надзвичайну енергію, яка є визначальною ознакою танцювальної компанії «Батшева» з 1960 рр. Ця енергія систематично й захоплює розкривається в хореографії О. Нахаріна.

Почерк балетмейстера помітний у виставах «Decadance» та «Sadeh 21», цікавих і захоплюючих, різних за характером та принципами побудови. Танцівники працюють над своїм тілом, ніби рухають предмети, одягнені на власне тіло. У цієї техніки є майбутнє, з часом вона охоплюватиме більше танцювальних шкіл, оскільки контроль над тілом дуже важливий, особливо для нового напрямку хореографії «performance», який дедалі більше зацікавлює багатьох танцівників і звичайних людей.

Хореографи contemporary dance, зокрема й О. Нахарін, виховали абсолютно інших танцівників, навчивши їх аналізувати рухи, розмовляти про те, що ними керує, та позбутися різниці між робочим і сценічним процесами, перетворивши заняття хореографією на різновид індивідуальної езотеричної практики. Саме завдяки таким хореографам та їхнім технікам contemporary dance є унікальним видом сучасної хореографії.

*К. Р. Кулеба*

### **ТАНЦЮВАЛЬНА СИСТЕМА GAGA ЯК РЕЗУЛЬТАТ ПОШУКУ О. НАХАРІНИМ ПОТЕНЦІЙНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ТІЛА**

Актуальність теми полягає в дослідженні новаторської мови руху тіла гага як недостатньо відомої для більшості танцівників України та зумовлена відсутністю україномовних наукових праць з означеного питання.

Аспекти системи танцю гага вивчали зарубіжні науковці: G. Aldor у праці «The borders of contemporary Israeli dance», R. Rosseny («Jewsonview: spectacle, degradation and Jewish corporeality in contemporary dance and performance»), L. Marshal («Bodyspeaks»), Diane J. Gittingsy («Building bodies with a softspine»).

Охад Нахарін — ізраїльський танцівник, хореограф, художній керівник провідної компанії світу «Batsheva Dance Company», автор танцювальної системи гага, один із кращих постановників XXI ст.

Після призначення О. Нахаріна в 1990 р. художнім керівником цієї танцювальної компанії, хореограф долучив до програми тренувань щотижневі танцювальні класи з імпровізації. Згодом результати експериментів хореографа оформилися як самостійна танцювально-тренувальна база –гага.

Мова руху тіла гага синтезує в собі знання про фізичні можливості тіла людини, способи якісного вдосконалення дії в процесі руху, а також тонкий рівень чуттєвого самосприйняття.

На думку О. Нахаріна, під час дослідження та створення руху необхідно уважно дослухатися до внутрішніх потреб та можливостей тіла замість того, щоб порівнювати свою зовнішність у дзеркалі з певним ідеалізованим образом, тому в залі, де проходить клас з gaga, дзеркал немає.

Під час занять gaga танцівники виконують вербальні інструкції викладача, котрий стоїть у центрі класу. Прикладом цих інструкцій можуть бути такі практичні завдання: «уявіть, що ваше тіло плаче через шкіру», «підлога стає дуже спекотною, ви не можете встояти на одному місці», «рухаючись, малюйте кола одразу всіма частинами тіла», «уявіть, що ваші суглоби можна скласти та розкласти, як аркуш паперу».

За допомогою подібних інструкцій танцівники краще усвідомлюють власні фізичні можливості, відчуття, створюють непередбачувані рухи тіла, розширюють спектр варіантів переміщення в просторі та працюють з динамікою енергії руху.

Система танцкласу ґрунтується на принципі «мультизадачності», оскільки кожне нове завдання доповнює та ускладнює попереднє так, що наприкінці уроку якість руху танцівників сягає піку.

Часто в gaga наявний блок екзерсису на середині залу, створений на основі рухів класичного танцю, але їх виконання відрізняється. Відсутня сувора виворітність ніг, корпус тримається вільніше, головний акцент у процесі руху — на тілесних відчуттях.

Упродовж години немає перерви. Танцівники можуть змінювати інтенсивність руху до найменшої, але не зупинятися зовсім. Це дозволяє зберегти відчуття потокового руху в процесі заняття.

Необхідною умовою є усвідомлене бачення всього, що відбувається довкола, зокрема дій викладача й танцівників — прикладів для натхнення та наслідування. На відміну від деяких інших імпровізаційних технік, у gaga процес відбувається з відкритими очима, оскільки зір — це головне джерело отримання інформації для людини та інтегруючий фокус уваги для танцівника.

Результатом систематичних занять gaga для професійних танцівників є розвиток витривалості, спритності, координації та гнучкості природним шляхом, відповідно до внутрішніх вимог організму людини й сил природи, які на нього впливають. Також важливим є те, що для хореографів gaga — невичерпне джерело для пошуку власного творчого почерку.

*Л. С. Корба*

### **ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВИСТАВ КЛАСИЧНОЇ СПАДЩИНИ В ПОСТАНОВКАХ РАДУ ПОКЛІТАРУ ДЛЯ ТЕАТРУ «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТ»**

Тенденція створення незвичайних інтерпретацій відомих балетних вистав проявилася в танцювальному мистецтві другої половини ХХ ст. Такі постановки яскраво розкривають проблеми сучасного суспільства через вже відомі образи й сюжети. В Україні одним із перших інсценізував

балети класичної спадщини на сучасний лад засновник театру «Київ модерн-балет», провідний балетмейстер сучасного танцю та прогресивної балетної режисури на пострадянському просторі — Раду Поклітару.

Творча діяльність цього митця постійно привертає увагу, тому він є бажаним гостем різних передач про мистецьке життя України. Своєрідність хореографічного почерку Р. Поклітару зацікавила дослідників сучасного мистецтва, котрі в наукових працях часто зверталися до хореографічних надбань балетмейстера. Але докладної інформації стосовно нових редакцій відомих класичних балетів у постановці митця небагато.

За період існування театру створено понад 20 вистав. У репертуарі «Київ модерн-балету» є «Лускунчик» П. Чайковського — найвідоміша та найоригінальніша постановка. Р. Поклітару незвично переосмислює казку: це вже не просто різдвяна історія, а складна містична фантазія видатного романтика Е. Гофмана. Це казка про маленьку Марі, котра мріє про щастя та кохання; про те, що дозволило їй перенестися в будинок радника Штальбаума; про радника Штальбаума та його дружину, перетворених паном Дросельмеєром на короля й королеву мишей; про пана Дросельмеєра, котрий подарував Марі чудову ляльку, схожу на себе; про цю ляльку, яка стала першим справжнім коханням дівчинки. За словами хореографа, створюючи балет, він намагався згадати дитинство, оскільки надзвичайно важливо завжди в душі залишатися дитиною. Особливістю постановки є те, що зазвичай інтерпретації балету «Лускунчик» ставлять за мотивами адаптації казки О. Дюма, котрий, прочитавши першоджерело Е. Гофмана, створив власну версію. «Лускунчик» Р. Поклітару ближчий до твору Е. Гофмана, який глибоко аналізує дитячу й дорослу психологію.

Серед останніх постановок балетмейстера чільне місце належить балету на музику А. Адана «Жизель». За словами хореографа, звернення до легенди балету, освяченого іменами видатних артистів, не є випадковістю. «У цю сучасну версію балету я вклав усю свою любов до першоджерела, вдихаючи нове хореографічне життя в музику А. Адана, я відчував небувалий творчий політ», — говорив хореограф в одному з інтерв'ю для преси. Від класичної постановки в балеті Р. Поклітару залишилася музика, назва вистави й певні першоджерела. А ідея вистави «Жизель» — у тому, що кохання всесильне й перемагає навіть смерть. «Театр — не музей, він — живий організм», — говорив балетмейстер, тому його Жизель ХХ ст. потрапляє в бордель не тому, що розпутна, а тому, що їй немає куди йти, коли мати виганяє з дому. Цікаво, що у версії хореографа всі імена героїв збережені, але самі персонажі є членами сучасного соціуму. Граф Альберт і його наречена Батильда потрапили в одну компанію байкерів, а Мірта стала утримувачкою борделю.

Базис цих постановок Р. Поклітару — класичний танець, власна неповторна хореографічна мова, а також музика, яка спонукає нові покоління балетмейстерів створювати власний варіант бачення хореографії до неї.



Усесвітньо відомі шедеври класичної хореографії попередніх століть — джерело натхнення та ідей для нових постановок. Оригінальні редакції Р. Поклітару вистав балетної спадщини розкривають під новим кутом зору вічно актуальні проблеми людства та вносять безцінний вклад у скарбницю українського хореографічного мистецтва.

*О. С. Гнздилова*

### **ФОЛЬКЛОР В ТАНЦЕ МОДЕРН**

В ХХ в. балетмейстери танца модерн активно експериментировали, чтобы создать что-то новое, невиданное миром. Одним из таких экспериментов было использование хореографического фольклора в спектаклях на основе танца модерн. В наше время проведение экспериментов по-прежнему актуально, а народный танец всё чаще используют балетмейстеры современной хореографии. Синтез танца модерн с народными мотивами — интересный и зрелищный художественный приём, который придает колоритности танцевальным постановкам.

Фольклор — интересное явление в модерне, которое не оставили без внимания исследователи хореографического искусства. С. Устьяхин, О. Макарова и Н. Джексон рассматривали феномен фольклора в постановках балетмейстеров, но ограничились лишь общей сравнительной характеристикой.

Для американских мастеров танца модерн источником вдохновения в создании танцевальных постановок был фольклор разных стран и народов мира. Особенно интересными для хореографов были культуры Африки и Индии. Народные мотивы перенесены в танцевальные залы, где создавались сольные и массовые хореографические постановки. Каждый балетмейстер по-разному раскрывал «фольк» в своем творчестве. Для некоторых он был одним из выразительных средств и попыткой поэкспериментировать, а для других — целой идеей и смыслом спектакля.

В начале ХХ в. появилось новое поколение хореографов-модернистов, которые стремились создать новый тип танца, свободного от изящных хореографических образов, сюжета, стандартной театральной эмоциональной выразительности и сценического пространства. Синтез народного танца с модерном стал отличным решением. Рут Сен-Дени обращалась к классическому танцу Востока. Тед Шоун пришел к танцу от религии и был кем-то вроде проповедника, который призывает человека быть сильным, простым и мужественным. Большое внимание Т. Шоун уделял танцевальной культуре индейцев. В школе «Денишоун» они ставили номера на испанскую, египетскую и индийскую темы. Дорис Хамфри в своих постановках использовала национальную культуру разных стран. На ее творчество повлиял фольклор американских индейцев и негров, а также искусство Востока.

Во второй половине ХХ в. эксперименты по объединению фольклорного танца с современной хореографией продолжились. Балетмейстер

Хосе Лимон в постановках використовував складний синтез американського танця модерн і іспано-мексиканських традицій з різкими контрастами ліричних і драматических ліній. Моріса Бежара, як хореографа-мыслителя, народний танець цікавив майже як філософська категорія вираження особистого початку і можливість протиставлення національного і загальнолюдського. Він звертався і до східним мотивам. А для спектаклів Елвіна Ейлі афроамериканські мотиви — це не тільки філософська думка, виразительне засіб, але і цілий протест проти пониження негрівського народу і культури.

Сьогодні актуальний синтез фольклорних хореографічних елементів і сучасної танцювальної пластики. Як і в ХХ в., стилізація народного танця є способом поекспериментувати. Ідеї для таких номерів досконаліються з кожним днем, а танцювальна лексика, з'являючись в результаті подібних експериментів, стає все цікавіше. Фольклор синтезують не тільки з модерном, але і з іншими напрямками хореографічного мистецтва, така тенденція активно розвивається.

*О. В. Якобчук*

#### **МИСТЕЦЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ШОУ-ПРОГРАМ**

Танцювальні шоу — це різновид вистави, якій властиві наявність усіх театральних ефектів (світло, музика, костюми тощо), а також танцювальної пластики і відповідних елементів танцювальної майстерності.

Протягом останніх десятиліть у світі відкрилася величезна кількість танцювальних шкіл і студій, розвиваються нові танцювальні стилі. Ці фактори спричинили динамічний розвиток сфери шоу-програм, головне це стосується країн Заходу.

Шоу чи шоу-програми є формами культурно-дозвілєвої діяльності, які постійно розвиваються. Їхня динаміка — безперервний процес переходу від минулого до сьогодення, від сьогодення до майбутнього. Цей стан формується й підтримується як внутрішніми закономірностями розвитку культурно-дозвілєвої діяльності, так і загальними тенденціями розвитку культури суспільства й світової цивілізації. Крім того, шоу-програми безсумнівно сприяють усуненню явищ культурного й соціального відторгнення, налагодженню діалогу між різними культурами і поколіннями, народженню нових талантів.

На нашу думку, аналіз мистецьких особливостей танцювальних шоу має передбачати: розгляд художніх характеристик, запозичених танцювальними шоу із різних стилів танцю, вивчення національних особливостей та композиції.

Важливою складовою мистецьких особливостей танцювальних шоу-програм є їх національний колорит, характерний для програм як на Заході, так і на Сході.

Зокрема в Європі одним із найсамобутніших шоу є ірландське «Lord of the Dance» («Повелитель танцю»), поставлене хореографом

М. Флетлі, саундтрек Р. Хардімана. Сюжетне шоу, яке базується на кельтській/ірландській народній музиці й танцях, набуло величезної популярності в європейських країнах, а також у США, де мешкає багатомільйонна ірландська громада. У танцювальному шоу не передбачено діалогів, і сюжет передається у вигляді інтуїтивно зрозумілих сцен, жестів і рухів персонажів, музики й танцю.

Танцювальні шоу мають свої неповторні особливості й у країнах Східної Азії. Зокрема одним із вражаючих танцювальних шоу є «Tang Dynasty Dance Show» («Танцювальне шоу династії Танг»). Власне шоу є гармонійним поєднанням оркестрової музики і традиційного танцю, у якому віртуозно зображені важливі історичні фігури міста Сіань. У шоу розповідається про єдину імператрицю Китаю Wu Ze-Tian, котра правила з 690 р. до 705 р. та була однією з найвпливовіших жінок в історії Китаю. Династія Танг — одна з найбільше процвітаючих династій м. Сіань.

Важливим елементом танцювальних шоу, крім інноваційних компонентів, є запозичення з минулого, тобто пародія, яка створюється за допомогою пластичної виразності. Крім того, пародія передбачає іронічне ставлення до самого тематичного і художнього навантаження танцювального шоу, що набуває свого відображення в сюжеті, організації танцювального простору, зовнішній атрибутиці й музиці.

Для сучасних танцювальних шоу-програм, зокрема, характерні дослідницька спрямованість, зумовлена взаємодією танцю із філософією руху, а також комплексом знань про можливості людського тіла.

Наприкінці важливо згадати, що в останні десятиліття техніки й напрями танцювальних шоу-програм здобули заслужену популярність і в Україні, де перетворилися на унікальні феєричні дійства, у яких беруть участь високопрофесійні виконавці.

Таким чином, сучасне танцювальне шоу-мистецтво відображає основні характеристики епохи постмодерну та медіакультури, у якій комерційна шоу-хореографія посідає значне місце.

*Є. Ю. Сластина*

### **ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ПОБУДОВИ ГАЛЬЯРДИ ТА ТУРДІОНУ**

Одним із найважливіших, найпопулярніших та найскладніших танців епохи пізнього Відродження є гальярда. На думку видатного німецького музикознавця та балетознавця Курта Закса, період з початку XVI до середини XVII ст. в історії хореографічного мистецтва Італії можна назвати «віком гальярди». Такі танці, як турдіон та вольта, що також були популярними в той час, подібні до гальярди, мали однакові з нею основні кроки.

Описання гальярди є в Туано Арбо, Просперо Лутіо де Салмона, Лівіо Лупі да Караваджо, Чезаре Негрі, Фабріціо Карозо.

Проаналізувавши книги цих авторів, можна висновати: гальярда була імпровізаційним танцем і складалася зі значної кількості кроків та їх різноманітних варіацій. Виконавці заучували їх, а потім виконували, варіюючи та імпровізуючи, залежно від особистої майстерності. Численні варіації кроків гальярди входили до складу танцювальних сюїт (балето) цього періоду. Також вона існувала як самостійний танець (наприклад, «Іспанська гальярда» Фабріціо Карозо).

Гальярда мала вільну схему побудови, могла виконуватися сольо, парою або більшою кількістю виконавців, чоловіками та жінками. Вона являла собою чергування партій виконавців, кожен з яких намагався перетанцювати партнера, виконуючи свої варіації. Деякі автори вказують на певні відмінності у виконанні кроків жінками й чоловіками. Загалом чоловіки виконували складніші кроки.

Ч. Негрі вказує, що в парах чоловіки та жінки могли спочатку танцювати разом, а потім чоловіки поверталися на своє місце, а жінки обирали інших партнерів, і танець продовжувався, поки грали музиканти.

Слід зауважити, що різні автори іноді надають однакову назву для зовсім різних рухів, а іноді однакові рухи мають різні назви. Тому під час реконструкції танців необхідно використовувати перелік кроків та описання танців одного автора.

Подібний до гальярди танець — турдіон. Обидва танці виконувалися після басдансу, мали майже однакові кроки, але турдіон мав більш прискорений темп, внаслідок чого стрибки були не такі високі, як у гальярді, а манера виконання легка та ковзаюча. Гальярда виконувалася повільніше, щоб надати змоги чоловікам продемонструвати віртуозність виконання різноманітних стрибків. Найпростіший основний крок цих танців складається з п'яти стрибкових рухів і називається *cinq pas*, що в перекладі означає «п'ять кроків». Цей крок є в багатьох танцях XVI ст. На його основі складали численні різноманітні варіації. Існують також складні варіації гальярдних кроків з одинадцяти та сімнадцяти рухів.

Отже, характерними особливостями композиційної побудови цих танців є імпровізаційність, варіативність, віртуозність, вільна схема побудови, в основі якої — змагання між виконавцями.

*О. А. Цомає*

### **ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ РЕКОНСТРУКЦИЯ ВЕЕРА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ**

Использование различных аксессуаров в сценических хореографических композициях широко и разнообразно, берет свое начало в мировых национальных традициях. Применение различных венков, цветов, гирлянд, платков, шалей, шляп, а также палок, пик, сабель, мечей всегда привносит в танец своеобразие и делает его запоминающимся. Особенно, если балетмейстерская фантазия рождает новые композиционные решения, связанные с манипуляцией этими предметами.

К одним из древнейших аксессуаров относится веер. В разные периоды времени люди использовали веер, о чем свидетельствуют памятники изобразительного искусства, а также упоминания в текстах, дошедших до наших дней. Чаще всего о веере говорят, как об аксессуаре, который служил украшением модниц XVII–XIX вв., так его рассматривала М. Н. Мерцалова в книге «История костюма». А. Н. Мещеряков в «Книге японских символов» изучал веер как предмет культуры. Редко говорят о веере как о танцевальном реквизите, хотя он используется во многих танцах народов мира.

История веера, который в то время называли опахалом, началась во втором тысячелетии до нашей эры в Китае в эпоху императора У-Вана. Веер представлял собой лист или круг, прикрепленный к ручке, служивший для защиты от насекомых. В Древнем Египте веер был атрибутом величия фараона, признаком достоинства; их носили люди, которые имели специальный титул — «носитель веера с левой стороны». Подобные функции имел веер в Индии и Персии. В Древней Греции, Риме, на Крите использовались восточные опахала из листьев и перьев (павлиньих) на деревянной или костяной основе. В Риме опахало называлось «флабеллум»; этими веерами молодые невольники обмахивали своих хозяек. Овидий упоминает также о «табеллае» — маленьких веерах, которыми пользовались римские цеголи. В росписях античных ваз часто встречаются изображения вееров различных форм. В Византии, которая унаследовала веер от язычников, использовали рипиды — опахала на ручке, которые нашли себе применение в церковном обиходе во время торжественных богослужений. Из Византии веер перешел к варварам в раннехристианскую Европу. Скучные сведения о светских веерах встречаются в описях имущества XIV в., а чуть позже — изображения первых вееров появляются на портретах в виде четверти круга или прямоугольного флажка на древке.

Складной веер появился в Японии в VII в., состоял из плоских пластин — остова, покрытого пергаментом, бумагой или шелком. В Японии веер являлся важной деталью костюма и быта мужчины, воины использовали его в качестве оружия, нанося удары и отражали дротики и стрелы, а самурай с его помощью подавали сигналы. В X в. веер получил распространение в аристократических кругах. Веерами обменивались в особых случаях, они использовались во время чайной церемонии, в качестве записной книжки, в быту у женщин, были обязательным атрибутом актеров театра Но.

В конце XV — начале XVI вв. складной веер полукруглой формы завезли из Китая в Англию и Испанию. Далее он перекочевал в Италию, где в середине XVI в. стали изготавливать веера, подражая китайским. Появившись впервые во Франции при Екатерине Медичи, во времена Людовика XIV веер уже играл огромную роль во дворцовом церемониале. Юная девушка, прежде чем появиться в свете, должна была научиться искусству обращения с веером, который добавлял придворной красавице

значительности и важности — она гордо выступала на королевских приёмах и балах, а веер в её руках смотрелся, как «жестл полководца». Со временем веер из опахала и «знакового предмета» аристократки превратился в настоящее орудие флирта. Посредством определенных манипуляций с веером дама могла вступить в немой диалог с кавалером.

Итак, были рассмотрены история происхождения веера, его функциональные возможности в разные исторические времена, что позволит расширить границы имплементации этого аксессуара в хореографическое искусство.

*К. Р. Куртewa*

### **АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАВЫКОВ У БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ИСКУССТВА ТАНЦА**

Реформация современного образования, с ориентацией на европейские стандарты, предусматривает всестороннее развитие личности будущих преподавателей. Центральным аспектом такого развития является творчество как основной компонент формирования творческого потенциала студента, который, как известно, лучше проявляется через художественные достижения личности. Залог творческой продуктивности педагога-хореографа — высокий уровень его творческого потенциала, что и есть главной задачей на данном этапе образовательного прогресса.

Современное понимание качества образования предполагает смену педагогической парадигмы со «знанневої» на «компетентнісну» в силу необходимости подготовки специалистов нового поколения. Акцентирование компетентностного подхода при подготовке студентов-хореографов неслучайно, поскольку он ориентирован на инновационное содержание и требует качественных изменений всей образовательной структуры.

Вековая история формирования системы преподавания классического танца стала краеугольным камнем в овладении методикой преподавания хореографии в целом. Эта система используется во всех профессиональных и любительских хореографических коллективах, связанных с хореографией, в учебных заведениях, театрах, во многих видах спорта для развития костно-мышечного аппарата исполнителя, выразительности пластики тела, музыкальной выразительности. На современном этапе преподавания методики обучения хореографии в вузе требуется новизна методов, приемов при подготовке кадров преподавателей, организаторов хореографических коллективов. Потребность в этих кадрах огромна, т. к. хореография как вид искусства обладает огромным потенциалом для гармонически развитой личности, оказывая огромное влияние на культуру отдельной личности, общества в целом.

Актуальность процесса формирования педагогических навыков у студентов-хореографов и модернизация системы образования затрагивают все компоненты: цель, задачи, содержание, методы и формы. Генеральная

цель является главным ориентиром в осуществлении образовательного процесса, где приоритетная ценность — Личность со своим внутренним миром, индивидуальными особенностями и потребностями в развитии. Именно такая гуманистическая педагогика должна пронизывать все содержание подготовки специалистов нового поколения.

Современная система хореографического образования на данном этапе проходит свое преобразование с учетом современных реалий и поэтому требует переосмысления и дополнения. Изучение этой темы прослеживается в работах Л. Д. Ивлева, В. Ю. Никитина, Н. П. Яценко, Е. В. Перлиной, Г. В. Бурцева, М. Н. Юрьева и других.

Специфика хореографического искусства состоит в двигательном (танцевальном) исполнении, т. е. умении передавать идейный замысел автора произведения посредством тела и актерской игры. Но хореографическое образование было бы неполным без обучения студентов развитию их творческих способностей, педагогическим умениям, а также без обучения умениям создавать собственный хореографический продукт. Поэтому подготовка педагога-хореографа предполагает развитие профессиональных компетенций в интегрированном ключе — в области педагогики и искусства. Таким образом, проблема подготовленности будущих хореографов к решению профессиональных задач достаточно масштабна, но вполне решается в случае грамотной организации процесса обучения в образовательном учреждении. А в свою очередь, «вчерашний» студент, молодой педагог, сможет определить индивидуальный стиль в трансляции танца, траекторию самообразования, займет активную позицию генератора идей и организует профессиональную преподавательскую деятельность на продуктивном уровне.

*Е. Н. Курдюпова*

### **ПРИЁМЫ РАЗВИТИЯ ДВИГАТЕЛЬНОЙ КООРДИНАЦИИ У ТАНЦОВЩИКОВ**

Высокий уровень развития двигательной координации является важным показателем исполнительского мастерства танцовщиков. Двигательной координацией называют процесс согласования движений различных частей тела человека в пространстве и во времени с наименьшей затратой энергии. Именно экономное расходование сил во время исполнения танцевальных движений позволяет танцовщику повысить выносливость и эффективность работы мышц.

Вопросу развития двигательной координации посвящено много научных публикаций. Среди них очень много исследований по развитию этого двигательного качества у спортсменов. Особенности формирования двигательной координации у танцовщиков посвящены работы Е. Д. Котиной, Е. Г. Котельниковой, С. С. Портаненко, С. И. Кошелева и других. Но в них не содержится рекомендаций по развитию координации с учётом возросших требований к танцевальной технике в настоящее время.



Современное хореографическое искусство демонстрирует технически сложные движения, требующие от танцовщиков хорошей физической подготовки. При этом каждый вид танцевального искусства выработал свои принципы координации различных частей тела во время выполнения танцевальных движений. И особая координация, присущая определённому виду танца, развивается у танцовщиков с первых лет обучения. Но на современном этапе развития сценического искусства к танцовщику предъявляется новое требование — универсальность, что подразумевает наличие у него способности к быстрому освоению новых танцевальных движений и принципов координации «не своего», а другого танцевального стиля.

Если двигательная координация сформирована на уровне рефлекса, движения становятся более свободными и выразительными.

Одним из важных приёмов формирования координации в танце является концентрация внимания на музыкальности исполнения танцевального движения. Музыкальность исполнения обеспечивает выработку внутреннего ритма и улучшает скоординированность различных частей тела. Это явление объясняется задействованием в работе различных участков в коре полушарий головного мозга, между которыми устанавливаются сначала кратковременные, а затем более устойчивые связи.

Обязательным этапом развития координации танцовщика является многократное повторение принципов взаимодействия различных частей тела при исполнении движений. Так формируется специальная координация, отличающая один вид хореографического искусства от другого.

Важно выполнять танцевальные упражнения с двух ног и в две стороны, даже если в сценическом варианте потребуется, например, вращение только вправо. Когда человек исполняет движение правой ногой, нервные импульсы передаются в определённую зону коры полушарий головного мозга, которые отвечают за движения именно этой ноги. Но при этом нервные импульсы меньшей силы поступают и в зону, которая руководит движениями другой ноги.

Изучение танцевальных движений другого танцевального вида расширяет возможности нервной и двигательной координации, улучшает память, потому что это обуславливает работу мозга в новом режиме. Улучшается координация в «родном» виде хореографического искусства.

Необходимы упражнения, сочетающие движения ног и рук в разном ритмическом рисунке или в разных темпах. Например, ноги двигаются быстро и чётко, а руки — медленно и плавно.

Интересный приём, позволяющий развивать координацию и снимать эмоциональное напряжение — повтор танцевальной комбинации в обратном порядке.

Но все варианты развития двигательной координации должны выполняться с концентрацией внимания.

*А. А. Козачок*

## **ТЕХНИКА ВРАЩЕНИЙ КАК ОСНОВА ЗАКРЕПЛЕНИЯ КООРДИНАЦИИ В КОНТЕКСТЕ ВОСПИТАНИЯ ГАРМОНИЧНО РАЗВИТОГО ТАНЦОВЩИКА**

Исполнительское мастерство профессионального танцовщика беспрерывно совершенствуется. Одним из катализаторов роста исполнительского мастерства является конкуренция, обусловленная увеличением количества выпускников профильных высших учебных заведений, профессиональных и аматорских коллективов, а также наращиванием в медиапространстве соревновательных проектов. Одним из критериев оценки уровня мастерства является координация, а помогает её развить совершенствование техники вращения. Данная работа сфокусирована на выявлении степени влияния техники исполнения вращений на развитие и закрепление координации у танцовщика народно-сценического танца.

К изучению методики исполнения вращений, а также влиянию качества их исполнения обращались многие исследователи, в том числе и современные: И. Дешина, И. Исаулов, Ю. Солонец. К сожалению, полноценного исследования влияния техники вращения на развитие координации у танцовщика проведено не было.

Гармонично развитый танцовщик характеризуется сбалансированным сознательным и бессознательным движением, и их согласованностью с эстетическими и профессиональными канонами хореографического искусства. Одним из основных элементов воспитания гармонично развитого танцовщика является координация (от лат. «*coordinatio*» — взаимоупорядочение).

Вращения в народно-сценическом танце представляют собой бытовые повороты, насыщенные и обогащенные приемами классического танца, их можно использовать как своеобразную лакмусовую бумажку для определения степени развития практически любой способности танцовщика. Завал головы, асимметричное положение рук, ног, корпуса, неправильно выстроенный апломб — эти и другие возможные ошибки и недочеты можно определить и исправить как с помощью урока классического танца, так и народно-сценического. Если для исполнения движения существует множество методов адаптации тела танцовщика, то во время вращения единственным способом контролировать положение тела в пространстве является его идеально правильная постановка и симметричность. Техника вращений тренирует вестибулярный аппарат, который, в свою очередь, дает возможность как можно быстрее концентрировать положение тела в пространстве.

Для того, чтобы грамотно выстроить процесс обучения, технике вращения необходимо уделять особое внимание таким аспектам, как музыкальность исполнения каждого движения — шаг, подскок, поворот, перевод головы, либо же смена ракурсов и поз. Обязательное исполнение каждой комбинации вращения одинаково в обе стороны и исполнение поворотов, как на месте, так и в продвижении. Необходимо учитывать

отличия вращений, характерных для народно-сценических танцев разных национальностей и регионов, и поворотов, взятых из других видов хореографического искусства. При изучении новых вращений необходимо уделять особое внимание подготовке к ним (большинство из подготовительных движений разучиваются без поворотов). Весь процесс обучения должен строиться по принципу «от простого к сложному», а также темп и количество поворотов должны динамически развиваться пропорционально росту уровня исполнительского мастерства.

Таким образом, грамотно построенная работа над техникой исполнения вращений дает возможность улучшить и закрепить основы координации. Это происходит за счет введения тела танцовщика в экстремальные условия, в которых он должен исполнить технически сложный элемент. Позитивный результат данного процесса определяет степень развития координации и готовность танцора к исполнению более сложного материала. Исходя из этого, растет общий уровень исполнительского мастерства, что решает проблему сохранения конкурентоспособности.

*Е. С. Самойлова*

### **ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ НА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ХОРЕОГРАФА**

Нині окреме місце в хореографічному мистецтві посідає імпровізація. Її широко використовують під час вивчення та створення різноманітних технік сучасного танцю, для звільнення тіла та внутрішнього стану танцівника від певних «рамочок», застосовують у танцтерапії, хоча сама імпровізація має самодостатню цінність.

Цю тему вивчали теоретики Е. Гренльонд, Н. Оганесян, А. Сидоров, С. Пекстон, О. Шабаліна тощо. Але проблема впливу імпровізації на розвиток особистості хореографа потребує постійного аналізу з огляду на безперервний розвиток сучасної хореографії, суттєвою складовою якої є саме імпровізація, особливо якщо це такий напрям, як контемпорарі.

Імпровізація, як танцювальна форма, створювана виконавцем безпосередньо в момент танцю, на сьогоднішній день має різні течії: безконтактну та контактну імпровізацію, танцювально-рухову терапію, вільний танець. Імпровізація — це передусім техніки усвідомлення і релаксації свого тіла, відчуття партнера, простору, часу, енергії, як елементів, що народжують нову композицію. Під час навчання імпровізації виконавець набуває так зване «тіло, що мислить», яке об'єднує попередньо оформлені задуми, досвід і одномоментні імпульси, зближує сучасну людину з давніми культурами, які існували в обов'язковій єдності з природою. У цьому полягає ще одна мета імпровізації — досягнення співіснування різних сфер досвіду, зокрема так званих «станів духу».

Крім того, імпровізація — це не вивчення алгоритму певної системи, це дослідження базових принципів руху, освоївши які, легше опановуються будь-які інші види фізичної активності.

Важливе значення під час опанування техніки імпровізації мають робота із центром та периферією тулуба, «роли», «спіралі», «падіння», «реліз-техніка», що сприяє розслабленню м'язів та рухомості суглобів; баланси — для ефективнішого й природнішого рухів тіла; вправи в партері, пересування в просторі — для досягнення та розширення меж, у яких діє тіло; робота з тілесно-орієнтованими та соматичними практиками, емоційно чуттєве усвідомлення, опрацювання внутрішніх та зовнішніх блоків, робота над створенням семіотичного простору та навіть робота з голосом — для активізації відчуттів та усвідомлення власного тіла. Шляхом опанування цих технік та прийомів кожен виконавець має змогу максимально відчувати тіло, а також створювати власну техніку.

Таким чином, хореографічна імпровізація впливає на фізичний та емоційний розвиток особистості хореографа, розкріпаючи тіло й психіку; сприяє вільному засвоєнню будь-яких інших рухів; створює такі умови, завдяки яким досліджуються принципи функціонування тіла та руху, що надає можливості створювати нові варіанти рухів та їх поєднань, нові взаємини з тілом, простором, ритмом, партнером, групою, завдяки чому народжується авторська техніка.

*Я. І. Коротченко*

### **BODY BALLET КАК СОВРЕМЕННАЯ МЕТОДИКА РАЗВИТИЯ ОПОРНО-ДВИГАТЕЛЬНОГО АППАРАТА ЧЕЛОВЕКА**

Классический танец — основа танцевального искусства, что обуславливает актуальность его изучения. На протяжении развития классического танца не только сформирована универсальная система обучения, но и выработано стремление к воспитанию в человеке эстетического вкуса, развитию уровня художественной культуры.

Классический танец возник в конце XVI в. Это молодой вид искусства в сравнении с народным танцем, но ему принадлежит первое место в освоении танцевального мира. Современная система классического танца отличается от своего первоисточника, она имеет более утонченные позы, стремительные прыжки, четкие положения. С помощью классических упражнений вырабатывается правильная постановка корпуса, развивается опорно-двигательный аппарат, нарабатывается выворотность, сила мышц, эластичность связок, устойчивость, апломб. Но освоить классический танец может не каждый, поскольку в нем важны природные данные человека.

Школа классического танца предполагает не только физическое, но и умственное развитие. Она направлена на физическое совершенствование и дисциплинированность. Классический танец разрабатывали А. Я. Ваганова, Н. И. Тарасов, Л. Ю. Цветкова, Н. П. Базарова, В. С. Костровицкая, А. А. Писарев и др., результатом чего стало формирование методичной системы воспитания артистов балетов. Для исполнения классического танца необходимы не только хорошие данные, но и сильный

характер, упорство, так как в классической системе воспитания существуют строгие правила, которые все должны выполнять. Не каждый человек сможет соблюсти эти каноны, но тот, кто упорно трудится, добивается большого успеха.

Для тех, кто вдохновляется классическим танцем и хочет иметь хорошую физическую подготовку, развивать опорно-двигательный аппарат и прочие навыки, но при этом не имеет идеальных природных данных, существует современное направление *body ballet* — комплекс упражнений, подобранных на основе классической хореографии, с элементами современного танца, пилатеса и йоги. Этот подвид балетного искусства не имеет ограничений в возрасте и включает в себя все элементы классического урока: разогрев, экзерсис, упражнения на середине зала, прыжки, технику вращения, *portde bras*. Единственное отличие — в том, что танцоры *body ballet* не занимаются на пуантах. Занятия проходят в щадящем режиме. Упражнения *body ballet* прорабатывают мышцы ног, укрепляют руки, корпус, шейный отдел, позволяют улучшить растяжку, эластичность связок, развивают координацию и чувство равновесия. Одно из главных достоинств *body ballet* — это минимальная нагрузка, которая не оказывает негативного и травмирующего воздействия на мышечный корсет, связки, суставы. Во время занятий стимулируется работа внутренних органов, улучшается кровообращение, омолаживается организм. Среди популярных тренеров по балетным программам — Ильзе Лиэпа, Трейси Маллет и Сюзанна Боуэн. Все они представляют методики как для новичков, так и для людей с достаточно высоким уровнем подготовки.

Поскольку *body ballet* имеет различные степени нагрузки на организм, то профессиональный артист сможет научиться максимально расслабить опорно-двигательный аппарат во время занятий и не потерять профессиональные навыки.

*Т. С. Брацун*

### **ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОГО ВЫГОРАНИЯ В ПРОФЕССИИ ХОРЕОГРАФА**

В современной жизни хореографическое искусство, как и другие сферы человеческой деятельности, развивается стремительно. Балетмейстеру, чтобы быть востребованным, необходимо постоянно генерировать новые идеи, находить интересные решения для своих постановок, придумывать нестандартные костюмы и делать это очень быстро. Деятельность исполнителей сейчас все больше напоминает спорт и гонку за первенство. Необходимо быть универсальным, техничным, артистичным и лучше, чем другие. В таком темпе люди творческих профессий, хореографы в частности, все чаще сталкиваются с эмоциональным и творческим выгоранием.

Выгорание — это состояние сильной эмоциональной усталости, которое может сопровождаться деперсонализацией; чаще всего оно наступает

из-за чрезмерного утомления и стресса на работе. Впервые это слово использовали в 70 гг. прошлого века для описания полного бессилия, на которое жаловались медсестры и врачи. Позже это понятие стало актуальным и для представителей других профессий, в том числе и творческих. На сегодняшний день множество отечественных и зарубежных психологов исследуют проблему профессионального выгорания. В книге Ю. Щербатых «Психология стресса и методы коррекции» достаточно подробно исследована проблема выгорания именно с психофизической стороны. Но наиболее точно охарактеризовал это явление психолог Э. Морроу еще в 80 гг., сравнив его с медленно тлеющей проводкой, которая рано или поздно приводит к катастрофе.

Причины выгорания можно условно разделить на две группы: первая — когда человек занимается нелюбимой и неинтересной работой, а вторая — когда работа является любимой, но отбирает слишком много сил. Таким образом, человек испытывает больше стресса, чем удовлетворения от деятельности, его баланс работоспособности нарушается.

Основные признаки эмоционального и творческого выгорания: хроническая усталость, рассеянность и невнимательность, апатия, отсутствие творческих идей и мотивации для их воплощения, чувствительность к критике и т. д. Проявляться эти признаки могут по-разному, в зависимости от причин возникновения и рода деятельности хореографа. Так, у балетмейстера проявление усталости может быть больше в морально-эмоциональном плане, а у исполнителя — в физически-эмоциональном. Исходя из этого, способы профилактики тоже могут быть разными, однако все они должны быть направлены на повышение профессиональной мотивации, установление баланса между затраченными усилиями и получаемым результатом. Например, обдуманное распределение нагрузки, отсутствие конфликтных ситуаций в коллективе, посещение спектаклей, концертов, выставок и т. д., изучение видеоматериалов и литературных источников, периодическая смена деятельности и обязательный систематический отдых.

Специфика деятельности хореографа — в многогранности, сочетании больших физических, эмоциональных, умственных нагрузок. Все это делает его более уязвимым к данной проблеме. Зная причины возникновения, особенности проявления выгорания и рекомендации по профилактике, хореограф, артист, руководитель, балетмейстер и педагог смогут снизить риск подвержения себя, учеников и коллег явлению творческого выгорания.

*Н. О. Чілікіна*

## **ОСОБЛИВІСТЬ НАВЧАЛЬНОЇ СКЛАДОВОЇ СУЧАСНОЇ ПОЧАТКОВОЇ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ**

Сучасна хореографічна освіта є ланкою мистецької освіти країни, тож проблематика актуалізації її в сучасному суспільстві нині нагальна. Стрімкий зріст популярності щодо розвитку сучасної хореографії,

виникнення якісно нових стилів та напрямів при занепаді традиційних, становлення школи вітчизняної сучасної хореографії при формуванні незалежної державності зумовили специфіку існування хореографічної освіти загалом, а початкової зокрема. Маючи немало невіршених десятиліттями питань, сьогодні початкова хореографічна освіта сучасної хореографії відбувається переважно в приватних школах та студіях танцю, а не в державних установах, при тому, що всі інші ланки хореографічної освіти є державними. Це вносить в процес розвитку значний дисонанс.

Багаторічний успішний досвід та традиції попередньої радянської початкової хореографічної освіти був відірваний при формуванні основ початкового виховання в сучасній хореографії, що негативно вплинуло на її розвиток. Ідеться про початковий етап хореографічної освіти, яка формувалася на основі виховання загальних фізичних, музичних та виконавських можливостей при комплексному підході до занять хореографії та без пріоритетного акценту на жоден з видів хореографічного мистецтва. Це невідворотно впливало на позитивно якісну характеристику початкової освіти, чого на сучасному етапі типово не відбувається. Винятком є ті танцювальні школи та студії, де використовується саме цей комплексний принцип початкового хореографічного навчання, коли заняття складається з обов'язкових трьох частин: ритміки, гімнастики та танцю.

Але в сучасних умовах використання тільки цих трьох складових не вичерпує, особливо в сучасній хореографії, усіх затребуваних напрямів хореографічної освіти. Так, останнім часом набуває актуальності отримання знань та набуття танцівниками суто спортивних навичок з акробатики, спортивної гімнастики, повітряної акробатики тощо, оскільки арсенал виразних засобів сучасної хореографії значно збагатився складними акробатичними елементами. Вікові обмеження, ретельна, поступова навчальна робота та фізична підготовка, яку бажано починати завчасно, — усе це гарантує безпечність виконання складних спортивних елементів. Використання їх у заняттях потребує від хореографа додаткових знань високого рівня, що запобігають уникненню травматизму. Тому доцільно долучати вивчення спортивної методики в початкову хореографічну освіту, але ставлення до цього повинно бути виваженим та професійно грамотним.

Сучасне хореографічне мистецтво відображає назрілу якісну зміну ставлення людини до тіла. Тому поступове впровадження в хореографічну освіту соматичного навчання, що передбачає загальну усвідомленість тіла, використання соматичних практик та кінезіології, стає сучасною багатофункціональною стратегією в танцювальних практиках і хореографічному вихованні. Цей підхід потребує від хореографа додаткових теоретичних і практичних навичок, але використання кінезіологічних вправ не тільки поступово вводить дітей у специфіку соматичних практик, а й полегшує діяльність хореографа в майбутньому.

Методика навчальної складової початкової хореографічної освіти значно відрізняється від попередньої й удосконалюється шляхом



комплексного підходу до занять та актуалізується в сучасному суспільстві за допомогою впровадження сучасних форм і засобів соматичного навчання.

*Б. М. Колногузенко, Р. Ю. Браїловський*  
**СПЕЦИФІКА ПОСТАНОВЧОЇ РОБОТИ В ДИТЯЧОМУ  
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ**

Постановча робота в дитячому хореографічному колективі істотно відрізняється від роботи керівника інших колективів (драматичного, хорового, інструментального та ін.), де керівник має справу з готовим твором (п'єсою, піснею тощо). Його завдання полягає в тому, щоб правильно трактувати та вивчати з дітьми цей твір. У дитячому хореографічному колективі репертуар частіше створюється самим керівником, котрий є не тільки викладачем і постановником, але й автором. Йому доводиться створювати хореографічний твір, тобто знаходити ідею, драматичну побудову, рисунок, хореографічну лексику. Навіть у тих випадках, коли постановник використовує сюжет, запозичений з літературного твору, він повинен творчо підійти до роботи над постановкою, щоб кожна думка мала хореографічне втілення, знайти танцювальні рухи, які характеризують образ, встановити їх порядок. Керівник колективу може використовувати й чужі постановки, зокрема раніше опубліковані записи танців, але краще, якщо постановки створюватимуться керівником для свого колективу, оскільки складно відшукати той матеріал, який задовольнить запити та можливості конкретного дитячого колективу.

Балетмейстер-постановник зобов'язаний знати можливості дітей-виконавців за віком та ступенем хореографічної підготовки. Необхідно зважати на виконавські можливості: можливість дитини зрозуміти ідею номера, передати думки та почуття, упоратися з виконанням того або іншого танцю технічно. Для дотримання цих умов необхідно зважати на конкретні обставини. Отже, постановник кожного разу повинен орієнтуватися на виконавців колективу, тобто на дітей певного віку та ступеня підготовки.

Постановки з репертуару дитячих хореографічних колективів мають відповідати трьом головним вимогам — ідейності, високій художній цінності й доступності. Ці якості взаємопов'язані та взаємозумовлені. Критерій ідейності твору — цінність її основного змісту, значимість для формування особистості дитини й суспільства загалом, майстерності — якомога чіткіша відповідність змісту та форми. Але є й невідмінна умова — ідея має бути цінною, почуття, які викликає твір, — високими, а форма — гарною та водночас доступною дітям. Форма задовольняє цим вимогам, коли авторська ідея втілена в правдиві, живі образи, дії героїв та події розвиваються логічно, композиція струнка, лаконічна, а мова твору (умовні рухи, жести, міміка, пози, ракурси) точна, виразна, яскрава, відповідає ідейному задумові. Отже, майстерність танцю визначається значимістю ідейного задуму, глибиною почуттів та відповідною формою відображення.

Необхідно також зважати на те, що кожна постановка має бути доступною для дітей відповідної вікової групи, котрі повинні не тільки сприймати й усвідомлювати ідею, а й бути спроможними втілити її в танці. Це стосується й форми, де також потрібно визначити, чи зможуть діти цього віку та ступеня підготовки виконати завдання на відповідному художньому рівні.

У своїх постановках керівникові слід досягти такого рівня, щоб вихоць міг втілити його задум і донести до глядача. Майстерність виконання засвідчує природність, виразність танцю. Це досягається завдяки правильному розумінню основної ідеї номера та вправному оволодінню потрібними технічними засобами.

Провідним мотивом під час роботи над постановкою танцювального номера є ідея, яка має виховне значення й визначає вибір теми сюжету, образів тощо. Тема залежить від ідеї, сюжет — конкретизація теми. Взаємозалежність цих понять надзвичайно важлива. Сюжет часто плутають з темою, але поняття «тема» ширше від поняття сюжет. Одна й та сама тема може бути реалізована в кількох сюжетах. Так, наприклад, тема кохання, яке долає всі перешкоди, потрактована в багатьох номерах своєрідно. Сюжет набуває форми через сценарій — лібрето. У дитячих хореографічних колективах керівник є автором танцювального номеру, тому сценарій не завжди записується. Інколи керівникові-постановникові досить того, що, розробивши сценарій для себе, він тільки розповідає про нього дітям під час бесіди про постановку майбутнього номера й надалі використовує задуману схему. Але зафіксована форма сценарію має переваги. У самому процесі написання сценарію хореограф може краще продумати сюжет, детальніше розробити його. Добре продуманий сюжет, реалізований у чітко прописаному сценарії, є запорукою успіху майбутньої постановки. Недостатньо обрати ідею, втілити її в доброму сюжеті — необхідно прагнути до єдності змісту та форми. Якість твору залежить від хореографічного втілення авторського задуму.

У художньому творі ідея набуває образного відображення. У танці, як і в інших видах мистецтва, образ є необхідним засобом відображення ідейно-художнього задуму, виразником ідеї є виконавець.

Танець тим правдивіший, чим виразніший характер дійових осіб. Не має танцю без образу, помилково вважати, що образ існує тільки в сюжетних танцях. Образ властивий кожному танцю. У народних безсюжетних танцях, навіть з одним виконавцем, найчастіше подається не індивідуальний, а типовий образ.

*Д. В. Орешч*

## **ВЛИЯНИЕ БАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ НА ФОРМИРОВАНИЕ ЛИЧНОСТИ РЕБЕНКА**

Танец является мощным средством физического и нравственного воспитания, гармоничного развития человека в любом возрасте. Занятия хореографией, в том числе бальной, не только интересны и познавательны

для ребенка, но и полезны, поскольку позволяют ему уже в раннем возрасте приобщиться к искусству, стать дисциплинированным, ответственным, всесторонне развитым.

Хореография, как средство целостного развития личности, рассматривается во многих теоретических науках: социологических, психологических, педагогических. Исследованием данной темы занимались О. Авдеев, Л. Блок, К. Бюхер, И. Хайзинга, А. Моррей, Р. Коллингвуд, А. Хаскел, Я. А. Коменский, Л. Д. Ивлева, Э. А. Королёва, Б. Н. Колногузенко.

Бальный танец положительно влияет на физическое развитие детей. Они приобретают правильную осанку, развивают выносливость, гибкость, укрепляют дыхательную и сердечно-сосудистую системы, избавляются от различных физических недостатков. Конечно, по сравнению с классическим танцем, наиболее полноценно и грамотно развивающим опорно-двигательный аппарат, бальный не оказывает такого влияния, но в то же время не требует строгого соответствия определенным физиологическим нормам и кропотливой, монотонной, тяжелой и утомительной для ребенка работы. Однако классический танец рекомендуется использовать для формирования правильной осанки, развития выворотности, силы мышц, подвижности суставов и эластичности связок для детей среднего и старшего возраста.

Бальные танцы помогают улучшить координацию, ориентацию в пространстве, развить вестибулярный аппарат. Активнее эти качества развивает современная хореография, однако сегодня бальный танец заимствует достижения современного, грамотный синтез которых даст положительный результат в комплексном развитии ребенка.

Уроки бальных танцев влияют на эмоциональную сферу ребенка. Каждый танец имеет свой характер, музыкальное сопровождение, ритм, темп, набор движений и технику исполнения, что позволяет развивать эмоциональность, способность быстро переключать внимание и постоянно поддерживать интерес ребенка.

Бальные танцы воспитывают и нравственные качества. Благодаря исключительно парному танцеванию, девочки и мальчики с раннего детства учатся общаться с противоположным полом, находить компромиссы ради достижения общей цели. Воспитывается и правильное отношение к партнеру, тренерам, другим исполнителям. Это переносится и в повседневную жизнь, общение со сверстниками, родителями, учителями.

Неотъемлемым аспектом в системе обучения бальному танцу является участие в соревнованиях, благодаря чему у детей, как ни в каком другом виде хореографии, воспитывается чувство лидерства, целеустремленности, повышается самооценка. А большое количество зрителей, находящихся на достаточно близком расстоянии от танцующих, помогают детям раскрепоститься, легко выступать перед публикой, наладить с ней необходимую специфичную коммуникацию. Однако существует и определенный риск — в погоне за лидерскими качествами у ребенка может сформироваться завышенная самооценка, что, как правило,

влечет за собой как утрату толерантного отношения к другим танцорам, так и снижение уровня танцевального мастерства. Избежать этого возможно только грамотным воспитательным подходом.

Таким образом, бальный танец при грамотном обучении и подходе имеет положительное влияние на физическое, эмоциональное и нравственное развитие ребенка. Изолированно этот вид хореографии, как и любой другой, не может оказать полноценного влияния, поэтому правильное использование и заимствование необходимых принципов и движений из других видов хореографии в процессе обучения делает бальный танец универсальным средством воспитания гармонично развитой личности.

*З. В. Носова*

### **ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ В УКРАЇНІ В СТАРШИХ ВІКОВИХ КАТЕГОРІЯХ**

У розвитку бальних танців в Україні в останні роки спостерігається спад популярності в категоріях «Молодь» та «Дорослі». Підтвердженням цьому є низька статистика якості учасників у танцювальних спортивних клубах та мала кількість учасників на змаганнях у дорослих категоріях. Це пов'язано з деякими факторами.

По-перше, через несприятливу економічну ситуацію в Україні більшість випускників шкіл намагаються здобути освіту практичнішу та фінансово стійкішу, ніж танцювальна. Щодо танцівників, які вже мають гідний виконавський рівень, то вони прямують за кордон, де хореографічне мистецтво більш затребуване і є можливість поліпшити майстерність у сприятливіших економічних умовах.

По-друге, психологічна невідповідність суспільства до парного танцювання та індивідуалізація особистості зумовлює звернення переважної кількості охочих танцювати до більш доступного виду хореографії — сучасної. Бальний танець — виключно парний вид хореографії й потребує обізнаності в складних механізмах стосунків протилежних статей та роботи в парі, що потребує певної культури поведінки між чоловіком та жінкою, а саме: поваги одного до іншого, вміння будувати вербальний діалог під час тренування та невербальний — під час виступу, правильно розподіляти обов'язки з урахуванням танцювальних завдань. Зважаючи на певну складність у дотриманні цих вимог, дорослому танцівникові легше проявити себе в сольному виконанні або непарному груповому або масовому, що на сьогодні широко пропонує сучасна хореографія з її розмаїттям нових популярних напрямів. Це також є перешкодою для розвитку бального танцю.

Ще одна суттєва проблема — неправильний методичний підхід у викладанні бальної хореографії, зокрема підліткам. Головною метою сучасного тренера є фінансова зацікавленість та надання якомога швидшого результату для виправдання всіх витрат «клієнтів», унаслідок чого до виконавців висуваються завищені вимоги як у фізичному, так

і психологічному аспектах, що призводить не тільки до втрати дитиною зацікавленості танцювальним мистецтвом, а й негативно позначається на її здоров'ї: з таким навантаженням у 15–16 років вона вже має серйозні травми та психічні розлади. А в бальному танці найсуттєвіший та найцікавіший для людини період починається тільки після 18–20 років, коли вона стає розвиненою особистістю, здатною до критичного аналізу та самовдосконалення. Проте мало хто з талановитих маленьких танцівників фізично та морально досягає цього періоду та продовжує свою творчу кар'єру.

Отже, розвиток бального танцю в Україні у старших вікових категоріях має немало суттєвих проблем, вирішенням яких має займатися держава, підвищуючи економічний рівень та звертаючи увагу на цінність і необхідність мистецького виховання. З іншого боку, кожен тренер повинен спрямовувати свою діяльність не тільки до фінансового забезпечення, а й на підготовку танцівників, які зможуть показати гідний результат на змаганнях високого рівня, чим також сприятимуть розвитку бального танцю як необхідної складової всього хореографічного мистецтва, що виконує важливу виховну функцію для всього суспільства.

*О. М. Широковська*

#### **СТРУКТУРА ТА ОСНОВНІ ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МІЖНАРОДНИХ ТА ВСЕУКРАЇНСЬКИХ ГРОМАДСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ, ЯКІ РОЗВИВАЮТЬ БАЛЬНІ ТАНЦІ**

Історія розвитку бальних танців у тому вигляді, у якому ми їх знаємо, охоплює трохи більше століття. Але як на початку своєї історії, так і нині бальні танці — популярний напрям хореографії, що динамічно розвивається. В останні роки проблема балансу спортивної складової й мистецтва в бальних танцях набула особливої актуальності та користується увагою зі сторони теоретиків і практиків танцювального мистецтва. Для розуміння сучасних тенденцій бального танцю необхідно проаналізувати історію розвитку спортивних бальних танців, танцювальних програм, а також організацій, які вплинули на формування цього виду хореографічного мистецтва. Цим питанням присвячені праці П. П. Дорохова, А. Ю. Бредихіна, Г. П. Волхонської, О. Ю. Дегтяревої, А. О. Безикової.

Перші асоціації вчителів бального танцю, які виникли на батьківщині конкурсних бальних танців — в Англії, а потім і танцювальні організації — від першої асоціації Official Board of Ballroom Dance (OBBD) до нинішніх WDC (Усесвітня танцювальна рада) та WDSF (Усесвітня федерація танцювального спорту) — суттєво вплинули на розвиток бальних танців. Саме завдяки діяльності International Council of Amateur Dancers (ICAD) — попередника WDSF — у 70 рр. світ бального танцю докорінно змінився, у багатьох країнах загальноприйнятою стала його інша назва — танцювальний спорт. З 5 вересня 1997 р. Міжнародний олімпійський комітет надав серйозну підтримку становленню WDSF

як головної організації. З 2009 р. організацією WDSF змінено систему оцінювання танцівників на конкурсах. Вони відмовилися від відносної системи (порівняння пар однієї з іншою) на користь абсолютної (оцінювання однієї пари) — як у фігурному катанні, надали їй лаконічної назви — система 2.0. Узяти участь у чемпіонаті світу WDSF можна тільки в тому разі, якщо танцівник пройшов національний відбір. Президія WDSF може вжити заходів проти будь-якого спортсмена або судді WDSF за участь у змаганнях інших організацій. І це ще більше змінює ставлення до бальних танців, як до виду спорту. WDC демократичніший у своїх діях: чемпіонати світу проводять за англійськими традиціями, вони доступні кожному, хто хоче взяти в них участь. У держав-членів WDC є власна національна організація, що є форумом для багатьох зацікавлених сторін. Нині WDC став провідним органом на професійних змаганнях танцю з учасниками в численних країнах у всьому світі. Це посилює конфлікт між організаціями.

Історія розвитку бальних танців — це історія розвитку самого танцю, який поєднує в собі традиції та сучасність, історія особистостей, котрі ентузіазмом і талантом поширюють й удосконалюють танцювальне мистецтво. А бальний танець, хоча й пов'язаний зі спортом та фізичною культурою, у жодному разі не є рівноцінним їй. Танець — це вид творчості, що відображає красу світу, яку може показати людина, використовуючи лише власне тіло.

*Д. І. Федорченко*

### **ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМИ ОЦІНЮВАННЯ В ТАНЦЮВАЛЬНОМУ СПОРТІ**

Танцювальний спорт не тільки у своєму виконавському аспекті, а і в організаційному перебуває в постійному русі, знаходячи нові положення, правила, форми організації змагань. Система змагань створювалася близько 100 років, але долучення бальних танців до спортивних дисциплін зобов'язує відповідати специфічним правилам і нормам, що нині має певні проблеми через недостатню розробленість критеріальної бази. Поняття масового спорту та спорту вищих досягнень потребують перегляду усталених вимог не тільки до виконавців, а й до тренерів та суддів, що дозволить створити об'єктивнішу систему оцінювання пар під час змагального процесу.

Окреслимо основні проблеми щодо критеріїв та системи оцінювання в танцювальному спорті та визначимо способи їх вирішення:

Об'єднаний підхід — тренер (він же суддя), котрий оцінює свою працю. Цю проблему значно легше вирішити, якщо розглядати її з різних професійних сторін. Усі види спорту повинні мати окремі корпуси — суддівський і тренерський. При підготовці фахівців педагоги враховують цей підхід і у викладанні основних дисциплін базуються на тому, що критеріальна база й система поглядів тренера та судді різні. Ці два напрями діяльності у сфері бального танцю мають одну фундаментальну

основу, але механізми отримання та вивчення матеріалу, методики його викладання, техніки здійснення професійної діяльності мають певну специфіку.

2. Положення про обмеження фігур, що використовуються в системі змагань, які проводяться по класах, — суперечка, основана на тренерській системі підготовки танцівників і ступені майстерності пар. З одного боку, вирішити цю проблему можна, відмовившись від обов'язкової контрольованої системи, але нині в тренерському складі немає фахівців, котрі зі стовідсотковою логічністю й точністю могли б визначити рівень можливостей окремого виконавця та танцювальної пари загалом, а також ступінь та перспективи розвитку майстерності пари. Рішення проблеми подібним чином тільки погіршить змагальний момент і створить непорозуміння в тренерському корпусі. Імовірно, необхідно ввести додатковий критерій або умову, що спричинить взаємний інтерес.

3. Відсутність детальної критеріальної бази й методики суддівства при організації змагань у дисципліні «Танцювальний спорт». Для вирішення цієї проблеми необхідно створити семінари й навчальні цикли саме для суддів, розробити систему аналізу суддівських протоколів, впровадити відеозапис процесу проведення змагань, а також створити систему аналізу відеоматеріалів та дій судді в певних ситуаціях.

4. Перевищення кількості фігур у системі тренувального процесу та змагань. З метою ліквідації цього явища необхідно розробити систему заходів впливу під час проведення змагань та відповідальності тренерського складу в системі виконання вимог щодо обмеження фігур.

5. Відсутність чіткої системи аналізу й відповідного програмування рентабельності турнірів. Слід звернути увагу на те, що всі змагання мають відповідати головній меті — зростанню майстерності виконавців, комфортності та зручності організації змагань для спортсменів, доступності для населення.

Отже, основою проблеми системи оцінювання в танцювальному спорті є недостатньо розроблені критерії та система навчання суддів, але, враховуючи запропоновані шляхи вирішення окреслених недоліків, розширення перспектив розвитку, вдосконалення суддівської системи, залучення висококваліфікованих фахівців до вирішення нагальних питань та слідування єдиній меті змагань, можна створити об'єктивну систему оцінювання пар, яка стане єдиною та універсальною.



## СЕКЦІЯ: ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

*І. О. Борис*

### ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ШКОЛИ ВИХОВАННЯ АКТОРІВ ТА РЕЖИСЕРІВ

Часто можна почути, особливо в колах театрознавців, що не існує національної професійної школи виховання театральних діячів. Цей театрознавчий тезис базується на поширеній тенденції — театр, кіно, телебачення та інші види і жанри гуманітарної сфери мистецтва відображають загальнолюдські, а значить — космополітичні проблеми, відтворені в художніх образах. Візьмемо для чіткої систематизації цього спрямування дослідження історичний аспект, тобто джерела виникнення майбутніх акторів, режисерів, балетмейстерів, художників тощо.

Ще в давні часи на терені нинішньої України, мається на увазі дохристиянський період, проживало дуже багато різноманітних племен і народностей: скіфи, готи, гуни, сармати, половці та інші, які постійно мігрували з однієї географічної частини в іншу, залишаючи при цьому свій слід у етно-національній формі.

Інший аспект давніх народів, які заселяли територію сьогоденної України, — це їх вираження в духовному, релігійному та щоденному дозвіллі. Саме в ритуалах та обрядах давніх племен і народностей спостерігаємо чіткі ознаки етно-національного самовираження, через поклоніння різноманітним силам природи та навколишнього середовища — рослинного і тваринного світу.

Прийняття християнства, трьохсотлітнє засилля татаро-монголів, важкий період формування етно-національного духовного світогляду в XIV–XVIII ст. на території, у якій ми сьогодні живемо, стало великим випробуванням для всіх поколінь, можливості збереження цієї тонкої лінії ментального світогляду від племен до кінця XVIII ст. Доказом правдивості цього аргументу про самоідентифікацію етно-національного світосприйняття є поява в другій половині XVIII ст. Григорія Сковороди та на зламі століть Івана Котляревського і Григорія Квітки-Основ'яненка.

Григорій Савич Сковорода став першопрохідцем у цьому великому складному світі збереження власного «Я», етнонаціонального, через свободолубивість думок і філософський погляд на навколишнє життя, що найбільше виявилось у творі «Сад божественних пісень». Творчість І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, особливо «Енеїда» з його іронічно-драматичними постулатами, яскраво доводить, що світоглядна життєва лінія не переривалась протягом багатьох століть, еволюційно переросла в могутню складову відтворення в нових формах емоційного відчуття свого історичного минулого. Поява геніїв Тараса Шевченка, Миколи Гоголя в першій половині XIX ст. з їх величезним художньо-осмисленим поштовхом відтворення генетичної спадщини у творах «Назар Стодоля», «Гайдамаки», «Сон», «Катерина», «Вечори на хуторі біля

Диканьки», «Майська ніч», «Вій» стало переломним етапом у розумінні своєї етно-національної ідентифікації та появи на терені історичної культури у другій половині XIX ст. неповторного явища під назвою «Український театр Корифеїв».

Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Марія Заньковецька та багато інших творчих однодумців зуміли створити і майже чотири десятиліття відтворювати новий часовий відлік у гуманітарній сфері мистецтва театру, драматургії, музики, співу, хореографії тощо. Школа і метод роботи професійних акторів в українському театрі корифеїв — це поліфонія об'єднаності образного, символічного способу мислення, граційності і краси тілесного перевтілення і, звичайно, відкритість та певна неконтрольованість реалістичної правди, емоцій та почуттів своїх сценічних образів.

Поява в театральному мистецтві визначної фігури першої половини XX ст. реформатора й експериментатора нових можливостей у роботі актора та режисера Леся Курбаса стала основою нової віхи в розвитку українського національного театру. Уже перші вистави в Молодому театрі, створені Лесем Курбасом — «Чорна пантера, білий ведмідь» В. Винниченка, «Цар Едіп» Софокла, «У пущі» Лесі Українки, яскраво виразили тенденції майбутнього пошукового театру в Україні. А в 1922 р., наприкінці березня місяця, Лесь Курбас проголосив новий лозунг театрального мистецтва України «Я вибираю «Березіль». Останній з часом став не просто новаторством, а й повноцінним мистецьким явищем не тільки в Україні та тодішньому Радянському Союзу, а й увійшов як повноцінний театральний доробок у європейську і світову театральну культуру.

Лесем Курбасом напрацьовано справді реформаторську структуру методики техніки і технології способу мислення, логіки поведінки і природи почуттів передусім акторів та студійців театру «Березіль». Керівництво радянської держави в сталінські роки вимагало від митців найголовнішого завдання — виховувати людей театром та іншими видами і жанрами мистецтва в рамках соціалістичної ідеології людини — будівника майбутнього комуністичного суспільства. Саме остання вистава, здійснена Лесем Курбасом в театрі «Березіль» — «Маклена Граса», стала приводом до звинувачення режисера в буржуазному націоналізмі, шпигунстві на користь закордонних держав, а також у намаганні протиставити соціалістичній ідеології «спотвореність» і «нікчемність», «дегенера-тизм» персонажів драматургії Миколи Куліша.

5 жовтня 1933 р. відбулось історичне зібрання всього колективу театру «Березіль» у Харкові і представників НКВС та Міністерства освіти, на якому було прийнято рішення зняти з посади художнього керівника театру Леся Курбаса.

Після Леся Курбаса театр «Березіль» очолив його учень і сподвижник — Мар'ян Крушельницький, проте це був інший театр. Система К. С. Станіславського почала впроваджуватись практично в усі театральні школи і професійні театри. Таким чином було доведено єдність

матеріалістичного існування світу та його аристотелівського тлумачення природи існування акторів за загальноприйнятою системою і методикою МХАТу.

Харківський державний академічний драматичний театр імені Т. Шевченка («Березіль») після трагічних подій 5 жовтня 1933 р., звільнення Курбаса з посади художнього керівника театру пережив надзвичайно складні часи своєї історії. Складність полягає в тому, що Лесь Курбас мріяв створити не просто театр іншої форми, а, найголовніше, — змісту, природи існування акторів, а значить — їхнього світогляду. Курбас вимагав максималізму не тільки від власного Я, як митця, а й від усіх інших творчих представників театру «Березіль». Зрозуміло, що не всі в театрі «Березіль» були готові до такого напруженого щоденного процесу як у житті, так і в репетиційному періоді створення вистав.

Здобувши в 1991 р. незалежність українські державні професійні театри, звичайно, стали часткою художнього й духовного осмислення життя. Прикладом таких стремлень і бажань був перший міжнародний фестиваль театрального мистецтва в Харкові в березні–квітні 1993 р. на базі театру Шевченка «Березіль-93». 1990–2000 рр. стали для українських професійних театральних колективів майданчиком надзвичайно серйозних випробувань, щодо збереження і відтворення традицій національної школи. Поняття «ринкові відносини», «капіталізація», «контрактна система» і процес дійсно економічного виживання театральних колективів змушує сьогодні більшість із них йти на компроміси «комерціалізації» репертуару. Вистави будуються на основі жанру комедії, детективів, мелодрам, шоу-видовищ тощо, що надає змогу виживати професійним державним театрам, але, безперечно, стає втратою традицій високої національної культури, майстерності і поетичної духовності. Метою молодих митців повинне стати не просто бажання, а кредо — зберегти величезний пласт надбань своїх пращурів у великій сфері театрального мистецтва України.

*Н. М. Ігнат'єва*

### **РУКИ ДРАМАТИЧНОГО АКТОРА**

«Руки — дзеркало тіла». Цей вислів К. С. Станіславського найточніше відображає значення пластики акторських рук. Коли справа стосується акторів театру ляльок, зрозуміло, що їм необхідні пластичні руки, тому що для керування ляльками треба мати розроблені руки, контрольовані людським розумом. Але чи потрібні виразні і пластичні руки драматичному акторові?

З фізіологічної точки зору руки мають складну будову, порівняно з іншими частинами корпусу людини. У них нараховується 17 рухомих суглобів, при чому 15 з них припадає на кисті і пальці рук. Тому розвиток дрібної моторики набуває великого значення. До речі, доведено науковими дослідженнями, що розвиток та вдосконалення людської мови

неможливий без тренінгу кисті і пальців рук. Робота над дрібною моторикою допоможе акторові працювати над сценічною мовою.

Руки поєднуються з корпусом тільки за допомогою лопаток і суглобів плеча. Вони являються найрухомішою частиною рук, що дозволяє людині вільно рухати руками. Якщо драматичний актор не працює над ними, на сцені руки стають непотрібними і заважають акторській грі — або вони занадто багато рухаються, або навпаки — стають малорухливими і скутими. Найсильніше фізична скованість на сцені виявляється саме в руках актора.

У житті людини руки виконують різні функції:

- технологічну — різного роду дії — шити, різати, писати, виконувати будь-яку працю. Цю функцію можна поділити на повсякденні побутові дії та на професійні рухи — ті, що характерні для людей певної професії (хірургів, піаністів, операторів комп'ютерного набору тощо);
- чуттєво-емоційну — вираз внутрішнього емоційного стану людини від почуття любові, ніжності, пестоців, турботи до образи, ненависті, фізичного насилля;
- комунікативну — здатність доносити до співбесідника суть свого повідомлення за допомогою жестикуляції;
- художню — виразність рук акторів, диригентів, танцівників.

Якщо звернути увагу на драматичне мистецтво, усі ці функції повинні активно використовуватися акторами при втіленні образу на сцені. Актори надто часто забувають про те, що тіло відображає думки і почуття людини.

У житті ми не слідкуємо за руками, але дуже часто використовуємо жести. Жест — рух тіла чи рук, що супроводжує мовлення чи замінює його. Жест може підкорювати все тіло і відображати всю складність психофізичного життя образу, визначати його емоційний стан і взаємовідношення з партнерами, викривати потаємні думки і бажання людської душі.

Жести можна поділити на декілька груп:

- історичні, що характерні певному історичному періоду;
- політичні, які виникають під час політичної боротьби;
- національні, що характерні для представників однієї національності;
- інтернаціональні, що зрозумілі представникам різних національностей;
- психологічні, які передають емоційний стан людини;
- професійні, що належать представникам однієї професії;
- плакатні або публіцистичні, що закликають до чогось людину;
- стилізовані або узагальненні, які найчастіше використовуються у пантомімі;
- лейтмотивні, що найчастіше використовуються впродовж усієї вистави для відображення певного характеру або проблеми, яку переживає образ.

Використання жестів актором індивідуальне і залежить від багатьох причин (національності, виховання, типу характеру, темпераменту, душевного переживання тощо), але на сцені не може бути просто вродливих чи негарних рук. Вони або не цікаві глядачеві, тому що позбавлені життя чи занадто рухливі, або навпаки, дуже цікаві, оскільки яскраво відображають найтонші переживання в житті персонажа. Актор має усвідомлювати рухи своїх рук і вміти контролювати їх.

*В. Д. Мізак*

### **ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ГЕНЕЗИ Й РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ РЕЖИСУРИ**

Суспільні зміни в незалежній Україні суттєво впливають на стан і поступ національної художньої культури (зокрема театральної-музичного мистецтва), посилюють її значення та визначають роль і місце в розвитку самого суспільства, що все більше відчуває себе частиною європейського культурного простору й активно ставить нові завдання перед мистецтвознавством, перед наукою про театр в усіх його жанрових різновидах.

Саме в режисерських шуканнях та експериментах на різних етапах історичного розвитку українського театру яскраво віддзеркалювалися конкретні багатофакторні ознаки суспільно-політичного розвитку і постійний вплив складних, часто суперечливих соціокультурних реалій, зумовлених директивним тиском на діячів сценічного мистецтва. Ці аспекти діяльності театральних колективів та їхніх ідеологічних керівників, якими тоталітарна держава воліла бачити головних режисерів, за радянських часів старанно оминалися істориками, оскільки перебували під забороною.

Окремого ґрунтового дослідження історичних шляхів і проблем розвитку української режисури ще й досі немає в українській театрознавчій науці. Саме тому і сьогодні з численних гострих проблем історії українського театру чи не найактуальнішою є проблема вивчення історії режисури.

Оскільки в роботах радянської доби українське театрознавство послуговувалося переважно описовим та феноменологічним досвідом, замало або зовсім не користуючись іншими дослідницькими засобами, як от: сіміотичним, культурологічним, філософським, соціально-психологічним або герменевтичним, актуальні тенденції та художні орієнтири тогочасної театральної культури підлягають переосмисленню. Особливо це стосується аналізу таких фундаментальних науково-дослідницьких шарів, як модернізм або постмодернізм, що не піддаються лінійному аналізу.

Суспільні та мистецькі реалії вітчизняного, зокрема харківського, театрального середовища середини ХХ — початку ХХІ ст. у наш час слід переосмислювати, аби установити факти, що стосуються не тільки театральних вистав як таких, а також доробку їх творців, тобто театрального життя у всіх його виявах і формах.

Важливою ланкою для досліджень є поняття «національний стиль», що не має сьогодні теоретичних координат й хронологічних кордонів. Його часто плутають із «народним» в мистецтві — дефініцією, що скомпроментувала себе в тандемі з «партійністю» у радянській ідеології.

Аналогічною є ситуація із вивченням сучасної української драматургії, яка розглядається із двосторонніми обмеженнями — окремо як літературний твір, майже не стосуючись сценічного прочитання. І навпаки — при аналізі театральної вистави лише в поодиноких випадках паралельно аналізується текст п'єси. У подальших наукових розвідках щодо історії та сучасного стану української режисури варто брати до уваги згадані фактори та використовувати їх значно ширше — в оцінці театрального життя України у всіх виявах та різноманітності.

*М. Ю. Дреганова*

### **ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ЛІБРЕТО МЮЗИКЛІВ**

Жанр мюзиклу популярний у світі. Видовищний, драматичний, історичний або комедійний сюжет, основою якого є відомий літературний або драматичний твір, багато музики, хореографічних і вокальних номерів приваблюють глядачів, театральних продюсерів і постановників.

Найвідомішими у світі є американські та французькі мюзикли. Але незадовільне знання глядачами іноземних мов потребує лінгвістичної адаптації зарубіжних мюзиклів до виконання України. Процес літературного перекладу музичного вокального твору на неспоріднену мову зумовлює для перекладача лібрето виникнення кількох складних проблем, аналізу яких присвячена означена публікація.

Художній переклад іншомовних лібрето суттєво відрізняється від літературного. Хоча в окремих випадках, коли втілюється вся постановка, володар авторських прав наполягає на якомога точнішому перекладі тексту лібрето. Але стійкі ідіоми, навіть структура речень та образне сприйняття представників різних країн не надто схожі. Особливо це стосується гумору.

Українська та російська мови, на відміну від багатьох інших, не мають артиклів. У французькій та англійській мовах більшість слів одно- або двоскладові й мають односкладові артикли. Музичний матеріал, який базується на такій ритмічній основі, складно пристосувати до ритміки української чи російської мови. Наприклад, французький текст музичної постановки завдяки особливостям мови передає більше інформації, тому насиченіший образами. В українській мові більшість слів мають 2–4 голосних, тому та сама строфа в перекладі міститиме менше слів та інформаційного навантаження.

Складність перекладу лібрето зумовлена не тільки лінгвістичними, але й фонетичними відмінностями різних мов. Перекладач повинен пам'ятати про особливості артикуляції виконавця, про те, щоб співакові було зручно вимовляти написаний текст.

Усі виконавці мюзиклу одночасно співають і танцюють, тому вимоги до чіткості артикуляції суворі: вона стає запорукою правильного донесення тексту до глядача, правильного сприйняття художнього задуму авторів.

Перекладач повинен уникати викривлення ритмічного рисунка оригінального музичного матеріалу. Для цього необхідно не лише точно перекладати, а адаптувати текст, шукати інші метафори та образні рішення, які найточніше втілюватимуть художній задум авторів мюзиклу, максимально відповідатимуть першоджерелу силою емоційного та художнього впливу на слухачів.

*В. С. Горелова*

### **КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ТА ІСТОРИЧНИЙ ПІДХОДИ У ВИВЧЕННІ ТВОРЧОСТІ АКТОРІВ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ**

Головна мета культурологічного підходу, на думку дослідників В. Шейка, Ю. Богуцького, Н. Кушнарєнко, полягає у сприянні взаємозв'язку мистецьких і культурних процесів, виявленні причин виникнення нових художніх форм. Дослідники наголошують на тому, що за допомогою цього підходу можна розглядати мистецтво з точки зору різних його функцій (соціальної, просвітницької, тощо) і надати можливість дослідити природні, соціальні, економічні, інші об'єкти, явища з точки зору культурологічного феномену.

За допомогою культурологічного підходу під час дослідження такого мистецького явища, як харківська акторська школа, нами виявлені певні характерні ознаки, які і стали ключовими для вивчення творчості артистів. Ці ознаки базуються на зв'язку із природним середовищем, національним тлумачення символів, особливо тих, які мали ключове значення для української культури. Таким чином, розглянуті ключові для української культури образи Батька, Матері-Землі, козака, наймита і кріпака, розлучниці та ін.

Харківська школа тяжіє до поетичного світогляду у відтворенні образів, черпає натхнення із природного середовища, шукає смисли в культурних символах. Нами докладно розглянуті такі символи української культури, як: скриня і заміжжя, вагітність, розлучниця-змія, дикі гуси, біла хустка і молода покійниця, хлібороби і козаки, дерево, вітряк, вовк та ін.

Історичний підхід, на думку В. Шейка, Ю. Богуцького, Н. Кушнарєнко, дозволяє дослідити виникнення, формування і розвиток процесів та подій у хронологічній послідовності з метою виявлення внутрішніх та зовнішніх зв'язків, закономірностей та суперечностей. Однією з проблем, вивчення якої дозволяє вивчити історичний підхід автори вважають виявлення спадкоємності, реалізованої в жанрових, стильових, родових і видових ознаках мистецтва.

У своєму дослідженні, яке вивчає творчість митців харківської школи, ми використали історичний підхід для визначення ролі творчості



Леся Курбаса у формуванні акторського стилю школи. Тобто під час дослідження було виявлено вплив як самого режисера на акторів, які безпосередньо з ним працювали (Є. Бондаренко, Л. Криницька, Г. Козаченко), так і його учнів Д. Антоновича, І. Мар'яненка та ін., на акторів молодшого покоління харківської школи. Результати авторської режисерської методики проаналізовано на прикладі кіноролей представників харківського напрямку. За допомогою історичного підходу, зробили припущення, що тенденція у виборі матеріалів для дослідження саме забутих імен, які у свій час відігравали значну роль на вітчизняному культурному просторі, допоможуть повернути їх на належне їм місце — класики українського кінематографа.

Таким чином, зважаючи на характер матеріалу, було доцільним використання культурологічного і історичного підходів у вивченні характерних ознак творчого почерку акторів харківської школи.

#### *Лі Дженьсін*

### **КНР — СРСР. ІДЕОЛОГІЧНІ СУПЕРЕЧКИ 1960 РР. ТА ЇХ ВПЛИВ НА КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ОБОХ ДЕРЖАВ**

Культурні стосунки між КНР (рік заснування — 1949) та СРСР залежали від політичних доктрин та особистих відносин між керівниками й ідеологами обох держав, а також базувалися на певних культурних традиціях. Тривалий час художня творчість як у СРСР, так і в КНР ґрунтувалася на методі соціалістичного реалізму, який у 1934 р. оголошеного основним методом творчості радянських митців. До 1960 рр. у них з діями культури та мистецтв Китаю суперечок щодо трактування означеного методу не було. Але в 1964 р. з'ясувалися серйозні ідеологічні розбіжності, що призвели до політичного протистояння та стосувалися принципів творчості й оцінки художніх явищ. Вони відобразилися в багатьох публікаціях та партійних документах, головним з яких стала брошура «Проти догматизму і вульгаризації в літературі й мистецтві», видана друком Видавництвом політичної літератури накладом 200000 примірників.

Радянським ідеологам не сподобалося проголошене в 1956 р. у КНР гасло: «Нехай розквітають сте кольорів, нехай змагаються сто шкіл». Воно зумовлювало вільні дискусії між прибічниками матеріалізму й ідеалізму, Також суворо критикували заяву китайського партійного керівництва про те, що «кожен письменник може користуватися будь-яким методом творчості, який він вважає найкращим, і змагатися з іншими письменниками». Це гасло було висунуто ніби для залучення старої інтелігенції на сторону партії та прискорення її ідеологічного «перевиховання» в процесі «культурної революції», яке відбувалося в складних умовах. Після оголошення руху за впорядкування стилю й початку боротьби проти правих елементів у 1957 р. чимало працівників літератури й мистецтва відправили в села, на промислові підприємства. Вони працювали фізично, як і більшість населення.

Поширилися утиски театрального мистецтва, викликані резолюціями Мао Цзедуна. Наприклад, під час огляду спектаклів пекінської музичної драми на сучасну тему творчу інтелігенцію звинувачено у «відсутності належних класових позицій». Ідеологи стверджували, що твори В. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, П. Чайковського ніби відбивають лише страждання й романтизм одинаків-інтелігентів. Навіть пісенька Герцога з опери «Ріголетто» наводилася як приклад пропаганди буржуазних поглядів, занепадницьких ідей та настроїв.

На сценах країни почали демонструвати революційні зразкові спектаклі, наповнені пафосом, які зображували героїв так, ніби вони втілювали персонажів з агітплакатів. Героїзувався загиблий юнак Лей Фен, але не як людина, а саме «гвинтик Мао Цзедуна», механічний виконавець чужої волі.

Це спричинило так звану «культурну революцію», коли за прикладом сталінської політики терору 1930 рр. було знищено або репресовано мільйони людей, зруйновано значну частину китайської культурної спадщини, зокрема тисячі давньокитайських історичних пам'ятників.

Лише на початку 1980 рр. певним чином оцінено наслідки «культурної революції», яка призвела до негативних змін у суспільстві та культурі. Через кілька десятиліть вони були ліквідовані або поліпшені за умов ринкової економіки КНР, але залишили в історії цієї країни та народній пам'яті сліди морального та культурного занепаду.

*А. М. Біленька*

### **ТЕХНОЛОГІЯ МОВНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ТЕАТРІ «БЕРЕЗІЛЬ» ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЙОГО ПОСЛІДОВНИКІВ**

У сучасному театральному мистецтві існує проблема недостатньої підготовленості випускників театральних ВНЗ з питань мовної майстерності. Ми спостерігаємо візуалізацію мистецтва, цим визначається недостатнє ставлення до художнього слова.

Вимоги режисера Леся Курбаса щодо засвоєння елементарних знань з майстерності сценічної мови, дотримання принципів високої культури, створення теоретичної бази українського театального мистецтва, пошуки місця слова-образу у виставах розкривали значення сценічного слова як одного з основних чинників театального мистецтва.

Окрім практичних занять Лесь Курбас займався проблемами сценічного мовлення теоретично, але після звільнення режисера з посади мистецького керівника «Березіль» і арешту, більшість матеріалів, які стосувались його діяльності, особливо лекції, знищені, і ми можемо знайти лише їхні уривки і за фрагментами скласти уявлення про пошуки Леся Курбаса з питань теорії і практики мовної майстерності за його деякими записами, спогадами його сучасників, а також послідовників, таких як: Р. Черкашин, В. Василько, Й. Гірняк, Л. Дубовик, Ю. Фоміна, М. Крушельницький, Л. Танюк, Н. Корнієнко, Н. Єрмакова та ін.

Робочий день у «Березолі» розпочинався тренуванням, що було обов'язковим не тільки для студійців, а й для усіх акторів. Серед його різноманітних видів (танок, акробатика, ролики, велосипед, фехтування, вокал) особливе місце відводилося сценічному слову. Заняття передбачали вправи на розвиток мовного апарату, дихання, а також художнє читання.

Правильне, як ми його називаємо, діафрагмальне дихання Лесь Курбас вважав найважливішим процесом у звукоутворенні. У лекції для акторів 1 квітня 1926 р. він пропонує деякі технічні вправи і радить робити їх економно, поволі, опановувати поступово, щоб не втомитись.

Важливого значення надавав Курбас голосу актора. Ще коли 1918 р. організовано «Незалежну студію при Молодому театрі у Києві», він запросив відомого педагога з постановки голосу Лунда, оперного співака Орешкевича, який вів курс практичних лекцій, Куніна, що викладав систему постановки голосу і з яким особливо тісно контактував. Після заснування «Березоля» Кунін прочитав для акторів цикл лекцій на тему: «Передача почувань голосом і настройка голосового інструмента».

У центрі уваги режисера були й орфоепічні норми, тобто культура усної мови. Однак робота в театрі над правильною літературною вимовою ускладнювалася відсутністю підручників, довідкової літератури. Театр часто звертався до Академії наук, і Лесь Курбас навіть встиг організувати при «Березолі» «Станцію мови та термінології», яка базувалась на результатах наукових досліджень у галузі театральної термінології та художньої мови.

Нині проблема культури української мови актуальна не тільки в театрі, але і в повсякденному житті, і тепер можна знайти багато матеріалів, які стосуються проблеми культури мови загалом, але що стосується театру, то в останні роки вона досліджується недостатньо, тому така метода роботи над сценічною мовою, як у Леся Курбаса, була б нині дуже доречною.

*В. В. Єрмішин*

### **СТИЛІСТИКА МОВИ П'ЄСИ В РОБОТІ НАД ДРАМАТИЧНИМ СПЕКТАКЛЕМ**

Інтерес до своєрідності мови драми, процесу її сценічної реалізації, експресії, семантичного ефекту окремого слова в певному контексті, потреба відмови від шаблонів стилістичних форм у мові драматичного спектаклю зумовлені тим, що сучасного театрального глядача не задовольняє робота зі словом, яка проводилася в попередні періоди історії театрального мистецтва. Тому в Україні в сучасних умовах розвитку мови й мислення виникає необхідність ретельнішого аналізу та роботи зі словом драматичного твору.

Важлива функція в драматичних постановках театрального мистецтва нині належить стилістиці драматургії. Стилiстичні особливості п'єси є повноправним компонентом драматичної вистави. Значна частина

репертуару сучасних драматичних театрів складається з постановок, у яких стилістика мови, характерні особливості тексту ролі персонажа формують загальну атмосферу сценічної дії.

Словесна дія впливає на свідомість, почуття людини. Це один із інтелектуальних видів мистецтва. У цьому полягає його складність, що зумовлює нагальну необхідність дослідити процес перенесення художніх властивостей, закодованих у тексті п'єси, на сценічний майданчик.

Створювати атмосферу драматичної дії, окрім інших засобів, можна й потрібно, використовуючи словесну дію. З перших хвилин вистави глядач, почувши мову певного стилю, формує цілісну картину сприйняття спектаклю.

Робота актора в певному сенсі ускладнюється, проте її результат збагачується завдяки інтеграції в роль мовних нюансів, якими часто нехтують.

Зазначимо, що на сучасному етапі вітчизняного театрального мистецтва недостатня увага приділяється виконанню словесної дії з використанням акценту іноземної мови. Щоб досягти результату, застосовують кілька відомих властивостей певної мови, високий потенціал пристосування з використанням гри слів, інтонування, мелодики різних мов не враховується повною мірою.

Важливим завданням режисера драматичного спектаклю є якісний переклад п'єси. Робота над текстом зумовлює аналіз найдрібніших нюансів, вкладених автором, що під час поверхового варіанта перекладу складно реалізувати.

До мови сучасних драматичних вистав долучають жаргон та ненормативну лексику, тому виникає необхідність ретельної роботи зі збереження актуальних та пошуку нових засобів виразності української сценічної мови.

*А. Д. Грін*

### **ІДЕЙНІ ЗАСАДИ ТЕАТРАЛЬНОГО ЖИТТЯ ПОЛЬСЬКИХ І УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ — ПОЧ. ХХІ СТ.**

Перспективним напрямом розбудови українського театру є збагачення досвідом провідних країн світу. Польські та українські культурні зв'язки у сфері театру прогресують й демонструють актуальність у наш час. Загально оглянути явища та тенденції, які мають місце в польському театрі, досить складно, натомість зосередитись на важливих іменах, які творять базис сучасного театру Польщі, можливо і цікаво.

Одним з вагомих чинників динаміки польського театру другої пол. ХХ — поч. ХХІ ст. стала суперечлива, але теоретично насичена творчість режисера Є. Гротовського. У роботі з актором його режисерська методика базувалась на тілесних практиках ритуального танцю, під час якого людина набувала єднання з колективом, утворюючи спільний ментальний простір. Особливість використання такого положення

Є. Гротовським дозволила йому деталізувати схему роботи щодо пластичного рішення ролі шляхом побудови пластичного малюнка ролі на мотолиці тіла, рефлекторній зв'язці між думкою та переведенням її в жест, а не на механічному відтворенні усталеного набору рухів-штампів, що легалізувало імпровізаційний елемент в акторській грі. Не менш важливою стала установка про модифікований психологічний стан під час ритуального танцю, яка була трансформована Є. Гротовським у тезу про максимальне психологічне розвантаження актора під час репетиційного періоду та вистави, що пояснювалося режисером як звертання до природних, несвідомих джерел потенціалу особистості. Проте така методика зосереджувала увагу актора на собі, а не на враженні, яке він справляв на аудиторію. Також варто вказати на негативні відгуки про психічний стан акторів після тренінгів цього режисера.

Режисерські методи Єжи Гротовського набули подальшого розвитку серед його учнів і режисерів польського театру, зокрема вони простежуються у творчості Владимежа Станевського, Конрада Свинарського, Кристіана Люпана. Також режисерський досвід Є. Гротовського став джерелом інспірації для багатьох українських митців. Так, творчість Є. Гротовського помітна в роботі львівських режисерів Володимира Кучинського (Львівський академічний театр ім. Леся Курбаса), Наталки Половинки (Міжнародний мистецький центр «Майстерня пісні»), Ростислава Держипільського (Академічний обласний український музично-драматичний театр ім. Івана Франка), Олександра Шмаля (театральна майстерня «Art&Гарт», м. Северодонецьк).

Окремо слід вказати на активну фестивальну практику в театральному житті як частині польських і українських культурних зв'язків. Підтвердженням тому є зокрема щорічний міжнародний фестиваль українського театру «Схід-Захід» (Польща, м. Краків), «Фестиваль партнерства» (Україна, м. Львів), «ГогольFest» (Україна, м. Київ, з 2017 р. набув статусу загальноєвропейського). Фестивалі стають майданчиками для демонстрації творчих здобутків, а також зміцнення культурних зв'язків і взаємного збагачення режисерських методів і акторських прийомів для українського та польського театрів.

Таким чином, польські та українські культурні зв'язки демонструють творчі взаємини в театральному середовищі, які складають основу подальшого розвитку українського театру.

*Д. О. Иванова*

### **ЖЕСТ ЯК ЕЛЕМЕНТ СИМВОЛІЧНОЇ СИСТЕМИ В ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Театральне мистецтво України кінця ХХ — початку ХХІ ст. визначається експериментами, пошуками, запозиченнями, синтезами стилів світової театральної практики загалом і окремих способів вираження артиста на сцені зокрема. Естетика світового постмодернізму передбачає

заміну вербального сприйняття тілесним вираженням. Сучасний український театр під її впливом також дедалі більше відсилає до символічного жесту та пластичної інтерпретації вистави. Наприклад, «Театр пластичної драми на Печерську» в Києві, співробітництво Лондонської школи фізичного театру та Дніпропетровського міжобласного відділення Національної спілки театральних діячів України у 2017 р. з метою підвищення кваліфікації акторів, мистецькі пошуки символічного жесту в театрі «Прекрасные цветы».

Пошуки виразного жесту в театральному мистецтві не припинялися з часів створення театру, нині еволюціонували. Джилберт Остін у «Хірономії» (1806 р.) класифікував жести й рухи епохи класицизму. Оперний співак Франсуа Дельсарт у XIX ст. розробив систему рухів — «виразну гімнастику». У XX ст. виникли поняття «перетворений жест», «психологічний жест», що свідчить про посилення інтересу до тілесної проблематики.

Різноманіття жестових рухів і різне ставлення до їх використання потребують ретельного вивчення й систематизації. Мета дослідження цієї теми для української театральної практики — розкрити логіку творчого процесу, знайти доступніші засоби невербального вираження актора на сцені, одним з яких є жест.

У театрах, де пластикою та жестом намагаються метафорично втілити дію, режисери виявляють фізичну невідповідність акторів і відсутність пластичного мислення. Невирішеною також є проблема зв'язку сучасних невербальних засобів із драматичним твором, можливість режисера доцільно використати прийоми жестового вираження в контексті натуралістичної вистави та готовність глядачів сприймати символічну інтерпретацію.

Із цим пов'язане практичне значення дослідження, докладний аналіз, висновки й результати якого є важливими для режисерської практики під час пошуків нових форм невербальної виразності та виховання пластичного мислення актора для повнішої реалізації його завдань.

Є певне уявлення про концепцію театрального жесту та його сприйняття глядачем, яке склалося залежно від історичних періодів і географічних регіонів. Наприклад, в епоху класицизму жест актора розглядали в контексті мистецтва декламації, коли рухи й пози актора були лише канонізованим супроводом слова. Жести східного театру, маючи вікову традицію, були змістовнішими за текст.

Жест, як першоеlement спілкування та один із головних засобів передачі інформації, має етнічні та національні особливості. В історичному процесі він виконував допоміжну функцію або набував певного сенсу. Дослідження жестів дозволяє проаналізувати культурні процеси різних народів, причини виникнення різних форм виразності в історичному контексті, дослідити, як змінювалися погляди на засоби спілкування актора з глядачем.

*Д. Ю. Іванова*

## ЗНАЧЕННЯ ЗАПРОВАДЖЕННЯ ЯПОНЬСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДОСВІДУ В СИСТЕМУ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК

Українська театральна культура безперервно трансформується. Нині можна відстежити дві основні тенденції, у межах яких розвивається сучасний театр в Україні: повернення самобутніх, національних мотивів та запозичення елементів театральних практик Західної Європи. Виникають закономірні запитання: чи є місце східним культурним традиціям на українській платформі мистецтв, яке значення (практичне й теоретичне) впливу Японського театру на театр в Україні?

Рушійною силою будь-якого мистецтва, зокрема театального, завжди була динаміка. Саме вона забезпечує пошук нових форм для втілення проблематики. Органічне поєднання старих традицій із сучасними течіями зумовлює постійний інтерес до театального ремесла. Але важливо розуміти межу між невдалим копіюванням і релевантною інтерпретацією. Японський театр Но лише під час поверхового розгляду здається чужим українському глядачеві. Актуальність багатьох елементів мистецтва νοгаку свого часу привернула увагу таких театральних діячів, як: Еуджен Барба, Єжи Гратовський, Шарль Дюллен і Бертольд Брехт. Саме їхні дослідження вперше ознайомили європейців з японським театром.

Діалог культур Заходу та Сходу — невід'ємна складова культурно-філософського пізнання. Інтерес до Сходу з певною періодичністю торкався різних сфер досліджень у Європі. Нині час і українським театрознавцям ознайомитися із соціокультурним досвідом країн Азії та поєднати його з нашим мистецтвом. Дослідження у сфері сценічної практики Японії, утілення її театральних традицій на українській сцені відкриває нові горизонти для мистецтва, які будуть перспективними й актуальними на міжнародному рівні. Етноцентризм, відсутність діалогу культур з плином часу робить національне мистецтво закритим і відчуженим. Першочергове завдання молодих дослідників — пошук вдалих метаморфоз для українського театру, одним зі шляхів реалізації якого є аналіз, усвідомлена взаємодія й подальша імплементація теоретичних і практичних основ театру Сходу. Яскравим і захопливим є впровадження традицій Театру Но, його витоки — у народних виставах саругаку, реформацію яких розпочали актори Кан'амі Кійоцугу та його син Дзеамі Мотокійо. Театр Но — унікальний феномен японського видовищного мистецтва, у дії якого спостерігається гармонійний синтез пластики, вокалу, сакральної інструментальної музики та декламації. На відміну від інших театрів, νοгаку — статично-канонічна структура, об'єднуюча тематика не зазнавала серйозних змін протягом 600 років. На початку свого розвитку вистави Но мали сакральне значення. Дія розгорталася на спеціально обладнаному майданчику в храмі та нагадувала медитацію. І зараз текст вистави проговорюється акторами на давньояпонському, а плавні рухи, супроводжувані виразним співом *какегоє*, огортають глядачів містичною



умовністю. Нюгаку має безліч особливостей, які розкривають сенс цього явища: символізм маски, чітке ранжування амплуа тощо.

Отже, вивчення мистецтва театру Но й подальше використання його елементів на українській сцені сприятимуть захоплюючим з погляду театрознавства експериментам, створенню в майбутньому абсолютно нового театрального рішення, яке знайде своє місце у сфері культури України.

*А. С. Кобзарь*

### **ПРИМЕНЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ «ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА» НА СЦЕНАХ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ ТЕАТРОВ**

Театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов. Именно такое, по нашему мнению, идеально точное определение в свое время дал А. Герцен. Каждый из нас старается обращаться к театру как к источнику правильных ответов и житейской мудрости. Многократно пересматривая одно произведение, поставленное несколькими режиссерами, зритель получает полную картину мира с разными точками зрения, новыми вариантами развития событий и предлагаемых решений. Именно разнообразия и нестандартных решений ждет публика сегодня от зрелищных видов искусства, что заставляет режиссеров экспериментировать на сцене, изобретать новые методы показа сценической действительности или же обращаться к слегка позабытым методам предшественников.

Одним из самых популярных методов, забытых на некоторое время, и стал «эпический театр» Б. Брехта. На сегодняшний день в украинских театрах метод отчуждения набирает свою популярность. Главное преимущество данной методики заключается в вариативности. Помимо того, что каждый зритель улавливает что-то свое в таких «отчужденных» репликах, он может еще вступать в диалог и даже слегка влиять на ход события. Такая подача материала со сцены дарит зрителю ощущения присутствия в самой сценической реальности, они теперь не немые наблюдатели. Еще одним безусловным плюсом применения данного метода является то, что теперь зрителю не предлагается заранее заготовленная мораль или решение вопроса, их каждый определяет сам для себя.

Важным аспектом в популяризации нестандартных методов демонстрации театрального действия, в том числе и методики Б. Брехта, является ситуация в стране. Театр, как искусство, всегда реагировал на события в обществе и политике. Он не просто поднимал проблему, а старался передать свое отношение к происходящему.

В ходе исследования мы поставили основную задачу — изучить тенденцию популяризации элементов «эпического театра» в Украине с двух сторон:

- как реакцию на особую ситуацию в стране;
- как способ удовлетворить зрительскую потребность в интеллектуальном и зрелищном аспектах.

На сьогоднішній день существует очень маленькое количество научных трудов, содержащих анализ сценических репертуаров украинских театров за последние 5 лет. Именно этот факт делает это исследование актуальным и важным для театроведческой базы Украины.

*Є. О. Кравець*

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ РЕАЛІЙ СУЧАСНОГО ЖИТТЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТЕАТРУ АБСУРДУ**

Тема абсурду виник на початку ХХІ ст., у якому норми здорового глузду і логіки втрачають свою значимість. Театр абсурду стає мистецтвом викривленого відображення життя, яке досягає нових кордонів, іншого світовідчуття, визнає можливість альтернативного прочитання реальності. Тому сьогодні перед театрознавцями, режисерами, акторами та іншими діячами культури особливо гостро постає питання трансформації сучасних канонів культурного явища «театру абсурду» в аспекті сучасної моделі світу.

Термін «театр абсурду» має декілька синонімів: театр парадоксу, антитеатр та антидрама. На відміну від творців класичної драми, драматурги-абсурдисти не пов'язані між собою певним напрямом чи школою, але об'єднані соціально-філософським сприйняттям буття та історії, іншим мисленням.

Глибинна екзистенціально-філософська модель мислення робить театр абсурду актуальним, навіть інтимно близьким для глядача ХХІ ст. Актуальність цього театру в соціумі сьогодні зумовлена циклічністю історії і проблем людства в цілому. Війни, що тривають по цей день, криваві революції, боротьба за переділ світу, голод, бідність, погана екологія та класова нерівність ХХІ ст. створюють депресивні настрої в суспільстві. Віра в розумні основи дійсності, навіть у гідність людини витісняється фактами, які свідчать про те, що хаос, сум'яття, моральне пригнічення завжди поруч. Цінності перетворюються в порожні слова. Реальність стає невловимою. У цьому аспекті абсурдне відчуття світу стає викликом епохи, вміння бути собою прирівнюється до подвигу, а апеляція до традиційних цінностей та ідеалів розглядається як нашішка над дійсністю.

Сучасний театр абсурду співіснує із такими антагоністичними поняттями, як популяризація масова та елітарна, визнаний професіоналізм проти дилетантизму, чим і зумовлена складність його ідентифікації до певного підвиду. Ця заплутаність ускладнює процес стильової належності та відтворення картини розвитку сучасного театру в цілому.

Нині вітчизняні режисери різних шкіл все частіше використовують у своїх роботах прийоми театру абсурду. Це вже не абсурд від початку і до кінця в аспекті алогічної екзистенції, це його дозована інтеграція у вистави інших течій.

Практичне значення роботи буде корисним для режисерів та акторів, особливо зважаючи на недослідженість процесу впровадження принципів абсурду на сцені драматичного театру. Докладний аналіз «театру

абсурду» дозволить трансформувати радикальне та справді революційне культурне явище ХХ ст. через соціально актуальну призму потреб та тенденцій сучасності.

*О. О. Кузьмініх*

### **МУЗИЧНИЙ ТЕАТР ЕНДРЮ ЛЛОЙДА ВЕББЕРА. МУЗИКА ЯК ХУДОЖНЬО-ВИРАЗНИЙ ЗАСІБ У МУЗИЧНОМУ ТЕАТРИ**

В останні кілька десятиліть мюзикл зайняв одну з лідируючих позицій у сучасній театральній-музичній культурі. Він стає дедалі популярнішим в Україні та Європі, що породжує широкий інтерес як до жанру в цілому, так і до окремих його творчих представників.

Ендрю Ллойд Веббер — одна з ключових фігур сучасного музичного театру та мюзиклу. Кожен його проект стає сенсацією, викликає бурхливу полеміку і незмінно має великий успіх, знаходячи свою аудиторію і серед масового глядача, і серед досвідченої публіки. Творчість Веббера — одне з найбільш симптоматичних явищ сучасної театральній-музичній культурі.

Мюзикл — невід’ємна складова масової культури, тому значну роль відіграють в ньому відповідні музичні жанри, стилі, популярні пісні, різновиди джазу і блюзу, сучасні танці та інше. З іншого боку, триває еволюція театральних жанрів, поява арт-року і деякі інші музичні та культурні тенденції ХХ ст. привели до того, що в мюзиклі затребуваною стає і академічна традиція.

Музика як художньо-виразний засіб збагачує арсенал режисерських засобів та можливостей. Будучи ж структурним компонентом усієї режисерської постановки, музика нарівні з літературним матеріалом стає частиною дійової структури кожної ланки, кожного циклу уявлення, а отже, і драматичним елементом останнього. Для того, щоб детальніше висвітлити та розкрити драматургічні функції музики в мюзиклах, необхідно звернутися до характеристики поняття «музична драматургія». Кожен твір, який набуває сценічного втілення, має свою драматургію. Драматургія — це зіткнення і взаємодія різних характерів у їх розвитку. Мюзикл характеризується наявністю двох драматургій: літературної та музичної.

Основні функції музики в постановці мюзиклу:

1) Створення емоційної атмосфери дії — це дозволяє режисерові формувати та коригувати емоційний лад засобами музичного мистецтва. Емоційне розгортання мюзиклів засобами музики буває двох основних видів: створення настрою ідентичного сюжету та створення настрою контрастного сюжету.

2) Створення національного колориту і колориту епохи. Ця драматургічна функція музики є однією з головних. Полягає у створенні за допомогою музичного матеріалу національного колориту, епохи, позначення місця та часу дії. Яскраво виражені національні або стилістичні особливості музики підсилюють достовірність того, що відбувається на сцені.

3) Створення характеристики. Об'єктами музичної характеристики можуть бути: людина, її духовний стан, темперамент, характер тощо, а також група людей, учасники та свідки тих чи інших подій. Існують два види музичних характеристик: безпосередньо створюють образ і побічно створюють образ (стосовно персонажа до музики).

4) Зображення внутрішнього дії та стану. У цьому разі музика є засобом матеріалізації почуттів героя або групи осіб.

5) Узагальнення через музику — завжди тісно пов'язане з режисерським ставленням до подій. До основних видів музичних узагальнень належать контрастне (найяскравіше) і резюме (музика єдина з образним змістом, висловлює наскрізну лінію).

6) Створення темпоритму.

Досліджуючи музично-постановочні концепції театрального мистецтва мюзиклів, визначимо нерозривну єдність емоційної та динамічної сторін музичного руху та виділимо дві головні функції — створення лейтмотиву та контрасту. Кожен мюзикл має свої специфічні особливості, а отже, і потребує певного музичного вирішення.

*О. С. Покусай*

#### **ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ БОГДАНА СТУПКИ В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ ДРУГОЇ ПОЛ. XX — ПОЧ. XXI СТ.**

Актуальність дослідження феномену творчості Богдана Ступки зумовлена невідповідністю між вагомістю внеску митця в українське театральне життя й відсутністю комплексних досліджень, присвячених осмисленню значення його творчості в театральному процесі другої пол. XX — поч. XXI ст.

Творчість Б. Ступки являє собою синтезовану мистецьку практику, яка поєднувала акторську гру в театрі та кіно, письменницьку та педагогічну форми діяльності.

Професійне становлення Б. Ступки відбулося в Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької, де перші зіграні ролі (робот Механтроп, «Фауст і смерть», 1960 р., реж. А. Левада; Брянський, «Прапорonoсці», 1975 р., реж. С. Данченко) показали потужний акторський потенціал і вміння створювати емні персонажі. У репертуарі Київського драматичного театру ім. І. Франка ролі Б. Ступки (Микола Задорожний, «Украдене щастя», 1979 р., реж. С. Данченко; Іван Войницький, «Дядя Ваня», 1980 р., реж. С. Данченко; Іешуа, «Майстер і Маргарита», 1987 р., реж. І. Молостов; Король Лір, «Король Лір», 1997 р., реж. С. Данченко) показали максимально переконливість гри й високу майстерність. Широту акторського таланту й вміння створювати живі, філігранні образи демонструють ролі Б. Ступки в кіно в історичному (гетьман Мазепа, «Молитва про гетьмана Мазепу», 2001 р, реж. Ю. Ільєнко) та драматичному жанрах (Орест Звонарь «Білий птах з чорною ознакою», 1971 р., реж. Ю. Ільєнко; Йоська Віхор, «Водоворот», 1983 р., реж. С. Клименко; полковник Бойко, «Схід-Захід», 1999 р., реж. Р. Варньє; Сергій Серов,

«Водій для Віри», 2004 р., реж. П. Чухрай), а також комічні персонажі (Лапсин, «Китайський сервіз», 1999 р, реж. В. Москаленко; професор Фелікс Добржанський «Взяти Тарантину», 2005 р., реж. Р. Качанов).

Основою здатності зображувати фізіологічні, психологічні, соціальні, культурні деталі своїх персонажів є освіта драматичного актора, яку Ступка здобув у студії при Львівському драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Така підготовка вможливила втілення широкого спектра персонажів — від історичних постатей до комедійних образів. Акторські рішення були спрямовані на розкриття персонажа через деталізацію образу, характерність. Пластичне рішення ролі було максимально реалістичним, без гротескності. Також для всіх персонажів Б. Ступки характерним став глибокий психологізм, який передавався актором на універсальному, загальнолюдському рівні. Важливим є зображення персонажів не як одномірних, суто позитивних або негативних, а як неоднотайних, складних, з багатомірним внутрішнім світом і таких, що викликають емоції в глядачів.

Окремої уваги заслуговує письменницька діяльність Б. Ступки, яка дозволяє чітко окреслити професійний портрет митця. Якщо літературні замальовки демонструють тонке відчуття світу й екзистенційні пошуки, то наукові розвідки про історію Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької показують не тільки внутрішнє життя одного з потужних стаціонарних театрів України, але й ідейні основи професійного становлення Б. Ступки під впливом творчості засновника установи Г. Юри та режисера Б. Тягна, який надав молодому актору першу роль у театрі.

Таким чином, творчість Богдана Ступки є складним, багатогранним явищем театрального процесу другої пол. XX — поч. XXI ст., демонстрацією якісно нового рівня акторської гри, що може стати теоретичним підґрунтям у оновленні стандарту майстерності актора.

*Т. В. Шевченко*

### **ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ТРЕНІНГИ ЛЕСЯ КУРБАСА В МОЛОДОМУ ТЕАТРА ЯК СИСТЕМА ВИХОВАННЯ СУЧАСНОГО АКТОРА**

Український театр перебуває на перетині багатьох культурних та інноваційних спрямувань, які прийшли до нас з близького та далекого зарубіжжя. На сьогодні актуальним є питання про збереження традицій, напрацьованих саме українськими митцями впродовж історичного розвитку нашої держави.

Для сучасного освітньо-театрального процесу необхідною і експериментальною є проблема дослідження та осмислення системи тренінгів видатного митця Леся Курбаса, започаткованої ним у Молодому театрі, для подальшого її введення в програму виховання молодих акторів драматичного театру.

Тренінги, створені Лесем Курбасом, спрямовані на розвиток не тільки тілесних виявів молодих митців, а ще й на інтелектуальне навантаження.

Леся Курбас змушував акторів передусім мислити, досліджувати творчість українських та зарубіжних поетів, писати реферати про видатних театральних діячів. Молодий театр — це була дійсно школа-лабораторія, створена для пошуків форми та змісту вираження акторами персонажів та середовища їх існування.

Метод роботи під метрономом, що забувся в наш час, також мав своє значення для навчання молодих акторів. Люди, до входження в репетиційний процес вистави, зрозуміло, живуть у своєму вимірі, і навіть не замислюються, що мають власний темп і ритм. Коли ж настає час репетиції — початківцям надзвичайно складно прилаштуватись один до одного і ввійти в загальну темпоритмічну систему вистави. Тому постійний тренінг під метрономом змушує актора існувати в заданому середовищі, невідворотно відчувуючиплинність часу. Слід зауважити, що не всі актори в Молодому театрі змогли подолати випробування метрономом, були й такі, що не витримали чужого ритму, заданого назовні.

Це тільки один з прикладів, але він доводить, що Леся Курбас поставив у своїй експериментальній лабораторії високий щабель духовного та тілесного розвитку. Важливим є ще й такий аспект: у Молодому театрі практикувалась не просто хореографія з постановкою конкретних танцювальних номерів, а хореографічні етюди, які були певною квінт-есенцією — конкретним чи загальним вираженням емоції, почуття, характеру, явища тощо. Такий підхід до занять танцями дозволив успішно поєднати в пластиці акторів на сцені театр та танок, створити вдалий тандем окремих напрямів. Саме поняття «поєднання» різних варіацій творчості в одне ціле — це вже була наскрізна дія до надзавдання — «розумного арлекіна».

Ще однією важливою ознакою, притаманною і для європейських театральних шкіл, є робота Леся Курбаса саме з акторами-початківцями, адже саме вони, не досвідчені, але завзяті, були найкращим варіантом для втілення нових ідей.

Отже, спрямування роботи Леся Курбаса в Молодому театрі дуже сучасне і ексцентричне. Воно збуджуватиме увагу студентів-акторів навіть сьогодні, а також привчатиме до дисципліни і роботи в колективі. Тож експериментальні тренінги можуть посісти важливе місце в театральній педагогіці, і виховати в акторах різносторонні якості, які гармонійно поєднуються в одне ціле.

Так, можна сказати, що деякі елементи все ж використовуються в театральних практиках зі студентами, але, безумовно, найкращого результату можна досягнути лише тоді, коли комплексно опанувати цю системність. Також важливо, щоб молоді актори досліджували музику, живопис та інше мистецтво подібного експериментального характеру, щоб розвивати своє бачення цілісної картини проблем сьогодення. Адже напрям роботи Леся Курбаса спрямований на сучасність і на проблематику, яку задає конкретне суспільство на сучасному етапі свого розвитку.

Леся Курбас вершиною всього вважав думку, головним завданням його психологічних і фізичних тренінгів було навчити актора мислити, впливати думкою на глядача, а тілом, голосом, емоціями тільки підсилювати, доповнювати і виражати розумовий потік.

*Т. А. Волкова*

### **ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В. ШЕКСПІРА НА УКРАЇНСЬКІЙ СЦЕНІ**

Було колись мудро сказано: театр — це ознака повноліття нації. Можна продовжити: Шекспір — це ознака повноліття театру. П'єси В. Шекспіра в усі часи набували різного інтерпретування: від тлумачення його творів з філософської точки зору до екзистенціального втілення на сцені. У його творах уважні дослідники та шанувальники відшукували скарби мудрості та натхнення, а реалістичність творчості надавала ясні картини відчайдушної сили митця. Не виняток й жіночі образи творів В. Шекспіра: Офелії, леді Макбет, Катаріни, Джульєтти та ін.

Відомості про перші шекспірівські вистави на Україні належать до початку XIX ст. Але говорити про повноцінне сценічне втілення творів Шекспіра на той час не можна, оскільки професійний театр тоді ще тільки зароджувався.

Збереглося дві афіші київських труп — польської Зміовського (1816 р.) та польсько-української Ленкавського (20-і роки XIX ст.), — що свідчать про постановки у них шекспірівських трагедій.

Сценічна історія драматургії Шекспіра в українському радянському театрі починається у 20-х рр. XX ст.

Хронологічно першою шекспірівською виставою була трагедія «Макбет» у мандрівній філії Київського драматичного театру в Білій Церкві (1920 р., режисер Леся Курбас). Цю виставу, що могла стати прикладом формалістичного експериментування, було розв'язано, як говорив сам режисер, у плані трактування жесту «як динамічної і ритмічної цінності». Користуючись методом семіотико-структурного аналізу, відокремлюємо предмет дослідження та підкреслюємо, що центральний жіночий образ трагедії — леді Макбет — дозволяє дійти першого висновку про загальну лінію та ознак, якими наділені майже всі жіночі образи митця (Офелії (трагедія «Гамлет»), Джульєтти (трагедія «Ромео та Джульєтта»), а саме жіночої чарівності та не опальної стійкості духу, що робить їх сценічні інтерпретації досить складними для акторського опрацювання, що незмінно і у XXI ст.

Зовсім інше емоційне забарвлення мали комедії В. Шекспіра. Прикладом є комедія «Приборкання норовливої», яка фактично продовжує життєствердну тему «Дванадцятої ночі» і яку поставив Сталінський український драматичний театр ім. Артема (1953р.).

У розкритті ідейного змісту твору актори і режисер-постановник Я. Соловейчик виокремили його гуманістичне спрямування, яка полягає в тому, що людина не повинна втрачати почуття власної гідності, що стосунки між людьми мають ґрунтуватися на взаєморозумінні і повазі,



що щирість у коханні — найвище благо для ніжної дівочої душі, але нестерпна мука для власної гідності та недоторканості. Такою ми зустріли Катарину, а також їй подібних за тематикою Гермію та Титанію (комедія «Сон літньої ночі»).

Базуючись на значних історичних прикладах, можна з упевненістю сказати, що українські театри не розв'язали ще багатьох серйозних питань, поставлених шекспірознавством. На українській сцені своє найбільш виразне розкриття набула проблема шекспірівського гуманізму, пристрасна віра драматурга в кращі якості людини, красу людських почуттів, право на вільне існування, а жіноче питання потребує досконалого вивчення та опрацювання на систематичному рівні, але кожна зустріч із Шекспіром — урок майстерності для актора. Вона збагачує його духовно, розвиває технічно, надає велику творчу насолоду.

*Д. В. Жорник*

### **КОМП'ЮТЕРНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСОБИ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ У ВИСТАВАХ «ЦИРКУ ДЮ СОЛЕЙ» ФРАНКО ДРАГОНЕ**

Інтенсивний розвиток комп'ютерних технологій зумовив віртуалізацію багатьох сфер сучасного життя. Театральне мистецтво ХХІ ст. так само навчилося активно залучати діджитал-технології до арсеналу засобів художньої виразності. Проте ця ситуація зумовлює проблему дотримання балансу між видовищною формою та ідейним змістом у виставах, художня образність яких формується із залученням високих технологій. Тому як для режисерсько-постановочних груп, так і для мистецтвознавців, із метою вирішення практичних проблем і теоретичних питань важливим є звернення до творчості бельгійського театрального режисера Франко Драгоне.

Вражаючі вистави «Цирку дю Солей», аква-театру «La Perle», численні шоу та зірок світового шоу-бізнесу демонструють авторський стиль режисера й уміння створювати цілісну художню образність. Сценографія, сценічні образи, освітлення, звуко-шумовий супровід вистав Ф. Драгоне дозволяють виокремити особливості його режисури.

Вистави «Цирку дю Солей» є класичним зразком не тільки режисерської роботи Ф. Драгоне, але й показником високої майстерності творчого колективу й технічного персоналу. Важливим є те, що режисер зберігає естетику циркових вистав. Сценографія Ф. Драгоне спрямована на візуалізацію основних тем. Так, для вистави «Бродячий акробат» художня образність відтворювала місто, для «Alegria» — радість, «Quidam» — казковий світ, «Varekai» — дух кочового племені.

Розробку сценічних образів Ф. Драгоне здійснює з урахуванням масових вистав. Тому значна увага приділяється костюмам відповідної тематики з гротескними деталями — рукавами, комірами, декором. З цієї ж причини в виставах активно задіяні пластичні форми. Також залучаються пантоміми, буфонади та вокальні номери. Окрему увагу приділено фізичній підготовці акторів театру через значну кількість циркових

номерів. Активна міміка й грим на обличчях акторів, пантоміми є виражальними засобами, які надають драматизму виставам і не дають перетворитися їм на просте чергування ефектних гімнастичних етюдів та пластичних сцен.

Освітлення сценічних творів Ф. Драгоне поєднує естетику цирку зі створенням сучасного видовища. Освітлення відповідає тематиці вистав і спрямоване на посилення атмосфери, створеної декораціями — світло вуличних ліхтарів, світло театральної рампи, схід сонця, відблиск морської води тощо. До вистав залучаються віртуальні багатопланові зображення на «заднику» сцени, голограми, монітори з сюжетними або абстрактними зображеннями, різнокольорові лазерні промені поєднуються з відкритими джерелами вогню, додаються світлодіодні деталі на реквізиті, спортивних снарядах та костюмах акторів.

Виразальні засоби, які використовує Ф. Драгоне, спрямовані на максимальну кількість емоцій у глядачів, тому вистави режисера користуються високим попитом, адже сприймаються поза рівнями мови, інтелекту, менталітету, культурних особливостей. Інтенсивність залучення діджитал-спецефектів змістовно збагачує видовище, сприяє максимальному утриманню уваги аудиторії.

Таким чином, режисерська робота Франко Драгоне у виставах «Цирку дю Солей» завдає новий рівень якості масових вистав, а залучені до засобів художньої виразності комп'ютерні технології демонструють перспективи в удосконаленні художньо-естетичної складової концертної режисури за допомогою віртуальної реальності.

*Т. І. Галічева*

### **ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПОНЯТИЯ «ТЕАТРА АБСУРДА», ЛИТЕРАТУРНЫХ ЖАНРОВ НЕРЕАЛИСТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ (ЭКЗИСТЕНЦИИ, АБСУРДА, ПАРАДОКСА) И ИХ ПЕРВЫЕ СЦЕНИЧЕСКИЕ ВОПЛОЩЕНИЯ**

Изучая произведения Канта, Гегеля, Кьеркегора, Шопенгауэра, Ницше, Толстого, Достоевского, Хайдеггера, Ясперса, Сартра и многих других писателей и мыслителей XIX–XX вв., А. Камю приходит к выводу, что их стремление к истине, осмыслению бытия объяснялось неприятием и отрицанием существующих форм социальной жизни. Самые различные формы угнетения и подавления человека — экономическое, социальное, политическое, нравственное, религиозное, эстетическое, информационное — вели к «обесчеловечиванию человека и человеческого общества, к отчуждению и дегуманизации, к обесцениванию ценностей, к выхолащиванию и уничтожению идеалов». Грандиозная тоталитарно-бюрократическая машина пыталась развенчать и подавить все человеческое, превратить людей в ничтожные детали своего механизма, исполнителей самых незначительных и будничных функций. К этой варварской работе был привлечен весь исполнинский государственный аппарат: репрессивные органы, средства массовой информации, общественные

организации, молодежные и профессиональные объединения, различного рода международные организации.

Силы и средства этой машины были направлены на то, чтобы все упростить, разложить на элементарные составные части, дабы каждая из них выполняла простейшие функции.

Банализация, предельная упрощенность и вульгаризация охватывают всю социальную жизнь общества и индивида: от экономической до художественной. Все то, что раньше создавало определенный смысл человеческого бытия — общественная жизнь, труд, всеобщие ценности, идеи и идеалы, близкие и далекие индивидуальные и социальные цели — теперь «ведет к утрате и использованию смысла». Человек уже не может распоряжаться самим собой, собственной жизнью и судьбой: он — игрушка, марионетка в руках могучих и анонимных сил, которые поступают с ним, как пожелают. Уже не может быть и речи о том, чтобы человек творил мир в соответствии со своими идеями и идеалами, он сам превращается в вещь среди других вещей, поэтому воплощение таких мыслей в литературных произведениях и повлекло за собой возникновение новых, отличных от реалистических, жанров в литературе (экзистенция, абсурд парадокс), искусстве, в частности театральном, сценическом воплощении данных произведений.

Само название «Театр абсурда» появилось не как терминология. На первые постановки «Служанок» по Ж. Жене (все они были неудачными, поскольку режиссеры не в полной мере понимали замыслы автора и не могли донести до зрителя суть проблемы) зрители реагировали поразному: смеялись, многие уходили, а большинство оставшихся кричали: «Что это? Театр абсурда». Отсюда и появилось название. Хотя одни из основателей жанра — Ж. П. Сартр и Э. Ионэско были против этого термина применительно к своей драматургии, более склонны считать такое направление «театром парадокса», а не абсурда.

Ф. Кафка (один из первых писателей, чьи произведения относят к жанру парадокса, абсурда) касался этой темы в своем творчестве: «Процесс», «Замке». Первой пьесой «Театра абсурда» была сценическая адаптация его романа «Процесс» в постановке А. Жюда и Ж.-Л. Барро 10 октября 1947 г., точнее первая наиболее удачная сценическая версия. А Ф. Кафку можно считать основателем данного направления в искусстве. Второй постановкой была «Лысая певица» Э. Ионеско (первоначальное название «Английский без преподавателя»), 11 мая 1950 г. Третьей — «В ожидании Годо» С. Беккета в постановке Р. Блена (уже к 10 представлению она становится успешной) 3 января 1953 г. в театре г. Париж «Вавилон».

Из малых залов на большую сцену «Театр абсурда» вышел, благодаря постановке пьесы Э. Ионеско, «Носорог» Ж.-Л. Барро 20 января 1960 г. на второй, после «Комеди Франсез» сцене Франции — «Одеон — Театр де Франс».

*Л. О. Головка*

## **ЕВОЛЮЦІЯ ПОСТАНОВЧИХ РЕЖИСЕРСЬКИХ СИСТЕМ УКРАЇНСЬКОЇ КОМЕДІЇ «ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ»**

**М. П. СТАРИЦЬКОГО**

Комедія — це драматичний твір, у якому засобами гумору та сатири викриваються негативні суспільні та побутові явища, виявляється смішне в навколишній дійсності або людині. Вона не є новим жанром і потребує детального вивчення науковцями.

Гарний зразок комедії, лідер театрального прокату — твір М. Старицького «За двома зайцями», який є взірцем досконалої драматургії. Створена автором ще в XIX ст., у XXI ст. вона дуже актуальна. Цей твір — фактично переробка написаної в 1875 р. міщанської комедії І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках». Вона наявна в репертуарі багатьох театрів України: у Києві, Харкові, Львові, Чернігові, Одесі, Сумах, Полтаві, Запоріжжі, Коломиї та в інших містах. Саме ця комедія є основою кіносценаріїв, мюзиклів, численних вистав і оперет та здобула успіх не лише в театрі. Так, фільм В. Іванова «За двома зайцями», який знімали на Андріївському узвозі в Києві, відзначено державною премією імені Олександра Довженка. Героїв славнозвісної комедії навіть зобразили там у вигляді скульптур.

Розглянемо, як режисери втілювали постановку в життя. Кожен спектакль, який показують на сцені, відрізняється від попередніх, оскільки кожний режисер має власне бачення твору. Удосконалюються системи, змінюється час, але обрана тема лишається актуальною.

Отже, комедія М. Старицького «За двома зайцями» дуже популярна, допомагає зрозуміти, як змінювалися жанр комедії та образи, що нового кожний театр привніс у її розуміння. На прикладі постановок цього твору можна побачити, як з виникненням нових технологічних можливостей змінювалися реквізит, технічне обладнання на сцені й у кінематографі.

*М. С. Дійниченко*

## **ЗАХИСТ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЇ ВЛАСНОСТІ: РЕЖИСЕР ЯК СУБ'ЄКТ АВТОРСЬКОГО ПРАВА**

Право інтелектуальної власності є самостійною комплексною галуззю права, сукупністю норм, які регулюють суспільні відносини, пов'язані зі створенням об'єктів права інтелектуальної власності, а також набуттям, здійсненням та захистом права на ці об'єкти.

Авторське право режисера є винятковим. У його творчій команді працює безліч людей: актори, музиканти, хореографи, а також спеціалісти, відповідальні за світлове обладнання, декорації, звукооператори тощо.

Режисер може створити власний твір, а може взяти відомий і зробити власну інтерпретацію. Залежно від цього, якщо режисер створив твір і втілює його постановку, його вважають суб'єктом авторського права, котрий має моральні й матеріальні права на твір. Моральні права: на

ім'я, на те, щоб визнаватися автором твору, на його цілісність, право використовувати твір або дозволяти його використання, мати псевдонім або зберігати анонімність, уперше довести до відома твір, на захист ділової репутації та ін. Матеріальні права полягають у тому, щоб автор мав винагороду за використання твору.

За останні кілька років набула актуальності проблема забезпечення захисту прав інтелектуальної власності режисерів. Нині в Україні є кілька спеціалізованих органів: Державне патентне відомство України, Комітет з інтелектуальної власності, Державне агентство України з авторських і суміжних прав тощо. В Україні наразі відсутній дієвий контроль щодо попередження посягання на авторське право, розв'язання таких спорів. Де-факто норми захисту інтелектуальної власності існують, а де-юре вони не мають належної реалізації.

Отже, належний захист інтелектуальної власності режисерів є актуальним і потребує створення відповідних умов для попередження та вирішення таких спорів, а також законодавчих норм, у яких будуть визначені санкції за порушення авторського права режисера.

*Д. Є. Железняк*

### **ТРАНСФОРМАЦІЯ КАБАРЕ**

Кабаре як масове видовище французького походження є унікальним, оскільки з часу свого виникнення набуло варіацій і зазнало трансформацій. Перше кабаре «Чорний кіт» засновано на Монмартрі в Парижі.

В Україні перше кабаре «Бібабо» поставлене під керівництвом О. Алексеева. У Харкові з ініціативи художників-авангардистів зі студії «Блакитна лілія» створено експериментальний театр-кабаре «Блакитне око», а також «Танго», «Сумська, 6», «Будинок артиста». У Львові першим театром кабаре був «Вулик». У Києві також є значна кількість кабаре: Художній театр Кручиніна, театр-кабаре «Перепуття», «КЛАК» (пізніше «ХЛАМ»), «Маска», «Великий театр мініатюр», «Гротеск, «Крикий Джиммі».

Видатні артисти естради починали своє творче життя саме в кабаре: Едіт Піаф, Ів Монтан, Шарль Азнавур, Чарлі Чаплін, Марлен Дітріх, Лайза Міннеллі.

Спочатку кабаре визначали як літературно-художнє кафе, у яких відбувались імпровізовані інтимні, камерні вистави за участі конференсьє, котрий створював з різних номерів поетів, музикантів, акторів, акробатів, танцівників і вокалістів певне шоу. Кожен номер — це маленька окрема вистава, місце, де виконують відверті танці. Драма, балет, опера поєднуються в ньому із цирком і степом, вокалом, естрадним номером, пародією, іронією, сентиментальністю, сарказмом, філософічністю.

Отже, кабаре є оригінальним видом масового видовища з яскравими номерами, декораціями, у якому поєднуються різні стилі. Його особливості потребують детального емпіричного дослідження.

*Р. О. Карафетова*

## **СТАНОВЛЕННЯ РОМСЬКОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО РОЗВИТОК**

Ромська культура виняткова. Роми мають свої ментальність і традиції, які формувалися протягом багатьох століть. Вплив різних народів, релігій та культур — усе це знайшло відображення в їхньому мистецтві. В Україну роми прийшли з Румунії та Молдови, де кочували до цього.

Роми володіють дивовижною творчою спадщиною. Улюблений вид мистецтва — пісня, яку вони виконують з великим натхненням та почуттям. Танок ромів експресивний, жвавий, сповнений пристрасті. Ромський національний одяг завжди був яскравим. Стиль і колорит формувався в степах. Костюми вирізнялись унікальністю та впізнаваністю. Одяг жінок відрізняється довгими спідницями, прикрашеними яскравим орнаментом, у чоловіків сорочки яскравого кольору. Оригінальне вбрання разом з неперевершеним виконанням пісні й танцю вже багато століть припадає до душі будь-якій аудиторії.

Останнім часом почало стрімко розвиватися театральне мистецтво ромів. Створено «Ромен» — їхній перший репертуарний театр. В Україні в м. Харків також сформовано професійний циганський театр пісні й танцю імені О. І. Карафетова, у м. Київ — театр «Романс». У вищих навчальних закладах уведено спеціальний курс з ромського мистецтва. Отже, говорячи про сучасний рівень розвитку ромських культури та мистецтва, про міжнародне визнання творчих досягнень цього народу, можна стверджувати, що він набув дуже високого виконавського рівня, їхнє мистецтво продовжує розвиватися та вдосконалюватися. В Україні нині немає вчених, котрі досліджують означену проблематику, відсутні наукові праці, присвячені цій темі. Оскільки розвиток ромського мистецтва продовжується, потрібне подальше дослідження цієї теми.

*О. В. Красніков*

## **СУТНІСТЬ КОМУНІКАТИВНО-ІГРОВОЇ ТА ТВОРЧОЇ ФУНКЦІЙ ДИТЯЧОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА МОЛОДІ**

Театр — це потужне джерело думки. Без театального виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Першоджерелом театру є не тільки навколишній світ, а й сама людина, її духовність, мислення, мова. Сценічний образ по-новому розкриває перед людьми особливості предметів і явищ дійсності. Доведено, що жоден вид мистецтва не впливає більше, ніж театр, на емоційну, вегетативну нервову та моторну системи дитини. В. О. Сухомлинський уважав, що музичний і театральний образи здатні виховувати, змінювати характери людей, стимулювати їх до добрих учинків та високих почуттів. Видатний педагог наголошував: музика, її мелодика, краса та задушевність здатні перевиховувати, змінювати на краще маленькі серця його вихованців. Саме музика є першочерговим засобом морального та розумового виховання людини, джерелом благородства серця та чистоти душі.

Наприкінці XVIII ст. завдяки глибоким знанням духовної культури українського народу письменник І. П. Котляревський на сторінках своїх творів висвітлює кілька важливих положень моральності. Він брав участь у народних зібраннях і розвагах, записував фольклорні твори, вивчав побут, звичаї, обряди, повір'я, перекази українців, завдяки чому набув глибоких знань усної народної творчості. Важливе значення у вихованні дітей і молоді засобами фольклору, зокрема їхнє моральне становлення, має трактування народної творчості українським генієм, поетом Т. Г. Шевченком, яке він висвітлює на прикладі власного життя.

Моральні почуття є складовою групи вищих почуттів. У них виявляється емоційне ставлення дитини до навколишньої дійсності та себе. Моральні почуття — це почуття правди, довіри, справедливості, прихильності, честі, гідності, страху, сорому, провини, совісті, відповідальності, успіху, а також громадянські почуття. Ефективними умовами розвитку моральних почуттів дошкільнят є: створення життєрадісної атмосфери, формування довільної поведінки, застосування методів активного залучення дітей дошкільного віку до вироблення моральних норм і застосування їх на практиці. Соціально-моральне виховання є одним із найважливіших чинників їхнього загального розвитку. Воно здійснюється в усіх видах діяльності й покликане забезпечити виховання дитини з перших років життя. У процесі такого виховання розвиваються гуманні почуття, формуються етичні уявлення, навички культурної поведінки, соціально-суспільні якості, зокрема повага до дорослих, відповідальне ставлення до доручень, вміння гратися й працювати, справедливо оцінювати свої вчинки та дії інших дітей. Шляхи розв'язання завдань соціально-морального виховання: повага педагога до кожної дитини, емоційно-позитивне спілкування дошкільнят один з одним, організація повсякденної спільної творчої діяльності дітей і дорослих.

Нині педагоги шукають нетрадиційні шляхи творчої взаємодії з дітьми, намагаються зробити кожне заняття цікавим і захопливим, просто й ненав'язливо розповісти їм про найголовніше — красу та різноманіття світу. Вихователі навчають дитину всьому, що стане їй у нагоді в сучасному житті. Виховують і розвивають її основні здібності: чути, бачити, відчувати, розуміти, фантазувати та придумувати. Усе життя дітей насичене грою. Кожна маленька людина хоче виконати власну роль. Навчити малюка грати, виконувати ролі й діяти допоможе театр.

Вирішенню одного з важливих питань у сфері комунікації — розуміння іншої людини — сприятиме театр, оскільки саме призначення мистецтва полягає в його здатності перенести у вигаданий світ образів, надати можливості зробити чужий досвід своїм, набуваючи його через власні переживання. Так театральне мистецтво розширює світ емпіричного існування особистості, обмеженої в часі та просторі, дозволяє їй долучитися до чужої культури, виробити свої моральні, духовні й естетичні цінності та ідеали.



*О. В. Мирошніченко*

### **СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КООРДИНАТОРА ІВЕНТ-АГЕНЦІЇ В ОРГАНІЗАЦІЇ ІВЕНТ-ПРОЕКТУ**

Івент-агенції в сучасній святковій індустрії України посідають важливе місце. На їх становлення та розвиток значно впливають соціокультурні фактори суспільства, інновації у сфері технологій та постійно зростаючі вимоги замовників спеціальних подій. Основною метою івент-агенції є досягнення цілей, поставлених клієнтом, шляхом організації та проведення спеціальних подій. Роботу над такими проектами професійні івент-агентства довіряють координаторові та режисерові.

Режисер в івент-агенції як креативна одиниця виконує творчу функцію та працює над реалізацією режисерського задуму відповідно до поставлених завдань.

Координатор — це менеджер проекту, який відповідальний за його реалізацію. У безпосередній взаємодії з режисером проекту він супроводжує організацію івента від першого спілкування із замовником до зворотного зв'язку після проведення. Цей тандем забезпечує втілення режисерського задуму заходу. Координатор формує команду творчого відділу, підрядників, артистів, веде документацію та спілкування із замовником.

Серед організаційних завдань координатора виокремлюються основні: аналіз спеціальних подій за багатьма критеріями для подальшого створення плану підготовки проекту; формування таймінгу підготовки із зазначенням завдань, відповідальних та дедлайнів виконання завдань; ведення документації, необхідної для забезпечення реалізації спеціальних подій; ведення фінансової складової проекту, а саме — кошторису з повною звітністю; спілкування з замовником на вищому рівні в тандемі з режисером; пошук підрядників та постановка їм технічних та творчих завдань відповідно до режисерського задуму; кастинг та вибір артистів для проекту відповідно до затвердженої концепції; взаємодія з представниками локації проведення івенту; аналіз ризиків, позаштатних ситуацій та пошуку шляхів їх недопущення і запобігання; забезпечення режисеру підготовленої локації, персоналу та артистів для проведення репетицій та реалізації проекту; отримання зворотного зв'язку та аналіз проекту після його реалізації.

Отже, у реалізації режисерського задуму координатор івент-агенції відіграє універсальну роль організатора, менеджера, керівника та логіста.

*А. А. Мусатенко*

### **ПЛАСТИЧНЕ РІШЕННЯ ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ ЗАСОБАМИ ТАНЦЮ**

Останнім часом режисери створюють вистави, темпоритм яких визначається танцем. За допомогою пластики іноді розкривається смисловий зміст вистави. Велике значення в драматичному спектаклі має його

пластичне рішення, танець. Завдяки танцювальним композиціям можна створити нову сценічну атмосферу, виявити глибину вистави.

Режисер з балетмейстером ставлять складні вистави, наповнені пластикою, пантомімою, танцем, які дозволяють глядачам зрозуміти задум, а артистам досягати виразності через тіло.

Існує й інша тенденція, коли танцювальні композиції, пластичні рішення не відповідають стилю вистави та сприймаються критиками як вставні естрадні номери.

Танець у драматичному театрі має свої особливості, його цілі й завдання пов'язані зі специфікою драматичної постановки. Сучасні режисери драматичних театрів дедалі більше часу приділяють пластиці акторів, пластичному рішенню вистави.

Сучасне мистецтво драматичного театру шукає нові й неординарні шляхи втілення художніх творів, тому в драматичному театрі до постановки вистав долучають балетмейстера: саме він може запропонувати несподівані пластичні рішення, адже володіє великим комплексом виражальних засобів і прийомів з хореографічного мистецтва.

Танець у драматичному театрі змальовує життя, людські долі та пристрасті й може бути одним із виражальних засобів. Танцем можна розповісти про життя й побут, час і звичаї, темперамент і характер народу. Внесення в сцени спектаклю танцю відповідної країни й епохи відтворює історичну атмосферу. Прикладів тому безліч: бассданси, павана, гальярда — для драм В. Шекспіра, менует або гавот — для п'єс Мольєра, французька кадрили, полонез або котильйон — для «Євгенія Онегіна» О. С. Пушкіна. Народні танці, побутові, салонні сприяють відтворенню в драматичному спектаклі життя.

*І. Ю. Нарожна*

### **ЕВОЛЮЦІЯ СПОРТИВНО-ХУДОЖНЬОГО ТЕАТРУ: ВІД РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ ДО СУЧАСНОСТІ**

Масові спортивно-художні заходи як жанр видовищного мистецтва мають багату історію, пов'язану з формуванням спортивної режисури, розвитком спорту, зокрема проведенням міжнародних змагань тощо.

Зародження спортивно-художнього театру на теренах України почалося з фізкультурних парадів на площі. Спочатку вони нагадували військові, але згодом стали тематичними. Кожна колона, яка брала участь у параді, обирала власну тему, втілюючи її засобами художньої виразності.

У 30 рр. ХХ ст. у фізкультурних парадах вперше були представлені масові гімнастичні виступи, що суттєво змінило їхню композицію. Розпочався активний пошук нових засобів виразності. Виникли нові види гімнастичних вправ, а також почали використовувати спеціальні предмети, які могли змінювати форму чи колір, набуваючи іншого вигляду.

Згодом нагальним стало питання про можливість синтезу спорту та мистецтва. Режисери почали вражати глядачів образним рішенням теми,

гарним музичним і художнім оформленням постановок, об'єднуючи їх зі спортивними елементами (конструкції «Білоруська ваза», «Кубок», «Спираль» тощо).

У післявоєнний період фізкультурні паради почали проводити на стадіонах, що спричинило виникнення нової форми — масових спортивних видовищ. Виник новий засіб виразності — художній фон. Важливою подією в розвитку спортивно-художнього театру був загальний фінал видовищ у 1954 р.

Стадіон змінив жанр, зробивши його спортивнішим. У програмі масових видовищ на стадіоні чільне місце належало змаганням з окремих видів спорту, що додало до загальної атмосфери дух суперництва.

Естафету фізкультурних парадів підхопили спартакіади, програма яких містила марш-парад, масові гімнастичні вправи, спортивні змагання й мітинг.

Здобутки спортивно-художнього театру були втілені в грандіозній постановці відкриття та закриття Олімпіади-80 у Москві, над якою працювали кращі фахівці країни, зокрема й українці.

Спортивно-художній театр продовжує жити й нині, оскільки масові спортивні видовища досі популярні. Для України останнім прикладом стало проведення разом із Польщею «Євро-2012». Крім того, кожного року відбуваються спортивні змагання різного рівня, представлені цікавими постановками.

*К. В. Феоктистов*

### **«ГАЙДАМАКИ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В ІНСЦЕНІЗАЦІЇ ЛЕСЯ КУРБАСА**

У ХХ ст. український театр увійшов як дві окремі системи — існування в межах різних імперій суттєво позначилося на його творчому стані, формах побутування, відносинах із соціумом. В Австро-Угорщині він міг майже без перешкод інтегруватися в західноєвропейський культурний простір, зважати на потреби української інтелігенції, резонуючи з важливими для нації процесами урбанізації, звертатися до світової класики, творів сучасної європейської драматургії, дослухатися до голосу модерної культури, тому набутий ним досвід суттєво відрізнявся від досвіду театру Наддніпрянської України.

Вистава «Гайдамаки» 1939 р., як і колись «Гайдамаки» 1920 р., вперше поставлені Лесем Курбасом, насичена випадками в сторону поляків, що особливо актуалізувалося у зв'язку з вересневими подіями 1939 р., коли радянські війська перетнули кордон і зайшли на територію нейтральної Польщі. Але була й принципова різниця між цими двома не зовсім художніми інтерпретаціями: головна русійна сила в протистоянні з ворогом у 1939 р. — уже не народна маса, а її мудрі керівники, котрі визначали напрям дій. Рецензент 1930 рр. писав, що в історичних п'єсах, особливо в таких, як «Гайдамаки», де лейтмотивом є боротьба двох ворожих таборів на тлі значних народних зрушень, суть конфліктів

розкривається шляхом конфлікту сильних характерів, наповнених щирим, справжнім пафосом, здатним на жагуче почуття.

Його радше приваблювала можливість здійснити радикальний творчий експеримент, базуючись не на новітній драмі, а долучаючись до давніх джерел, використати яскраву, самобутню театральність вертепного дійства, керуючись модерною художньою ідеологією. Саме це й було естетичною програмою вистави. Відтоді в театрі Леся Курбаса вертеп як потужний естетичний чинник посідає особливе місце. А безпомилковість суджень Д. Антоновича про чималі «ресурси» цього феномену мистець доводитиме своєю творчістю ще не раз. З приводу інших, конкретніших причин виникнення «Різдвяного вертепу» на афіші безпосередні учасники подій висловлювали різні думки.

Період від початку 1920 рр. — дуже різноманітний щодо естетичних принципів та творчих методологій. Досліджуючи творчість Леся Курбаса в період Київського драматичного театру (Кийдрамте), який восени 1920 р. набув статусу Державного мандрівного театру НКО УРСР, як і в часи «Молодого театру», виявляємо, що майже кожна нова вистава є окремим громадським маніфестом. У цей період Лесь Курбас починає втілювати одну з найграндіозніших театральних утопій ХХ ст. — створення «театральної імперії», яка б не тільки розвивала та просувала сучасні театральні концепції, але й активно впливала на формування світоглядних моделей у суспільстві. В історії світового театру того періоду український режисер на цьому шляху не був єдиним: подібні ідеї висувалися та частково реалізовувалися в практиці Всеволода Мейерхольда, у концепціях Антонена Арто, в ідеології німецького театрального експресіонізму. Але Лесь Курбас, можливо, найбільше наблизився до практичного втілення цього проекту, доказом чого є досвід Мистецького об'єднання «Березіль».

Сценічна доля творів Тараса Шевченка в Україні охоплює майже 150 років. На багатому подіями тлі постава Леся Курбаса височить мистецькою Говерлою. Деякі сучасники реформатора національного театру (П. Рудін, Ю. Меженко, Й. Шевченко) уважали, що цією виставою завершилася ціла епоха в українській сценічній культурі й розпочалася її нова доба. Недаремно вона покликала до життя кілька сценічних інтерпретацій драматичної поеми Тараса Шевченка в інших театральних колективах, які використовували літературну редакцію Леся Курбаса, зроблену ним на початку 1919 р. (видана «Книгоспілкою», 1926).

Лесь Курбас «переніс» виставу на сцену театру імені М. Заньковецької 1922 р., пізніше неодноразово повертався до поетичного шедевр Т. Шевченка в керованих ним самим колективах (Кийдрамте, 1920; Мистецьке Об'єднання «Березіль», 1924; театр «Березіль», 1930), чим створив важливий прецедент у національній сценічній культурі. Найвірогідніше, режисера надихав постійний глядацький інтерес, не говорячи вже про фахівців, критиків, науковців різних поколінь, який з роками посилювався. Численні спогади учасників подій, монографії Г. Довбищенко та М. Лабінського (1972; 1989), де розглядається сценічна історія поеми

Т. Шевченка, у котрій спектаклі Леся Курбаса посідають чільне місце, — усі вони це засвідчують. Нині складно уявити спробу досягнути творчий шлях Леся Курбаса без згадки про «Гайдамаків». На репетиціях «Шевченкової вистави» виник метод «перетворень» — одна з емблематичних ознак його театру, створеної ним школи.

Образові Гонти режисер приділив особу увагу. У Леся Курбаса цей персонаж уперше з'являвся на кону в третій картині, мав три виходи, упродовж яких мусив розкрити трагедію непересічної особистості. Перша поява подавала Гонту як епічну фігуру. Він стояв поряд із Залізником на станку; нижче, на всьому просторі сцени, юрмився барвистий натовп гайдамаків. Їхній ватажок — полководець, упевнений у собі, власних силах, здавалося, не знав докорів сумління, внутрішньої боротьби. Згодом Леся Курбас пояснив, що в естетичному сенсі персонажі цієї вистави базувалися не на живих людських типах, а на певних енергетичних сконцентрованих персонажах, котрі були грандіозними монументальними посталями, які діяли як узагальнений образ, а не людська особистість, з усіма зовнішніми ознаками.

Ставлення хору до того, як «погуляли» гайдамаки, однозначно негативне. На відміну від «історичного народу», лідером котрого був центральний герой вистави Леся Курбаса — Гонта, чиї переконання робили його вбивцею власних дітей, — «народ вічний» не був схильним приймати кривавої жертви, нехай навіть мотивованої благородною ідеєю здобуття свободи. Концепція образу Гонти тут поставала в її безпосередніх і опосередкованих зв'язках з обома іпостасями народу, що вможливило максимальне загострення моральної, філософської проблематики цього конкретного образу, вистави загалом. Леся Курбас підходить до проблеми трагічної провини Гонти з дещо нетрадиційних позицій. У такий спосіб утворений «Гайдамаками» прецедент стає безцінним для національної сценічної традиції, особливо зважаючи на принциповий характер можливості опанування культурою трагедійної вистави.

*О. О. Яцкова*

### **ФОЛЬКЛОР ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

Термін «фольклор» увів до наукового обігу англійський археолог Вільям-Джон Томсон, котрий використав його в статті «The Folklore» (1846) для позначення «неписаної історії, що фіксує залишки давніх вірувань, звичаїв і подібного в сучасній цивілізації». Офіційно це поняття визнано англійським фольклорним суспільством (1879). Предметне поле фольклору зазнавало змін. Спочатку ним позначали всі явища матеріальної та духовної культури народу, пізніше — тільки народну словесність, поезію, усну народну творчість.

Мистецтво, культура кожного народу виявляються у спробах людини словом, танцем, піснею, магічним дійством висловити свої почуття,

переживання, пояснити явища світу, індивідуальними або колективними зусиллями умилювати сили природи тощо.

Фольклор і традиційну культуру споріднює традиція. Фольклорні зразки та цінності передаються усно, шляхом імітації тощо. Його форми виявляються через мову, усну літературу, музику, танці, ігри, міфологію, обряди, звичаї, ремесла, архітектуру й інші види художньої творчості. К. В. Чистов запропонував виокремити серед різних підходів до визначення поняття «фольклор» 4 основні концепції:

1. Історико-культурну, відповідно до якої народна культура розуміється як усна й передає простонародний досвід і знання. Народна культура трактується як вся духовна культура й деякі форми матеріальної культури архаїчного періоду розвитку, які мають соціологічне обмеження («простонародність»).

2. Естетичну, згідно з якою фольклор визначається як «художня» комунікація.

3. Філологічну, яка акцентує на вербальності, пов'язаності традиції зі словом.

4. Теоретико-комунікативну, відповідно до якої фольклор розуміється як знаково-символічна система, що виникає в межах дописемної культури. У фольклорі виражені етичний та естетичний ідеали народу, найважливіші принципи народної педагогіки. Народна творчість є важливою також для вивчення ментальності її носіїв. Як складова слов'янської словесності, український фольклор має багато спільного з усною народною творчістю неслов'янських народів — фінів, литовців, румунів.

Фольклор — цілісна й відкрита жанрова система. Пізнати його особливий світ можна, осягнувши єдність, взаємозв'язок образів, мотивів, сюжетів, тобто всіх складових цілісної системи, яка надає змоги людині зрозуміти довколишній світ, орієнтуватися в ньому. Це засвідчують збережені традиції родинної й календарної обрядовості та записи фольклорних творів.

Правильного й усебічного уявлення про традиційну народну культуру можна набути, ознайомившись із багатьма фольклорними явищами, які протягом століть були основою культурного життя українського народу. Навіть з виникненням і розвитком в Україні професійних мистецьких форм фольклор залишився важливим засобом задоволення культурних потреб. Звуження сфери функціонування фольклору — історично закономірний процес, проте в різних культурних традиціях його інтенсивність і динаміка не були однаковими. Переважна більшість сучасних цивілізованих націй майже втратили живу традиційну народну культуру, але в Україні цей процес не настільки поширений, хоча й були через відомі історичні обставини значні втрати. Якщо ознайомлення з фольклором у традиційному середовищі ще півстоліття тому відбувалося через безпосереднє спілкування поколінь, то нині воно дедалі частіше здійснюється через посередництво друкованого слова або засобів масової інформації.

Витоки народних традицій, обрядів і звичаїв містять споконвічні знання про природу людського буття. Наші пращури вірили, що саме від обрядового дійства залежить життя їх та їхніх нащадків. Але нині люди не вивчають культурну цінність і не знають про силу обрядових свят у космічному циклі життя, їх енергетичний потенціал символів, які відображають найглибинніші знання попередників і є таємничим кодом, який необхідно зрозуміти, щоб відчутти себе спадкоємцями власного народу. Одухотвореність, величність, важливість викликають високі людські почуття, а без них душа «спить», не відчуваючи метафізичного зв'язку видимого й невидимого, чуттєвого та надчуттєвого.

Нині наука досягає глибинний зміст і виняткове значення для генетичного здоров'я нації набутків старовинних народних обрядів, вбачаючи в цьому можливість гармонізувати людський організм із навколишнім світом, зберігаючи в народній пам'яті через норми неписаного права почуття правди й свідомості, обов'язку чинити відповідно до звичаїв. Оскільки фольклор — це сам народ, тому він є найяскравішим виразом його культури, найбільшим національним скарбом. Український фольклор не тільки зберігся, а й підкорив завдяки самотності та красі весь світ, тому необхідно записувати усну народну творчість, адже багато вже втрачено.

Сьогодні колективна народна фантазія активізується, намагаючись містифікувати або демістифікувати проблеми сучасної людини. Це лише одна з можливих форм вираження потреби маніфестації власних уподобань і переживань сучасності для майбутніх поколінь. Сучасність втрачається або поступово кристалізується й нашаровується у сферах масової культури, духовної спадщини і традиції. Відбувається постійний процес народної творчості, який реалізується в нових формах: анекдотах, переказах, сучасних обрядових виявах, нічних посиденьках, вечірках, художніх знахідках наївних аматорів тощо. Але їхня реальність не здатна повністю дистанціюватися від класичного фольклору. Саме тому фольклорний театр нині необхідно сприймати як відповідник осучасненої народної української традиції та як традиціоналізацію народної української сучасності.

*Е. А. Ершова*  
**ХОЗЯИН МАНЕЖА**

Цирк — это вид искусства, зрелище, включающее выступления акробатов, эквилибристов, жонглёров, клоунов, иллюзионистов и дрессированных животных. Но никто никогда не задумывался, кто же на самом деле главный на манеже цирка. Инспектор манежа — самый главный человек в цирке, ведущий представления. Раньше эта должность называлась «режиссер-инспектор манежа», а еще раньше «шпрыхсталмейстер» (Sprechstallmeister — «говорящий директор»). В его обязанности входит объявление номеров программы, участие в качестве резонёра



в клоунах репризах, руководство униформистами, наблюдение за выполнением правил техники безопасности и организация репетиций.

Спектор Леонид Михайлович — инспектор Харьковского манежа, работает в цирке на протяжении пятидесяти трёх лет. Леонид Михайлович был награжден знаками «Отличник Министерства культуры СССР», «За вагомый вклад в искусство Украины», а также ему присвоено Почетное звание заслуженный артист Украины. В цирке за все это время Леонид Михайлович был униформистом, ассистентом, в течение десяти лет директором и потом уже инспектором манежа.

Профессия цирковых артистов, как правило, передается из поколения в поколение. В мире было много таких семей: династия клоунов и дрессировщиков Дуровых, династия дрессировщиков Филатовых, династия акробатов-вольгижеров и дрессировщиков Запашных, династия цирковых артистов Гринье, династия клоунов Фрателлини и династия укротителей Багдасаровых. Семья Спектора Леонида Михайловича тоже относится к цирку. Когда он познакомился со своей женой, она работала швейей в ателье, а в цирке стала главным костюмером. Сын Леонида Михайловича родился в Днепропетровском цирке. Сейчас он дрессирует лошадей. На Харьковском манеже Спектор Андрей выступает с двумя номерами — игра с хлыстами «Зорро» и дрессированные пони «Ирландская сага». В этих номерах партнершей Андрея является его жена Ольга Никоненко. Старший внук: артист цирка в России, а маленький катается в коляске по цирку, как раньше его папа.

Рудольф Славский в научной работе «Советский цирк» пишет, что основой циркового искусства является демонстрация чего-то необычного и смешного; характерной особенностью современного цирка является демонстрация фокусов, пантомимы, клоунады, реприз, дрессированных животных.

Вся жизнь в цирке — это история, в особенности каждый выход на арену становится историей для любого артиста. Впервые Леонид Михайлович вышел на арену в качестве униформиста, Евгению Елисею, дрессировщику медведей, нужно было подыграть в одной сценке, чехарда, так называлась игра с медведем. В качестве шпехштаймейстера Спектору Леониду Михайловичу доверили объявлять Дурова, его увертюру.

Цирк — это государство в государстве, со своими праздниками, законами. Цирковых традиций на самом деле очень много, есть даже целая книга. Как пишет Буренена-Петрова Ольга в своей книге «Цирк в пространстве культуры», нельзя сидеть спиной к манежу на барьере — это неуважение к манежу, к тому куску хлеба, который он дает артистам; нельзя переходить дорогу артисту перед выходом — к неудачи; нельзя в цирке щелкать семечки — зрителей не будет. Все законы пишутся из жизни, как техника безопасности.

Таким образом, Спектор Леонид Михайлович пришел в цирк в юном возрасте. Для него это не просто работа, это — его жизнь. Не смотря на

то, что ему в этом году исполнилось семьдесят лет, он продолжает дарить волшебство каждому, кто приходит в гости в страну детства, в Цирк.

*А. Э. Скрипник*

### **БЕРТОЛЬД БРЕХТ: АПЕЛЛЯЦИЯ К РАЗУМУ**

Эпический театр Б. Брехта не столько реализует гедонистическую функцию искусства, сколько в полной мере заставляет своего зрителя познавать и анализировать действительность с помощью сложных художественных образов, апеллируя к глубоким мыслительным процессам, в чем нуждается современник. Пьесы Б. Брехта, которые на протяжении много более трех четвертей столетия продолжают ставиться на сценах всего мира, уступают в популярности только шекспировским. А на его теоретические разработки опираются творческие поиски последователей — режиссеров Юрия Любимова и Питера Брука.

Имя Б. Брехта ассоциируется с поиском новых художественных форм, высоким интеллектуализмом, отражением сценического «ощущения целого» как величины изначальной, вместе с тем, его творчество — это исключительно тонкие портреты, скрупулезно, в мельчайших деталях изображенные социальные «картины» и события.

Б. Брехт дал миру театр, возбуждающий в зрителе не только естественные ощущения и стремления в рамках заданных на сцене исторических условий, но и ситуации, при которых просыпаются мысли, необходимые для изменения этих исторических условий. Он освободил зрителя от «гипноза» и построил контакт между ним и актером на новой основе, отличной от внушения, избавив актера от бремени полного перевоплощения и дав ему возможность критиковать свой образ, отчуждаясь от него, в частности, реализуя «эффект отчуждения» как способ представить явление с весьма неожиданной стороны. Кроме того, Б. Брехт позволил актеру смотреть на создаваемый образ извне — с позиции общества. Соответственно, высокая социальная роль эпического театра предопределяет в актере активную гражданскую позицию.

В репетиционной методике Б. Брехт призывает исполнителя придерживаться принципа дистанцирования. Как известно, по его мнению, вживание в образ антагониста не проходит бесследно, отравляя разум актера.

Б. Брехт-драматург дарит миру зонги, хронологическую композицию пьесы, а как практик-реформатор — метод отчуждения, выступая тем самым против аристотелевского театра. В качестве протеста против натуралистического театрального репертуара своего времени он не только дает жизнь эпической драме, соединяющей драматическое действие с эпической повествовательностью и включающей в спектакль самого автора, но и подводит теоретическую базу и наполняет собственным содержанием сам термин.

Б. Брехт, разрушая так называемую «четвертую стену», отделяющую сцену от зрительного зала, утверждает возможность особого

диалога — непосредственного общения актера и зрителя, что прочно вошло в европейскую театральную культуру.

Несмотря на то, что, с одной стороны, «брехтовская теория» до сих пор вызывает неприятие и много споров, с другой — еще при жизни драматурга его пьесы считались скандальными, а постановки производили двойное впечатление на зрителей, но творчество Б. Брехта, нашедшее отклик в сердцах миллионов людей во всем мире, следует считать реформирующим драму как таковую.

Эпический театр нужно признать сосредоточением просвещения и глашатаем правды, воздействие которого выстроено на убеждении, а преследуемая цель — изменение мира.

*А. В. Немченко*

### **ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА В ХАРЬКОВЕ**

Цирк занимает в искусстве особое место. Под куполом цирка живет стремление к чуду, в нём нет места людским порокам, мелочности, подлости и несправедливости, он сближает и объединяет разные страны и эпохи — это еще одна причина нашего интереса к нему.

Выступления акробатов, жонглеров, гимнастов, клоунов с древнейших времен привлекали художников, скульпторов, музыкантов возможностью отобразить гармонию и совершенство человеческого тела, передать динамику его движений, раскрыть все тайны и символику этого загадочного искусства.

Харьков славится не только как деловой и культурный, но и как цирковой центр Украины. В 1905-1906 г. появился первый каменный стационарный манеж — цирк-театр Грикке, нынешний Старый цирк, который был возведен по проекту архитекторов М. С Коморницкого и В. В. Хрусталева. В 1911 г. в Харькове появилось ещё одно здание цирка, построенное театральным предпринимателем греком Муссури. Желание предпринимателя создать что-то грандиозное было настолько велико, что цирк не только получил репутацию самого красивого цирка в Европе, но еще и стал самым большим цирком в мире — он был рассчитан на 5750 мест, с гардеробными, различными цехами и подсобными помещениями. Проект был амбициозным, но, как и многие хорошие начинания, потерпел неудачу — харьковчане остались совершенно равнодушны к детищу Муссури. Тогда он решил переоборудовать цирк в оперный театр. Но, так или иначе, проблема акустики давала о себе знать. Театр просуществовал недолго. В дальнейшем здание пережило еще много реконструкций, постепенно утрачивая свою былую роскошь.

История цирковой арены могла завершиться в 1943 г. Во время оккупации немцы организовали в цирке колбасную фабрику. Однако цирк был спасен и сразу же после освобождения начал давать представления.

По инициативе Фреда Яшинова, который на тот момент являлся директором цирка, был возведен новый Харьковский цирк, который стал его детищем. Уже в 1974 г. в Харькове на площади Урицкого появилось

новое здание цирка, сооружённое в современных архитектурных формах. В зрительном зале удобно разместилось более двух тысяч кресел, с любого из них прекрасно виден весь манеж.

В 2013 г. Харьковскому цирку присвоили имя Фреда Яшинова

Сегодняшний цирк в Харькове является высоко профессиональным. Сохраняя преемственность лучших традиций многонационального советского цирка — Харьковский цирк пребывает в постоянном поиске новых форм выражения, новых жанров.

Однако в условиях рыночной экономики все больше конкуренцию стационарным циркам составляют гастролирующие Цирки-Шапито, которые привлекают в свои представления все больше современных зрелищных технологий и артистов, участвовавших в различных телевизионных талант-шоу. Это обеспечивает привлечение большего круга зрителей среди молодежи. Поэтому для обеспечения развития Харьковского государственного цирка в будущем необходимо принять один из путей оптимизации организации зрелищности цирковых представлений. Первый путь — широкомасштабная поддержка цирка городской и областной администрации, обеспечение монополии на организацию цирковых представлений в городе для Харьковского государственного цирка. Вторым путем заключается в привлечении артистов украинских телепроектов в цирковые представления и обеспечение Харьковского государственного цирка современными технологиями для повышения зрелищности и расширения целевой аудитории.

Искусство цирка способно находить совершенно новое, неожиданное в уже знакомых вещах. Безусловно, движущей силой в овладении мастерами Харьковского цирка трюковым языком и поэтикой его выразительности является возникшая в незапамятные времена любовь харьковчан к цирковому искусству. Поэтому необходимо, сохраняя традиции харьковского циркового искусства, внедрять новинки технологичного прогресса для повышения зрелищности и качества визуализации представления.

*О. Д. Дудник*  
**СПЕЦИФИКА ТЕАТРАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ  
ДЛЯ ДЕТСКОЙ АУДИТОРИИ**

Для современного, развитого и технологически оснащенного мира театра, казалось бы, уже не существует каких-либо преград в реализации всевозможнейших театральных постановок и творческих замыслов. Грандиозные декорационные конструкции, новейшие свето-шумовые спецэффекты, костюмы, моментально меняющие цвет и форму — эти и прочие инновационные средства выразительности, на данный момент, занимают главное место среди критериев оценивания качества спектакля. Театр делает основной акцент на визуальное зрительское восприятие, все меньше уделяя внимание внутреннему драматургическому содержанию спектакля.

Конечно же, театрам подобного типа трудно найти более благодарного и впечатлительного зрителя, нежели ребенка, восторженно наблюдающего за всей этой яркой, костюмированной суматохой, сидя в зрительном зале. Основная проблема здесь кроется в том, что после просмотра спектакля вышеупомянутого типа в памяти ребенка не остается ничего, кроме ярких картинок, не несущих в себе определенной смысловой нагрузки.

Так в чем же дело? Почему спектакль не произвел на ребенка должного впечатления? Выходит, что виной всему детское легкомыслие? Или все же драматургу, создавшему основу для данного представления, следует уделить особое внимание внутреннему наполнению спектакля, предлагаемого юному зрителю, определив, в чем же заключается специфика театральной драматургии, ориентированной на детскую аудиторию?

Осмысление сущности театральной драматургии для детей стало целью данной работы, достижение которой предопределило обращение к наработкам известных театральных деятелей, детских психологов, театроведов и драматургов: Александра Брянцева, Натальи Сац, Виталия Дмитриевского, Виктора Викторова и др.

Итак, следует понять, что в детском еще не до конца сформировавшемся мировосприятии, театр не должен становиться лишь озорной альтернативой кинотеатра или компьютерной игры, театр должен стать для ребенка местом, где происходит таинственное действо, где открывается занавес в жизнь. Наталия Сац — женщина, которую называли матерью детских театров мира, в своей книге «Дети идут в театр» писала: «Мысль и сердца маленьких зрителей горячо воспринимают события в спектакле, и достаточно малейшей несправедливости там, на сцене, — весь зрительный зал встанет на защиту обиженного. Активное вмешательство в театральное действие — то, чего не бывает в театре для взрослых и что всегда бывает в театре для детей».

Однако желание быть активными участником не может возникнуть в мыслях ребенка из неоткуда. Должно произойти нечто, что сумеет зацепить, взбудоражить впечатлительную детскую душу, заставить ребенка сопереживать и самое главное — верить в происходящее на сцене. Вот в этом — главная особенность театра для детей. Ребенок не в состоянии холодно анализировать разворачивающиеся перед ним события, он все воспринимает в несколько раз острее и насыщенней, нежели взрослый человек, а следовательно, и стараться для детской аудитории, создавая театральное действо, необходимо в два, а лучше в три раза сильнее.

Что касается специфики драматургии, являющейся основой для создания спектакля, то здесь крайне важно правильно подобрать материал для будущего спектакля, адресованному детской аудитории. Дело в том, что кругозор нынешнего юного зрителя значительно расширился, а следовательно, те темы и жанры, которые раньше считались доступными лишь театру для взрослых, имеют право существовать на сцене детского

театра. Важно лише знайти верну форму подачі, що являється однією з основних задач.

Підводячи ітоги, спробуємо визначити основні принципи створення оптимальної моделі дитячого представлення. В першу чергу необхідно зберегти баланс між зрелищною стороною спектакля і його смисловою навантажкою. Далі проблематика драматургічного вироблення повинна бути актуальною і цікавою юному глядачеві, необхідно вибрати верну форму подачі вибраного вироблення. Спектакль, пропонуваний дитячій аудиторії повинен представляти собою певну естетичну цінність, базуватися на загальноприйнятих духовних принципах і стати для дитини не просто казкою, а певним посвідченням і помічником в реальній житті, що допоможе дитині краще зрозуміти себе і оточуючий світ.

*М. О. Кішмерешкіна*  
**ВИВЧЕННЯ ПРОБЛЕМАТИКИ  
ТЕАТРАЛЬНОГО ГЛЯДАЧА**

Питання, пов'язані з вивченням глядача, мають суттєве значення для розуміння проблем культури. Глядач, як найважливіший елемент художньої комунікації, традиційно є об'єктом дослідження багатьох наук, які створюють цілісне уявлення щодо неї як явища культури. У широкому сенсі феномен глядача виходить за межі сфери мистецтва. Зміст явища, що виникло в контексті мистецької культури, — у значущості публічності життя. Необхідно розмежувати поняття «глядач» і «художник», які часто є синонімами. Мистецтвознавство визначає глядача як частину суспільства, зайняту неспеціалізованою діяльністю споживання мистецтва, завдяки якій реалізуються суспільні функції мистецтва.

Глядач — носій певного, зумовленого соціокультурними чинниками комплексу знань про мистецтво, динаміка яких відображається в саморозвитку художнього життя. Згідно з таким підходом, місце театру в художньому житті суспільства значною мірою визначається співвідношенням потреб суспільства в театрі та здатності театру їм відповідати. Цей процес певною мірою стимулюється новими комунікативними засобами, що дозволяють вирішити художні та культуротворчі завдання. Питання взаємозв'язку театру та глядача — ключове для всього художнього процесу. Нині театр не «веде» за собою глядача, відкриваючи високі істини життя та змушуючи замислитися над проблемами людини й суспільства, людини та природи, а, навпаки, «йде» за глядачем, задовольняючи його низькі потреби.

Один із перших теоретиків-дослідників феномену театрального глядача Іван Ігнатов у праці «Театр і глядач» (1916 р.) поглиблено вивчає проблему глядача в різновекторних аспектах, зокрема питання про те, як впливав театр на глядача, які вносив зміни в його психологію та як глядач діяв на зміни в репертуарі та грі, як під його впливом змінювалася фізіологія театру й розвивався актор. Автор дослідження аналізує

розвиток театру та простежує еволюцію публіки, починаючи відлік від Указу 1756 р. і завершуючи серединою XIX ст., висновуючи: театр є запозиченим і штучно впровадженим на європейський культурний ґрунт, тому процес формування глядацької аудиторії такий довгий і нерівномірний.

І. М. Ігнатів у праці «Театр і глядачі» зазначає: «Не народжений, а створений театр не мав у момент свого виникнення, ні в наступні епохи тісного зв'язку з глядачами, який виражається у впливі останніх на еволюцію репертуару, на гру, на всю фізіономію сцени. Ненароджений театр займав глядачів, але вони довго дивилися на нього, як на щось чуже, цікаве, але стороннє». Незважаючи на те, що феномен глядача (публіки) науковець вивчав у контексті різних аспектів культурного життя, дослідження загалом можна вважати дещо одностороннім щодо оцінки вітчизняної публіки. Виходячи з концепції «штучного походження на європейському ґрунті», вона представляється якимось «глядачем-велетнем», однорідним, трохи інфантильним, котрий очікує від театру тільки відпочинку й розваги.

Однією з найважливіших особливостей театрального мистецтва є те, що його твір — спектакль — остаточно формується під прямим і безпосереднім впливом глядача, котрий, перебуваючи в театрі, не тільки сприймає твір театрального мистецтва, але певною мірою бере участь і в його створенні. І в інших мистецтвах читачі та глядачі впливають на творчість художника, здійснюючи цей вплив через критику в пресі, шляхом публічних обговорень та диспутів, за допомогою листів, адресованих безпосередньо авторові твору тощо. Але в інших видах мистецтва вплив людей, котрі його сприймають, на людей, які його творять, здійснюється в основному не в процесі самої творчості. У театрі відбувається пряма, безпосередня взаємодія між актором і глядачем, чим театральне мистецтво істотно вирізняється з-поміж інших. Роль глядача в театрі жодною мірою не може бути зведена до ролі споживача, хоча предмет споживання тут займає вищу шкалу благ — це культурні, духовні блага. Глядач у цьому випадку є творцем мистецтва, необхідною умовою його «реалізації». Вступаючи до глядацької зали, він долучається до співтворарства — публіки, стає складовою колективу, що сприймає і своєю реакцією формує та нав'язує акторам «глядацьку партитуру вистави». Щоразу ця партитура буде неповторною, а спектакль — іншим. У цьому полягає сутність театру, секрет його життєздатності, говорячи мовою менеджменту, його конкурентна перевага перед іншими видами мистецтв. Власне публіка є знаком демократизації культури, вираження сили громадської публічної думки.

Будь-яке мистецтво моделює дійсність і при цьому використовує пританаманні тільки йому способи моделювання. Розуміти, розшифрувати ці способи значить володіти мовою певного виду мистецтва. Чим краще глядач володіє цією мовою, чим він підготовленіший, тим більше інформації, вражень і більший сенс здатний отримати від перегляду вистави.



Очевидно, що підготовлений глядач — театрал — це той, хто має досвід спілкування з театральним мистецтвом, відвідує театр регулярно, маючи в цьому духовну потребу. Театрал цікавиться інформацією про театр (спектаклі), читає критичні статті, зіставляючи думку критика, публіциста з власним досвідом і судженням. Театрал — це «жива реклама» театру. Будучи захопленим сам, він захоплює інших і приводить їх до театру.

Отже, публіка є складовою театрального видовища, організована відповідно до певних вимог як учасник театального процесу. Спосіб входження в роль глядача залежить не тільки від соціокультурних зразків, вироблених у суспільстві, але й від специфіки самого театального мистецтва, природи та способу його контакту з людиною.

## СЕКЦІЯ: ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

*О. В. Дудіна*

### УКРАЇНСЬКИЙ ДИТЯЧИЙ КІНЕМАТОГРАФ ХХІ СТ.: ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Роль дитячого кіно є надзвичайно важливою на сучасному етапі розвитку українського суспільства. Медіаграмотність дитини впливає на її розвиток, формує світобачення, виховує соціально активного громадянина. Тому особливу увагу слід приділяти дитячому кінематографу, який змалку орієнтує юного глядача в кіномистецтві. Набувають важливого значення дитячий кінопродукт в Україні, розкриття різних аспектів існування дитячого кіно.

Аналіз праць і вітчизняних, і російських науковців, у яких розглядається розвиток дитячого кінематографа (І. Долінський, К. Парамонова, М. Яновський, І. Зубавіна, В. Скуратівський, А. Зайцева), свідчить про те, що у СРСР дитяче кіно було одним з активних засобів комуністичного виховання дітей. Воно використовувалося для ідеологічного впливу на молоде покоління. При роботі над дитячим фільмом враховувалися вікові особливості юних глядачів, специфіка їх мислення, естетичного сприйняття.

На сьогодні в Україні не існує окремої програми розвитку дитячого кінематографа. Однак, Асоціація діячів аудіовізуальної освіти України має певні здобутки щодо розвитку аудіовізуального контенту для дітей. За підтримки Держкіно України та медіапедагогів за останні роки в Україні створено такі фільми, як: «Сторожова застава» (2017 р.), «Микита Кожум'яка» (2016 р.), «Бременські розбишаки» (2016 р.), «Тіні незабутих предків» (2013 р.). Кінострічки спрямовані на розважання глядача, сюжети звертаються до міфології, є фантастичними, за художніми засобами виразності спостерігається схожість з іноземними кінострічками «Аліса в країні див» (2010 р., США), «Гаррі Поттер і дарунки смерті» (2011 р., США) та ін. Це пояснюється як врахуванням особливостей сприйняття екранних творів сучасними українськими глядачами, з одного боку, та наявністю ознак вестернізації — з іншого. Тенденції вестернізації в дитячому кіномистецтві свідчать про відсутність власних смислових стратегій у дитячому українському кінематографі, достатнього фінансування.

Таким чином, з істотних передумов подолання кризи є поглиблене вивчення громадської думки. Розуміння основних реалій потенційних кіноглядачів здатне стати відправною точкою для подолання стереотипів масової свідомості, що сформувалися протягом попередньої кінопохи й можуть істотно допомогти в пошуку нових орієнтирів, пов'язаних з перспективою розвитку українського кінематографа.

*Лі Хань*

## **ПРОГРАМА РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО КІНОМИСТЕЦТВА КИТАЮ ТА ТРАДИЦІЙНІ КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ**

На початку 2018 р. в Китаї прийнято програму розвитку національного кінематографа, що стало новим етапом, якій підсумував розвиток кіномистецтва «шостого покоління» китайських кінематографістів – генерації, яка прийшла в кіногалузь із 2000 рр. Ознаками її існування виявилися дві протилежні тенденції: з одного боку, подальше зближення з тематикою та економікою світових кінематографій, з іншого — пошуки китайських тем та збереження національного культурного надбання. Режисери «шостого покоління» Чжан Юань, Лоу Е, Цзянь Вень, Фен Сяоган, Лі Чуань утілили на кіноекрані болючі та непопулярні проблеми існування маргінальних прошарків китайського суспільства: гомосексуалістів, безробітних, опозиційно налаштованих до влади тощо («Маленькі червоні квіти» Чжана Юаня, 2006 р.; «Таємниці річки Сучжоу», 2000 р., «Літній палац», 2006 р., «Весняна лихоманка», 2009 р. режисера-бунтаря Лоу Е. — фільм-лауреат міжнародного кінофестивалю в Каннах).

Кілька «історичних фільмів» «шостого покоління» присвячені драматичним подіям китайської історії. Фільм «Місто життя і смерті» (2009 р.) режисера Лі Чуаня присвячений сумнозвісній «Нанкінській різанині» та справедливо свого часу здобув гран-прі визнаного міжнародного кінофестивалю в Сан-Себастьяні. Історична проблематика кінематографа «шостого покоління» відрізняється не тільки бунтарським підходом до історичних подій. Так, режисер Ху Мей у 2010 р. екранізував історичну біографічну драму «Конфуцій», присвячену 2560-літньому ювілею видатного китайського філософа та державного діяча. У цій драмі відтворено не лише біографію Конфуція, але й культурний доробок традиційної культури Китаю: історичні китайські костюми, предмети побуту тощо.

Отже, хоча сучасне китайське кіномистецтво стрімко зближується із західними кіноіндустріями, «шосте покоління» китайських кінематографістів прагне реконструювати та зберегти традиційні культурні цінності.

*І. О. Блажко*

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СЮЖЕТНО-ОБРАЗНОГО РЯДУ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ ЗАСОБАМИ КІНОМИСТЕЦТВА**

Освоєння засобів кіномови, як властивих виключно їй, так і адаптованих екраном, відбувається незмінно, завдяки її синтетичній природі. Стрімкий розвиток екранних мистецтв потребує постійного вивчення способів оновлення, зокрема шляхом трансформації виразних засобів інших мистецтв у простір аудіовізуального втілення. Значною частиною подібних перетворень є інтерпретація сюжетно-образного ряду літературного твору засобами кінематографа.

Уже з перших кінофільмів на основі літературних творів і аж до сьогоднішнього дня є актуальним питання конкретних форм співіснування цих видів мистецтва. Практично з кожною появою нового кінотвору

можна спостерігати відступи від авторського тексту, пов'язані з необхідністю залучення адекватних засобів перекладу з однієї художньої мови на іншу. Це складний процес як створення, так і трактування готового твору. Однак не кожна деформація призводить до зниження впливової сили першоджерела. Внесені інтерпретатором зміни частіше роблять твір зрозумілішим сучасній аудиторії.

Проблему втілення сюжетно-образного ряду творів літератури засобами екранної культури досліджували вітчизняні вчені (С. Аверинцев, І. Вайсфельд, А. Вартанов, Е. Габрилович, У. Гуральник, В. Дьомін, Л. Звоннікова, С. Лазарук, Е. Левін, І. Маневич, В. Мільдон, І. Мартянова, Л. Нехорошев, Л. Савенкова, С. Соколова, Л. Фрадкін, В. Ждан, М. Ямпольський). Праці відомих зарубіжних учених і діячів кіномистецтва також були присвячені цій темі (А. Базен, Б. Балаш, Р. Барт, Дж. Блюстоун, Д. Г. Бойем, Д. Вагнер, Дж. Гріффіт, Б. Гройс, В. Ізер, Д. Картмелл, А. Компаньйона, Т. Лич, Б. Макфарлейн, Е. Мюррей, Д. Г. Уїнстон, І. Уелехан, У. Еко).

Різниця в організації виразного простору літератури й кіно, характер і міра їх умовності істотно впливають на осмислення художніх образів та знаходження адекватного екранного еквівалента втілення авторського задуму письменника. Творчий підхід до втілення на екрані специфічних літературних засобів і породження їх екранних еквівалентів значним чином розширює художні можливості кіномистецтва, збагачує інструментальну базу художньої виразності кінематографа. У процесі взаємовпливу кінематографа й літератури відбувається їх взаємозбагачення, розширення специфічних можливостей кожного з мистецтв. Через принципові відмінності засобів художнього відтворення задуму в кінематографі та літературі (візуальний і словесний образ) неможливо обійтися елементарними правилами «переведення» літературного твору в образи екранної культури.

Переосмислення сюжетно-образного ряду літературного твору, його трансформація й відповідні зміни дозволяють авторам кіно розкрити своє бачення теми та ідеї. Літературний твір стає відправною точкою осмислення дійсності, при реалізації якої відбувається глибоке проникнення не тільки в художній простір книги, а й, що значно важливіше, створюється новий художній простір, який інтерпретує як самі фабульні події, так і з їх допомогою відображає навколишню дійсність.

Звернення кінематографа до досвіду літератури підпорядковується загальним закономірностям взаємовпливу мистецтв, необхідності збагачення засобів художньої виразності одного з них у процесі використання досвіду інших. Що стосується існування невдалих дослідів, які часто ставлять під сумнів доцільність подібної взаємодії кінематографа й літератури, то це переважно пов'язано з невідповідністю можливостей авторів задуманим цілям і завданням. Дані кінематографічних творів характеризують передусім конкретний випадок, ніж сам процес загалом. Проте їх наявність свідчить про нагальну потребу вивчення естетичного

аспекта втілення на екрані сюжетно-образного ряду літературного твору, перш за все, з точки зору кінематографа й аналізу досвіду невдач.

*І. С. Балєв*

### **ФЕНОМЕН ЕВОЛЮЦІЇ ТА ГІБРИДИЗАЦІЇ ЖАНРІВ «НЕОНУАР» І «ПОСТ-НУАР»**

У сучасному світовому кінематографі нині практично не існує зразків «чистого» жанру: хоррор поєднується з комедією, фантастика створена як психологічний трилер, фільм-катастрофа чітко відображає елементи мелодрами. Жанри мають тенденцію до гібридизації, і причин цьому багато. З одного боку, виробники сучасних фільмів думають, що вигідніше створювати гібриди — потенційно вони можуть зібрати більше глядачів. З іншого, подібні процеси свідчать про те, що кінокультура пізнала постмодернізм, який дозволяв авторам однаково легко запозичувати прийоми і смисли з найширшого контексту. Щоразу потрібно докласти чимало зусиль, щоб, по-перше, перевинайти цю формулу й таким чином здивувати новими поворотами, а по-друге, дотримати конвенції так, щоб викликати потрібні емоції в глядача.

Якщо комедія повинна смішити, то нуар — створювати похмуру атмосферу корумпованих міських джунглів, у яких людина не може ні на кого покластися. Але проблема полягає в тому, що з кожним роком розвитку будь-якого жанру дедалі складніше придумувати ці нові формульні ходи. Як наслідок, творці фільмів періодично звертаються до суміжних жанрів, запозичуючи їх елементи для трансформації своїх формул. Подібне багато в чому пояснює появу неонуару й пост-нуару, які найчастіше являють собою жанрові гібриди та трансформації. «Той, що біжить по лезу» Рідлі Скотта поєднує нуар з науковою фантастикою, «Основний інстинкт» Пола Верховена — з легкою еротикою, «Бійцівський клуб» Девіда Фінчера — з психологічною драмою, «Майор» Юрія Бикова — із соціальною драмою, «Місто гріхів» Роберта Родрігеса — з коміксом, «Фатальна жінка» Брайана Де Пальми робить нуар сюрреалістичним. Важливим аспектом у розвитку жанрів є й еволюція настроїв стосовно життя в суспільстві, що диктує творцеві того чи іншого твору нові ідеї, що відображаються на екрані.

Таким чином, актуалізація гібридизації жанрів «неонуар» і «постнуар» на сучасному етапі свідчить про неklasичний етап розвитку аудіовізуальної культури та необхідність його дослідження, враховуючи брак відповідних фахових розвідок.

*С. О. Возняк*

### **ФЕНОМЕН УТІЛЕННЯ ЖАНРІВ АНТИУТОПІЇ ТА УТОПІЇ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ**

З початком ХХІ ст. людство вивчає можливі варіанти свого розвитку, що пов'язано зі зростаючою динамікою соціальних процесів, розвитком певних тенденцій. Але сучасне суспільство містить у собі ознаки,

притаманні антиутопії: соціальні маніпуляції, загрозу ядерної війни, масові хвороби та епідемії, перенаселення, голод і злидні, техногенну катастрофу, корупцію, тоталітарну систему, залежність людей від машин, синтетичну їжу тощо.

Ранні фільми з утопічним і антиутопічним контекстом були вигаданими, що викликало недовіру глядачів. Уся епоха Просвітництва містить посилення до антитези: мистецтво — істина, яка робить художню фантазію підозрілою з погляду фактичного сенсу. Кінематограф покликаний допомогти літературній реалізації фантастичних сюжетів з гіпотетично позитивним або негативним фіналом, залежно від жанру. Реалізація утопічних і антиутопічних сюжетів наочно демонструвала суспільства можливі варіанти його розвитку, абсолютно суперечливі соціальному ладу ХХ ст., але, як передбачав Ф. Шиллер, «<...> те, що сприймається тут як краса, одного разу постане перед нами як істина», це стосується утопічних сюжетів. Реалізація трансцендентного буття набуває відгуку в ігровому кінематографі, що підкреслює його хибність.

З розвитком ігрового кіно провідну роль має документальне, яке ввібрало мистецьке розмаїття та жанрову реалізацію. Нині спостерігаємо антиутопічний жанр у документалістиці, що є парадоксальним. Реалізацію антиутопічного жанру на екранах кіно й телебачення вивчали С. Жижек, Г. Йеффет, Д. Рашкофф, М. Роуландс, котрі описували зміщення антиутопічного проектування у сфері медійно-візуального відображення соціуму.

Прикладами документальних стрічок в антиутопічному жанрі є: «У променях сонця», «Невинність» В. Манського, «Океани» Ж. Перрона, «Смерть робітника» М. Главоггера. Означені фільми мають ідеологічний контекст. У межах історичного процесу елементи антиутопічного та ідеологічного не протистояли один одному в чистому вигляді. Ідеологіями називаємо ті трансцендентні буття уявлення, які ніколи не досягають реалізації свого змісту. Антиутопії також трансцендентні буття, оскільки вони орієнтовані на елементи, що не містяться в певній реальності; але не є ідеологіями, оскільки своєю протидією їм вдається перетворити існуючу історичну дійсність, наблизивши її до своїх уявлень.

Яскравим прикладом реалізації антиутопії в документальному кіно є фільм «У променях сонця» В. Манського, де цей феномен наявний у парадоксі документалістики, що досягнуто через використання загальних планів, закадрового тексту, кількох дублів, власного враження автора, котрий чітко передає синтетичність кінострічки: люди є й героями фільму, й акторами водночас, перебувають у хибній утопії, створеній державою, та антиутопії, яку фіксує автор.

Отже, можна спостерігати втілення жанру антиутопії й утопії в документальному кінематографі. Документалістика, яка починалася як хронікальна фіксація дійсності, нині знімає антиутопічні сюжети, притаманні ігровому кіно. І вони не суперечать завданням документального.

Цей феномен можна спостерігати як основну тенденцію розвитку неігрового кіно. Сучасні режисери фіксують хвилюючі суспільство теми, використовують складні драматургічні конструкції. Цей парадокс прогнозує подальшу детермінацію процесу, позбавляючи можливості робити вибір і приймати рішення.

*М. В. Демиденко*

### **ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПАГЕТІ-ВЕСТЕРНУ В КОНТЕКСТІ КІНОМИСТЕЦЬКОЇ ТРАДИЦІЇ**

спагеті-вестерн є національним італійським жанровим різновидом фільмів про Дикий Захід, виникнення якого пов'язане із творчістю Серджіо Леоне. Загалом у цьому жанрі створено близько 600 кінокартин, переважно в 1960–70 рр. ХХ ст. Однак сучасний режисерський попит та кіновиробництво зумовлюють актуальність цього жанру, окремі його ознаки наявні в новітніх фільмах.

Поява спагеті-вестерну на тлі італійського кінематографа 1960 рр. сприймалася свіжим віянням, оскільки вітчизняний жанр поступово переходив у категорію елітарного мистецтва. Масову ж аудиторію завойовували американські фільми. На цьому захопленні вирішує «зіграти» тоді ще нікому не відомий режисер Серджіо Леоне, розпочинаючи зйомку власного вестерну.

Поява «макаронних вестернів» пов'язана й зі своєрідним відродженням сталого на той час традиційного американського жанрового різновиду, що зазнавав кризи. Поряд з роботами С. Леоне ознаки «вестернів по-італійськи» простежують у фільмах Серджіо Корбуччі, Карло Лідзани, Енцо Кастелларі. У простому, на перший погляд, за сюжетом та перипетіями жанрі наявні «приховані смисли», властиві фільмам постмодернізму.

Першим фільмом піджанру вважається картина «За жменю доларів», яка розпочинає епоху популярності спагеті-вестернів й визначає характерні для них жанрово-стилістичні ознаки. Зокрема фільми цього піджанру є радше кінематографічними притчами, далекими від реалістичних творів. Підкреслена фантастична влучність персонажів, перенесення акценту із сюжетної логіки на ефектний візуальний ряд, епічна цілісність характерів та інші моменти дозволяють чітко відрізнити їх від вестернів американського виробництва, які сприймалися аудиторією як реальні історії. Після виходу цієї картини С. Леоне щороку знімає нові фільми: «На кілька доларів більше» (1965) і «Хороший, поганий, злий» (1966). У всіх трьох картинах, які об'єднуються в трилогію, головну роль виконує Клінт Іствуд.

Формальні відмінності «макаронних» вестернів від класичних американських полягають у спрощенні візуальних структур, тяжінні до схематизму в ситуаціях та типажах, увазі до динаміки темпоритму та зовнішньої видовищності. Їхні герої існують у випалених, мертвих



просторах, вони одержимі жагою помсти за минулі злочинства, їхнє майбутнє приховане в їхньому минулому. Вони шукають давно викрадені скарби на братських кладовищах і возять кулемети, заховані в трунах. Візитна картка американських вестернів — погоні, швидкі перегони преріями, відкрита боротьба благородних суперників — у спагеті-вестернах трансформується в нескінченні засідки, постріли в спину з-за рогу й «хованки» в зруйнованих будинках вимерлих селищ. Герої спагеті-вестернів — зовсім не першовідкривачі. У них немає наївного, напівдитячого переконання у власній винятковості, у них не вирують пристрасні, з них не рветься назовні закоханість у цей світ. Вони часом аморальні, вони все бачили й усе знають. Їм все байдуже.

Цікаво, що саме італійський вестерн «Хороший, поганий, злий» Серджіо Леоне вважається, за деякими оцінками, кращим вестерном в історії кінематографа. Загалом традиція спагеті-вестернів залишила помітний спадок в історії кіномистецтва, створивши самодостатній комплекс жанрово-стилістичних особливостей, семантично-асоціативний ряд, змістові та виразно-мовні кліше. З цієї причини нині жанр користується популярністю серед багатьох режисерів, котрі використовують його прийоми у своїх роботах ХХІ ст.

*А. В. Посашкова*

#### **ПЕРСОНАЖІ ВСЕСВІТУ ГАРРІ ПОТТЕРА: ЕКРАННІ ГЕРОЇ ТА КНИЖКОВІ ПРОТОТИПИ**

«Гаррі Поттер» — серія із семи романів відомої англійської письменниці Дж. Роулінг, котра у своїх книгах створила цілісний магічний світ, що існує паралельно нашому. Основою сюжету всіх бестселерів є протистояння юного чарівника Гаррі Поттера Волан-де-Мортові — «темному» магові, котрий прагне безсмертя та захоплення чарівного світу. Але цікавими для дослідження є всі персонажі всесвіту «Гаррі Поттера», кожному з яких належить особливе місце в романі та його екранізації.

Сім книг Дж. Роулінг екранізовані у 8 фільмах: «Гаррі Поттер і філософський камінь» (2001 р.), «Гаррі Поттер і таємна кімната» (2002 р.), «Гаррі Поттер і в'язень Азкабану» (2004 р.), «Гаррі Поттер і келих вогню» (2005 р.), «Гаррі Поттер і орден Фенікса» (2007 р.), «Гаррі Поттер і напівкровний Принц» (2009 р.), «Гаррі Поттер і смертельні реліквії. Частина 1» (2010 р.), «Гаррі Поттер і смертельні реліквії. Частина 2» (2011 р.).

Але деякі персонажі романів на екрані були втілені режисером несхожими на своїх книжкових прототипів. Одна з причин цього — аудіовізуальне сприйняття глядача відрізняється від особистих вражень та уяви читача. Аналізуючи кінофраншизу, ми вибрали персонажів усесвіту «Гаррі Поттера», котрих режисер навмисно зобразив не такими, як у романах.

Волан-де-Морт, або Том Ярволод Редл, — головний антагоніст, темний чарівник, чиє ім'я не вимовляють уголос («той, кого не можна назвати»). У своїх книгах Дж. Роулінг Темного лорда описує істотою «білою, наче

крейда», із червоними очима, змійними зіницями. Він був настільки худим, що нагадував змія; тонкі та криві пальці, «ніби зубочистки, руки». Проте в блокбастерах Темний лорд постає, як звичайна людина з блідою шкірою та носом, ніби зміїним. Такий образ, вибраний режисерами (спочатку Майклом Н'ювелом — «Гаррі Поттер і келих вогню», де зображена перша візуалізована поява Волан-де-Морта, а потім і Девідом Сйтсом), має логічне пояснення. По-перше, в аудіовізуальному мистецтві, зокрема у фільмах-фентезі, важливу роль відіграє графіка, а оскільки персонаж, зображений Дж. Роулінг, виглядає повністю фантастичним, то на його створення на екрані довелося б витратити багато часу — це економічно не було б вигідно. По-друге, оскільки аудиторія фільмів про хлопчика-чарівника — «13+», режисери не могли візуалізувати книжковий образ — на екрані він би більше нагадував персонажа фільмів жаху. Темний лорд на сторінках книги говорив тихо та незрозуміло, наче змія (він «зміївуст» — уміє говорити зі зміями). У цьому випадку, Майкл Н'ювел і Девід Сйтс відмовилися від книжкового першоджерела: персонаж був би не розкритий через дефекти вимови, які могли погіршити його сприйняття на екрані.

Більшість інших персонажів фільмів про Гаррі Поттера відрізнялися від книжкових деталями: кольором очей (Гаррі Поттер — у книжкового персонажа очі зелені, а в героя фільму — блакитні); віком (Северус Снейп, котрому за романом більше 30, у фільмі він старший за 50 років); веснянками (Рональд Візлі, який за твором мав обличчя з веснянками, а в персонажа кінострічки їх немає) тощо.

Були й вимушені заміни персонажів у фільмі на тих, котрі відрізнялися від книжкових. Наприклад, Албус Дамблдор, якого в перших двох фільмах зіграв Річард Харріс, був точним прототипом книжкового персонажа. Але після смерті актора його місце зайняв Майкл Гембон. Виконуючи роль директора Гогвортсу, він зобразив персонажа похмурішим.

У книгах Дж. Роулінг описала велику кількість чарівних істот, котрі у фільмі не з'явилися: чарівні тварини (авгур — птах; соплохвіст — істота, подібна до краба; садовий гном і багато інших); розумні чарівні створіння (вампири, вейли — істоти в образі красивих жінок, а насправді — гостроклюві великі птахи); потойбічні чарівні істоти (банші — жінки з довгим волоссям, чий крик — ознака наближення смерті; каппа — японський водяний демон тощо). На нашу думку, таке зменшення кількості чарівних істот режисерами спричинене обмеженням хронометражем фільмів та сюжетною другорядністю персонажів.

Отже, деякі персонажі романів-бестселерів письменниці Дж. Роулінг видозмінені в однойменних екранізаціях або вилучені з них. Це зумовлено не лише режисерським поглядом на картину, а й власне специфікою аудіовізуального мистецтва. Адже якби певні персонажі були б із точністю відтворені на екрані, фільми не відповідали б аудиторії глядачів і жанру фентезі. Висновуємо, що аудіовізуальне мистецтво має значно більший вплив на психіку глядачів, ніж літературне.

*М. Т. Агаев*

### **ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКОГО СТИЛЯ Р. М. ОДЖАГОВА**

Расим Миркасам оглы Оджагов — мастер кинематографа, лауреат многочисленных государственных премий, выдающийся кинорежиссер и оператор с богатым кинонаследием. Среди его режиссерских работ — фильмы «Звук свирели» (1975), «День Рождения» (1977), «Допрос» (1979), «Перед закрытой дверью» (1981), «Парк» (1983), «Другая жизнь» (1987), «Храм воздуха» (1989), «Тахмина» (1993), «Стамбульская история» (1995), «Комната в отеле» (1998). Несмотря на значительность творческого вклада Р. М. Оджагова в развитие кинематографа Азербайджана, его режиссерский стиль в научной литературе изучен недостаточно, что и обуславливает актуальность исследования.

В результате анализа кинопроизведений Р. М. Оджагова становится очевидным особый выразительный стиль режиссерского решения, с особым вниманием к психологическим сценам, демонстрирующим душевные переживания героев. Персонажи мастера отличаются неоднозначностью характеристики, противоречивостью натуры, а действие приобретает порой неожиданный разворот. Примером может быть роль следователя в фильме Р. М. Оджагова «Допрос» (1979), которую сыграл актер А. Калягин. Этот образ неожиданно раскрыт режиссером как страдающий подследственному, воспринимающий его исключительно как жертву, переживающий его драму, как собственную. Анализ человеческой природы, психологический показ личности, вынесение национальной ментальности и обычаев на уровень общечеловеческих нравственных проблем — все эти особенности являются отличительной чертой режиссерского стиля художника.

Таким образом, в режиссерских работах Р. Оджагов выражает свою авторскую позицию, свое «я», воплощая на экране темы, которые волнуют его, как художника и гражданина. По словам киноведа У. Мехти, Р. М. Оджагова сегодня можно уверенно назвать не только классиком, но и одной из значительных и легендарных фигур азербайджанского искусства второй половины XX в. На наш взгляд, дальнейшее изучение его творческого наследия, в частности, режиссерских приемов, может стать полезным не только для современной режиссуры, но и значительным вкладом в киноведение Азербайджана и Украины.

*О. Ю. Иванець*

### **ОСОБЛИВОСТІ ОБРАЗНОЇ ХАРАКТЕРИСТИКИ ГЕРОЇВ ФІЛЬМУ «КІБОРГИ» РЕЖИСЕРА АХТЕМА СЕЙТАБЛАСВА**

Війна на сході України триває вже понад чотири роки, як і будь-який збройний конфлікт, залишила свій слід в історії та культурі, свідченням чого є чисельна кількість книжок, серіалів, документальних і художніх фільмів, присвячених цим подіям. Проте кінокартин, які б відображали боротьбу українських воїнів за незалежність і цілісність своєї Батьківщини, до цього часу створено небагато. Ситуацію змінив творчий колектив на чолі з режисером Ахтемом Сейтабласевим, створивши фільм

«Кіборги», який вийшов на екрани кінотеатрів наприкінці 2017 р. Події кінокартини розгортаються в перші місяці війни (орієнтовно — початок осені 2014 р.). У центрі сюжету — історія захисників Донецького аеропорту, котрих називали «кіборгами» за стійкість.

Спочатку через військову уніформу, схожість облич, віку окремі персонажі охарактеризовані узагальнено. Але з часом кожний з них набуває особистого образного опису. Серед героїв фільму — відважний хлопчина Антон з позивним «Мажор» — син «непростих батьків», майданівець, обдарований музикант і просто «біла ворона» у ДАПі. Мажор уособлює образ ліберальної столичної молоді, котра перебувала біля витоків Революції Гідності й орієнтується на західні цінності. Антон — ідеаліст, але часто дратує своїми необдуманими діями, різкістю та непокорю командирів. На протигагу йому створено образ сім'янина «Серпня» — вчителя історії з нетолерантними поглядами зі Львівщини. Син шахтаря, який уособлює типового вихідця з Галичини та учасника націоналістичного руху (у фільмі про це не сказано), він є громадянином-державником та воїном, котрий намагається осмислити причини війни з росіянами, усвідомити фізичну й культурну окупацію України та методи боротьби з колоніальним минулим. Багато в чому Серпень — непримиренний опонент Мажора, який з юнацьким максималізмом оцінює історію й постійно звинувачує Серпня в якихось абстрактних помилках його покоління. Старий, або «просто Коля», — мобілізований за повісткою пенсіонер із Миргорода, котрий додає до дискусій життєвої мудрості. Приземлений дядько, який схиляє кадрового Суботу випити віскі, буркотить на сварливу жінку з сина-добровольця, відбиває словесні атаки бійців щодо свого віку й виявляється здібним воїном. Решта персонажів — узагальнені типажі українських солдатів та добровольців. Образи, які відтворюються у фільмі, не є ідеальними. В їхніх постатях привертає увагу саме «неправильність», що пояснюється вимогами сучасної аудиторії щодо реалістичності, безпосереднього зв'язку зі справжнім життям.

Мабуть, однією з переваг фільму є те, що режисерові вдалося уникнути штучності та награності завдяки двомовності. Наприклад, капітан 79 аеромобільної бригади Євген Жуков, за позивним «Маршал», особистість якого втілено в образі одного з героїв, розмовляв саме російською. Одні герої у фільмі говорять російською, інші — українською, деякі — суржиком. Усі вони активно використовують цензурну лексику.

Отже, «Кіборги» — це фільм «нової формації», у конструванні образів головних героїв якого використано безпосередніх учасників описаних подій. Формування образу військового у цій кінострічці є двостороннім процесом, основаним на вимогах «високої політики» та потреби суспільства.

*Д. В. Мінаєва*

### ОСОБЛИВОСТІ НЕЛІНІЙНОГО ОПОВІДАННЯ У ФІЛЬМІ «МЕМЕНТО» (2002) КРІСТОФЕРА НОЛАНА

У 1996 р. брати Нолани вирішили створити історію, пов'язану зі специфічним захворюванням — антероградною амнезією, коли порушується

здатність запам'ятовувати нові події. Джонатан Нолан написав твір «Memento Mori», котрий є літературною основою для створеного спільно з Крістофером сценарію. Принципова різниця між двома літературними текстами полягає в композиційно-драматургічній спрямованості, оскільки у сценарії порушено лінійну структуру оповідання. Історія фільму розповідається в зворотному до хронології порядку, що надає драматургії особливого ефекту, ніби розповідь йде від персонажа Леонарда Шелбі (Гай Пірс), постаючи з його особистої точки зору, завдяки чому виникає фрагментарність у висвітленні подій. Таким чином, час фільму ніби поділений на окремі фрагменти, кожен наступний з яких висвітлює попередні події. Це певним чином зумовлено захворюванням головного героя — кожен фрагмент відповідає (приблизно) часу його «забування» — так автор фільму занурює глядача у світосприйняття героя. Кліповість оповідання додатково ускладнена наявністю другої паралельної лінії — історії Семмі Дженкінса, про котрого має пам'ятати герой. Спогади про Семмі — це епізод з часу, який передує захворюванню героя, та є свідченням у його розслідуванні.

Для авторів фільму важливо, що пам'ять героя функціонує в контексті емоцій — Шелбі інтенсифікує роботу пам'яті під впливом сильного почуття — прагнення до помсти за смерть дружини, яка стає сенсом його подальшого життя. Він каже: «Якщо я нічого не пам'ятаю, це не означає, що мої дії не мають сенсу». Тобто інтерпретація факту героєм протистоїть об'єктивній формі втраченої пам'яті. Реверсивна побудова кінотексту, як пазла з кліпів, сприяє зануренню глядача в лабіринти пам'яті та почуттів персонажа й відкриттю заново його власної ідентичності — не того, ким він був, а того, ким стане.

Виконуючи непросте драматургічне завдання, режисер спершу написав сценарій у хронологічному порядку, а потім скористався прийомом реверсивної хронології. До фільму «Пам'ятай» цей прийом використовувався не так часто, наприклад, у «Тристулковому дзеркалі» Жана Епштейна, «Славному майбутньому» Атома Еґояна або ноланівському дебюті «Переслідування».

У фільмі «Мemento» історію розкривають дві паралельні лінії, що чергуються в часі та містять по двадцять два епізоди тривалістю від одинадцяти секунд до семи хвилин. У такий спосіб режисер створює особливий темпоритм оповідання. Одна лінія, у якій герой здійснює помсту, має кольорове зображальне рішення та викладена реверсивно. Друга лінія, представлена в чорно-білому кольорі, хронологічно послідовна: герой, перебуваючи в номері мотелю перед здійсненням помсти, розповідає про себе. Обидві лінії переривають флешбеки, у яких розкриваються історії героя до травми. Реверсивну лінію переривають флешбеки, пов'язані з дружиною та її вбивством, хронологічну — флешбеки про випадок у страховій компанії з хворим на антероградну амнезію. Протягом фільму дві основні лінії поступово наближуються за хронологією, наприкінці зливаючись у найдовшому епізоді. Візуально це злиття

підкреслено плавним переходом від чорно-білого зображення в кольорове.

Таким чином, у фільмі «Мemento» створено оригінальну багатоскладову оповідальну структуру, що відрізняється поєднанням хронологічного типу викладення історії з реверсивною часово-просторовою композицією. Подальше вивчення таких наративних структур сприятиме теоретичному осмисленню творчого стилю режисера.

*В. Л. Родзевська*

### **ПРОВІДНІ ТЕНДЕНЦІЇ ВИКОРИСТАННЯ PRODUCT PLACEMENT У КІНЕМАТОГРАФІ**

Product Placement (прихована реклама) — це демонстрація продукту чи послуги, під час якої не використовується зображення логотипа або офіційного слогана рекламного замовника. Відповідно до іншого визначення, це — ненав'язливе використання логотипу або продукції компанії на тлі головного об'єкта рекламного повідомлення. Поширення Product Placement набуває в кіноіндустрії. Поки глядач спостерігає за сюжетом улюбленого фільму, один з акторів згадує про продукт, який підсвідомо запам'ятовується потенційним покупцем.

Свій внесок у розуміння явища реклами здійснили радянські та зарубіжні вчені: Е. Доценко, О. Феофанов, С. Кара-Мурза, Г. Шиллер, К. Воронов, А. Моулз, А. Лебединський, І. Крилова, В. Філіпова, В. Єфстафьєва. Американські психологи й соціологи Венс Пеккард, П'єр Мартіно та Деніел Бурстин з'ясували, що в результаті систематичного повторення роликів, картинок, слоганів реклама ефективніше запам'ятовується й впливає на свідомість, незалежно від того, викликає заперечення або схвалення. Натомість об'єктом впливу прихованої реклами на аудиторію є саме підсвідомість.

Існують такі канали поширення Product Placement: візуальний; розмовний; через використання чи практичне застосування. Візуальний тип прихованої реклами передбачає показ на екрані рекламованого продукту, послуги або логотипу та їх сприйняття через зорові образи. Розмовний (вербальний або аудіальний) тип орієнтований на сприйняття бренда або ідеї за допомогою слуху. Зазвичай актор або голос за кадром озвучує продукт, послугу або корпорацію. Прихована реклама через використання чи практичне застосування здається рекламодавцям найкращою, оскільки відбувається «застосування» актором в кадрі продукту, що просувається.

Згідно з останніми маркетинговими дослідженнями щодо поширеності та ефективності Product Placement, прихована реклама нині використана в 60% фільмах і серіалах. Серед психологічних прийомів Product Placement: механізм ідентифікації з Героєм, стереотипність сприйняття, наслідування, Product Integration, відеовключення та ін. Наприклад, герої «Матриці» використовують мобільні телефони Nokia, подружжя Сміт — герої фільму «Містер і місіс Сміт» — чистять зуби електричними зубними щітками фірми Braun. Ефективність впливу прихованої

реклами на психіку в чималому ступені досягається за допомогою привабливості героя й сюжету. Якщо герой привабливий і переконливий, то бажання бути схожим на нього стане ключовим в покупці продукції без прямого заклик з екрана її купити.

Прихована реклама може стати й основою сюжету художнього твору (Product Integration). Фільм «Вигнанець», наприклад, повністю побудований навколо роботи поштової служби Federal Express (FedEx). Використовуючи можливості цифрового відеомонтажу, творці фільмів вдаються до заміни одного продукту, що просувається у фільмі, на інший — залежно від специфіки країни (відеовключення). У фільмі «Руйнівник» замінили популярну в США мережу ресторанів швидкого харчування Тасо Bell, яка в Європі була невідома.

Таким чином, використання Product Placement в кінематографі є ефективним для маркетологів способом продемонструвати товар чи послугу. Завдяки технологіям Product Placement Голлівуд довгі роки формував моду на основні продукти споживання в усіх кінцях планети. Досить згадати бондіану, яка за допомогою таємного агента 007 Джеймса Бонда породила моду на годинники Omega, костюми Brioni, автомобілі BMW тощо. Також слід зазначити, що в діяльності всіх сучасних комунікацій зберігаються методи психологічного впливу на свідомість споживачів. Під впливом нових соціальних умов Product Placement набуває нових форм контролю над свідомістю покупців при виборі товарів і послуг, що потребує подальших ґрунтовних досліджень.

*С. А. Межирова*

### **СУЩЕСТВЕННЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В КУЛЬТУРЕ ПОД ВЛИЯНИЕМ КОММУНИКАЦИОННЫХ ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ФОРМ**

Сегодня можно четко проследить за изменяющимися тенденциями в культуре посредством средств массовой информации, особенно телевидения. Но именно влияние коммуникационных телевизионных форм является глобальным для культурного развития.

Телевизионные коммуникационные формы общения — вербальное или визуальное — охватывают большую аудиторию. Телевизионные коммуникационные формы — это средство, которым медиа отражает и создает культуру. Сообщества и люди постоянно бомбардируются сообщениями. Эти сообщения распространяют не только аудиовизуальные произведения, но и настроения, взгляды, ощущение того, что есть и не имеет значения.

По мнению экспертов, содержательные изменения в культуре под влиянием коммуникационных телевизионных форм происходят по следующим направлениям:

- обогащение смыслов отдельных форм и сегментов контента;
- насыщение современного телевизионного контента интерактивным вербально-визуальным общением;



– повышение плотности «смысловых полей» современных коммуникационных форм за счет уплотненности общего телевизионного контента.

Телевизионные разговоры почти всегда закрепляются или обрамляются фигурой диктора и могут быть определены в терминах Гоффмана как «свежие разговоры». То есть разговор, который, как представляется, создается словом и спонтанно. Хотя это всегда в известной степени стихийно, а телевизионная беседа также очень структурирована. Это происходит в ритуальных встречах, и то, что зритель видит и слышит в воздухе, формировалось писателями, продюсерами, руководителями проектов, техническими командами и адаптировано к телевизионным коммуникационным формам.

Интерактивность вербально-визуального общения обеспечивается новейшими типами коммуникационных форм, стержневым из которых является так называемое «ток-шоу». Ток-шоу является изобретением вещания второй половины XX в. Это требует очень старой формы общения, беседы и превращает ее в недорогую, но очень популярную форму информации и развлечений через институты, практику и технологии телевидения. Ток-шоу развивается с сорокалетней практики телевидения и традиций разговоров на радио. При определении ток-шоу полезно различать «телевизионный разговор» (нестандартный презентационный посыл) и «ток-шоу» — шоу, организованное в основном вокруг разговоров.

Этот тип «живого», незаполненного общения является одной из основных вещей, отличает телевидение от фильмов, фотографий и книжных отраслей.

В наше время необходимо исследовать уровень развития культуры для того, чтобы вносить изменения и направлять способ влияния на культуру в нужное русло, а именно: изучать телевизионные коммуникационные формы и масштабность их значимости на современном поле аудиовизуального искусства и в развитии культуры.

Повышение плотности «смысловых полей» современных коммуникационных форм происходит за счет уплотненности общего телевизионного контента и его современной онтологической диссипативности и трансгрессивности.

Таким образом, констатируем важные содержательные изменения в культуре под влиянием коммуникационных телевизионных форм. Эти изменения показывают диссипативный (изменчивый) характер современной культуры и ее трансгрессию.

*Е. В. Халиева*

### **РОЛЬ СПЕЦЭФФЕКТОВ В ВЫРАЗИТЕЛЬНОЙ СТРУКТУРЕ СЕРИАЛОВ «СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» И «ХОДЯЧИЕ МЕРТВЕЦЫ»**

Выразительные средства современного кинематографа включают в себя спецэффекты в качестве одной из основных составляющих. Особенно актуально их использование в фантастических фильмах и сериалах, таких как «Сверхъестественное» и «Ходячие мертвецы». Успех

этих проектов во многом связан с высококвалифицированным монтажом и созданными спецэффектами.

Над проектом «Сверхъестественное» работала команда видеомонтажеров во главе с Николь Баер, в монтаже использовалась программа Da Vinci Resolve. По мнению руководителя проекта, данный видеоредактор позволил ускорить процесс, в котором задействовано большое количество специалистов, и повысить художественное качество результата. В каждой серии использовалось минимум 2–3 спецэффекта, например, перевоплощение людей в мистических существ, появление темной материи, телепортация героев. При помощи современной программы профессионалам удалось добиться особой реалистичности видеоряда, усилить эмоциональность подачи при сохранении классического подхода к собственно монтажу с использованием последовательного или параллельного расположения кадров.

Другой пример художественного воздействия спецэффектов на образительную структуру — сериал «Ходячие мертвецы». Здесь спецэффекты не являются основным выразительным средством, а создатели сериала обращаются к ассоциативному монтажу с использованием цветокоррекции. В этом проекте специалисты постпродакшена задействуют пакет программ Adobe (Adobe Premier Pro для монтажа, Adobe After Effects для создания спецэффектов, Adobe Audition для работы над аудио). Апокалиптический сюжет выглядит очень достоверно, благодаря качественной цветокоррекции, оригинальному гриму, который выиграл приз в технической номинации «Эмми». В данном случае использование большого количества программ, которые не имеют возможности быстро выводить материал на разные носители, теряется скорость создания каждой серии, но усиливается эмоциональное воздействие за счет других средств. В этом сериале помимо линейного и параллельного типов, часто используется ассоциативный монтаж.

Таким образом, сочетание монтажных приемов и спецэффектов в различных видеопрограммах способствовало созданию особой выразительной структуры в каждом отдельно взятом проекте, что обусловлено содержанием, временными и географическими рамками сюжета.

*А. Ю. Мухин*

### **ОПЕРАТОРСКИЕ ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРИЁМЫ В МУЗЫКАЛЬНЫХ КЛИПАХ НА ЛЮБОВНУЮ ТЕМАТИКУ**

Любовь — главенствующая тема в музыкальных видеоклипах с ярко выраженным сюжетом. Популярность объясняется лирическим характером песен и силой эмоционального воздействия, в котором особую роль играют выразительные операторские приемы. Исследование особенностей их применения представляет отдельный интерес. Среди наиболее распространенных следует назвать приемы открытой диафрагмы, построения многоплановых композиций, использования крупных планов и деталей, силуэтной и режимной съёмки, быстрых панорам,

перефокусировки, световых контрастов, отражений, сопоставления ракурсов и др.

Благодаря приему открытой диафрагмы максимально размывается передний и задний план и внимание концентрируется на главных героях, их психологическом состоянии. Выстраивая многоплановую композицию, с тремя пространственными планами (передний, средний, задний) можно показать среду или окружение, где находятся и взаимодействуют влюблённые. Крупные планы и детали способствуют символизации отношений, усилению эмоциональности характеристики. Съёмка при восходе или закате солнца даёт тёплое освещение и тёплую цветовую палитру. Такое цветовое наполнение кадров может усилить эмоциональность восприятия сцены зрителем, так как в основном такие эпизоды ассоциируются со счастливой и искренней любовью героев, с самыми яркими моментами их отношений. А силуэтные фигуры влюблённой пары на фоне оранжево-розового неба создают ощущение сказки, душевной гармонии и тепла. Контражурный свет часто ассоциируется с напряжением, драматизмом. Быстрые панорамы могут использоваться при показе резких, импульсивных поступков влюблённых, когда они активны, в движении.

Крупный план также используется в качестве ведущего средства выражения эмоций и психологического состояния главных героев, вне зависимости, каков исход их отношений — счастливый или трагический.

При съёмке сюжетных видеоклипов романтической тематики нередко используются неклассические схемы освещения с необычной точкой, направлением и угла светового потока. Например, свет располагает не отдельно за кадром, а герой сам освещает себя потоком света, держа в руке фонарь. Такие эффекты освещения особо уместны в сценах знакомства при необычных обстоятельствах. Цветовые акценты могут применяться для выделения влюблённых из толпы, например, при подборе одежды для героев, её цветовой гаммы. Приём перефокусировки используется, когда необходимо подчеркнуть взаимосвязь между образом действия и поступком одного из влюблённых, а также реакцией на это со стороны другого. Добавление отражений в кадр создаёт симметричную композицию на крупных и средних планах влюблённых, что усиливает передачу их эмоционального состояния при расположении их спиной к зрителю. Прием световых контрастов особо уместен в моментах ссоры между влюблёнными. Например, один из героев освещён контровым светом, а второй — боковым. Аналогичным образом противопоставление ракурсов разграничивает образы и способствует психологической характеристике.

Все вышеперечисленные операторские приёмы по-своему могут усилить выразительность повествования в романтических клипах, раскрыть суть отношений героев и их характеры. Каждый из них служит решению конкретной художественной задачи, демонстрируя стиль режиссерско-операторского мышления в каждом конкретном случае. В результате исследования обнаружено, что все эти приёмы активно востребованы современной практикой клипмейкерства, некоторые из них настолько эффективны, что

приобретают статус своеобразных клише. Теоретическое осмысление визуальных операторских приемов в сюжетных видеоклипах способствует дальнейшему применению и развитию их в творческой практике.

*Д. В. Кальницкий*

### **ОБРАЗ ВОЕННОГО В НОВОСТНЫХ ПРОГРАММАХ СОВРЕМЕННОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ**

Роль телевизионных новостей в формировании общественного мнения сегодня особо велика, поскольку форма подачи той или иной информации в аудиовизуальном формате максимально воздействует на сознание аудитории, предметной конкретностью и эмоциональностью, вырабатывая стойкое отношение к явлениям окружающей действительности.

В 2014 г., в связи с военными событиями на востоке Украины, данное свойство телевизионных новостей обнаружило себя с особой остротой. Образность телевизионной информации, сила художественного аудиовизуального воздействия была взята на вооружение пропагандистскими структурами участников конфликта по обе стороны войны. В зависимости от предпочтений и доверия телевизионной аудитории к тому или иному телеканалу, вырабатывалась гражданская позиция отдельных групп населения. Большое количество новостных материалов, посвященных военным действиям, сформировало определенный имидж украинского военного в информационном пространстве.

Среди основных тенденций в освещении новостями военных действий следует отметить романтизацию темы защиты отечества, которая нашла воплощение в сюжетах о событиях в Донецком аэропорте. Отдельную группу составляют материалы, посвященные военному быту, будням и праздникам украинских военных. В этих репортажах на смену образам героев приходят более человеческие характеристики реальных людей. Существует также множество сюжетов украинских телеканалов, в которых очерняется образ украинских военных в силу заострения внимания на отрицательных сторонах военного времени: коррупции, преступности, личностной деградации.

Военный конфликт на Донбассе способствовал бурному развитию военной журналистики в Украине, становление профессионалов в неизведанной до этого журналистской сфере. При общем стремлении к объективной подаче информации каждый военкор своими личностными качествами, интересами и сосредоточением на отдельных сторонах военной темы формирует многогранный, неоднозначный и противоречивый, приближенный к реальной жизни образ современного украинского военного.

*О. В. Іовлева*

### **ТИПОЛОГІЯ КОНТЕНТУ ІНТЕРНЕТ-ВІДЕОХОСТІНГІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ НОВІТНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

У ХХІ ст., завдяки технічній глобалізації, Інтернет має багатий інструментарій та можливість надати людині виразити себе індивідуально

в сучасному аудіовізуальному просторі. У зазначених умовах аудіовізуальне мистецтво стає одним з елементів новітньої культури, а інтернет-відеохостинги — найадаптивнішим для соціуму елементом аудіовізуального культурного простору. З появою новітніх форм та жанрів аудіовізуальних творів у зазначеному середовищі зазнали змін і засоби виразності в аудіовізуальному мистецтві.

Деякі важливі моменти трансформації суспільства в Україні пов'язані зі зростанням значимості аудіовізуальних творів, які існують у віртуальному середовищі Інтернету. Нові морфологічні утворення аудіовізуального мистецтва зацікавлюють не лише користувачів та творців новітніх аудіовізуальних форм і жанрів, але й науковців.

Інтернет-відеохостинги надзвичайно поширені в аудіовізуальному просторі новітніх медіа. Для дослідження саме культурного впливу, потрібно детальніше розглянути наповнення аудіовізуальних.

Типологія контенту інтернет-відеохостингів у контексті розвитку новітньої культури не є базовою, оскільки подібні сервіси мають мінливу структуру, можна виокремити лише загальні складові на цей період.

Згідно з даними таких сайтів, як YouTube, Instagram та Vimeo, досліджено загальну типологію глядацького контенту, яка мала найбільшу тенденцію поширюватися за допомогою складових Інтернет-культури.

Інтернет-відеохостинги наразі є найоперативнішим споживачем нових комп'ютерних технологій, про що свідчить упровадження перших стрім-лайвів тощо. Оскільки споживачем і творцем контенту є саме аудиторія, відео має бути максимально доступним та видовищним і генерувати в собі всі досягнення традиційних медіа.

Таким чином, у ХХІ ст. розвиток технологій зумовлює розвиток інтернет-культури, від нього також залежить типологія контенту, що нині набуває поширення.

Типології відеохостингів є мінливим середовищем, що постійно трансгресує в нові типи аудіовізуального інтернет-контенту. Тому неможливо дійти до остаточного визначення характеристики загальних типів, але за допомогою визначення жанрів можна спрогнозувати подальший розвиток і трансформування загальних типологій (освітньої, інформаційної, розважальної) та їхній вплив на традиційні медіа.

*О. С. Хінчик*

### **МЕДІАКОНВЕРГЕНЦІЯ ТЕЛЕБАЧЕННЯ ТА ІНТЕРНЕТУ НА ПРИКЛАДІ ВІДЕОХОСТИНГУ YOUTUBE**

Більшість молодих українців, на яких розраховано контент провідних телеканалів, є користувачами Інтернету, тому в телебачення також виникла потреба знайти свого глядача в межах цього ресурсу. Найпопулярнішою платформою для перегляду телепрограм в Україні нині є YouTube. Проаналізуємо, чи мають YouTube і телебачення потребу одне в одному та чи залежать рейтинги кожного з них від конвергентних процесів.

Конвергенція телебачення й Інтернету на прикладі відеохостингу YouTube закладена вже в самій етимології терміна. «YouTube» перекладається з англійської як «you» — «ти, ви» та «tube» — «труба», що означає «телевізор». За даними дослідницької компанії M-Research, 83% українців дивляться програми на YouTube щонайменше 1 раз на місяць, а 55% із них — щодня (телебачення ж дивляться 95% українців). Найпопулярнішим жанром відеопрограм, які українці обирають для перегляду в YouTube, згідно зі статистикою, є телешоу.

Згідно з результатами дослідження, з 10 найпопулярніших відео в Україні у 2017 р. 6 — фрагменти телешоу, серед яких такі: «Квартал-95», «Лига Смеха», «Пусть говорят», «Від пацанки до панянки», «Голос країни» (за даними M-Research). Отже, якби телеканали не розміщували відео в Інтернеті, український YouTube втратив би значну кількість своїх глядачів.

Усі загальнонаціональні та провідні регіональні телеканали України мають акаунти на YouTube, вважаючи відеохостинг ефективним засобом для просування телеконтенту та розміщення реклами. На таких інтернет-сторінках глядач отримує доступ до анонсів та телепрограм. Найчастіше матеріал викладається в Інтернет відразу після трансляції його на телебаченні. Але популярною практикою багатьох українських телеканалів стало закриття доступу до відео до моменту повторного показу на ТБ у вихідні. Завдяки цьому телебачення має змогу формувати рейтинги й перегляди.

Користувачі YouTube також мають свої привілеї. Розглянемо трансляцію Національного відбору на «Євробачення» у 2018 р. телеканалом СТБ. Крім стандартних можливостей (чат, коментарі, вподобання тощо), глядачі могли бачити, що відбувається за лаштунками шоу, інтерв'ю учасників відбору. Це трансливалося в Інтернеті під час перерви, поки телеглядачі мали змогу передивлятися лише рекламу.

Програми, які телебачення випускає в Інтернет, відрізняються й відсутністю державного контролю. Наприклад, програма телеканалу Інтер «Орел и Решка» має 3 різні версії. Одну з них транслюють у Росії, другу — в Україні, третю — в YouTube. За словами виробників, саме третя версія є найкращою, такою, що відповідає режисерському задуму. Дві інші проходять сувору цензуру, позбавляючись неналежного гумору, невігідної реклами тощо.

З розвитком нових медіа телебачення набуває іншої, сучаснішої форми, оскільки платформа YouTube та інші соціальні медіа надають змоги не тільки показувати, а й спілкуватися з глядачем, отримувати від нього зворотний зв'язок. Яскравим прикладом цього є додаток для смартфонів «Телепортал», що забезпечує інтерактивний зв'язок між телестудією та глядачем, відкриває глядачам доступ до тих відео, які не вийшли в телеефір.

За результатами останнього всесвітнього маркетингового дослідження, YouTube є однією з найпопулярніших інтернет-платформ у всьому

світі, за переглядами в США він перевершив навіть традиційне телебачення. Україна входить до десяти найактивніших користувачів YouTube. 2014 р. сім YouTube-каналів з України відзначено нагородою «Срібна кнопка» (англ. Silver Play Button Youtube), зокрема 5 канал, Громадське телебачення, Еспресо TV, Телебачення Торонто (канал Майкла Щура), також цю нагороду здобула програма телеканалу 1+1 — «ТСН»).

Отже, медіаконвергенція телебачення та Інтернету нині бурхливо розвивається. Найпопулярнішою платформою для спілкування з українським глядачем є відеохостинг YouTube. Питання про те, чи стане ця платформа більш запитуваною, ніж саме телебачення, лишається дискусійним. Але те, що рейтинг будь-якої телепрограми залежить від її активного просування в Інтернеті, є фактом.

*О. В. Чернобай*

### **«НОВА» ПЕРЕДКАМЕРНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК СИМУЛЯКР В АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ТВОРАХ LIFESTYLE**

Згідно з Агафоною, передкамерна (базова) реальність — це та реальність, яку фіксує камера. Поділяють її на документальну та рукотворну. У дослідженні розглядаємо виключно «нову» документальну передкамерну реальність, яка виникла під впливом постмодерністських чинників.

Аудіовізуальне мистецтво є частиною глобальної культури та її відзеркаленням. Виникнення lifestyle зумовлене, з одного боку, поширенням постмодерністського принципу «суб'єктивізму» (увібрало в себе елементи конвергентної та гонзо-журналістики), з іншого, матеріально-технічною доступністю та зниженням коштовності техніки для широкого загалу, а також наявністю безплатних інтерактивних платформ для розповсюдження та монетизування власного контенту. В умовах глобалізації феномен набув популярності спочатку на рівні документальних форм, а згодом трансгресував в інші екранні твори.

Інтернет і телебачення стали головними майданчиками для реалізації, повноцінного функціонування та поширення lifestyle. Завдяки чому твори містять такі онтологічні особливості, як інтерактивність (Інтернет-вплив реципієнтів на контент влогерів), публічна рефлексія та комунікація влогерів з рекламними компаніями.

Основним контентом lifestyle-каналів є бібліотека-відеомемуар. В екранних творах відсутня узагальнена ідея серед відео, здійснюється змістовний акцент на житті влогера та його оточенні. Тобто реципієнт спостерігає за послідовними змінами однієї особи. Ця характеристика відповідає відеодокументові. Проте, за умови детального аналізу, можна зазначити, що lifestyle є гібридним відеодокументом. Модифікація зумовлена наявністю відкритої реклами у творах та психозфренічним обговоренням дійсності з камерою, яка уособлює погляд мільйонної аудиторії.

Водночас після контент-аналізу можна виокремити основні впливи на підсвідомість, на яких базуються автори контенту. Власне, використання архетипних образів, соціальнокричущих заголовків і назв, нескутість



моральними нормами lifestyle-влогерів зацікавлюють глядачів каналу. Перегляд таких творів, з одного боку, компенсує власну емоційну нестачу в реципієнтів, а з іншого, формує у них віртуальний вуайеризм. Влогер має виконувати весь час рекреативну функцію, це і призводить до неприродної поведінки автора. Тобто він починає вибудовувати нову реальність, у якій існує при увімкненій камери. Базова (передкамерна) реальність перестає бути максимально документальною, але водночас її не можна назвати псевдоментальною, оскільки всі реакції та емоції є оригінальними та непідробними. Автор свідомо здійснює конструювання свого життя, подій, щоб утримувати аудиторію, залишатись «цікавим».

При цьому основними завданнями є поширення «реальних» подій, випадків і, найголовніше, рефлексія та саморефлексія. Залежно від того, до якого аудіовізуального матеріалу автор надає доступ та як саме цей матеріал оформлено, формується гіперреальність влогера в реципієнта, тобто відбуваються маніпуляції над передкамерною реальністю.

Для уникнення змістовних та візуальних лакун під час запису передкамерної дійсності використовують переривчастий монтаж, що свідчить про розрив першоджерела та дискретність базової реальності.

Отже, lifestyle є проявом постмодерністського симулякра та гіперреальності в сучасному аудіовізуальному мистецтві й культурі загалом. Власне конструювання життя, суб'єктивний підхід до вибору матеріалу власних відеомемуарів, гармонійно долучена реклама у рефлексію автора, дискретність та рівень глибинної саморефлексії формують «нову» документальну передкамерну реальність у творах lifestyle.

*Ю. В. Шабатура*

## **ВІДЕОБЛОГІНГ ЯК НОВІТНЯ ФОРМА WEB-ТЕЛЕБАЧЕННЯ ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

На сучасному етапі web є домінуючою складовою телебачення. Зі зростом популярності інтернет-телебачення поширення набув відеоблогінг. Нині він є однією з найзатребуваніших форм web-телебачення серед інтернет-глядачів. Цей тип екранного твору має структурні, концептуальні та технологічні особливості. Відеоблоги інформують про актуальні, цікаві та важливі аспекти сучасного життя. Крім того, вони характеризуються новаторською формою викладу інформації.

Під блогом розуміють веб-сайт, головним змістом якого є записи, зображення чи мультимедіа, що регулярно додаються. Для блогів характерні короткі записи. Відеоблогом є форма блогу, у якому засобом передачі інформації є відео. Записи у відеоблогах поєднують вбудоване відео або відеозв'язок з підтримкою тексту, зображень та інших метаданих. Записи можуть бути виконані у вигляді одного блоку або складатися з кількох частин.

Відеоблоги затребувані серед користувачів завдяки своїй діалогічній природі, можливості двосторонньої комунікації та ефекту «живого щоденника».

На сьогодні топовими темами є кулінарія, лайфхаки, подорожі, мода та краса, життя відомих людей і політика. Актуальність й ексклюзивність є основним критерієм для вибору теми та наповнення змісту відео.

Основними універсальними структурними одиницями відеоблогу є привітання, знайомство, заставка, основний зміст (контент), перебивка, кінцівка, інтерактив. Основні аспекти технології створення відеоблогу — це оформлення каналу («шапка», аватар, розділи), назва відеоблогу, обкладинка, технічне обладнання та спосіб запису відео (летсплей, відеокамера, смартфон тощо), монтаж відео, його особливості та програми, логотипи відео.

Аналіз, порівняння кількох відеоблогів допоможе виокремити найкращі особливості цієї форми інтернет-телебачення. Необхідно розглянути технологічні, контентні, комунікативні та маркетингові аспекти. Результати наукового дослідження дозволять розробити успішну модель відеоблогу.

*З. А. Овдієнко*

### **СИСТЕМА КІНОМОВИ У ФІЛЬМАХ «ДОГМА 95». ПРОБЛЕМИ СПРОЩЕННЯ**

Кінематограф упродовж свого розвитку набув значних здобутків у намаганні відтворити індивідуальну художню та стилістичну складову автора щодо підходу до репрезентації дійсності. Зростаюча кількість технічних засобів створення кінематографа суттєво ускладнює сучасну систему кіномови. Течія «Догма 95» пропагує спрощення кіномови, являє собою засіб стимулювання відродження кіно як неіндивідуальної форми мистецтва, повертаючись до засад «архаїчної» та «анонімної» кіномови.

«Догма 95» – це маніфест та «обітниця цноти», що базується на зведенні постулатів, у яких головну функцію мають сюжет і гра акторів, а також заборона використання спецефектів. «Обітниця цноти» – використання ручної камери, зйомки тільки при природному світлі. Музичний супровід у фільмах цієї творчої течії має звучати разом з показом зображення. Фільм повинен бути кольоровим, оптичні ефекти та фільтри заборонені. Кінострічка не повинна містити несправжньої дії, сюжетів, які відбуваються в іншому часі або країні, жанрове кіно заборонено, формат фільму – 35 мм, ім'я режисера не зазначене в титрах. Жорсткі обмеження формальної складової значно спрощують систему кіномови та пропагують ідею «Фільм має місце тут і зараз»; таким чином постулюють прямий зв'язок між кінематографічним твором і навколишнім середовищем.

Аналіз і дослідження історії виникнення та розвитку «Догми 95» як явища аудіовізуальної культури, визначення функціональних і жанрових особливостей дозволять виявити та дослідити особливості системи кінематографа й охарактеризувати механізми спрощення кіномови на сучасному етапі.

**СЕКЦІЯ: КНИГОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО,  
БІБЛІОГРАФОЗНАВСТВО***О. О. Косачова***КНИГА В СОЦІАЛЬНОМУ ХРОНОТОПІ:  
ПРОБЛЕМА ЗАСТАРІВАННЯ СМИСЛІВ**

Учені розглядають книгу з різних позицій: як засіб комплектування бібліотечного фонду, мистецький твір, навчальне чи дитяче видання, друковану або електронну форми, історичне свідчення минулих подій тощо. Однак соціальний контекст описаних подій, їх актуальність для сучасного читача часто перебувають поза увагою дослідників.

Поняття «хронотоп» означає єдність простору і часу. Філософ та культуролог М. М. Бахтін наповнює поняття «хронотоп» гуманістичними, культурно-історичними та ціннісними смислами. Як і Гете, він підкреслював, що минуле має бути творчим, тобто дієвим у теперішньому. Такої ж думки дотримував психолог і філософ С. Л. Рубінштейн: «Без пам'яті ми були б істотами однієї миті. Наше минуле було б мертвим для майбутнього. Теперішнє, по мірі його протікання, безповоротно щезало би в минулому. Не було б основаних на минулому ні знань, ні навичок». Не можна не погодитися з цими твердженнями, як і з суспільним значенням новацій Дж. Бруно, Г. Галілея, Ч. Дарвіна, І. Земмельвейса, А. Ейнштейна, що дійшли до нас у вигляді документальних джерел.

Соціальний хронотоп, охарактеризований А. В. Соколовим, оперує поняттями «соціальний смисл», «соціальний простір» та «соціальний час». Згідно із цим підходом, книга — комунікаційний засіб, що забезпечує рух смислів у соціальному часі та просторі, є матеріальним утіленням соціальної пам'яті. Постає питання: наскільки соціальні смисли, закріплені в книгах, застарівають, а наскільки є актуальними. Одним з найкращих критеріїв соціальної цінності книги є критерій документальності, а саме: розділення понять «текст — вимисел» («текст — ілюзія») і «текст — факт» («текст — документальне свідчення»).

Для прикладу порівнюємо книги Теодора Драйзера «Американська трагедія» (1925) і Бернардо Гімарайнша «Рабиня Ізаура» (1875). Твір Т. Драйзера є документальним свідченням соціальної катастрофи США періоду Великої депресії 1920–1930 рр. Т. Драйзер працював у газетах, мав журналістські навички й чітко розмежував «текст — вимисел» та «текст — факт». Він писав: «Ніщо мене так не бентежило, як протиріччя між тим, що я спостерігав, і тим, що читав. У книгах усе було красиво, безтурботно й ніколи ні натяку на жорстокість життя, її грубість та пошлість».

В основі роману Т. Драйзера — реальна історія вбивства Честером Джиллетом своєї коханої Грейс Браун. Судовий процес із цієї справи набув широкого розголосу, і в «Американській трагедії» використані документи та факти, які повідомлялися в газетах того часу. Подібні випадки траплялися в США так часто, що Т. Драйзер уклав замітки, у яких

описувалися п'ятнадцять подібних убивств. В основі сюжету — життя Клайда Гріфітса — хлопця з бідної родини, який прагнув піднятися на вищій соціальний щабель. Коли на його шляху стає така ж, як він, бідна дівчина, він приносить її на вівтар своєї мрії. Згодом — гине і сам. Письменник описує події в контексті складних соціальних та ціннісних протиріч, що внеможливають конкретизацію позитивних і негативних або винних і невинних героїв.

У книзі Бернардо Гімарайнша «Рабиня Ізаура» позитивні й негативні герої ідентифікуються з перших сторінок. Головна героїня — чесна, нещаслива та пригноблена дівчина, її антагоніст — сеньйор, заможний власник цукрової плантації. Документальні свідчення в романі фактично зведені до нуля, окрім існування рабства як такого. Малоімовірними для того періоду були: великі почесті та повага, якими була оточена рабиня на початку; успішна втеча від кривдника і тривале переховування; порятунок, повага й освідчення доброго джентльмена. У книзі домінує атрактивна складова. Книга написана в стилі бразильської сентиментальної традиції «плачу серця», описує зовнішність головної героїні: «лінії такі чисті та красиві, що чарують розум і полонять душу», «бездоганний стан, захопливі груди», «розпущене, хвилясте крупними кільцями волосся окутувало прекрасні плечі» тощо. Типізуючи героїв на кшталт малобюджетних «мильних опер», автор не залишає читачам можливості самостійно проаналізувати викладені події. Масштабність і жорстокість рабства в романі прихована за гарною «картинкою» щасливого порятунку Ізаури.

Таким чином, книги, основані на реальних фактах, не зникають із соціального хронотопа незалежно від того, у якому столітті були надруковані, адже їх смисли не застарівають. Натомість книги, що оперують вигаданими й ілюзорними смислами, не мають актуальних смислів, здатних впливати на життя суспільства. Висновані положення не є вичерпними й можуть корелюватися залежно від стилю та жанру книги, цільової аудиторії, державної цензури тощо.

*Ю. М. Заклінська*

### **БІБЛІОТЕКА ЯК ГЕНЕРАТИВНА ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНА СИСТЕМА**

Нині бібліотеки виконують немало функцій, це — розгалужена документно-комунікаційна система.

Власне документно-комунікаційні системи поділяються на три види: генеративні, транзитні та термінальні (за класифікацією Ю. М. Столярова). До генеративних систем, що створюють і тиражують документи, належать такі джерела документопостачання (за визначенням А. А. Соляник): авторські колективи, наукові, навчальні заклади, видавництва, редакції засобів масової інформації, типографії, студії звукозапису, фото- й кіностудії, виробники продукції на дисках тощо; до транзитних, які транспортують і розповсюджують документи, належать посередницькі

агентства, центри електронної доставки документів, документоторговельні організації, поштові відділення, кур'єрські та транспортно-експедиторські служби, провайдери комп'ютерних мереж тощо; термінальні (бібліотеки, архіви, органи НТІ, музеї тощо) здійснюють відбір, зберігання й організацію використання документів. Усі ці системи є взаємозалежними.

Раніше бібліотеки належали, переважно, до термінальних документних систем, які залежали від обсягів та інтенсивності функціонування генеративних і транзитних документаційних систем. Вони поповнюють свої фонди з документаційного потоку вітчизняної та зарубіжної видавничої продукції.

Нині для збереження конкурентоспроможності в соціально-комунікаційному просторі бібліотека має трансформувати свої функції. Дедалі більшого значення набуває видавнича діяльність бібліотек, що доводить: бібліотека може бути генеративною системою. Якщо раніше серед видань бібліотек превалювали необхідні для внутрішньої діяльності праці, то нині перелік видань розширюється. До методичних матеріалів, різноманітних списків та каталогів додалися бібліографічні й біобібліографічні покажчики видатних діячів з різних галузей, збірники наукових статей, матеріали та тези конференцій, збірки літературних творів тощо.

Недостатнє фінансування бібліотек перешкоджає здійсненню видавничої діяльності, однак допомагає розвитку електронних технологій: видання електронних книг дозволяє зекономити кошти й забезпечити доступ користувачів до видань, зокрема через Інтернет.

Отже, бібліотека як генеративна документно-комунікаційна система набула значного розвитку, збільшивши обсяг та різноманіття видань, що є надзвичайно позитивним для її функціонування.

*М. О. Шевченко*

### **СУЧАСНА БІБЛІОТЕКА — ПОСЕРЕДНИК В ЕЛЕКТРОННО-КОМУНІКАЦІЙНОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

Зростання ролі інформаційних технологій як невід'ємної складової розвитку інформаційного суспільства зумовлює необхідність видозмінювати бібліотечно-інформаційне обслуговування, удосконалювати форми та методи задоволення інформаційних потреб користувачів. Нині бібліотечний інститут є посередником у процесі представлення та надання інформації споживачам, використовуються сучасні електронні засоби комунікації. Бібліотеки покликані збирати, зберігати та надавати користувачам різноманітну актуальну інформацію відповідно до їхніх запитів.

Характерними ознаками сучасного стану розвитку бібліотечно-інформаційної сфери суспільної діяльності є безперервне збільшення потоку електронної інформації, кількості електронних документів (ЕД) і виникнення електронних бібліотек (ЕБ). У результаті процесів інформатизації та комп'ютеризації виникла інформація, яка створюється, існує, зберігається та використовується в електронній формі. Це суттєво змінило

інформаційні запити суспільства, їхні вимоги до бібліотечного обслуговування, що вплинуло на склад інформаційних ресурсів бібліотек. Нині бібліотеки мають чітко визначитися, яку інформацію, на якому етапі роботи та в якій формі потрібно надавати певній категорії споживачів, щоб вони максимально продуктивно скористалися нею. При цьому роль бібліотек полягає у фільтрації, експертизі, переробленні та наданні інформаційних ресурсів, професійно відібраних із масштабного документного потоку.

Вимоги електронного інформаційно-комунікаційного середовища зумовлюють формування бібліотеками відповідних масивів — електронних фондів (ЕФ). Комплектування фондів бібліотек електронними документами — необхідна умова функціонування бібліотек у системі електронних комунікацій суспільства.

Розгляду бібліотек як посередників в електронно-комунікаційному середовищі присвятили свої праці І. Давидова, В. Копанева, Т. Копитко, О. Мар'їна, О. Пастушенко, Т. Ярошенко та ін. Але й нині означена проблема остаточно не є вирішеною.

Важливим завданням бібліотек, як посередників в інформаційно-комунікаційному середовищі, є не стільки формування електронного фонду, скільки організація безперешкодного доступу користувачів до цих ресурсів, тобто формування якісно нової системи обслуговування.

Найпоширеніші інформаційні ресурси, до яких бібліотеки надають доступ: придбані повнотекстові, віддалені повнотекстові, повнотекстові ресурси власної генерації.

Слід виокремити електронні архіви — репозитарії, оскільки вони є базовими в розвитку науки та освіти. Актуальне створення інституціональних репозитаріїв як архівів відкритого доступу. Нині розбудова інституціональних репозитаріїв виокремилася в особливий напрям із загальної технології формування електронних фондів бібліотек (ФЕФБ). В Україні репозитарії, які функціонують при ВЗО, мають особливість — поєднання наукових та освітніх електронних ресурсів. Репозитарії містять унікальну, фундаментальну й актуальну інформацію, є важливими в розвитку науки та освіти, оскільки надають доступ до авторитетних наукових публікацій.

Для здійснення пошуку в електронних колекціях користувачам надаються такі можливості: електронний каталог (ЕК), бази даних (БД), ЕК та БД інших бібліотек, зокрема й зарубіжних, віртуальні виставки тощо.

Важливим є створення якісного користувацького середовища для зручності роботи, здійснення ефективного пошуку й отримання документів. Виокремлюють такі основні вимоги до користувацького середовища: цілісність інтерфейсу користувача, надання доступу до змісту колекцій різними способами, доступність, зрозумілість і простота, розроблення приємного дизайну тощо.

Розширення доступу до бібліотечних ресурсів значно підвищить якісний рівень задоволення інформаційних потреб споживачів, що

впливатиме на формування позитивного іміджу бібліотеки як інформаційної установи. Комп'ютеризація, інформатизація та інтернетизація значно розширили й полегшили можливості та форми доступу користувачів до інформаційних ресурсів.

Бібліотеки відіграють важливу роль не лише в забезпеченні доступу до інформаційних ресурсів, а і є невід'ємною складовою сучасного інформаційного суспільства, виконують такі важливі функції: реалізації права на доступ до інформації, створення, акумулювання, поширення та збереження великих масивів інформації тощо.

*К. С. Бережна*

### **КОВОРКІНГ ЯК НАПРЯМ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ**

Соціокультурний аспект бібліотечної діяльності, який розуміється як цілеспрямована та спеціально організована система дій і заходів, метою яких є сприяння вдосконаленню інтелектуального, матеріального та естетично-духовного стану суспільства, є важливим напрямом бібліотечної роботи. У сучасних умовах це вид діяльності, який можна подати у вигляді формули: культурна діяльність = творча діяльність + комунікаційна діяльність, для бібліотек має бути пріоритетним.

Соціокультурна діяльність бібліотек реалізується в процесі підготовки та здійснення соціокультурних заходів. Відвідування останніх у публічних бібліотеках України засвідчує позитивну динаміку: якщо показник відвідуваності у 2008 р. становив 14449,0 тис. осіб, то у 2016 р. – 14892,6 тис. осіб. Це свідчить про розгортання інформаційного сервісу публічних бібліотек України та важливість цього напрямку роботи.

Одним із прогресивних напрямів соціокультурної діяльності публічних бібліотек є коворкінг (від англ. «спільно працюючи») — модель роботи, у якій учасники, залишаючись незалежними й вільними, використовують загальний простір для своєї діяльності. Коворкінг популярний серед фрилансерів, перекладачів, програмістів, дизайнерів, підприємців. Коворкінг займає проміжне місце між роботою вдома й використанням окремого офісу. У такому вільному офісі має бути вся необхідна техніка та Інтернет (WiFi), різні місця для роботи, столи й комфортні крісла, кава, чай і ласощі. Є щоденна або щомісячна плата за користування таким приміщенням, своєрідна оренда, завдяки відкриттю коворкінг-центрів бібліотеки мають певні переваги.

Бібліотека залучає користувачів, привертає до себе увагу, отримує додатковий дохід, підвищує відвідуваність і запроваджує нові форми роботи. Така модель роботи є прийнятною для тих фрилансерів, котрим не потрібно проводити зустрічі, а необхідне комфортне середовище й Інтернет. Зарубіжні книгозбірні широко практикують надання послуг коворкінг-зон у денний і нічний часи. Уночі за плату надається робоче місце, можна користуватися всіма сервісами: книгами, комп'ютерами, WiFi.



Публічні бібліотеки України, вивчаючи досвід зарубіжних бібліотек, також створюють коворкінг-зони. У 2017 р. коворкінг-центр відкрито на базі Шосткинської центральної міської бібліотеки імені Л. Толстого за ініціати́ви міського голови для підтримки креативної молоді — старшокласників та студентів, котрі прагнуть розвиватися. Це проект, який надає можливості талановитим особистостям проявити себе в ІТ-технологіях. У коворкінгу є все необхідне для роботи та комфорту: комп'ютери з Інтернетом, 3Д-принтер, зручні меблі, зона для відпочинку. Загалом у коворкінг-центрі обладнано 11 робочих місць з комп'ютерами, хоча можна використовувати і власні технічні пристрої. Учасники коворкінг-центру мають можливість спілкуватися, знайомитися та обмінюватися ідеями, допомагати один одному, на відміну від роботи вдома. До основної групи коворкінгу входить 20 осіб. Вони контролюватимуть роботу стажерів. На базі центру відбуватимуться семінари та тренінги, під час яких учасники зможуть навчатися, обговорювати питання та ділитися досвідом.

Кожна бібліотека України може заявити про себе як про сучасну бібліотеку, коворкінг-простір або платформу громадських ініціатив на ресурсі #УрбанПростір — першому інтерактивному онлайн-реєстрі всіх публічних просторів України. Це сервіс, який має вирішити проблему інформування українців про публічні простори їхніх міст, де у вільному доступі користувач може відпочити, працювати, ознайомитися з тим, як працюють сучасні бібліотеки та музеї, розшукати цікаву саме для себе платформу громадських ініціатив. Станом на 2018 р. на цій платформі зареєстровано 21 сучасну бібліотеку.

Перспективами впровадження технологій коворкінгу в роботу публічних бібліотек є: модернізація фізичних просторів відповідно до потреб сучасних користувачів; підвищення економічної ефективності. Коворкінг як напрям соціокультурної діяльності публічних бібліотек є ефективним інструментом трансформації їх інформаційного сервісу та платформою для об'єднання й самореалізації жителів їхньої громади.

*А. Ю. Толочко, Н. С. Тюркеджи*

## **РОЛЬ БИБЛИОТЕКИ В СОЦИАЛЬНОМ МЕДИАПРОСТРАНСТВЕ**

С каждым годом интернет-пространство занимает все больше места в повседневной жизни человека. Почти каждый третий задействован в виртуальной социальной сфере.

Социальные медиа (англ. social media, social networking services) — вид массовой коммуникации, осуществляемый посредством Интернета, имеет существенные отличия от традиционных средств массовой коммуникации.

Социальные медиа включают в себя: социальные сети; блоги; форумы; вики; видеохостинги; социальные закладки и др.

С помощью социальной медиасферы библиотеки имеют возможность предоставлять услуги пользователям за ее пределами.

В современном мире мы наблюдаем кардинальное изменение образа пользователя библиотеки: если 10 лет назад это были читатели, которые традиционно работали с литературой, то сегодня большинство людей заходят на библиотечные сайты, блоги, странички и просматривают виртуальные выставки, скачивают литературу онлайн, заказывают УДК и списки литературы, используют виртуальное общение с сотрудником библиотеки для получения библиографической справки по интересующему вопросу.

Молодежь все чаще предпочитает поиск информации в Интернете посредством социальных сетей. В связи с этим многие библиотеки создают свои аккаунты, благодаря чему ведется активное виртуальное общение.

Необходимо отметить, что в большей степени использование мобильных устройств повлияло на активный рост пользователей социальных сетей: Facebook, Google+, видеохостинг YouTube, Твиттер, LinkedIn, Инстаграм.

Несмотря на то, что это неформальное общение, оно дает возможность быстро устанавливать контакт между библиотекарем и пользователем, которые могут обмениваться контемптами и медиаданными. Тем более, что согласно психологическим исследованиям, в сетях люди становятся более открытыми, чем в повседневной жизни, что позволяет им задавать более глубокие и философские вопросы.

В информационном пространстве, где часто можно затеряться, библиотекари предоставляют возможность ученым зарегистрироваться в наукометрических социальных базах, где могут поделиться своими научными работами, открытиями либо размышлениями. К ним относятся: [www.academia.edu](http://www.academia.edu), [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net), [www.ssrn.com](http://www.ssrn.com), [www.myexperiment.org](http://www.myexperiment.org), [www.mendeley.com](http://www.mendeley.com), [www.scipeople.ru](http://www.scipeople.ru), [www.russian-scientists.ru](http://www.russian-scientists.ru).

Новые технологии помогают непосредственно общаться представителям научного мира. Здесь можно найти полезную информацию для тех, кто пишет исследование, ищет профессора для защиты докторской диссертации или единомышленников для сотрудничества.

Несмотря на давнюю историю, библиотеки развиваются, предлагая пользователям именно те услуги, которых требует современный мир.

*Н. М. Міщанин*

## **ПОВНОТЕКСТОВІ ІНТЕРНЕТ-РЕСУРСИ НАУКОВИХ БІБЛІОТЕК НАЦІОНАЛЬНИХ ПЕДАГОГІЧНИХ УНІВЕРСИТЕТІВ УКРАЇНИ**

Вирішальним чинником реформування освіти в Україні є створення ефективної інформаційної інфраструктури, в основі якої — змістовні ресурси та комфортні сервіси, побудовані на використанні новітніх ІТ-технологій. Важливою складовою інформаційної інфраструктури сучасного закладу освіти є електронна бібліотека як розподілена система освітнього контенту та персональних навчальних середовищ, пов'язаних телекомунікаційними мережами та хмарними сервісами.

Результати контент-аналізу інтернет-ресурсів та сервісів наукових бібліотек провідних педагогічних університетів України, які мають статус національних (Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова, Глухівського національного педагогічного університету імені О. Довженка, Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди, Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, Чернігівського національного педагогічного університету імені Т. Шевченка), свідчать, що стан дистантного інформаційного обслуговування вітчизняної системи підготовки педагогічних кадрів є незадовільним.

Лише 43% цих бібліотек мають повноцінно функціонуючі на веб-сайтах репозитарії наукових та навчально-методичних електронних документів, але обсяг означених цифрових архівів вельми недостатній. Найрепрезентативнішим є репозитарій наукової бібліотеки Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (НПУ імені М. П. Драгоманова), який забезпечує дистантний доступ до близько 1700 авторефератів захищених в університеті дисертацій, більше 3 тис. навчальних та методичних видань викладачів кафедр, 10 тис. статей, опублікованих у збірниках наукових праць НПУ імені М. П. Драгоманова. Окрім цього, бібліотека пропонує користувачам тестовий доступ до профільних зарубіжних баз даних. На другому місці в рейтингу інституціональних репозитаріїв бібліотек національних педагогічних університетів — цифровий архів наукової бібліотеки Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, який акумулює більше 4 тис. наукових та близько 4 тис. навчально-методичних видань викладачів університету. Доцільною є також наявність на веб-сайті бібліотеки посилань на депозитарій наукової періодики Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, реферативної бази даних «Україніка наукова», до інших потужних електронних архівів України. Але репозитарії більшості наукових бібліотек національних педагогічних університетів не мають і тисячі одиниць зберігання, що суттєво обмежує доступ користувачів до актуальної фахової інформації.

Необхідність формування єдиного інформаційного простору освітнянських бібліотек передбачає активізацію генерування інтегрованого електронного галузевого інформаційного ресурсу та забезпечення вільного й багатоаспектного дистантного доступу до нього. У цих умовах неприпустимими є повільні темпи наповнення репозитаріїв більшості наукових бібліотек національних педагогічних університетів, які мають найвищий у галузі науково-дослідницький та творчий потенціал, генерують потужні потоки наукової й навчально-методичної документації, конче необхідної для підвищення рівня якості вищої педагогічної освіти і науки України. Оперативне та якісне наповнення контенту цифрових архівів усіх вітчизняних педагогічних освітніх установ є запорукою

найповнішого відображення ними тематики, пов'язаної з науково-педагогічною та навчально-виховною діяльністю в Україні та світі.

*В. П. Жукова*

### **СУЧАСНА МОДЕЛЬ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРВІСУ**

У життєдіяльності соціуму для виконання різноманітних завдань виникають інформаційні потреби особистості, групи осіб або системи, які відображають необхідність отримання інформації. Бібліотека як одна з документно-інформаційних систем суспільства покликана задовольняти ці потреби, ретельно вивчаючи їх і створюючи комфортні умови з метою використання інформації — продуктів і послуг, які водночас становлять бібліотечно-інформаційний сервіс.

Сучасна система бібліотечно-інформаційного сервісу є комплексом продуктів і послуг, створених на основі вивчення інформаційних потреб користувачів (біогенних, духовних, професійних) і призначених масовому споживачеві. Цьому сприяє повсюдне впровадження Інтернету в бібліотеках, рекламування інформаційних продуктів та виконання послуг у цифровому просторі.

Серед інформаційних продуктів бібліотек, на основі яких розвиваються інформаційні послуги, впроваджуються програмні засоби, формуються бази даних, надається доступ до Інтернету, телекомунікаційних сервісів (електронна пошта, відеодзвінки, електронна доставка документів, онлайн-конференції тощо), доступ до сайтів, на яких розміщуються будь-які інформаційні продукти, що становлять інтерес для користувача.

Уперше поняття «інформаційний сервіс» використав Д. І. Блюменау. На його думку, продукти інформаційного сервісу є складовою інтелектуальної діяльності й активізують її на основі розумового процесу. Тобто головне місце в процесі створення інформаційного продукту й організації сервісу відіграє людський чинник. По-перше, це фахівець, який постійно зайнятий у бібліотечно-інформаційному виробництві, від його освіти, знань, професійного розвитку, досвіду та компетенцій залежить якість інформаційних продуктів і послуг. По-друге, це сам користувач, котрий замовляє інформаційний продукт та послугу й бере участь в їх оцінюванні.

Іншим важливим елементом сучасної моделі бібліотечно-інформаційного сервісу є маркетингова діяльність. Вона як творча управлінська діяльність розвиває інформаційний ринок товарів, послуг і відповідних трудових ресурсів на основі оцінки потреб споживачів інформації, здійснює заходи для задоволення цих потреб, координує можливості виробництва та розподіл інформаційних продуктів і послуг, визначає етапи просування продуктів, послуг на інформаційному ринку до кінцевого споживача.

У сучасних умовах доступ до інформаційних ресурсів забезпечується використанням інноваційних технологій, що підвищує якість, оперативність і повноту надання інформації користувачеві бібліотеки. Тому

технології є ще одним елементом моделі сучасного бібліотечно-інформаційного сервісу.

Інформаційний продукт і послуга — невід’ємні елементи моделі, оскільки кінцевим результатом організації бібліотечно-інформаційного сервісу є створення інформаційного продукту, на основі якого бібліотека надає послугу користувачеві.

Модель сучасного бібліотечно-інформаційного сервісу можна подати таким чином: бібліотечно-інформаційний фахівець — користувач бібліотеки (споживач інформації) — маркетингова діяльність — технології — інформаційний продукт — інформаційна послуга.

*О. О. Шестопалова*

### **СОЦІАЛЬНА ЗНАЧУЩІСТЬ БІБЛІОТЕЧНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ ОСІБ З ІНВАЛІДНІСТЮ**

У сучасному світі актуальною та своєчасною є проблема відсутності належних умов для повноцінного життя й розвитку осіб з інвалідністю. До цієї соціальної групи ставляться, як до такої, що не може долучитися до активного суспільного життя, як до пацієнтів, яких потрібно лікувати. Більшість людей відчувають незручність або виявляють неповагу, якщо вперше спілкуються з людиною з обмеженими можливостями, не знають, як реагувати, коли в людини є психічне захворювання.

За останнє десятиріччя соціальна політика багатьох європейських країн стосовно людей з інвалідністю суттєво змінилася. Так, 13 грудня 2006 р. Організація Об’єднаних Націй прийняла Конвенцію про права інвалідів, яка була ратифікована в Україні 16 грудня 2009 р. Прийняття Конвенції спричинило зміни в суспільстві щодо ставлення до людей з інвалідністю.

У 2012 р. прийнято Державну цільову програму «Національний план дій з реалізації Конвенції ООН про права людини з інвалідністю» на період до 2020 р. Основною концепцією програми є принцип рівних можливостей, тобто надання зручностей і відповідного обсягу послуг, якими користуються інші громадяни.

Інвалідність не повинна бути підставою для соціальної ізоляції, соціальної дискримінації людини. На жаль, нині це проблема не тільки самих людей з інвалідністю, а й суспільства. Тому важливо сформувати адекватне ставлення до людей з інвалідністю, прийняти їх як повноправних членів суспільства, котрі мають рівні права з іншими громадянами країни, зокрема право на здобуття освіти.

Відповідно до Закону України «Про вищу освіту», ст. 1, «особа з особливими освітніми потребами — особа з інвалідністю, яка потребує додаткової підтримки для забезпечення здобуття вищої освіти».

Бібліотеки, як соціальні інститути, беруть активну участь у розробленні та реалізації соціальних програм, які орієнтовані на усунення соціальної нерівності, створення умов для доступу до інформації як у межах окремого регіону, так і в межах країни. У співпраці

з державними органами, спеціальними установами та громадськими організаціями бібліотеки налагоджують ефективне бібліотечне обслуговування людей з особливими потребами. Адже бібліотеки мають усі необхідні інформаційні ресурси, які можуть забезпечити інформаційну підтримку у вирішенні цих питань.

Бібліотечна громадськість, керуючись гуманістичними прагненнями, повинна допомогти особам з інвалідністю інтегруватися й адаптуватися в сучасне суспільство, розкрити життєвий потенціал, особисті здібності для того, щоб стати повноцінним членом суспільства. За допомогою інформаційних ресурсів, що зосереджені у фондах, бібліотечні центри можуть сприяти формуванню світогляду, визначенню місця в житті, впевненості у своїх силах і можливостях особам з інвалідністю. Участь цієї категорії читачів у масових заходах, творчих об'єднаннях, читацьких клубах сприяє розширенню соціальних контактів з однолітками.

Багатофункціональність бібліотечної діяльності дозволяє створювати проекти і програми, орієнтовані на широкий спектр інтересів особистості й суспільства, залучати для вирішення спільних завдань різних соціальних партнерів. Бібліотека має взяти на себе роль координатора, знаходити щось спільне, що може об'єднати різні соціальні організації.

На жаль, на сучасному етапі існують проблеми в бібліотечно-інформаційному обслуговуванні осіб з особливими потребами, які є причиною обмеження їх права на отримання інформації, ізоляції від соціально-культурного життя суспільства, серед яких такі: неукомплектованість бібліотек спеціальними виданнями, технічними засобами і програмним забезпеченням, непристосованість бібліотечних закладів для пересування та обслуговування людей із захворюваннями опорно-рухового апарату, недостатність у бібліотечних працівників спеціальних знань, спрямованих на соціальну реабілітацію людей з інвалідністю.

Таким чином, спільні зусилля державних органів, спеціальних установ, бібліотек і громадських організацій сприятимуть інтеграції кожної людини з інвалідністю у звичайне життя, що допоможе не тільки самій людині з інвалідністю, а й оточуючим.

*Ян Чен*

### **ДИВЕРСИФІКАЦІЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ДОЗВІЛЄВИХ СЕРВІСІВ БІБЛІОТЕК КИТАЮ**

Бібліотеки Китаю є ініціативними агентами розвитку креативної економіки своєї країни, оскільки позиціюють себе не лише як інформаційні посередники, але й як оснащені всіма технологічними новаціями центри інтелектуальної творчості, продуктивного дозвілля, спрямованого на самовдосконалення та реалізацію ідей. Прагнучи до залучення якомога більшої кількості користувачів, розвитку в них креативності, комунікативності, здатності до командної роботи, вони пропонують нині такі додаткові бібліотечні сервіси: конструювання та виготовлення архітектурних, інших виробничих моделей за допомогою технологій 3D-друку;

розроблення та виготовлення сувенірної продукції на основі застосування можливостей 3D-сканерів та 3D-ручок; створення й експлуатацію розвиваючих квестів доповненої реальності, основаних на технологіях 3D-окулярів, віртуальній реальності та спеціальних мітках, розташованих у приміщеннях бібліотек; залучення робототехніки для реалізації освітніх і соціальних проектів тощо.

Ці інноваційні сервіси є особливо популярними в бібліотеках «розумних міст» Китаю, упровадження яких розпочалася нині у 290 населених пунктах країни. Концепція «розумного міста» передбачає використання безпілотних автомобілів та «Інтернету речей» (англ. Internet of Things, IoT). IoT — це тип мережі, що складається із взаємопов'язаних фізичних пристроїв, які мають вбудовані датчики, а також програмне забезпечення, що дозволяє здійснювати передачу й обмін даними між фізичним світом та комп'ютерними системами, за допомогою використання стандартних протоколів зв'язку. Крім датчиків, мережа може мати виконавчі пристрої, вбудовані у фізичні об'єкти й пов'язані через дротові або бездротові мережі. Ці взаємозалежні пристрої мають можливість зчитування та приведення в дію функцію програмування та ідентифікації, а також не передбачають необхідності участі людини за допомогою використання інтелектуальних інтерфейсів.

Так, у Ханчжоу, що розташований на сході Китаю, створено перше у світі «місто штучного інтелекту». У хайтек-містечку представлені понад півтора десятка різних платформ штучного інтелекту й 90 інноваційних проектів. Планується, що містечко також стане стартовою платформою для талановитих розробників у галузі віртуальної та розширеної реальностей. Цьому сприяло й відкриття в Ханчжоу китайською компанією SHINING 3D інноваційного центру 3D-друку, діяльність якого спрямована на розроблення власної економічної системи, що складається з п'яти елементів: інтернет-послуг, обладнання для 3D-друку, матеріалів, цифрових бібліотек і технічної підтримки. Важливо підкреслити, що мережевий компонент системи складається з двох хмарних серверів: майданчики для обміну 3D-моделями 3dker.com і платформи з надання послуг 3D-друку 3dzaa.cn, які об'єднують усі елементи екосистеми й роблять їх доступними користувачам по всьому світу. Сайт 3dker.com забезпечує безплатний доступ до тисяч 3D-моделей високої якості, а також є майданчиком для проведення інтерактивних 3D-класів і конкурсів, до яких бібліотеки Китаю активно долучають учасників серед своїх користувачів. Фірмові 3D-технології представлені десятками зразків 3D-друкувального та 3D-скануючого обладнання для професійного й аматорського сегментів ринку. Компанія приділяє значну увагу новим розробкам, залучаючи до дослідно-конструкторських робіт штат з 230 дизайнерів та інженерів.

У суспільстві штучного інтелекту головною якістю людини є креативність, вміння приймати ефективні рішення не лише в стандартних, а й у ситуаціях, які не підлягають програмуванню. Тому бібліотеки беруть



активну участь у розвитку саме таких креативно-інтелектуальних властивостей дітей та молоді Китаю, невпинно диверсифікуючи асортимент додаткових послуг на основі новітніх досягнень ІТ-індустрії. Так, найрозвинутішим і найпотужнішим «розумним містом» Китаю є нині Шеньчжень. Аналіз показників діяльності бібліотек цього міста свідчить про високу затребуваність та технологічність їх сервісів. Зокрема в публічних бібліотеках м. Шеньчжень щоденна кількість відвідувань сягає від 5 до 10 тис. Вивчення кращого досвіду роботи китайських бібліотек сприятиме його запровадженню в бібліотеках України.

*Чжан Хао*

### **ОСОБЛИВОСТІ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНОГО СЕРЕДОВИЩА КНР**

Активне формування комунікаційного середовища, його розгортання та ускладнення потребують уваги фахівців документно-інформаційної сфери діяльності до існуючих форм і методів контролю, оцінки інформації, яка функціонує в соціально-комунікаційних каналах. Соціально-культурне проектування інформаційно-комунікаційного середовища КНР має на меті реалізацію завдань створення високодуховного інтелектуального простору, захист інтересів держави, суспільства й особистості.

Швидкий розвиток техногенного соціуму, формування цифрового медіасередовища спричиняють у житті суспільства як позитивні, так і негативні процеси. З одного боку, цифровий медіапростір має формувати особливу культуру убезпечення громадян від деструктивних впливів інформаційного середовища, з іншого, виникає певна спокуса маніпулювання соціальними суб'єктами, що можна розглядати як важливу проблему для цифрового суспільства.

У 1998 р. у КНР розпочато розроблення проекту «Золотий щит» (англ. The Golden Shield Project) який дістав неофіційну назву «Великий китайський файрвол». Проект «Золотий щит» є одним із ключових серед 12 потужних «золотих» проектів, серед яких — наступні: «Золоті мости» (для загальноекономічної інформації), «Золота митниця» (для іноземних торгів), «Золота карта» (для електронних валют), «Golden Finance» (для управління фінансами), «Золоте сільське господарство» (для сільськогосподарської інформації), «Золоте оподаткування» (для оподаткування), «Золота вода» (для інформації про водні ресурси), «Золота якість» (для контролю якості).

За оцінками експертів, вартість створення проекту становила близько \$ 800 млн, а в його розробленні брали участь великі американські корпорації (наприклад, ІВМ). Проект мав на меті фільтрацію змісту в мережі Інтернет і був упроваджений по всій країні у 2003 р. Відтоді діє проект «Золотий щит» — система інтернет-фільтрації, яка блокує доступ до заборонених комуністичною партією ресурсів із зовнішнього Інтернету.

Упроваджена в Китаї система фільтрації контенту є певною мірою унікальною. Вона містить підсистеми: управління безпекою,

інформування про правопорушення, контролю виходу та введення, управління трафіком інформаційну систему моніторингу. Нині «Золотий щит» використовує такі методи фільтрації: блокування IP-адрес; фільтрація запитів та їх переадресація; блокування інтернет-адрес; фільтрація на етапі пересилання пакетів; блокування з'єднань, здійснюваних через VPN. Іноземні пошукові машини, які працюють у Китаї, аналогічним чином фільтрують результати пошуку. Якщо користувач вводить у панель пошуку заборонені слова, доступ блокується. Таким чином, проект «Золотий щит» поєднує практично всі можливі на сьогоднішній день технічні методи фільтрації контенту, використовуючи їх вибірково щодо певних ресурсів: одні можуть блокуватися повністю, а інші — лише частково.

«Золотий щит» — лише одне з багатьох обмежень використання Інтернету в Китаї. У цій країні заборонений доступ до кількох популярних веб-сервісів і онлайн-медіа. Серед них: Facebook, Twitter, Gmail, Wikipedia, CNN, New York Times та ін. Існують правила, що регламентують роботу пошукових систем і описують, як пошукові системи мають фільтрувати інформацію. Ще один спосіб обмеження — ручна фільтрація контенту в соціальних сервісах. У Китаї є інтернет-поліція — ті, хто блокує доступ до контенту.

Таким чином, означені підходи до проектування інформаційного середовища КНР спрямовані на створення альтернативного, контрольованого інтернет-простору, що суттєво стримує його розвиток, сприяє балканізації Інтернету та розвитку штучних інформаційних бар'єрів у системі соціальних комунікацій глобального суспільства.

*К. В. Манік*

## **СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ ЯК ЗАСІБ РЕКЛАМУВАННЯ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНИХ ПРОДУКТІВ І ПОСЛУГ**

Сучасні бібліотеки дедалі активніше інтегруються до цифрового середовища. Паралельно зі створенням і підтримкою функціонування сайтів бібліотеки спрямовують зусилля й на охоплення веб-середовища соціальних мереж, яке для більшості сучасних користувачів є звичним способом спілкування, пошуку інформації, реалізації професійних інтересів. Співтовариства, створені в соціальній мережі, — це один зі способів змінити стереотипи щодо бібліотеки як консервативної установи, підвищити її престиж, залучити нових користувачів.

Найпристосованішою для рекламування бібліотечних продуктів і послуг є соціальна мережа Facebook (<http://facebook.com>). Платформа Facebook привертає увагу бібліотек з огляду на такі критерії: цільова аудиторія ресурсу, наявність різноманітних груп (спільнот) за інтересами, можливість рекомендувати ту або іншу інформацію сторінки друзям (обмін посиланнями), високі рейтинги використання (порівняно з іншими соціальними мережами).

Популярними соціальними мережами також є Twitter, Google+, YouTube та Instagram.

На відміну від сайта бібліотеки, який виконує навігаторську функцію щодо фондів бібліотеки, сторінка в соціальній мережі не має пошукових механізмів. Головний зміст інформації бібліотек у соцмережах — новини, часто дубльовані із сайта бібліотеки, анонси, оголошення, повідомлення, звіти та фотогалереї з різноманітних заходів і презентацій, конкурси або опитування. Специфічною функцією сторінки бібліотеки в соціальній мережі можна вважати керування використанням інформації, тобто спрямування користувача до актуальних, нових, корисних чи цікавих інформаційних продуктів.

Щоб утримувати цільову аудиторію на сторінці бібліотеки, необхідно посилювати інтерес до неї, постійно оновлюючи сторінку, викладаючи новий цікавий контент. Таким чином, інформаційні продукти на сторінці стають мобільними, такими, що змінюються. Формат контенту вибирається залежно від спрямованості бібліотеки та потреб аудиторії, щоб він був актуальним, спонукав користувачів до спілкування.

Публікації в соціальній мережі мають бути регулярними, щоб онлайн-користувач «зловив хвилю» періодичності наповнення сторінки бібліотеки та знав наперед, коли на нього чекає нова інформація. Якщо вона розміщується із запізненням чи не розміщується взагалі, читачі можуть втратити довіру до бібліотеки.

Отже, бібліотечні сайти та сторінки в соціальних мережах можна визначити як інноваційний інтерактивний бібліотечний інформаційний продукт, який сприяє рекламуванню завдяки його оперативності, мобільності, різноформатності, інтерактивності.

*Л. С. Чоха*

### **БІБЛІОНІМІКА ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕЧНОГО БРЕНДА**

Бібліотечний бренд існує в різноманітних вимірах людського сприйняття: функціональному, емоційному, соціальному, духовному й «комерційному». Останній сприяє зростанню «вигоди» в напрямі поширення комунікаційних зв'язків бібліотеки: встановлення соціального партнерства з різними організаціями, установами та громадськими рухами, залучення широкого кола читачів, зміцнення контактів з окремими користувачами, реклама своїх ресурсів і можливостей тощо. Авторитетне ім'я, тобто назва, бібліотеки є тим культурним ресурсом, котрий підвищує репутацію, імідж та виокремлює серед інших бібліотек. Це зумовлює підвищену увагу до найменування та перейменування бібліотеки в межах створення її бренда.

Ім'я бібліотеки допомагає розвинути головні концепції книгозбірні, формує оригінальні напрями та форми її діяльності, накопичує енергію для змістовного та організаційного розвитку установи, що актуалізує необхідність розроблення науково-практичної концепції «Бібліоніміка як

фактор розвитку бібліотечного бренда». Отже, через власну назву бібліотека може транслювати зміст своєї суспільної значимості, мету.

Ефективне використання бібліотекою своєї назви сприяє сприйняттю її імені користувачами як певного бренда в розумінні «статусу, популярності, репутації». Таким чином, актуальність означеного питання й зумовила виникнення розділу ономастики — бібліоніміки (термін запропоновано С. Г. Матліною), яка вивчає виникнення, зміни та поширення власних назв бібліотек. На практиці можна побачити, що серед PR-технологій одна з важливих характеристик бренда — це назва книгозбірні. Вона легко запам'ятовується й у разі успішної діяльності її носія викликає стійкі асоціації з позитивним баченням бренда установи. Прикладами можуть бути назви таких бібліотек: НБУ імені В. І. Вернадського — «Вернадка»; ФДБУ РДБ — «Ленінка»; ХДНБ імені В. Г. Короленка — «Короленка» та ін.

Назва бібліотеки (бібліонім) стає основою створення її логотипа, що складається з візуальної частини та власне назви. Актуальність звернення фахівців до найменування бібліотек зумовлена виникненням інтересу до розвитку інноваційних моделей бібліотек. На думку професора Ю. М. Столярова, бібліотеку на індивідуальному рівні ідентифікують не узагальнюючі характеристики, а ті, що виокремлюють її із сукупності подібних. Головна характеристика — унікальна назва установи, яка навіть на початковому рівні ознайомлення з бібліотекою є основою інтересу до неї, дозволяє ототожнювати її зі спектром певних послуг і можливостей. Також бібліонім — своєрідний хранитель культурної пам'яті суспільства.

Вибір назви бібліотеки може залежати від наступних факторів: наявності особливої будівлі бібліотеки, пов'язаної з певними історичними подіями; формування фонду унікальних документів; існування особливих обставин заснування бібліотеки на згадку про певну подію; напряду історико-краєзнавчої діяльності бібліотеки; пошуку шляхів формування нового іміджу.

Класифікацію назв бібліотек з точки зору їх символічного значення становлять чотири види назв: персоніфікація назви бібліотеки; змістовно-сміслові позначення; умовно-символічне позначення; використання топографічної ознаки. Слід конкретизувати цю класифікацію та виокремити ще кілька видів бібліотечних назв, наприклад, такі: назва з вказівкою на електронну форму бібліотеки; позначення належності книгозбірні до іншої установи та комбінована назва.

Таким чином, назва бібліотеки являє собою змістовну характеристику, що має зумовлений характер, наповнена глибокими символічними смислами та безпосередньо впливає на роботу бібліотеки. Окрім змістовно-сміслові наповненості, слід враховувати такі характеристики: лаконічність, милозвучність, несхожість за аналогами, легкість і простота для запам'ятовування.

*Т. С. Шелест*

## **БІБЛІОТЕКОЗНАВЧІ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ В УКРАЇНІ ЯК ПРОДУКТ ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

Сьогодні в системі соціальних комунікацій відбувається пошук нових шляхів дослідження проблеми ролі періодичних видань бібліотекознавчого спрямування як предмету видавничих досліджень. З роками бібліотеки активніше розвивають видавничу діяльність, що трансформує й розширює їх значення в соціокультурному середовищі країни, а бібліотекознавча періодика стає затребуваною для соціогуманітарних напрямів дослідження та бібліотечної практики. Таким чином, видавнича продукція українських бібліотек з видавничо-поліграфічними та смисловими особливостями відображає здобуток науковців України, що становить інтерес для подальших досліджень.

Немало праць українських дослідників присвячено певним аспектам видавничої діяльності, бібліотекознавства та соціальних-комунікацій (Л. Бейліс, Ю. Бондар, С. Білокінь, В. Горовий, Т. Гринівський, Г. Почепцов, В. Сошинська, Н. Солонська, М. Слободяник, М. Тимошик та ін.).

Видавничий продукт відіграє значну роль не тільки в соціокультурному середовищі сьогодення, а й має зв'язок між поколіннями. Зокрема науковець КНУ імені Т. Г. Шевченка Ю. Бондар у своїй праці: «Книга: комунікаційний вимір» зазначає: «У центрі видавничої комунікації продовжує залишатися книга, яка є комунікаційним продуктом, що не лише впливає на розвиток суспільства й знань, здійснює вплив на споживача різними контентними елементами: (формою, форматом, структурою, ілюстраціями, і, зрозуміло, текстом), а й значною мірою забезпечує часопросторовий комунікаційний зв'язок, є своєрідним і важливим засобом спілкування та порозумінням між поколіннями людей».

З історичним плином часу та розвитком науки видозмінюється текстове наповнення та змінюються процеси підготовки видань до друку, з'являються нові програми для верстки. Крім того, постійно виникають нові потреби і настрої суспільства, що не може не позначатися на виданнях, які мають функціонувати відповідно до призначення й потреб читача. З розвитком комп'ютерних технологій відбувається трансформація видавничої діяльності загалом і бібліотекознавчої періодики зокрема, однак «деякі характерні проблеми залишаються актуальними й нині: тематика видань, їх ціна, культура оформлення, грамотність, мовна приналежність».

Як зауважив О. Пастушенко, «бібліотечна, бібліографічна та книгознавча періодика є специфічним об'єктом вивчення, у цих виданнях зосереджене велике коло історико-культурної інформації».

Отже, видавнича періодика бібліотекознавчого спрямування в Україні характеризується різноманітністю наукових доробків, видавничими особливостями, які трансформуються з історичним плином часу та слугують соціокультурним зв'язком між поколіннями.

*А. Г. Ковальова*

## **КРАСЗНАВЧІ ЕЛЕКТРОННІ ІНФОРМАЦІЙНО-БІБЛІОГРАФІЧНІ РЕСУРСИ УНІВЕРСАЛЬНИХ НАУКОВИХ БІБЛІОТЕК М. ХАРКІВ**

Важливість бібліографування краєзнавчої літератури, яка акумулює інформацію про документи, пов'язані за своїм змістом із певною місцевістю країни, завжди була і є пріоритетним аспектом діяльності бібліотек. Наслідок цього — помітна кількість публікацій про краєзнавчу бібліографічну роботу в сучасній фаховій періодиці впродовж останніх 15 років. Активне впровадження інформаційних технологій вивело краєзнавчу діяльність бібліотек на новий рівень. На сучасному етапі відбувається перехід краєзнавчої бібліографічної інформації в електронне середовище через створення регіональних краєзнавчих баз даних.

Обласні універсальні наукові бібліотеки (далі — ОУНБ) є потужними складовими національної інформаційної інфраструктури, і нині їх розвиток характеризується активізацією використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Так, наприклад, сайт ХДНБ імені В. Г. Короленка, де розміщено матеріали наукових конференцій, бібліографічні покажчики відділу україніки — на першому місці за ступенем використання віддаленими користувачами. Це кращий бібліотечний інтернет-проект 2017 р.

ІРБІС — програмне забезпечення ХДНБ імені В. Г. Короленка, за допомогою якого створюються електронний каталог і бази даних, ведеться аналітичний розпис збірників, періодичних видань. Перспективним напрямом у роботі є впровадження програмного забезпечення БАРС для створення повнотекстових БД.

Веб-ресурс «Краєзнавство» — кращі традиції популяризації краєзнавчих знань. ХДНБ імені В. Г. Короленка — одна з найбільших книгозбірень України — відіграє важливу роль у забезпеченні потреб суспільства в краєзнавчій інформації. Бібліотекою накопичено потужні інформаційні ресурси, які висвітлюють історію та сьогодення Харківщини, розвиток її підприємств і установ, життєвий, творчий шлях видатних земляків. Інтегрувати їх у систему регіональних, національних і світових знань, забезпечити вільний доступ громадян до них — мета цього веб-ресурсу.

Харківська обласна універсальна наукова бібліотека (ХОУНБ) має зведений краєзнавчий каталог, який містить три частини: алфавітний каталог краєзнавчої літератури, систематичний, топографічний краєзнавчих матеріалів.

Каталог організовано в 1952 р. ЗвКК зараз ведеться у двох варіантах — традиційному (292 тис. карток) і електронному (7 тис. записів), електронній БД (13 тис.). Сюди також долучена інформація про краєзнавчу літературу, яка наявна у великих бібліотеках країни з конкретними помітками. А також у ХОУНБ є картотека місцевих газет. Крім цього, у цій бібліотеці є БД «Регіональний інформаційний центр (РІЦ) «Харківщина»» — методичний та координаційний центр Харківської

області з питань краєзнавства. Здійснює збір, опрацювання, збереження та надання в користування краєзнавчих, документно-інформаційних ресурсів з різних аспектів життєдіяльності регіону. РІЦ «Харківщина» має власний віртуальний веб-проект «Харківщина» ([region.library.kharkiv.ua](http://region.library.kharkiv.ua)), який збирає всі підготовлені працівниками матеріали з питань краєзнавства. РІЦ «Харківщина» складається з двох секторів: бібліографічного (колишній бібліографічний відділ) й інформації з питань культури та мистецтва.

Матеріали дослідження показали, що бібліотеки мають достатній інформаційний ресурс з питань краєзнавства. Здійснюється робота з виявлення, зберігання, доведення до реальних та віддалених користувачів краєзнавчої інформації. Видовий склад краєзнавчих фондів потребує розширення завдяки використанню електронних документів. Отже, наукові бібліотеки, оволодіваючи сучасними новітніми технологіями, постійно вдосконалюють краєзнавчу діяльність, розширюють її межі та забезпечують електронними ресурсами.

*Д. В. Корольчук*

#### **КОМУНІКАЦІЙНІ БАР'ЄРИ В ДОКУМЕНТАЦІЙНІЙ СИСТЕМІ**

Людина є учасником комунікації, складним «одержувачем» інформації, котрий має власні почуття, бажання, життєвий досвід. Отримана нею інформація може викликати внутрішню реакцію, яка, можливо, посилить, спотворить або повністю її блокує. Ефективність процесу комунікації зумовлена наявністю або відсутністю комунікативних бар'єрів. Отже, для результативних комунікацій, ефективного функціонування людської діяльності необхідно вирішити проблему бар'єрів.

У результаті тривалої еволюції, за визначенням А. В. Соколова, склалися три канали комунікації: усний, документний, електронний. Вони є основою класифікації бар'єрів комунікації.

Бар'єри в системі усної комунікації утворюють перешкоди руху сенсу від комуніканта до реципієнта, їх поділяють на 4 класи. Важливе значення має психологічний бар'єр, пов'язаний з особливостями психіки реципієнтів (наприклад, невпевненість, замкнутість, скромність тощо), а також із суттєвими розбіжностями психології комунікантів. Соціальний бар'єр зумовлений розбіжністю їхнього соціального статусу. Наприклад, бар'єри, пов'язані з віковою різницею, соціальним і майновим станом. Міжмовний бар'єр виникає в разі невідповідності мов комуніканта й реципієнта. Як наголошує А. В. Соколов, це — «Вавилонське стовпотворіння», коли люди не можуть зрозуміти один одного через мовні розбіжності. Технічний бар'єр у системі усної комунікації пов'язаний з інформаційним шумом, який надзвичайно складно не брати до уваги. Людина автоматично відфільтровує частину інформації: звук телевізора або радіоприймача під час рекламних пауз, рекламні банери в Інтернеті, перестає користуватися електронною поштою через значну кількість спаму.



Провідне місце в системі документних комунікацій займає соціальний бар'єр, цензура, яка є механізмом контролю влади за змістом і поширенням інформації. Технічний бар'єр полягає в недоступності потрібних документів для реципієнта (наприклад, документ відсутній у бібліотеці або Інтернеті). Психологічний бар'єр під час сприйняття документів зумовлений нерозумінням реципієнтом його змісту.

Електронна комунікація пов'язана з виникненням та розвитком нових інформаційно-комунікаційних технологій, які збільшують потік інформації, що стало основою формування концепції інформаційного суспільства. Нині електронна комунікація розглядається як якісно новий етап розвитку цивілізації. Найчастіше в системі електронних комунікацій виникає технічний бар'єр, пов'язаний з технічними неполадками. Незважаючи на постійне вдосконалення засобів зв'язку, прогрес у швидкості та стабільності інтернет-зв'язку, технічні проблеми актуальні й надалі.

Соціальні бар'єри в Інтернеті особливо гостро проявляються в комунікації між представниками різних соціальних груп. Розв'язання проблеми можливе за умови чіткого розуміння статусу та становища співрозмовника, котрий диктує свій етикет. Але не завжди таким чином можна вирішити проблему через анонімність мережевого спілкування.

Важливе місце в системі електронних комунікацій має психологічний бар'єр. Учені звертають увагу на такі негативні наслідки постійного спілкування з медіаканалами для нормального розвитку людської психіки: послаблення уваги, зниження інтелектуальної сприйнятливості внаслідок полегшеного доступу до інформації.

Розглянуті бар'єри спричиняють значну кількість проблем у системі комунікаційної взаємодії між людьми. Ефективними засобами їх подолання є розроблення й дотримання правил спілкування, формування комунікаційної культури та медіакультури всіх членів суспільства.

*А. О. Польшакова*

### **ПРОБЛЕМИ СТВОРЕННЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕЛЕКТРОННИХ БІБЛІОТЕК**

Створення електронних бібліотек є одним з головних напрямів розвитку інформаційно-бібліотечної галузі, а також однією з найважливіших складових інформаційного суспільства. По всьому світу документи, зображення музейних експонатів та інші результати інтелектуальної діяльності конвертуються в цифрову форму та організуються у вигляді публічних електронних ресурсів. Електронні бібліотеки є об'єктом пильної уваги Всесвітнього саміту з питань інформаційного суспільства, ЮНЕСКО, Європейського Союзу та інших авторитетних міжнародних організацій.

В Україні, хоча і з певним запізненням, порівняно із розвиненими країнами, діяльність щодо створення електронних бібліотек також набула значних масштабів. Достатньо вказати, що в українському сегменті Інтернету існує близько 1000 сайтів та окремих колекцій, представлених

як електронні бібліотеки. Більша кількість з них створена та використовується в корпоративних мережах різноманітних установ, переважно в галузі науки, культури та освіти. Відбувається створення електронної бібліотеки «Культура України», розпочато формування електронної бібліотеки наукової спадщини НБУВ імені В. І. Вернадського, серед пріоритетів Стратегії розвитку бібліотечної справи на період до 2025 р. «Якісні зміни бібліотек для забезпечення сталого розвитку України» передбачено розроблення програми створення Національної електронної бібліотеки.

Існує велика кількість статей, присвячених електронним інформаційним ресурсам та електронним бібліотекам, проводиться активне їх обговорення на наукових конференціях. Проте залишаються невирішеними проблеми створення й ефективного функціонування електронних бібліотек, пов'язані з їх правовим регулюванням як різноманітного та просторово розподіленого середовища; організаційно-технологічними засадами формування цифрових колекцій; забезпеченням якості обслуговування користувачів. Істотною перешкодою є недостатній рівень координації дій, коли всім суб'єктам електронного документного простору доводиться вирішувати однотипні завдання організації масивів електронних документів та надання користувачам доступу до них.

Очевидно, що зазначені проблеми потребують нагального вирішення. У межах дослідження актуальним є на основі комплексного аналізу створити цілісне уявлення про особливості національних бібліотек у цифровому просторі як інновації бібліотечно-інформаційного виробництва.

*Д. С. Галаєн*

### **МАРКЕТИНГОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ БІБЛІОТЕЧНОЇ БЛОГОСФЕРИ УКРАЇНИ**

Представлення бібліотеки в соціальних мережах надає змоги суттєво розширити її комунікаційні можливості та підвищити ефективність впливу на користувача. Бібліотечну блогосферу варто досліджувати й в аспекті мережевої платформи для підвищення результативності та якості рекламування бібліотечних продуктів і послуг. Велика кількість вітчизняних бібліотек успішно рекламують нині свої ресурси й сервіси, зокрема через посередництво блогів як комунікаційного каналу трансляції новин бібліотечної галузі. Блогерська діяльність українських бібліотекарів невинно розвивається, реалізуючись у різноманітних видах блогів. Найкращим способом впорядкування їх різноманіття є класифікація. Так, за створювачем бібліотечні блоги є:

- персональними («Пан Бібліотекар», який веде викладач Київського національного університету культури і мистецтв С. Назаровець; «Могилянська Бібліотекарка», котрий веде директор бібліотеки Національного університету «Києво-Могилянська академія» Т. Ярошенко та ін.);
- колективними («НБУшка» — підтримується Національною бібліотекою України для дітей; «Библиотека города N» — ресурс книгозбірні для дітей Миколаєва та ін.).

За цільовим призначенням:

- блоги для методичного консультування працівників шкільних бібліотек («Бібліосвітлиця» — блог Харківської ЗОШ I–III ст. № 36);
- блоги, присвячені обговоренню проблем запровадження автоматизованих бібліотечних технологій (блог «Бібліотечний автобаз» Вінницької ОУНБ імені К. А. Тимірязєва та ін.);
- блоги для долучення до читання дітей та підлітків («Обушка» — блог Національної бібліотеки України для дітей), «Веб-спілкування. Етикет» (блог Державної бібліотеки України для юнацтва), блог Вінницької центральної дитячої бібліотеки, «Бібліотечний блог для молоді Тернопілля» (блог Тернопільської обласної бібліотеки для молоді), «Маленький читайлик» (блог відділу обслуговування дошкільнят і учнів 1–4 класів Національної бібліотеки України для дітей), блог «Чугуевская городская библиотека для детей» та ін.).

Таким чином, бібліотечний блог — це:

– використання інструментів і методів комунікації в Інтернеті, які не є традиційними для сайтів бібліотек, але оптимально підходять під формат блогосфери;

– створення корпоративного ресурсу з достатньою кількістю тематичного контенту (який регулярно оновлюється), оптимізованого під пошукові системи, що дозволяє постійно залучати цільову аудиторію та привертати її увагу до бібліотеки;

– налагодження емоційного зв'язку з користувачем завдяки особистісному аспекту подання блогерами інформації про життя бібліотеки та проблеми бібліотечної галузі;

– тестування нових професійних ідей.

Отже, бібліотечний блог — це, по-перше, залучення читача до інтерактивного спілкування; по-друге, удосконалення професійної комунікації бібліотекарів; по-третє, ефективний маркетинговий інструмент бібліотеки, спрямований на залучення нових користувачів, рекламування бібліотечних продуктів та послуг. Головним недоліком вітчизняних бібліотечних блогів є подання інформації про події бібліотечного життя частіше не на перспективу, а постфактум, що певним чином заважає розвитку їх маркетингових функцій. Активніше рекламування через блоги заходів та сервісів бібліотек надасть змоги залучити до них більше користувачів, підвищити оперативність і наочність репрезентації соціальної ролі бібліотек у сучасному інформаційному суспільстві.

*Н. А. Коржик*

## **ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ТА ВИКОРИСТАННЯ ЦИФРОВИХ ФОНДІВ АРХІВНИХ УСТАНОВ УКРАЇНИ**

Початок нового століття характеризується переходом людства на цифрові технології, активне входження України у світовий інформаційний простір зумовлює необхідність оцифрування національної культурної

спадщини та висуває перед архівною галуззю України нові завдання техніко-технологічної та кадрової модернізації.

Сучасні тенденції та проблеми опанування архівними установами України інформаційно-комп'ютерних технологій висвітлено в працях Н. Кузовової, С. Кулешова, Ю. Забеньки, Г. Боряка, Л. Дубровіної, А. Кисельової, А. Лавренюка. Науковці засвідчують про певні успіхи в застосуванні інформаційно-комунікаційних технологій в архівних установах: створення баз та банків даних, веб-сайтів, оцифрування найцінніших одиниць зберігання. Є певні зрушення в розробленні нормативно-правової бази цих процесів: прийняття законів України «Про електронні документи та електронний документообіг», «Про електронний цифровий підпис», «Порядок зберігання електронних документів в архівних установах» та ін. Важливим кроком у цьому напрямі є створення Центрального державного електронного архіву України (ЦДЕА України), який має вирішувати актуальні проблеми збереження цифрової спадщини в Україні (починаючи від розроблення правової бази та координації діяльності архівних установ до безпосередньо забезпечення збереженості колекцій цифрових документів).

Але, незважаючи на певні успіхи архівів України у використанні інформаційно-комунікаційних технологій та створенні організаційних підвалів для формування електронних архівних ресурсів, сучасний стан дистанційного доступу користувачів до цифрових архівів є незадовільним.

Так, результати аналізу контенту 24 веб-сайтів державних обласних архівів України свідчать про відсутність потужних і змістовних цифрових колекцій, комфортних пошукових сервісів, засобів оперативної онлайн-комунікації з користувачами.

З усіх державних обласних архівів тільки три можуть представити певні результати: Державний Кіровоградський обласний архів, Державний Одеський обласний архів, Державний Харківський обласний архів, котрі на веб-сайтах мають електронні архіви, що надають доступ до електронних повнотекстових документів зі своїх оцифрованих фондів у pdf-форматі.

Також нині зі спектра представлених на сайтах державних обласних архівів сучасних продуктів 40% архівних установ презентують документальні виставки онлайн, 50% архівів мають довідковий апарат, котрий представлений у списках pdf-формату.

Онлайн-комунікація з користувачами організована трьома архівами (Державним Харківським, Державним Київським та Державним Рівненським обласними архівами) через соціальні мережі, а Державний Харківський обласний архів надає можливості спілкування через Skype.

Отже, важливими напрямками діяльності архівних установ щодо вдосконалення формування та організації доступу до цифрових колекцій є: відбір найцінніших документів для переведення в електронний формат; генерування змістовних цифрових колекцій, що відповідають

інформаційним потребам користувачів; створення на їх базі інформаційних продуктів для представлення їх на веб-сайтах; активна інтеграція національної архівної спадщини України у світовий комунікаційний простір.

*О. В. Дульська*

### **ПЕРШІ ВІТЧИЗНЯНІ ПОСІБНИКИ ДЛЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ВИЩОЇ ШКОЛИ**

З розбудовою національної вищої освіти (XVI — XVII ст.) в Україні гостро постало питання забезпечення освітнього процесу навчально-методичними матеріалами, підручниками й посібниками. Раніше вітчизняні викладачі активно користувалися зарубіжною літературою, але з часом провідні діячі культури створили національну наукову джерельну базу.

Сильвестр Косів, київський митрополит, письменник-полеміст видав трактат «Екзегезис...» (1635 р.), у якому сформулював методичні рекомендації щодо вдосконалення змісту освіти, її розбудови до конкурентоспроможного міжнародного рівня, але «з позицій вітчизняних традицій і потреб».

Історія та географія, на думку дослідника М. Сенченка, вивчалася за довідником «Хроніка про грецьке панство», можливо, авторства Захарії Копистенського, довідник написано українською мовою. Відомо також, що існував і «Хронограф», який містив історичні факти, інформацію про походження слов'ян, інші народи світу. Мелетій Смотрицький — автор підручників «Буквар» (1618 р.) і «Граматика словенська» (1619 р.), його вважають основоположником наукового вивчення східнослов'янських мов, започаткованого саме цими виданнями.

Особлива увага приділялася викладанню філософії, воно «набуває систематичного характеру», відбувалося на традиційних засадах та з урахуванням новаційних раціоналістичних західноєвропейських поглядів. Свідченням цього є збережені латиномовні записи філософських курсів, складених професорами Києво-Могилянської академії: «Підручник логіки» Й. Кононовича-Горбацького, «Нарис усїєї філософії» І. Гізеля, праці Т. Прокоповича, Г. Кониського, С. Яворського та ін. викладачів філософії, які підкреслюють високий рівень викладання та відповідність європейському стандарту вищої освіти.

Надзвичайним попитом користувалось поглиблене вивчення богослов'я, як того потребував західноєвропейський стандарт університетської освіти. Так, за відомостями Н. Сенченко, Захарія Копистенський у співавторстві з Єлисеєм Плетенецьким видав «Часослов» (1616 р.), який слугував навчальним посібником для православних і містив не тільки молитви, а й їх тлумачення. Вірогідно також, що богословські науки викладалися за компілятивними перекладами «Богослов'я» Іоана Дамаскіна, яке висвітлювало всі питання, пов'язані з православним християнством. Як посібник використовувалась і праця К. Болгарського «Учительне Євангеліє», яке переклав і видав Мелетій Смотрицький у 1616 р.;

«Книга про віру» (1619 — 1621) авторства Захарія Копистенського була полемічними твором і слугувала посібником з навчально-виховної роботи для викладачів і студентів.

Стисло проаналізувавши науково-культурний спадок плеяди українських інтелектуалів — науковців, викладачів XVI — XVII ст., формулюємо висновок: їх науково-методичні праці сприяли розбудові національної вищої освіти, виводили її на міжнародний рівень, формували засади національної ідеї.

*Ю. В. Ходарєва*

### **БІБЛІОТЕКА — ХРАНИТЕЛЬ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОЇ СПАДЩИНИ**

У 2018 р. виповнюється 115 років з дня заснування відділів бібліотекознавства й рукописів та автографів, відкритих при Харківській громадській бібліотеці (ХГБ, нині Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка, ХДНБ). І сьогодні актуальні завдання, означені Л. Б. Хавкіною та Д. І. Багалієм у доповідях «Про організацію відділу бібліотекознавства» та «Про створення відділу рукописів та автографів» (виголошених на загальних зборах ХГБ, 20 квітня 1903 р.). Меморіальна діяльність є пріоритетним напрямом роботи книгозбірні у XXI ст. Її феномен привертає увагу вітчизняних та зарубіжних дослідників, бібліотечних і музейних фахівців, обговорюється на семінарах, круглих столах, конференціях. Серед тих, хто досліджував меморіальну функцію бібліотек, — Г. В. Великовська, В. П. Вікулова, Е. Б. Віноградова, Ю. А. Демченко, Т. Е. Коробкіна, Т. Я. Кузнецова, Е. В. Ніколаєва, С. Г. Матліна, В. Соколов та ін. Сутність меморіальної функції полягає в збереженні сукупності зібраної документальної спадщини з метою передачі її в часі та просторі, що трансформує бібліотеки в локального зберігача колективної пам'яті людства.

У ХДНБ протягом багатьох років популяризуються матеріали про історію Бібліотеки і харківської бібліотечної школи. Імена Л. Б. Хавкіної й Д. І. Багалія пов'язані з початковим періодом розвитку бібліотекознавчої думки в Україні. Ці науковці не лише працювали в книгозбірні та стали літописцями її основних подій до 1917 р., але й запроваджували в практику роботи найкращий узагальнений досвід роботи вітчизняних та зарубіжних бібліотек, готували ґрунтовні праці з розкриття історичної, культурної спадщини харківських бібліотек.

Як продовження традицій, закладених Л. Б. Хавкіною та Д. І. Багалієм, у ХДНБ формуються колекції рідкісних видань і рукописів, поповнюється власний меморіальний фонд, виконуються функції міжобласного депозитарію універсального профілю, активно досліджується історія бібліотечної справи Харківщини, одним із напрямів якої є вивчення історичного минулого Бібліотеки. Значно розширює можливості дослідницького пошуку робоча група з вивчення історії ХДНБ, до складу якої

входять як досвідчені, так і молоді короленківці, відбувається залучення сторонніх установ та організацій (бібліотек, архівів, музеїв тощо).

Одним із найважливіших результатів науково-дослідної роботи з історії ХДНБ за останній час стало обґрунтування нової дати заснування Бібліотеки — 18 серпня (30 серпня за новим стилем) 1830 р. на основі проведеної реконструкції історії Харківської губернської публічної бібліотеки та доведення континуїтету з ХДНБ. Новий стенд, підготовлений на основі раніше невідомих архівних документів — «Харківська губернська публічна бібліотека» музейної експозиції «Від Харківської губернської публічної до громадської бібліотеки. 1830–1916 рр.», — висвітлює важливий етап в історії книгозбірні.

Розроблення концептуального проекту музею історії ХДНБ, підготовка постійно діючих музейних та стендових експозицій, історичної фотогалереї, музейної вітрини нагород Бібліотеки; відкриття на фасаді будівлі меморіальної дошки на честь Л. Б. Хавкіної, підготовка доповідей, видань і публікацій, віртуальних проєктів та експозицій; проведення наукових і культурно-просвітницьких заходів — лише частина практичних результатів реалізації Бібліотекою меморіальної функції. Популяризації набутих знань, підвищенню рівня бібліотечної кваліфікації та підготовки для організації історичних досліджень сприяють організовані працівниками кабінету бібліотекознавства імені Л. Б. Хавкіної щорічний науковий семінар «Бібліотека у контексті сучасного історичного бібліотекознавства», дні дослідника з історії ХДНБ, бібліотечні четверги, лекторії для молодих працівників, членів робочої групи з вивчення історії Бібліотеки та студентів ВНЗ Харкова. Під час цих заходів проводяться консультації, лекції, виступи, презентації досвідчених фахівців та науковців, істориків, бібліотекарів, бібліографів тощо. Традиційними стали щорічні вересневі екскурсії для першокурсників до музею ХДНБ, де студенти ознайомлюються з історією закладу, вчать сприймати та поважати історичне минуле, зберігати вдячну пам'ять про тих, хто зробив свій внесок у розвиток бібліотечного будівництва й формування історико-культурної спадщини. З метою залучення молоді до культурних та історичних традицій, збереження в пам'яті й передачі наступному поколінню спогадів окремих людей та цілих поколінь у залі музею проводяться круглі столи, присвячені знаменним датам, зустрічі з ветеранами.

Отже, започатковані Л. Б. Хавкіною й Д. І. Багалієм традиції в меморіальній діяльності Бібліотеки не лише зберігаються та продовжуються, але й розширюються відповідно до вимог часу та потреб суспільства.

*С. С. Селегев*

#### **Н. Я. ФРИДЬЕВА — ИССЛЕДОВАТЕЛЬНИЦА НАРОДНЫХ БИБЛИОТЕК-ЧИТАЛЕН Г. ХАРЬКОВ**

В последние десятилетия в библиотечном научном сообществе возрастает интерес к жизненному пути и творческому наследию выдающегося библиотечоведа, педагога, «гордости харьковской библиотечной школы»



Надежды Яковлевны Фридьевой (Н. М. Березюк, В. В. Седых, Ю. Н. Столяров и др.). Однако ее работы по истории народных библиотек-читален дореволюционного Харькова до сих пор так и не стали предметом специального рассмотрения. Такая попытка и предлагается в данных тезисах.

Научное наследие Н. Я. Фридьевой (1894 — 1982) довольно многогранно. Особое место в нем принадлежит историко-библиотечковедческой тематике.

Собственно народным библиотекам, в частности Харькова (что были открыты местным Обществом распространения в народе грамотности), посвящены две работы Н. Я. Фридьевой: раздел в ее кандидатской диссертации «Публичная, общественная и бесплатные народные библиотеки г. Харькова до 1917 г.» (осталась неопубликованной) и статья «Бесплатные народные библиотеки в г. Харькове в период первой русской революции» (Ученые записки Харьковского государственного библиотечного института, Вып. 2, 1956 г.).

Народные библиотеки и читальни, возникшие в Российской империи вследствие законодательных преобразований 1860 — 1870 гг., стали объектом изучения в конце XIX в. В общем за дореволюционное время накоплен значительный массив разнообразной литературы по данной проблематике. В 1920 — 1930 гг. интерес к народным библиотекам и читальням утих, немного возобновился лишь в 1940 — 1950 гг. (А. А. Громова, Е. М. Нагловская и др.).

Кандидатская диссертация Н. Я. Фридьевой (защищенная в Москве в 1954 г.) была хоть и не первой, но, безусловно, одной из первых в ряду конкретно-исторических исследований в СССР по истории народных библиотек и читален. А применительно к «библиотекам для народа» Харькова этому исследованию однозначно принадлежит пионерство (не считая работы дореволюционных авторов). И даже на сегодняшний день указанная статья Н. Я. Фридьевой является фактически единственной полноценной научной публикацией, которая специально и всецело посвящена именно конкретным библиотечным учреждениям.

Рассматриваемые работы Н. Я. Фридьевой во многом типичны для советской историографии. Но важно подчеркнуть: даже несмотря на определенную «идеологическую заангажированность», как диссертация, так и названная статья в целом написаны на высоком профессиональном уровне: текст логично выстроен, раскрывает четко поставленную цель исследования; те или иные иллюстрации, утверждения, примеры подкрепляются ссылками (хоть и не всегда); автор изучил широкий источниковый материал (который в большинстве случаев впервые был введен в научный оборот) и т. д. Поэтому, если методологический подход, цель и задачи, некоторые оценки, акценты исследования с позиций современности смотрятся устарело и требуют переосмысления, фактаж, описание процесса создания библиотек-читален, особенностей управления, организации их работы, безусловно, сохраняют свою научную ценность и сегодня.

Обратим внимание на постановку интересных исследовательских проблем Н. Я. Фридьевой: взаимоотношения государства и народных библиотек; роль библиотек в революционной деятельности, в частности большевиков; распространение запрещенных книг через библиотеки и т. д. Полезны, на наш взгляд, и некоторые термины, которые использует исследовательница (например, «деятели народных библиотек»).

Таким образом, Н. Я. Фридьева была одним из первых (тех немногочисленных) ученых в Советском Союзе, которые занимались историей народных библиотек и читален Российской империи. Однозначно первой она была для Харькова (не считая, конечно, историков, библиотекословов дореволюционного времени). И даже спустя столько лет, когда многое в науке изменилось, когда дело Надежды Яковлевны продолжили другие исследователи, ее вклад в изучение указанной тематики остается значительным и весомым.

## СЕКЦІЯ: ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

*Г. Г. Асєєв*

### ІНТЕРОПЕРАБЕЛЬНІСТЬ, GRID-СИСТЕМИ ТА ХМАРНІ ОБЧИСЛЕННЯ

Нині дедалі більшу роль у сфері інформаційних технологій відіграє так звана «проблема інтероперабельності». Інтероперабельність — це здатність систем і компонентів до взаємодії, основана на використанні інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ). Проблема інтероперабельності набуває дедалі більшого значення через те, що нині ІКТ використовують у всіх сферах, а їхній розвиток і насичення різнорідними засобами обчислювальної техніки спричинили створення гетерогенного середовища, у якому різнорідні компоненти мають взаємодіяти один з одним, а рівень гетерогенності постійно зростає. Основним інструментом вирішення проблеми інтероперабельності («прозорості») гетерогенного середовища є послідовне застосування принципів відкритих систем і методології функціональної стандартизації. Властивість інтероперабельності, як і переносимості, становить одну з найважливіших ознак відкритих систем. І нині дедалі більшу увагу приділяють саме питанням забезпечення інтероперабельності для інформаційних систем (ІС) різного масштабу (від наносистем до GRID-систем і надскладних систем) та ІС різного призначення. Чимало праць написано в зв'язку з вирішенням завдань формування та розвитку інформаційного суспільства, зокрема у сферах науки, освіти, охорони здоров'я, державного управління, бібліотечної та музейної справи.

Слід зазначити, що тривалий час вирішувалася проблема так званої «технічної» інтероперабельності, пов'язана з вибором стандартів для протоколів зв'язку. Цю проблему можна вважати вирішеною незадовільно. Нині термін «інтероперабельність» набув розширеного значення через те, що ІКТ стали основою для формування та розвитку соціотехнічних систем. У таких системах є необхідність не просто обмінюватися даними, але й ефективно використовувати інформацію, де поняття «інформація» може набувати різних смислових наповнень залежно від певної галузі людської діяльності. Можна говорити про перехід до «семантичної» інтероперабельності.

Останнім часом інтенсивно розвиваються хмарні обчислення («хмари»), які являють собою розподілене суто гетерогенне середовище. Таким чином, дослідження проблеми інтероперабельності у сфері хмарних обчислень є актуальним. Ця проблема також важлива, зважаючи на збільшення кількості постачальників хмарних послуг і зростання рівня різнорідності систем. Додатки, які розробляються на одній хмарній платформі, часто несумісні з іншою. Найчастіше додаткові необхідні певні налаштування сервера, файлової системи та мережі, які інші хмарні постачальники надати не можуть.

У сфері GRID відомі такі концепції: Web Services Resource Framework ([http://en.wikipedia.org/wiki/Web\\_Services\\_Resource\\_Framework](http://en.wikipedia.org/wiki/Web_Services_Resource_Framework)); GridWise Interoperability Context-Setting Framework (<http://www.caba.org/resources/Documents/IS-2008-30.pdf>).

У галузі хмарних обчислень є концепція забезпечення «семантичної» інтероперабельності: Cloud4SOA (<http://www.cloud4soa.eu/>).

*Н. Н. Чурсин*

### **О ФОРМАЛЬНЫХ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ АСПЕКТАХ ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ**

С позиций информационного подхода система образования служит инструментом преобразования «входного» (по отношению к вузу, специальности) информационного потока научно-технической, социально-экономической и другой информации в такое его состояние, которое доступно для усвоения среднестатистическому студенту и переводит его в состояние, отвечающее официальным представлениям о цели образования. Этот процесс традиционно разбивается на две составляющие: формирование входного потока информации, подлежащего обработке, и методическая обработка этого потока с последующим предоставлением его студентам. Высшая школа в теперешнем ее состоянии демократически оставила заботу о входном потоке профессорско-преподавательскому составу вузов, прежде всего из-за отсутствия в стране эффективной системы информационного обеспечения ученых и специалистов. В какой-то мере еще недавно в этом ему могли оказать помощь отделы НТИ вузов, но в последнее время они исчезают из их организационных структур. В итоге невероятный рост объема потенциально релевантной научно-технической информации оказывается вне каких-либо системных, организованных усилий по его контролю, управлению образовательными учреждениями. Эти усилия, как известно, могут состоять, во-первых, в выполнении некоторых фильтрующих операций: информационного поиска (библиотека, Интернет), отбора и формирования персональных (кафедральных) информационных ресурсов, во-вторых, в содержательной переработке, свертывании, методическом оформлении полученной извне новой научной информации. Фактически кафедра в новых условиях должна была бы взять на себя функции центра анализа информации, ранее относимые к системе НТИ. Существенно, что поисковые операции опосредованы информационными технологиями, в частности, «поисковиками» Интернет, быстро развивающимися интеллектуальные средства поиска. Поэтому информационный поиск в общем не требует от потребителей информации серьезной специальной подготовки, достаточно овладеть сугубо формальными поисковыми приемами. Совершенно иного уровня включенности интеллекта требует аналитико-синтетическая обработка полученной в результате поиска информации, превращение ее в учебный материал. Это работа, требующая от преподавателей уже не только соответствующей специальной квалификации, но и знания основ информационной

деятельности (в частности, свертывания информации), а также понимания состояния информационных потребностей студентов определенного уровня (этапа) подготовки. Задача преподавателя при этом — превратить входной поток актуальной научной информации, многократно превышающий возможности человека по его восприятию, в такой — по объему и содержанию, который отвечал бы уровню подготовки студента и с высокой степенью вероятности мог бы быть им понят и усвоен. Эта, в целом традиционная для педагогики задача, теперь многократно усложнилась. Различия в выполнении поисковых и аналитико-синтетических (методических) операций не могут не влиять на общее состояние «доставки информационного пирога к студенческому столу». В настоящее время все больше усилий концентрируется вокруг поиска и умножения числа источников, т. е. вокруг формальных операций, и все меньше внимания уделяется содержательной обработке поступающей информации, ее анализу, синтезу, свертыванию и обобщению. Здесь технологии ощутимо вытесняют человеческий интеллект. Насколько допустимо это в образовании, где входной поток информации традиционно контролировался преподавателями? Отсутствие серьезного научного обсуждения ответа на этот вопрос — одна из причин появления «ретрансляционного обучения», когда студент, выполнив формальные процедуры поиска и копирования информации, может успешно сдать учебную работу, не вникая в ее содержание. А преподаватель отпустит студента в самостоятельное плавание по сети и даже оставит ему право самому оценивать его результаты...

*І. О. Побіженко*

### **НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ В СОЦІАЛЬНІЙ МЕРЕЖІ FACEBOOK ТА ЇХ АНАЛІЗ У ДИСЦИПЛІНІ «ЕЛЕКТРОННА КОМЕРЦІЯ»**

Нові технології електронних магазинів у Facebook — це новий майданчик для бізнесу, який продається через Інтернет. Дуже легко можна створити магазин і додати його на бізнес-сторінку Facebook. Marketplace не полегшує процес оплати й доставки, але користувачі можуть розміщувати там свої товари за допомогою декількох кліків. Ця платформа зараз росте та вдосконалюється.

З точки зору продавця, головне — це правильний бізнес-контент сайту. Опис товарів повинен бути дуже чітким, характеристики товару — розписаними, фото обов'язково високої якості. Ціна повинна бути у всіх товарів, оскільки в Інтернеті в більшості відвідувачів обмаль часу, вони бажають все отримати швидко, тому можуть навіть не питати ціну, а просто знайти товар на іншому сайті в Інтернеті. Різновид товарів також повинен відображати на сторінці з усіма фотографіями заявлених кольорів.

Головне на інтернет-сторінці у Facebook — дуже швидка відповідь та відгуки задоволених клієнтів, котрі приведуть своїх друзів. Треба стимулювати відгуки та проводити промоакції на відгуки клієнтів по товарам, а також постійно здійснювати рекламні компанії для стимулювання покупок.

Важливе значення в наш час має соціальний простір, тому віддача у Facebook буде більшою, аніж просто робота з електронною поштою клієнта. Дуже великий вплив має перехід соціальних мереж зі стаціонарних комп'ютерів на мобільні пристрої. Також маркетологи використовують і будуть використовувати Facebook Live — прямі ефіри, які вже стають нормою для різних заходів, додають лояльності заходу та бренду.

У зв'язку із закриттям інших мереж їхні користувачі перейшли в соціальну мережу Facebook. У майбутньому кількість користувачів Facebook в Україні тільки зростатиме, оскільки майбутні покоління тепер реєструватимуться лише на означеній соцмережі.

Розуміючи світові тенденції, великі бренди розширюються і відкривають магазини у Facebook. На ринок продажів виходить соціальна електронна комерція як один із видів нової комерції в Інтернеті. Це потребує значних вкладень і багато часу, але великі компанії дивляться в майбутнє.

*А. М. Шелестова*

### **SMART-ОСВІТА ЯК НОВА ПАРАДИГМА ОСВІТИ**

Сьогодні в суспільстві відбувається активний розвиток і використання новітніх інформаційно-комунікаційних технологій у всіх сферах життєдіяльності, зокрема в освіті. Сучасне життя потребує постійного оновлення знань. Один із українських дослідників повсюдного навчання В. Котусенко зазначає: «10 хвилин повчився — годину попрацював; і так щогодини», і це свідчить про те, що постійний розвиток суспільства тісно пов'язаний безперервним повсюдним навчанням, яке, в свою чергу, також зазнає змін.

Наприкінці минулого століття активне поширення персональних комп'ютерів призвело до появи поняття e-learning, тобто електронного навчання, що передбачало активне залучення комп'ютерів, мультимедіа-технологій та комп'ютерних мереж (до Web 2.0) у навчальний процес.

Підвищення значення мобільних пристроїв, поява та вдосконалення смартфонів призвели до виникнення концепції мобільного навчання m-learning, яка сьогодні активно перетворюється в концепцію повсюдного навчання u-learning (ubiquitous learning — повсюдне навчання). U-learning трактується як безперервний процес самовдосконалення за допомогою найрізноманітніших інформаційних пристроїв від комп'ютера до смартфона чи планшета, що мають доступ до мережі Інтернет у будь-якому куточку світу (О. Семеніхіна).

На думку провідного спеціаліста із питань smart-освіти В. Тихомірова, Інтернет розмиває межі освіти, змінюючи правила та відкриваючи нові можливості освітнього процесу, що обумовлює використання префіксу smart, який характеризує інтеграцію в певному об'єкті двох або більше елементів, що раніше не поєднувалися; ця інтеграція здійснюється за допомогою Інтернет-технологій.

Парадигма smart-освіти передбачає гнучкість, активний обмін досвідом та ідеями, персоналізацію курсу залежно від його завдань і компетенцій суб'єктів навчання, економію часу на доопрацювання вже наявного навчального контенту, легке керування з боку ВНЗ. Тобто smart-освіта, або розумна освіта, — гнучка освіта в інтерактивному освітньому середовищі за допомогою контенту зі всього світу, що знаходиться у вільному доступі. Головний ключ до розуміння smart-освіти — широка доступність знань. Перевагами smart-освіти є: гнучкість; персональна орієнтованість; варіативні джерела навчального контенту та умов здійснення навчальних дій; нові педагогічні технології.

Відповідно до чинних державних програм, впровадження інформаційно-комунікаційних технологій в сучасну освіту є національним пріоритетом України. В Україні підтримка концепції smart-освіти на державному рівні започаткована наказом Міністерства освіти, науки, молоді та спорту України №812 від 12.07.2012 р. «Про впровадження пілотного проекту «Learnin — SMART навчання». Метою цього проекту є змістовне наповнення сучасного електронного інформаційного навчального середовища системи загальної середньої і вищої освіти, формування нового рівня освіти та підвищення її якості за рахунок впровадження інтерактивно-комунікаційних технологій.

Таким чином, smart-освіта є одним із найперспективніших напрямів навчання, який дозволяє: підвищити освітній рівень громадян суспільства, якість освіти; задовольнити освітні потреби населення; підвищити соціальну і професійну мобільність та активність суспільства; вдосконалити знання, навички, кадровий і матеріально-технічний потенціал, що вже напрацьовані національною системою освіти; сформувати єдиний інтегрований інформаційно-комунікаційний освітній простір в рамках усього суспільства.

Отже, головною метою smart-освіти є створення інформаційно-комунікаційного середовища, яке спроможне забезпечити та сформувати максимально високий рівень конкурентоспроможності освіти за допомогою формування у студентів знань та навичок, які затребувані сучасним суспільством.

*Г. Ф. Гуменюк*

### **ІНТЕРНЕТ ЯК ДЖЕРЕЛО ВИВЧЕННЯ КУРСУ АРХІВОЗНАВСТВА В КОЛЕДЖІ**

Мета — проаналізувати сайти мережі Інтернет — глобального загальнодоступного середовища — і виявити ті ресурси, зміст яких можна використати під час підготовки до занять із дисципліни «Архівознавство».

Зважаючи на те, що основне завдання вивчення дисципліни полягає у формуванні у студентів певних компетентностей (знань, умінь, навичок), інформаційно-довідкова система може бути використана безпосередньо під час навчального процесу.



Застосування Інтернету в навчальному процесі висвітлювала доктор педагогічних наук, професор кафедри інформаційно-документних систем Харківської державної академії культури Л. Я. Філіпова, котра відзначала, що сучасні масиви інформації можуть бути опубліковані в різних зарубіжних країнах, а фізично представлені на веб-сайтах Інтернету і бути доступними через мережу для інформаційно-аналітичної роботи.

Мапа офіційного веб-порталу Державної архівної служби містить інформацію про архівні установи України, системи страхового фонду документації, нормативну базу з питань архівної справи та діловодства. Нормативна база — закони України, постанови та розпорядження Верховної Ради України, інструкції, порядки, переліки. За допомогою цього веб-порталу студенти вивчають систему довідкового апарату державних архівів, склад і зміст документів на рівні Національного архівного фонду України (центральный фондový каталог), державного архіву (путівник, фондový каталог, систематичний каталог), архівного фонду (опис, огляд фонду, каталог), одиниці зберігання (справа).

Оцифровані архівні документи, розміщені на виставці сайта, можна використати для підготовки до семінарів і для самостійної роботи студентів. Виставка представлена тематичним покажчиком та окремими розділами, де можна ознайомитися з найціннішими документами щодо української історії, видатних персоналій, пам'ятних дат.

Ми намагаємося зорієнтувати студентів використовувати різні джерела Інтернету. Офіційний сайт Українського науково-дослідного інституту архівної справи та документознавства (УНДІАСД) надає публікації на порталі. Видання інституту представлені монографіями, навчальними посібниками, довідниками, словниками, бібліографічними покажчиками, збірниками документів і наукових праць, продовжуваними та серійними виданнями. На веб-сайті репрезентовано електронну повнотекстову версію підручника «Архівознавство», надзвичайно зручну для викладачів та студентів. В основі концепції підручника — проблемно-хронологічний принцип викладення матеріалу й розуміння архівознавства як наукової системи.

Для майбутнього фахівця найважливішим є формування вмінь і навичок. Науковий збірник «Студії з архівної справи та документознавства» містить статті з історії, теорії та практики архівної справи й документознавства, історії установ, об'єднань, джерелознавчі студії. У ньому висвітлено питання експертизи цінності архівних документів, поширення документної інформації в електронній формі, проблеми уніфікації та класифікації службових документів.

Використання електронних ресурсів у навчальному процесі, зокрема робота студентів з інформацією професійних веб-сайтів, надає майбутнім фахівцям навички орієнтування в сучасному електронному середовищі архівознавства та сфері архівних інформаційних технологій.

*Г. В. Колоскова*

## **ВЕБ-САЙТ ДНІПРОПЕТРОВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ ІМ. Д. І. ЯВОРНИЦЬКОГО ЯК СКЛАДОВА ЕЛЕКТРОННОГО ІНФОРМАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ М. ДНІПРО**

Сьогодні важливою проблемою Дніпропетровського регіону, пов'язаною з організацією дистанційного інформаційного обслуговування різних категорій споживачів інформації, стає ефективне функціонування документно-інформаційних систем (бібліотек, музеїв, архівів, органів НТІ, інформаційно-аналітичних центрів та служб), з наданням відповідних інформаційних продуктів та послуг в електронному інформаційному просторі.

Сучасний електронний інформаційний простір Дніпра складається з баз і банків даних, сайтів архівів, музеїв, бібліотек, депозитаріїв державних інформаційних ресурсів, центрів інформації, інформаційних порталів міста, Інтернет-провайдерів, системи масової інформації, засобів зв'язку, інформатизації та телекомунікації. Розглянемо сайт Дніпропетровського Національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького як складову електронного бібліотечно-інформаційного простору м. Дніпро та визначимо його роль в інформаційному обслуговуванні віддалених користувачів.

Веб-сайт Національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького — це інформаційний канал, на якому комплексно і всесторонньо висвітлено життєдіяльність музею як центру з вивчення історико-культурної спадщини Дніпропетровщини та головного координатора музейного життя регіону. На головній сторінці відвідувачі сайту мають можливість ознайомитися з основними новинами, діючими виставками та анонсами всіх музейних виставок і заходів. Головне меню має декілька рівнів і дозволяє потрапити у будь-який розділ сайту.

Серед основних матеріалів, які містяться на сайті музею, — інформаційні довідки та повідомлення, наукові та науково-популярні статті співробітників музею, тези конференцій, бібліографічні списки, описи музейної експозиції та колекцій, інформація про музейні послуги, анотації музейних видань, презентації музейних заходів та майбутніх проєктів, прес-релізи виставок, каталоги з корисними посиланнями на музейні ресурси у Всесвітній мережі, на сайти музеїв ближнього та дальнього зарубіжжя. Нині кількість матеріалів, розміщених на сайті музею, наближається до 1300 одиниць, кількість зображень перевищує 2000 одиниць, активно залучаються відео-матеріали. Особливе значення має те, що у 2017 р. музей приєднався до проєкту цифрового перетворення від Google Україна, на сайті стали доступними для віддалених користувачів 3D віртуальні подорожі дев'ятьма залами та експозиція історичного музею (від найдавніших часів і до сучасності).

Нині «інформаційна присутність» музею у Всесвітній мережі надає доступ до нового, перспективного і глобального каналу отримання, збуту та обміну інформацією, який діє безперервно, забезпечує широке

географічне охоплення і можливість здійснювати двосторонні та багатосторонні професійні комунікації, формувати широку цільову аудиторію, ідентифікувати інтеграцію у вітчизняне та світове музейне співтовариство.

Значна увага приділяється «інтерактивності» сайта. Давно стали популярними засоби активного відображення інформації: гостьова книга, форуми, чати, системи опитувань, блогові сфери та ін. Усі вони забезпечують багатосторонню комунікацію за участі як музейної інституції, так і її постійної аудиторії, об'єднаної в інтернет-спільноту.

Важливу роль відіграє безперервне оновлення сайта за допомогою додання нових матеріалів, особливо в рубриці «новини», оскільки саме це формує інформаційний імідж музею як інституції, що перебуває в постійному розвитку і діє в контексті сучасності. Невід'ємною складовою ресурсу є SEO — комплекс заходів з пошукової оптимізації, який передбачає створення семантичної матриці сайта. Особлива увага при підтримці та обслуговуванні ресурсу приділяється аналітичній роботі.

Нині веб-сайт музею — це багатофункціональна комунікаційна система і важлива складова електронного інформаційного простору м. Дніпро, про що свідчить статистика відвідувань сайта та відгуки користувачів у гостьовій книзі і на форумах.

*К. С. Корнійчук*

### **КЛАСИФІКАЦІЯ ДОКУМЕНТАЦІЇ ТРАНСПОРТНОГО ПІДПРИЄМСТВА ЗА ВИМОГАМИ СТАНДАРТУ ISO**

Класифікація документів організації як наукова та практична проблема пов'язана з необхідністю підвищення ефективності управління документацією. Дослідження вітчизняних учених-документознавців пропонують класифікаційні ознаки, які задовольняють потреби традиційної («паперової») технології документообігу та знаходять своє вираження в Державному класифікаторі управлінської документації. Проте розвиток менеджменту та інформаційних технологій дає новий поштовх для зростання інтересу до цієї проблематики.

Факторами оновлення підходів до роботи з документами на підприємстві є:

а) використання систем електронного документообігу, в яких обіг документів визначається логікою взаємодії функціональних складових системи;

б) сертифікація підприємств відповідно до міжнародного стандарту управління якістю ISO 9001, який висуває універсальні вимоги до організації роботи з документацією, основані на узагальненні міжнародної практики.

Програмні рішення автоматизованих систем управління підприємством, в цілому, враховують положення ISO 9001 щодо управління документацією (ДСТУ ISO 9001:2015). Тому першочерговим завданням

є вивчення напрямів адаптації документаційного забезпечення управління до його вимог та їх врахування у теоретичних розробках з організації документообігу.

Загалом стандарт ISO 9001 сприяє впровадженню в організації т. зв. «процесного підходу», яким забезпечується керування бізнес-процесами транспортного підприємства як взаємопов'язаними елементами цілісної системи. Цей підхід дає змогу управлінському апарату здійснювати ефективний контроль взаємозв'язків та взаємозалежностей бізнес-процесів системи з тим, щоб уможливити підвищення дієвості підприємства. У найуживанішій у вітчизняній практиці методологічній розробці — Державному класифікаторі управлінської документації, схема розгортання класифікації управлінської документації є ієрархічною, а системи документації — семантичною. На відміну від неї, положення про документацію в ISO 9001 дозволяють розглядати гнучкішу модель, спрямовану на максимальну адаптацію до бізнес-процесів транспортного підприємства.

Загальна структура документації транспортного підприємства, згідно з ISO 9001:2015, містить такі обов'язкові складові: сфера дії системи управління якістю (п. 4.3); політики у сфері якості (на основі п. 5.2.2); цілі у сфері якості (п. 6.2.1). Разом з тим, керівництво транспортного підприємства залишається вільним у включенні іншої документації в систему управління якістю, де основним критерієм є визнання такої документації необхідною для забезпечення її результативності (абз. б п. 7.5.1). Тож розглядаючи наступні рівні класифікації документації транспортного підприємства слід зважати на специфіку його діяльності.

На автотранспортному підприємстві результативність роботи залежить від якості логістики. Її ефективність залежить від підготовки процесу перевезення: вибору транспортних засобів; визначення способів транспортування; вибору перевізників та логістичних партнерів з транспортування; формування маршруту руху, а також від оптимізації інших параметрів транспортних процесів, від яких водночас залежить якість наданих послуг.

Таким чином, у системі документації транспортного підприємства в системі управління якістю доцільним є виділення таких груп документів:

- основні документи в системі управління якістю: політики та цілі у сфері якості, настанови з якості, плани якості тощо;
- організаційно-розпорядча документація;
- допоміжні внутрішні документи: робочі інструкції, технологічні та нормативні документи;
- підтверджуючі документи: звіти, аналітичні огляди тощо;
- документи зовнішнього походження: керівні документи, нормативна та технологічна документація.

*Г. Ф. Гуменюк, С. М. Гарашко, О. Г. Сидорина*

## **СИСТЕМА ІНТЕРАКТИВНО-ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ПОЛТАВСЬКОГО КОЛЕДЖУ НАФТИ ТА ГАЗУ ПОЛТНТУ**

Moodle — це безплатна онлайн-система управління навчальними курсами дисциплін, яка надає змогу педагогам створити власні інтерактивні динамічні курси, що розширюють рівень навчання в будь-який час і в будь-якому місці. Ядро Moodle наповнене багатьма функціями та має ергономічний, простий у використанні інтерфейс.

Інтерфейс Moodle доступний та простий у навігації на настільних і мобільних пристроях.

Категорії користувачів та їхні права й обов'язки:

1. Адміністратори мають максимум можливостей (приймають заявки на створення курсів).

2. Менеджери — у кожного курсу їх може бути кілька. Функції менеджера можуть бути розділені. Є видимі та приховані від слухачів і неареєстрованих користувачів менеджери.

Права та обов'язки менеджера: подання заявки на дистанційний курс, призначення термінів проведення курсу, викладачів і додаткових менеджерів, контроль «видимості» викладачів/менеджерів для студентів, виконання організаційних функцій під час роботи з групою записаних на курс студентів, доступ до особистих даних студентів, робота з матеріалами курсу в навчальній системі Moodle, навчання студентів (або просто контроль за їхньою роботою).

3. Викладачі — у кожного курсу їх кілька; вони можуть бути видимими або прихованими від слухачів, редагувати, створювати курс або тільки працювати з групою студентів за вже створеним курсом (без права редагування матеріалів).

Права й обов'язки викладача: робота з матеріалами курсу в навчальній системі Moodle, наповнення курсу матеріалами (якщо є право редагування, яке за замовчуванням є в усіх викладачів), навчання студентів.

4. Студенти — особи, котрі навчаються на курсі. Їхні права та обов'язки: запис на курс, навчання.

У розділі «Мій Профіль» розміщена інформація про користувача. Спочатку тут зазначені відомості, вказані під час реєстрації, але в майбутньому за необхідності можна відредагувати інформацію:

Інформація про паспортні дані, телефон, адресу не буде доступною стороннім користувачам — її бачитимете тільки ви й адміністратори системи.

Обов'язкові для заповнення рядки відмічені знаком \*.

Для кураторів і викладачів дуже важливим є поле «Додаткова інформація». Тут у довільній формі можна вказати місце роботи, посаду, ступінь, звання, досвід роботи. Також рекомендовано зазначати інформацію про свої досягнення, які стосуються тематики курсу, що викладається.

У розділі «Мої курси» в користувачів відображені всі курси, які вони або курирують, на яких викладають і/або слухачами яких вони є.

Викладач має можливість долучати до свого курсу ресурси та види діяльності: файли, сторінки, книги, тести, завдання тощо.

Виконані завдання викладач переглядає та оцінює, з результатами студенти ознайомлюються в журналі оцінок.

Використання системи Moodle здобуло позитивний відгук серед викладачів і студентів коледжу завдяки зручності, доступності, мобільності й тайм-менеджменту.

*О. А. Лисенко*

### **ЕЛЕКТРОННІ ВИДАННЯ КАНАДСЬКОЇ АСОЦІАЦІЇ СЛАВІСТІВ У СИСТЕМІ МІЖКУЛЬТУРНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

Глобалізація світового соціокультурного простору сприяє розширенню міжкультурних комунікацій та інформаційних зв'язків між дослідниками, забезпечуючи можливість використовувати численні інтернет-ресурси та сервіси у віддаленому режимі. Формування електронних інформаційних ресурсів зі славистики з метою реалізації їх місії розвитку, збереження і примноження культури, науки, освіти мають сприяти розширенню нових наукових досліджень цього напрямку.

Значне місце в цій сфері посідає Канадська асоціація славистів (CAS), що була заснована в 1954 р. в Університеті Манітоби, і яка є міждисциплінарною організацією вчених і фахівців, інтереси котрих зосереджені на вивченні соціального, економічного та політичного життя слов'янських народів, а також на їхніх мовах, культурах і історії. На думку представників CAS, в умовах сьогодення, коли світ стає більше взаємозалежним, потрібно використовувати всі можливості для розвитку міжкультурних зв'язків, необхідних для розуміння складності слов'янських спільнот і залучення їх до взаємовигідного діалогу. Налічується більше 300 млн осіб, для яких слов'янська мова є рідною мовою; вони населяють майже одну чверть земної кулі. CAS сприяє досягненню цих цілей шляхом поширення знань про минуле та сьогодення слов'янського світу за допомогою публікації канадських слов'янознавчих статей, залучаючи міжнародну аудиторію.

Головним електронним періодичним виданням CAS є науковий журнал «Канадські праці зі славистики» («Canadian Slavonic Papers» / «Revue canadienne des slavistes» (CSP)), який з самого початку був міждисциплінарним журналом, де англійською та французькою мовами публікувалися оригінальні дослідження за славистичними темами. Сьогодні він залишається офіційним органом Канадської асоціації славистів, видається щоквартально. Незважаючи на те, що в організації CSP брали участь університети Карлтона, Торонто, Альбертський університет, журнал належить науковому товариству CAS. Електронний журнал має зручну навігацію та достатню інформативність на своєму сайті [<https://sites.ualberta.ca/~csp/index.html>], серед рубрик є вільний онлайн-доступ до архіву випусків журналу, починаючи з 1956 р.; тощо. Окрім того, зібрано перелік з посиланнями на інші канадські електронні журнали зі

славістичних досліджень, серед яких українознавчі: Harvard Ukrainian Studies (Ukrainian Research Institute, Harvard University), Journal of Ukrainian Studies (published by CIUS, Toronto) Krytyka (A Ukrainian Journal of Book Reviews and Essays on cultural, historical and political topics, published in Kyiv).

Слід відзначити, що журнал CSP вважається офіційним друкованим органом Канадської асоціації українських досліджень (The Canadian Association for Ukrainian Studies, CAUS), заснований ще в 1956 р. Здійснюється активний пошук нових підходів і методів вивчення слов'янських регіонів, що відповідає вимогам сучасності.

У сучасних умовах перед українськими дослідниками стоїть цілий комплекс завдань, від успішного вирішення яких багато в чому залежить майбутнє вітчизняної культури, а в подальшому і збереження української пам'яті, культури, мови; налагодження сталих наукових і творчих контактів з українськими архівними центрами за кордоном; створення реєстру історичних пам'яток, що зберігаються там; введення в науковий обіг джерел інформації архівів української діаспори; дослідження внеску українських організацій і установ у зарубіжних країнах, зокрема Канади, у справу збереження, вивчення і популяризації історико-культурної спадщини українського народу у світі.

*К. Ю. Редька*

### **ІНФОКОМУНІКАЦІЙНА ІНФРАСТРУКТУРА ЯК ПРЕДМЕТ СИСТЕМНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Нині активно відбувається інформаційно-технологічна революція, яка стала передумовою інформаційного суспільства й розвитку інфокомунікаційної сфери. Глобальна інформаційна інфраструктура (global information infrastructure) — взаємопов'язана сукупність різних інфокомунікаційних мереж, що поєднують вузли електрозв'язку, комп'ютерні засоби, пристрої побутової електроніки, забезпечуючи передавання інформації різних видів, організацію інфокомунікаційних служб. Інформація — одне з найзагальніших понять науки, сукупність певних даних; повідомлення, що прояснює сферу, якої стосується; міра неоднорідності розподілу матерії й енергії в просторі та часі, показчик змін, які супроводжують усі процеси, що відбуваються у світі. Бізнес-процеси певною мірою залежать від інформації, яка потрібна для зниження ризику під час ухвалення рішень і розроблення стратегії.

Інфокомунікації — це сучасна інформаційно-телекомунікаційна інфраструктура суспільства, що розвивається відповідно до техніко-економічних та освітньо-наукових законів розвитку самого суспільства. Інфокомунікаційна інфраструктура містить три основні елементи: інформаційний термінал абонента, мережу доступу (місцеву мережу абонентського доступу), транспортну мережу зв'язку. Інформаційний термінал абонента визначає інформаційну складову, а мережі доступу та транспортні мережі — телекомунікаційну складову цієї інфраструктури.



Основні сфери розвитку інфокомунікацій XXI ст.: економіка й технології. Рівень розвитку технологій залежить від рівня науково-технічного прогресу, а їх упровадження — від рівня розвитку.

Сучасні інфокомунікації — це мережева інфраструктура держави, що об'єднує: інформаційні технології, інтернет-комунікації, телекомунікаційні, мобільні, комп'ютерні та інші комунікаційні мережі, які можна використовувати для доставки споживачам необхідних інформаційних продуктів. Рівень розвитку інфокомунікацій у державі характеризує міру мережевої готовності країни до входження в ті, що формуються в глобальне інформаційне суспільство.

В Інтернеті інформаційні й комунікаційні технології — єдине ціле, що дозволяє споживачеві отримувати готовий інформаційний продукт, у якому поєднані дані, аудіо та мультимедіа. Глобальні сервіси інтернет-компаній, які працюють у мережі (Google, Apple, Skype тощо), надають голосовий і відеозв'язок, мультимедіа, обмін даними та інші інформаційні продукти в режимі реального часу (без обмежень простору й часу).

Ознаки інфокомунікацій: багатооперативність, необхідність взаємодії операторів різних видів зв'язку й інформаційного обслуговування; багатонаменклатурність, макрогенерація та конвергенція; мережний принцип побудови процесу; глобалізація й персоналізація широкосмуговий доступ до інформаційних ресурсів і зростання впливу мережі Інтернет на способи комунікації споживачів; формування нової інформаційної культури, суть якої полягає в цілеспрямованій роботі з інформацією й підвищенні рівня інформаційних знань.

Таким чином, інфокомунікаційна система — це результат інформаційної взаємодії, що має споживчу цінність, може бути предметом обміну, у якому органічно сполучені інформація й послуга.

*І. Ф. Величко*

## **ЗАГАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ТЕХНОЛОГІЇ ЕЛЕКТРОННИХ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ**

На сучасному етапі розвитку суспільства інформація стала виробленим продуктом, який необхідний практично всім. Цінність оперативної, достовірної та максимально повної інформації неминуче зростає. Цей факт в сукупності з розвитком комп'ютерної техніки та мережевих технологій передачі даних зробив актуальним перетворення існуючих документів (публікацій, видань) на паперових носіях у компактну і зручну форму електронних публікацій, представлених на різних носіях у різних форматах та розміщених у мережах.

Спонукальним моментом створення електронних документів стала комп'ютеризація традиційних процесів підготовки різноманітних документів, що реалізувалася в кінцевому рахунку в так звані безпаперові технології.

Якщо говорити про електронні видавництва в цілому, то можна відзначити, що вони тісно пов'язані з розвитком комп'ютерних

технологій і інтегрують багато питань та проблеми різних сфер видавничих і комп'ютерних технологій.

Технології електронних публікацій безперервно вдосконалюються і розвиваються. Зокрема мультимедійні технології надають нових можливостей створення електронних видань у вигляді віртуальної реальності в умовах інтерактивного режиму взаємодії користувача з програмно-інформаційним середовищем. При цьому користувач може виступати не тільки у якості пасивного читача або спостерігача, а й брати активну участь у подіях. Цей режим взаємодії з електронним виданням поширюється на багато сфер: всілякі ігри; моделювання різних процесів в умовному масштабі часу; створення, обробка і відтворення динамічних зображень у реальному масштабі часу; застосування дво- і тривимірної анімації, відео та звука.

Особлива роль мультимедійним технологіям відводиться при створенні електронних видань. Саме тут відкриваються не досяжні раніше можливості. Наприклад, при створенні творів у галузі мистецтва можна здійснювати демонстрацію образотворчих творів художника або експозиції картинної галереї з одночасним мовним супроводом цього процесу.

Таким чином, сучасні електронні видання мають складну інформаційну структуру, що включає різні компоненти електронних видань: текстовий матеріал, кольорові ілюстрації і графіку, анімаційну графіку, відео- та аудіо-матеріали.

Більшість сучасних пошуково-довідкових систем у тій чи іншій мірі підтримують технологію гіпертексту, яка використовується для полегшення знаходження потрібної інформації. Як приклад програмної реалізації технології гіпертексту можна привести довідкові системи, вбудовані в MS Windows. Найбільш розвинені в технічному аспекті довідкові системи, побудовані на технології Help-файлів, дозволяють навіть автоматизувати деякі дії користувача.

У найбільш розвиненому програмному пакеті підтримки корпоративної діяльності користувачів Lotus Notes, елементи гіпертекстової технології використовуються для скріплення двох і більше документів.

Гіпертекстові електронні видання є окремим випадком гіпертекстових систем і мають справу з електронними текстами, а також графікою та іншими компонентами електронних видань. Вони виконують багато функцій, необхідних при обробці текстової або іншої інформації: створення текстової бази даних, введення текстів через клавіатуру, включення до складу електронного видання графіки, анімації, відео- та аудіо-інформації, завантаження компонентів видання з файлів; функції редакторів, включаючи перенесення блоків інформації з одного місця видання в інше, постачання матеріалу різними атрибутами; пошук матеріалу за атрибутами, по рядках символів (стрингам), створення, зберігання і пошук різного роду інформації, виведення на друк тощо.

Інформаційні технології призводять до значного розмивання меж між окремими групами. Динамічні аудіо- та відеоряди, що доповнюють

текст, ілюстрації дозволяють виділити нові види: ігрові, комерційні, розважальні. Однак це не змінює загального підходу: електронні видання можуть створюватися, ґрунтуючись на тих же принципах, які використовувалися і при оформленні книжкової продукції.

*І. С. Герчовська*

### **АНАЛІЗ КОНТЕНТУ ВЕБ-САЙТА**

#### **«ЄДИНА СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА МІСТА ХАРКІВ»**

Соціальна політика держави — це один з важливих напрямів діяльності з регулювання соціально-економічних умов життя суспільства. Сутність соціальної політики держави полягає в підтримці відносин як між соціальними групами, так і всередині них, забезпеченні умов для підвищення благоустрою, рівня життя членів суспільства, створенні соціальних гарантій у формуванні економічних стимулів для участі в суспільному виробництві. У реалізації державної політики соціального захисту населення беруть участь різні органи державної влади, органи місцевого самоврядування, підприємства, установи, організації, а також самі громадяни. Особливе місце в цій діяльності відведено державою органам виконавчої влади та місцевого самоврядування.

Веб-сайт «Єдина соціальна мережа міста Харкова» [<http://esm.kharkov.ua/>] — це сучасна соціальна та інформаційна платформа Харкова, яка віддзеркалює системну роботу міської влади, державних та недержавних організацій, за участі Департаменту праці та соціальної політики Харківської міської ради. Проект діє з 2000 р. і об'єднує неприбуткові компанії, що спеціалізуються на підтримці, адаптації та допомозі соціально незахищеним людям. Замовлення і фінансування з бюджету, яке разом із грантовими і спонсорськими коштами забезпечує роботу «Єдиної соціальної мережі».

Проекти на виконання соціального замовлення направлені здебільшого на реабілітацію і адаптацію переселенців із зони АТО, учасників бойових дій та постраждалих від них, допомогу сім'ям загиблих. В цілому «Єдина соціальна мережа» планує надати понад 1,5 млн різних соціальних послуг, які отримають близько 500 тис. жителів міста.

Контент веб-сайта досить різноманітний, він містить новини та анонси, розділи соціальних послуг, соціального замовлення, конкурс проектів, законодавчу базу, довідку, видання та буклети, номери гарячих ліній. Сайт інформаційно насичений, отже, новини розділені за певною тематикою та актуальністю.

Сайт користується популярністю, відповідно до того, яку кількість та різноманітність соціальних проектів було успішно виконано. Розміщено безліч інформації про проекти, які вже вступили в дію, та про ті, які плануються. Кожного року оголошується конкурс на проведення різних соціальних проектів міста. В розділі «Конкурс проектів» є перелік організацій-переможців.

Завдяки доступній навігації кожен зможе дістати для себе корисну інформацію, наприклад: адреси центрів управління праці та соціального захисту населення кожного району, перелік необхідних документів для отримання субсидій, зразки документів, графік прийому громадян, телефон довіри.

Наявна статистика: громадськими організаціями — партнерами «Єдиної соціальної мережі» на виконання соціальних проєктів залучено за період з 2000 по 2017 рр. приблизно 49 млн. грн. додаткових коштів, у системі «ЕСМ» створено 2196 робочих місць, соціальні послуги за 18 років роботи отримали загальною кількістю 8 млн жителів Харкова.

Системна робота з громадськими організаціями має ще одне дуже важливе значення — це отримання інформації про існуючі в жителів громади соціальні проблеми.

Завдяки веб-сайту «Єдина соціальна мережа міста Харків» поширення набувають різні інноваційні послуги, організовані за ініціативи громадських організацій. Якщо врахувати, що більшість членів цих організацій самі є носіями цих проблем, то напевно чи хтось краще за них сформулює їх і запропонує шляхи вирішення.

Партнерські відносини забезпечують відкритість процедур розробки і реалізації соціальних програм та проєктів, дозволяють точніше і своєчасно ставити і вирішувати найбільш актуальні проблеми як з позиції влади, так і з точки зору громади, що, без сумніву, зумовить конкретні соціально-політичні результати.

*Л. В. Сергієнко*

## **АВТОМАТИЗОВАНІ СИСТЕМИ ДІЛОВОДСТВА В РАЙОННИХ СУДАХ УКРАЇНИ: ОРГАНІЗАЦІЙНІ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНІ ПИТАННЯ**

Нині в Україні спостерігається масштабне впровадження інформаційних технологій в усіх сферах правотворчої, правозахисної та правоохоронної діяльності. Відбувається впровадження автоматизованого документального забезпечення судових установ, розроблені потужні інформаційно-пошукові, інструментальні й операційні системи, в першу чергу через мережу Інтернет, які повинні забезпечити публічність у роботі судової системи та оперативний доступ до інформації, а відтак оптимізувати діяльність судів як правової інституції. Такі дії сприяють зміцненню правової системи держави, захисту прав і основних свобод людини, забезпечують виконання вимог та засад судочинства, визначених Положенням про автоматизовану систему документообігу суду, розроблену відповідно до Закону України «Про судоустрій і статус суддів».

Підкреслюється, що автоматизоване діловодство є однією з функцій управління, основаної на науковій організації із застосуванням сучасної комп'ютерної техніки та комунікаційних технологій. Порядок документообігу в районному суді регламентується Інструкцією з діловодства в місцевих загальних судах, апеляційних судах областей, апеляційних судах Києва та Севастополя, апеляційному суді АРК та Вищому

спеціалізованому суді України з розгляду цивільних і кримінальних справ, процесуальним законодавством. Положення Інструкції передбачають автоматизовану технологію обробки, обліку та контролю документів (справ, матеріалів чи проваджень) за допомогою автоматизованої системи документообігу суду та ведення діловодства в паперовій формі.

Такий стан справ зумовлений тим, що в Стратегічному плані розвитку судової влади України одним із завдань значиться «інноваційне використання технологій та вдосконалення судових процедур». Саме в рамках реалізації цієї тези проводиться вдосконалення програмного забезпечення автоматизованої системи діловодства, зокрема програми електронного діловодства Д-3.

Обов'язки щодо ведення справ канцелярії розподілені між працівниками апарату таким чином, щоб суддя був повністю позбавлений функцій, які прямо не стосуються здійснення судочинства. Щоправда, автоматизована система діловодства суду ще не скасовує паперових форм звітності, однак документам в електронному вигляді надається особливе значення.

Функції автоматизованої системи діловодства судових установ передбачає наступні технологічні процеси обробки інформації в суді: реєстрацію та розподіл вхідної кореспонденції; реєстрацію вихідної кореспонденції, а також внутрішніх документів суду; фіксування етапів проходження документів до їх передачі до електронного архіву; передача судових справ з однієї судової інстанції до іншої.

Для успішного функціонування автоматизованої системи суди забезпечують своєчасне внесення до автоматизованої системи достовірних даних (інформації про стан розгляду судової справи, оригіналів електронних судових рішень, відомостей про набрання судовим рішенням законної сили тощо) та направлення необхідних відомостей до Єдиного державного реєстру судових рішень; своєчасне надання права доступу до автоматизованої системи її користувачам; захист інформації автоматизованої системи в суді; своєчасне надсилання засобами електронного зв'язку оригіналів електронних документів суду тощо.

Протягом останніх років активізувалась робота з переведення судової документації в електронну форму та використання її в автоматизованих системах діловодства, однак у районних судах ще існує багато проблем у цьому напрямі на рівнях організаційного, фінансового та технологічного забезпечення.

*Ж. Ю. Яцун*

## **ДОКУМЕНТАЦІЙНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФУНКЦІОНУВАННЯ ОРГАНІВ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ: ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ**

Органи державної влади у процесі своєї діяльності тією чи іншою мірою мають справу з документами: їх підготовкою, прийняттям, зберіганням, виконанням тощо. У документах відображається їх багатогранна управлінська діяльність. Діяльність щодо документаційного

забезпечення функціонування органів державної влади регулюється положеннями, посадовими інструкціями, річними та перспективними планами робіт, іншими нормативними актами.

Слід відзначити, що відповідальність за загальний стан роботи з документами покладається на керівника органу державної влади; а організація роботи з документами в установі забезпечується діловодними службами — загальними відділами органів державної влади.

Документаційне забезпечення діяльності управлінських органів, як і будь-якої установи, охоплює такі поняття, як «документообіг», «діловодний процес», «система документації». Діловодний процес має свою специфічну технологію — документообіг організації, який розглядається як комплекс взаємопов'язаних процедур, що забезпечують рух документів в установі з моменту їх створення чи надходження і до завершення виконання чи відправки. Під системою документації розуміється сукупність документів, взаємопов'язаних за ознаками походження, призначення, виду, сфери дії, єдиних вимог до їх оформлення. У процесі управління створюється велика кількість документів службового характеру, які оброблюються для їх користування та збереження. Система збереження документів, що є частиною організації роботи з документами, включає засоби обліку та систематизації документів з метою їх пошуку і використання у поточній діяльності установи. Документи з часу створення (надходження) і до передачі їх в архів зберігаються за місцем їх формування у службових «справах».

Органи державної влади та органи місцевого самоврядування визначають конкретний комплекс документів, необхідний та достатній для документування їх діяльності. Вони створюють архівні підрозділи для тимчасового зберігання архівних документів, що накопичилися за час їхньої діяльності, використання відомостей, що містяться в цих документах, для службових, виробничих, наукових та інших цілей, а також для захисту прав і законних інтересів громадян.

У державному органі залежно від чисельності персоналу утворюється самостійний структурний підрозділ або вводиться посада спеціаліста з питань персоналу (далі — служба управління персоналом). Основними завданнями служби управління персоналом є: реалізація державної політики з питань управління персоналом у державному органі; забезпечення організаційного розвитку державного органу; добір персоналу державного органу; прогнозування розвитку персоналу, заохочення працівників до службової кар'єри, підвищення рівня їх професійної компетентності; здійснення аналітичної та організаційної роботи з кадрового менеджменту; організаційно-методичне керівництво та контроль за роботою з персоналом у підпорядкованих територіальних органах; документальне оформлення вступу на державну службу, її проходження та припинення.

Особливістю державного управління в сучасних умовах є необхідність комплексного застосування сучасних форм і методів

інформаційно-документаційного забезпечення діяльності органів державного управління (законодавчих, виконавчих, судових). У першу чергу, це застосування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій для підтримки прийняття рішень з метою забезпечення ефективного функціонування керованої соціальної системи.

Основою ефективного інформаційного забезпечення діяльності органу державного управління у реалізації сучасних завдань є інтеграція інформаційних ресурсів інтернет-порталу та системи електронного документообігу цієї організації у єдиний інформаційний простір, відкритий для взаємообміну та вільного користування.

*Е. В. Косачева*

### **ВОЗМОЖНОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТАБЛИЧНЫХ ПРОЦЕССОРОВ В ИНФОРМАЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

Среди информационно-документных систем важное место занимают табличные процессоры, применяемые во всех сферах информационной деятельности, которые связаны с вычислительными и отчетными операциями. Среди них есть как платные, так и свободно распространяемые. В условиях ограниченного финансирования актуальной является задача использования бесплатного программного обеспечения, особенно если оно по характеристикам не уступает платным аналогам.

Цель данного исследования — анализ возможностей применения табличных процессоров в информационной деятельности.

Для анализа были выбраны табличные процессоры из известных бесплатных офисных пакетов LibreOffice, GNOME, а также бесплатный онлайн-сервис Google таблицы, которые сравнивались с их платным широко распространённым аналогом Microsoft Excel.

Microsoft Excel 2010 создан корпорацией Microsoft для операционных систем Windows и Mac OS, обладает удобным интерфейсом в виде системы сгруппированных вкладок. Содержит 461 русифицированную функцию, однако Мастер функций не имеет возврата к предыдущему шагу, не предусмотрена автоматическая вставка другой функции как аргумента, не визуализируется структура формулы. Методы визуализации данных представлены 11 типами диаграмм со встроенными шаблонами и макетами, однако их настройка осуществляется только после вставки.

LibreOffice Calc 5.1 — разрабатывается некоммерческим фондом The Document Foundation. Есть версии для Windows, Linux и Mac OS. Имеет мастер с отображением структуры, позволяющий пошагово вводить сложные вложенные формулы с возможностью их редактирования после ввода, имеет 486 встроенных функций. Графическое представление данных обеспечивается 10 диаграммами, однако параметры их настройки более ограничены по сравнению с Microsoft Excel. Кроме того, он работает с более чем двумя десятками форматов импорта и экспорта файлов, в том числе Microsoft Office.



Gnumeric 1.12.17 — разработан GNOME Office team для работы на Windows, Linux и Mac OS. В табличный процессор можно интегрировать модули, добавляющие как новые функции, так и поддержку различных форматов. Ориентирован на работу с большими объемами данных, а также на сложные вычисления. Пакет содержит 621 функцию, среди них 221 — уникальная. Возможна работа с 17 различными видами графиков. Мастер диаграмм обеспечивает удобную систему переключений между форматруемыми элементами диаграммы, все настройки находятся в одном окне и проводимые изменения мгновенно отображаются в области предпросмотра.

Google таблицы — онлайн-сервис, разрабатываемый компанией Google. Таблицы, создаваемые пользователем, сохраняются на специальном сервере Google или могут быть экспортированы в файл. Google таблицы предоставляют легко настраиваемый инструмент совместной работы с документами. Предназначен для форматирования небольших файлов, с простой структурой. Имеет 347 функций, но их необходимо вводить вручную или копировать из Справки, т.к. мастер функций отсутствует. Параметры форматирования диаграмм ограничены, например, доступно только одно положение заголовка, заливка элементов однотонная, параметры линий отсутствуют, нет возможности перемещения отдельных элементов диаграммы. Отсутствуют инструменты анализа данных (подбор параметра и поиск решения). Однако функциональность Google таблиц можно расширить с помощью специальных дополнений.

Таким образом, каждый из рассмотренных табличных процессоров имеет свою нишу использования и может рассматриваться как альтернатива платным аналогам. LibreOffice Calc является наиболее универсальным программным решением, которое подойдет как для домашнего использования, так и на предприятии. Gnumeric необходимо использовать в случае повышенных требований к вычислительным способностям редактора. Google таблицы оптимизирован для удаленной совместной работы с небольшими документами.

*В. В. Євстафєва*

### **АВТОМАТИЗАЦІЯ РОБОЧОГО МІСЦЯ АДМІНІСТРАТОРА ФІТНЕС-КЛУБУ ЗА ДОПОМОГОЮ ВПРОВАДЖЕННЯ ВЕБ-САЙТА**

Нині веб-сайти стали невід'ємною частиною нашого повсякденного життя. Вони введені й успішно використовуються практично в усіх галузях людської діяльності. У сучасних умовах найпоширенішим завданням, що виникає при користуванні комп'ютером, є використання глобальної мережі Інтернет та створення веб-сайта для просування своїх послуг.

У мережі Інтернет важливо, наскільки яскравою і такою, що запам'ятовується, буде інформація, яка отримується відвідувачем сайта. Від того, як вона представлена на сайті, від її доступності та наявності може залежати перетворення простого відвідувача в клієнта

компанії. Тому професійно створений сайт фітнес-клубу має дизайн, що запам'ятовується і надає відвідувачеві всю необхідну інформацію в зручному вигляді. Отримавши необхідну інформацію про фітнес-клуб, його послуги і цікаві пропозиції, відвідувач сайта може стати клієнтом.

Проаналізувавши декілька веб-сайтів фітнес-клубів Харкова, а саме: [aurafit.com.ua](http://aurafit.com.ua), [fitcurves.org](http://fitcurves.org), [tetraclub.com.ua](http://tetraclub.com.ua), [malibu-sport.com.ua](http://malibu-sport.com.ua), ми з'ясували, які критерії мають найбільший вплив на сприйняття веб-сайта.

Виділили такі критерії оцінки веб-сайта: видимість ресурсу пошуковими системами, зручність використання, дизайн сайта та його функціональність. Видимість пошуковими системами — це головний критерій, за яким ми можемо оцінити сайт. Якщо сайт не знаходиться, то не будуть і відвідувати, не бачитимуть. Головними і обов'язковими умовами для забезпечення видимості є його розміщення на сервері і заповнення необхідним контентом.

Другим за значимістю критерієм оцінки обрали зручність використання (*usability*). На сайті важливо знайти той матеріал, який цікавить відвідувача та на який є попит. Тому розміщення інформації повинно бути зручним та лаконічним.

Дизайн сайта фітнес-клубу відіграє головну роль, але тільки в сукупності з іншими критеріями. Він повинен мати наявність приємного оформлення сторінок, грамотного інтерфейсу і чіткої навігації, а також якісних, мотивуючих фото спортсменів, що, безумовно, привернуть увагу кожного і переконують у солідності обраного закладу.

До того ж, у кожного фітнес-центру повинен бути свій «козир», який обов'язково потрібно відобразити на сайті. Наприклад: «при відвідуванні нашого фітнес-центру протягом року ви отримуєте подарунок» або «приведи друга та отримай знижку 50% на місячний абонемент».

Під «функціональністю» сайта ми розуміємо реалізацію системи управління контентом (змістом) (CMS), а також різних сервісів (якщо вони необхідні), наприклад, кошик замовлення, форма пошуку товарів або послуг, реєстрація користувачів, управління голосуваннями, опитуваннями та публікаціями.

Звичайно, найважливішою частиною є система управління контентом сайта (CMS), оскільки нею доводиться користуватися досить часто. CMS повинна бути зрозумілою і зручною — працювати з нею будуть прості користувачі ПК, які можуть нічого не знати про веб-дизайн і HTML.

Навігація на сайті повинна бути простою, зрозумілою і зручною, а сам сайт відкриватися швидко і працювати стабільно.

Таким чином, сайт фітнес-клубу — це його візитна картка. Для ефективності його використання він повинен містити сукупність багатьох критеріїв, адже це перша і часто єдина річ, яку бачать клієнти і потенційні партнери. Сайт фітнес-клубу також є інструментом автоматизації роботи адміністратора, адже допомагає в роботі з керівниками фірми й упорядкуванні інформації про фітнес-клуб.

*А. Б. Бойко*

## **ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ СИСТЕМИ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ FOSSDOC**

Термін «workflow» визначає документообіг як потік робіт, які виконуються в рамках будь-якого бізнес-процесу. Якщо ділові процеси організації жорстко структуровані та в них рідко виникають виключні ситуації, а також у них бере участь велика кількість співробітників, то оптимізувати їх можна з використанням системи документообігу FossDoc.

Система реалізує підтримку усіх стадій життєвого циклу електронних документів. FossDoc базується на платформі FossLook, яка призначена для створення електронного архіву документів, організації корпоративного документообігу (workflow) і автоматизації бізнес-процесів на підприємствах, установах тощо.

До основних функцій програми відносять:

1. Автоматизація діловодства — система автоматизує всі аспекти сучасного діловодства: створення реєстраційно-контрольних карток; відправку доручень; облік паперових оригіналів; роботу з електронно-цифровим підписом, генерацію звітів.

2. Підтримка різних типів документів — система поставляється з певним набором типів документів, але адміністратор може створювати власні типи і правила роботи з ним.

3. Проектування документів (бібліотек) — бібліотеки документів дозволяють створювати власні рішення на базі FossDoc «з нуля» фахівцю діловоду або аналітику бізнес-процесів з кваліфікацією досвідченого користувача.

4. Гнучка маршрутизація документів — програма пропонує різні способи організації руху документів між підрозділами і співробітниками організації.

5. Підтримка колективної роботи — за допомогою програми адміністрування FossDoc можна ефективно управляти співробітниками, об'єднувати їх в групи і підрозділи, розподіляти права доступу і багато іншого.

6. Вбудований поштовий сервер — поштовий сервер, призначений для створення «внутрішніх» поштових скриньок користувачів і роботи з ними, прийому/відправлення повідомлень.

7. Електронний цифровий підпис — користувач може підписувати документи і їх поля за допомогою електронного цифрового підпису.

Система електронного документообігу FossDoc поширюється вільно з ліцензією на п'ять активних користувачів. Безплатна версія підтримує всі функції продукту FossDoc Enterprise. При цьому немає обмежень ні за часом роботи, ні за кількістю документів.

Якщо недостатньо п'яти користувачів, можна запросити ліцензію на п'ятдесят активних користувачів. Ця версія підтримує всі функції продукту FossDoc Enterprise, але обмежена строком дії в шість місяців.

У будь-який час можна перейти на комерційну ліцензію зі збереженням усіх накопичених даних.

Вартість ліцензії FossDoc складається із вартості серверу і вартості робочих місць користувачів. Щоб побачити ціну ліцензії, користувач може перейти на сторінку розрахунку вартості, ввести необхідні дані і дізнатись вартість покупки. Далі користувач може зв'язатися з менеджерами для узгодження договору купівлі-продажу і рішення всіх інших питань.

Середня ціна за систему, що розрахована на двадцять користувачів, складає близько дві з половиною тисячі доларів, на п'ятдесят — близько п'яти тисяч.

FossDoc має немало успішних впроваджень, зокрема в Національному банку України; Службі зовнішньої розвідки України; Сумській, Чернігівській, Закарпатській обласних державних адміністраціях; окремих районних та міських адміністраціях України, місцевих радах; дослідно-проектному центрі кораблебудування (м. Миколаїв).

Перевагами системи FossDoc є орієнтація на стандарти вітчизняного діловодства, підтримка складних бізнес-процесів та гнучка цінова політика.

*В. С. Малахова, О. Г. Сидорина*

### **ВИДИ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ НА ДИСТАНЦІЙНОМУ КУРСІ**

Останнім часом найпопулярнішим видом навчання є дистанційне. Гнучкість і мобільність такого опанування дисциплін дозволяють студентам заощаджувати не тільки кошти, а і власний час. Нині є багато видів діяльності студентів у системах управління навчальними курсами дисциплін.

Полтавський коледж нафти і газу ПолтНТУ використовує безплатну онлайн-систему управління навчальними курсами — Moodle. У ній наявні такі види діяльності студентів: завдання, вибір, тест, форум, InteractiveContent.

Модуль діяльності Завдання призначений для того, щоб відправляти файли: текстові документи, електронні таблиці, картинки, аудіо- та відеофайли. Студенти мають змогу набирати текст відповіді безпосередньо в редакторі на сайті. Оцінка за роботу записується до журналу оцінок.

Модуль Вибір дозволяє студентові відповідати на окреме питання із запропонованими відповідями, що використовують для проведення швидкого опитування та стимулювання осмислення теми.

Тест — модуль, який надає студентові змоги пройти тести, що містять запитання різних типів, зокрема множинний вибір. Викладач може дозволити кількаразове проведення тестування. Встановлено обмеження часу. Кожна спроба оцінюється автоматично, із записом у журналі оцінок. Педагог обирає, надавати студентам підказки або показувати відповіді та правильні відповіді на питання.

Тести можуть бути використані на іспитах з курсу, як міні-тести в окремих завданнях або в кінці теми, на іспитах, які можуть містити

питання попередніх екзаменів, для отримання зворотного зв'язку з метою оцінки ефективності навчання та самоконтролю.

Модуль діяльності Форум, як і в глобальній мережі Інтернет, є різновидом спілкування. Типи форумів у системі Moodle: стандартний форум для загального використання, одне просте обговорення, форум «питання — відповідь», кожен користувач може створити одну дискусію, стандартний форум для обговорення. Студенти мають можливість спілкуватися з викладачем, один з одним, обговорювати теми дисциплін тощо.

Глосарій дозволяє створювати, систематизувати інформацію, підтримувати й оновлювати основні терміни, означення, поняття дисципліни викладачам та студентам (за замовчуванням або затверджені викладачем). Формат показу: простий (ніби словник), безперервний (без автора), енциклопедія, повний (без зазначення автора або з вказівкою на нього), список записів. Студенти, використовуючи глосарій, швидко ознайомлюються з основними поняттями теми або курсу та самостійно доповнюють його.

Модуль InteractiveContent надає змоги створювати інтерактивний вміст: інтерактивне відео, поширені запитання, презентації тощо.

Отже, такі види діяльності дозволяють студентам швидко опанувати навчальний матеріал, спілкуватися з викладачем та один з одним, отримувати гарні результати.

*В. М. Малишкіна, О. Г. Сидорина*

### **GOOGLE-ДИСК ЯК ІНФОРМАЦІЙНИЙ РЕСУРС У НАВЧАННІ**

Електронні ресурси — це інформація у вигляді символів, графічних, звукових, відеоданих або їх комбінацій, які можуть бути розміщені на електронному носії, а також оприлюднені в локальній або глобальній мережі.

Google-диск — це зручне та надійне місце для зберігання файлів, а також роботи з ними на будь-якому пристрої зручний час.

Для початку роботи з Google-диском потрібно створити свій акаунт для ідентифікації користувача. Після реєстрації кожен користувач отримує безплатно 15 ГБ простору для зберігання фотографій і малюнків, текстових документів і таблиць, аудіо- та відеофайлів. Якщо не вистачає простору, є можливість його збільшити. Крім збереження, можна створити файли різних форматів: документи, таблиці, презентації, малюнки тощо.

Google-диск дозволяє працювати над файлами разом з іншими користувачами, тобто їм надається спільний доступ до документа, щоб вони могли переглядати, коментувати або редагувати файли та папки. Можливість кількох користувачів працювати одночасно з одним документом дозволяє студентам розробляти групові проекти, які мають на меті дослідження певних проблем. Проект можна представити у вигляді текстового документа, таблиці, презентації.

Також наявний безплатний веб-сервіс для некомерційних організацій та всіх, хто має особистий обліковий запис Google, який допомагає студентам та викладачам спілкуватися всередині й поза межами навчальних закладів — Клас (Класна кімната). Цей веб-сервіс має просте налаштування, завдяки якому викладачі можуть встановлювати групу (клас), запрошувати студентів і колег та ділитися між собою завданнями, оголошеннями, запитаннями. Перевага сервісу – економія часу та паперу: розподіл завдань; спілкування, організоване в одному місці. Студенти можуть бачити завдання на однойменній сторінці. Усі матеріали автоматично завантажуються в папки Google-диска.

Також викладачі та студенти мають змогу дискутувати, обмінюватися ресурсами один з одним і взаємодіяти електронною поштою. Педагоги швидко отримують інформацію про те, хто завершив роботу, а хто — ні, і надають прямий відгук у реальному часі й оцінку. Класна кімната працює з документами Google, календарем, gmail, диском і формами.

Google-диск дозволяє створювати власні веб-сайти з простим налаштуванням та зручним інтерфейсом. На сайти можна долучати текст, зображення, таблиці, форми, гіперпосилання, завантажувати файли, давати сторінки тощо.

До свого Google-диска можна долучити кілька програм Google та працювати з ними, що значно полегшить створення різноманітних проектів і виконання завдань.

Отже, студенти мають змогу працювати групами над проектами, оприлюднювати їх за допомогою GoogleSites і користуватися програмними додатками безплатно, що поліпшить рівень знань та вмінь.

*Т. А. Олянич, С. М. Гарашко*

## **ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ДЛЯ СТУДЕНТІВ**

Серед найсучасніших інформаційних систем в освіті є дистанційні технології навчання.

Дистанційне навчання — форма організації та реалізації навчально-виховного процесу, за допомогою якої його учасники взаємодіють переважно екстериторіально.

Безплатна онлайн-система управління навчальними курсами Moodle використовує інформаційні ресурси: напис, папку, сторінку, файл, URL (веб-посилання).

Напис призначений для стислого опису розділу курсу, відображення аудіо- та відеофайлів на сторінці й поліпшення зовнішнього вигляду курсу. Використовуючи його, можна вставляти тексти, малюнки, таблиці, посилання. Але надмірна насиченість написів мультимедіа може уповільнити завантаження сторінки. Завдяки написам студенти швидко орієнтуються в розділах, обираючи необхідний матеріал у зручній формі.

Книга — багатосторінковий ресурс, який не є інтерактивним, має розділи та підрозділи, призначений для читання окремих тем дисципліни.

Викладач може посилатися на вибір, форуми з книги, до якої можна долучити флеш-ролики та інші мультимедіа. Подібність до звичайної книги дозволяє студентам без надмірних зусиль ознайомитися з матеріалом ресурсу.

Ресурс — веб-сторінка з власним текстовим редактором, який дозволяє показувати текст, картинки, звук, відео, веб-посилання та вбудований код, наприклад, мапи Google (Googlemaps). Цей ресурс студентам легше опанувати, ніж попередній, оскільки він доступніший, має невеликий обсяг контенту.

Теки надають доступ до розміщених у них файлів й займають менше місця на сторінці курсу. Вони створюють та завантажують у них файли або заархівовану теку. Студенти працюють з різними типами файлів.

Файл надає змоги працювати з файлами різних форматів, використовувати їх для перегляду та доопрацювання. Різні типи файлів відображаються з певними піктограмами. Студентам необхідно мати відповідне програмне забезпечення, щоб відкрити файли, які подають у різних видах: автоматичному (відкривається відразу), вбудованому (завантажується в поточній вкладці), у виринаючому (відкривається в новій вкладці).

URL-ресурс — веб-посилання як ресурс курсу, розміщеного у вільному доступі в Інтернеті (документи, зображення, мультимедіа тощо), має свій URL (UniversalResourceLocator— універсальний локатор ресурсу — веб-адресу, посилання). URL не має бути головною сторінкою сайту. URL конкретної веб-сторінки можна копіювати та вставляти, вибрати посилання з відомих репозиторіїв (сховищ): Флікру (Flickr), Ютубу (YouTube) або Вікіпедії (залежно від того, які репозиторії дозволені для сайту). Є кілька варіантів відображення для URL: вбудовані (у рамці на сторінці) або відкриті в новому вікні, додаткові параметри для передачі інформації до URL.

Отже, ресурси онлайн-системи управління навчальними курсами Moodle різноманітні та прості для використання, надають широких можливостей студентам для того, щоб швидко та якісно вивчати дисципліни.

*К. О. Чумак, Г. Ф. Гуменюк*

### **ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ**

Дистанційне навчання передбачає використання комп'ютерних і телекомунікаційних технологій, які забезпечують інтерактивну взаємодію викладачів і студентів на різних етапах навчання та самостійну роботу з матеріалами інформаційної мережі.

Для того, щоб почати роботу на дистанційному курсі коледжу, необхідно зареєструватися (посилання розміщене на сторінці сайту <http://www.pknng.pl.ua/>). Під час подальшої роботи кожен студент обирає свою дисципліну та навчається.

Розглянемо переваги дистанційного навчання для студентів: змога набувати знань у будь-який час (його студент обирає самостійно),



у будь-якому місці (можна навчатися вдома, на роботі тощо), у власному темпі (людина працює з навчальним матеріалом так, як їй зручно); доступність навчальних матеріалів (студент має доступ до всієї необхідної літератури після реєстрації в системі дистанційного навчання або одержує навчальні матеріали електронною поштою, у зв'язку із чим втрачає актуальність проблема нестачі або відсутності підручників); немає суб'єктивної оцінки, оскільки на систему, яка перевіряє правильність відповідей на питання тесту, не вплинуть успішність студента з інших предметів, його суспільний статус тощо; наявність журналу оцінок (студент, виконавши завдання, дізнається про оцінку з усіх обраних курсів дистанційно).

Але дистанційне навчання має кілька недоліків:

Ідентифікацію студента, яка нині відбувається за допомогою відеоспостереження, що не завжди доступне. Через це студентам доводиться приїжджати до навчального закладу для того, щоб скласти іспити або заліки з відповідних дисциплін.

Самодисципліна та мотивація. Студент вивчає матеріали з дисципліни самостійно, що потребує значної сили волі та самодисципліни. Не кожен може витримати обраний темп навчання та без заохочення інших досягти мети.

Нестача практичних умінь і навиків. Складно якісно організувати дистанційне навчання за напрямами підготовки та спеціальностями, на яких передбачено велику кількість практичних занять. Навіть найсучасніші комп'ютерні тренажери не замінять майбутнім менеджерам практики.

Дистанційна освіта не підходить для розвитку комунікабельності. Під час дистанційного навчання особистий контакт студентів один з одним і з викладачами мінімальний або зовсім відсутній, тому така форма навчання не підходить для розвитку комунікабельності, впевненості, навичок роботи в команді.

Отже, незважаючи на недоліки, дистанційне навчання набуває популярності серед студентів через гнучкість і актуальність.

## СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ Й АДМІНІСТРУВАННЯ

*Л. Г. Гетьман, О. О. Калюга*

### ПРО РОЗВИТОК ТЕОРІЇ ПІДПРИЄМНИЦТВА

Підприємництво постійно еволюціонує разом зі змінами, що відбуваються в економічному житті суспільства, тому змінюються його форма, зміст і функції.

Ретроспективно проаналізувавши економічні погляди щодо теорії підприємництва, виокремимо кілька етапів.

Перший етап пов'язаний з концепціями видатних економістів — Р. Кантільона, А. Сміта, Ж.-Б. Сея. У цей період виникає поняття «підприємець», що ототожнюється з поняттям «власник». Тут цікаво прослідкувати еволюцію думки.

З початку розвитку ринкових відносин підприємець ініціює діяльність, використовуючи дисбаланс між попитом і пропозицією. Його дохід — це різниця між цінами на ринках у різних містах. Тому, як зазначає Р. Кантільон, зміст підприємництва — це пошук і використання порушення ринкової рівноваги, що також характеризується великим ризиком.

А. Сміт також акцентує на прийнятті підприємцем економічного ризику для отримання прибутку, доповнює, що, як власник, він самостійно планує, організовує виробництво та привласнює його результати.

Французький економіст Ж.-Б. Сей мав аналогічні погляди та наголошував на активній ролі підприємця як агента ринку, котрий комбінує фактори виробництва, використовуючи певні знання та досвід.

На початку ХХ ст. Й. Шумпетер пропонує новий підхід до факторів розвитку економічної системи. Він визначає інноваційність як основну ознаку підприємництва. За Й. Шумпетером, економічна система є динамічною, а в основі цього процесу — здійснення підприємцем нової комбінації чинників виробництва, нововведення, впровадження нових технологій, пошук джерел сировини, ринків, нових товарів і підходів до управління.

Третій етап хронологічно суміжний з другим, оскільки саме в цей період активно розвивається інституціональний напрям в економічній думці, пов'язаний з поширенням в економічній теорії акцентів на особистих якостях підприємця. Т. Веблен виокремлює серед них самостійність під час вибору та прийняття рішень, здатність реагувати на потреби суспільства й швидко змінюватися в разі необхідності, наявність управлінських здібностей, постійне прагнення та пошук оновлення.

Сучасний період розвитку теорії підприємництва пов'язаний із суттєвими змінами, що відбулися в економічній системі. Ідеться про відокремлення власника капіталу від управління, посилення ролі кредитно-банківського сектора, розширення функцій держави. Сучасний підприємець фактично синтезує всі якості, цілі та функції, визначені економістами

попередніх часів. Саме він ініціює об'єднання факторів виробництва у виробничому процесі та здійснює відповідний менеджмент.

Отже, зміст, термінологічна сутність поняття «підприємництво» та визначення його функції змінювались, удосконалювались протягом усього процесу розвитку економічної системи. Підприємництво — це особливий тип економічного мислення, сукупність підходів до прийняття рішення, що реалізуються в процесі виробничої діяльності.

*З. М. Остропольська, Г. В. Пшинка*

### **ЛЮДСЬКИЙ ФАКТОР В ІННОВАЦІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

Однією з характерних ознак сучасного світового розвитку є трансформація національних культур як результат інтенсивного впливу світових глобалізаційних процесів. Трансформація — це певна стратегія буття культури: змінення власного усталеного способу існування як відповідь на виклики цивілізації та засіб самозбереження, самоідентифікації. Збереження життєздатного — того, що випробуване часом, відмова від застарілого, віджитого та водночас оновлення, впровадження новачісного — така «технологія» соціокультурного розвитку окремих спільнот, етносів, державних утворень як суб'єктів глобалізованого цивілізаційного поступу людства. Однією зі складових, крім збереження національних традицій і позбавлення негативних, гальмуючих поступ нації явищ, є інноваційна діяльність як чинник, необхідний для її соціокультурного розвитку. Але означена діяльність, як відомо, є функцією соціального суб'єкта, людини. Тобто проблему розроблення та впровадження інновацій треба розглядати з позиції людиновимірних критеріїв.

«Чому гальмуються інноваційні процеси в Україні?» — таке проблемне питання є в порядку денному протягом останніх десятиліть. Серед невирішених проблем найскладнішою є проблема людського фактора, або людського капіталу. Рівень і довготермінові перспективи певної країни визначаються наявністю людського капіталу й ефективністю його відтворення, а також якістю існуючої інноваційної системи.

На думку фахівців з проблем інноваційної діяльності, необхідна нова якість людського капіталу, тобто людей, схильних до інновацій — таких, які б були органічними суб'єктами інноваційної ментальності. У глобальному рейтингу України за наявністю інженерів і вчених посідає 46 місце серед 148 країн, а за здатністю до інновацій — 100. Це свідчить про низький рівень підготовки інженерів і вчених, адже «наявність» не означає «ефективність». Українська наукова система архаїчна — НДІ, великі наукові колективи, академіки-адміністратори тощо. Для ринкової економіки — це не дуже ефективна система, наука перебуває окремо від ринку.

Ще однією проблемою, яка гальмує становлення національної інноваційної економіки, є підприємництво, точніше низький рівень підприємницької активності вітчизняних суб'єктів господарювання, особливо у складних, наукомістких видах бізнесу. Зважаючи на її важливість,

саме ця проблема має перебувати у фокусі державної інноваційної політики.

Вийти з тривалої кризи інноваційного розвитку можна за певних умов, зокрема за наявності: 1) підприємців (у шumpетерському розумінні); 2) високо конкурентного середовища; 3) розвиненої науки; 4) фінансових інститутів та фінансових ресурсів; 5) інноваційної інфраструктури (зокрема правових інститутів). Шлях до європейської інтеграції складний, передбачає істотне переосмислення питань щодо використання існуючого соціального, культурного та інституційного потенціалу, його трансформації в контексті вимог європейської ринкової економіки, міжнародного бізнесу. Держава має надати національному бізнесу, особливо середньому й малому, свободу господарювання, всіляко підтримувати інвестиційний бізнес. Основною ланкою у досягненні оптимального стану існування всієї системи інноваційного розвитку країни є люди.

Враховуючи особливості історичного розвитку України, специфіку трудової психології та ментальності населення, необхідно правильно визначити стратегію соціокультурних трансформацій для подальшого успішного інноваційного розвитку країни. Шанс для інноваційного поступу держави є, тому необхідно активно діяти.

*В. Е. Лонская*

### **РОЛЬ ЛИДЕРА В СОВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Вопросы лидерства интересовали людей с древних времен, но и сейчас эта тема по-прежнему актуальна. Лидерство является основным фактором успеха во многих современных профессиях. Интеграция менеджера и лидера в совершенстве — это эффективный руководитель, профессионал в своём деле, именно такое сочетание поможет организации преодолеть трудности и выйти на новый уровень развития. Большинство профессий требуют той или иной степени проявления лидерства. Лидер просто необходим организации и группе для того, чтобы добиться успеха.

С целью изучения значения лидерства в организации и определения лидерских способностей руководителя организации проанализированы основные теории лидерства и новые подходы к систематизации способов управления.

Сочетание лидерских качеств и обязанностей менеджера является основой успешной деятельности организации и формирования ее конкурентных преимуществ в условиях постоянно изменяющейся среды.

Во-первых, лишь лидеры организаций способны сформировать результативную стратегию деятельности и объединить усилия, сконцентрированные для получения результата.

Во-вторых, спровоцировать изменения, означающие успешность деятельности, и увидеть перспективу может только человек с лидерскими качествами. Нельзя заставить человека мыслить творчески и инновационно, зато существует возможность собственным примером воодушевить людей к такому мышлению.

В-третьих, именно лидер организации наиболее результативно решает трудные вопросы, максимально применяет возможности кадров в условиях ограниченных ресурсов. У него имеются разнообразные рычаги воздействия на мотивацию сотрудников.

В-четвертых, настоящий лидер быстрее выстроит крепкие партнерские отношения внутренней и внешней среды организации, чем лишенный лидерских качеств управленец.

Изучение лидерских качеств по-прежнему вызывает множество споров. Лидер чаще всего выделяется незаурядным умом, тягой к саморазвитию, верностью, ответственностью, энергичностью, социальной активностью и статусом. Но все эти личностные качества выявляются в различных ситуациях. Наличие всех вышеперечисленных качеств вовсе не гарантирует, что человек станет лидером.

Новый подход к систематизации способов управления создала ситуационная теория, что стало важным вкладом и одним из инструментов изучения особенностей лидерства. Согласно ситуационной теории лидерства руководитель взаимодействует с группой, диагностируя проблему, межличностные отношения, проявляя гибкость и партнерскую поддержку подчиненных. Ситуационное лидерство заключается в донесении до коллектива особенностей выполнения работы, его участия в командной деятельности. Руководитель выбирает тип поощрения, оказывает социальную, профессиональную и эмоциональную поддержку.

Современные организации поставлены в сложные условия. В этих условиях на первый план выходит работа лидера. Современный лидер должен быть в центре внимания организации, вдохновлять сотрудников на достижение общей цели, обладать предвидением, гибкостью, высоким доверием в группе и уметь налаживать эффективные коммуникации. Ему необходимо освоить науку создания единого целого из множества талантливых и амбициозных личностей, работающих в компании.

*Д. И. Бердникова, А. А. Пелишенко*  
**ОРГАНИЗАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА КАК МЕХАНИЗМ  
УПРАВЛЕНИЯ ПРЕДПРИЯТИЕМ**

Каждой организации необходимо формировать собственный облик — определить цели и ценности, стратегии качества производимой продукции и оказываемых услуг, цивилизованные правила поведения и нравственные принципы работников, поддерживать высокую репутацию фирмы в деловом мире. Это организационная культура — задача, без решения которой работа предприятия не будет эффективной.

Актуальность темы заключается в том, что у менеджеров есть достаточно ресурсов и средств для того, чтобы оказывать влияние на формирование и развитие организационной культуры, но им не всегда хватает знаний, как ее анализировать и изменять в желательном направлении. Организационная культура позволяет отличать одно предприятие от

другого путем сравнения менеджмента организации, взаимоотношений между сотрудниками, норм и принципов деятельности организации.

Для раскрытия обозначенной проблемы необходимо проанализировать несколько задач: рассмотреть сущность понятия «организационная культура», ее виды и функции; выяснить, какие факторы влияют на организационную культуру, ее оптимальный вид для управления предприятием на современных этапах; рассмотреть примеры организационной культуры в различных странах; выработать рекомендации по ее усовершенствованию как механизма управления предприятием.

Организационная культура — это система разделяемых трудовым коллективом ценностей, убеждений, верований, норм, традиций, которые определяют соответствующий стереотип поведения людей в сфере трудовой деятельности. Организационная культура выражает уровень социальной интегрированности и профессиональной зрелости трудового коллектива в процессе достижения целей организации. При рассмотрении организационной культуры на предприятии необходимо проанализировать зарубежный опыт.

Таким образом, организационная культура — стратегический инструмент, позволяющий ориентировать все подразделения организации и отдельных лиц на общие цели, мобилизовать инициативу сотрудников, обеспечивать преданность, облегчать общение.

Структуру организационной культуры составляют набор предположений, ценностей, верований и символов, следование которым помогает людям в организации справляться с проблемами. Также организационную культуру следует рассматривать, учитывая внешние факты, ценностные ориентации и верования, базовые предположения. Она охватывает большую сферу явлений духовной и материальной жизни коллектива, а именно: доминирующие в нем моральные нормы и ценности, принятый кодекс поведения и укоренившиеся ритуалы.

К основным признакам развитой организационной культуры, которые формируют некоторую совокупность стоящих перед ними основных целей, относят: миссию организации (общую философию и политику); базовые цели организации; кодекс поведения. В общей организационной культуре выделяют субъективную и объективную организационную культуру. Формирование культуры происходит в условиях решения организацией двух важных проблем: внешней адаптации и внутренней интеграции. Решающее влияние на процесс формирования организационной культуры представителей высшего руководства повышает их ответственность за те последствия, которые может иметь для организационной культуры их стиль управления и особенности поведения.

*А. В. Гапетченко, Є. В. Санніков*

### **ЗАХИСТ ФІНАНСОВИХ ІНВЕСТИЦІЙ В УКРАЇНІ**

Розроблення механізму гарантування інвестицій на фондовому ринку зумовлено необхідністю узгодження законодавства України відповідно

до вимог законодавства ЄС. Директива 97/9/ЄС Європейського Парламенту та Ради від 3 березня 1997 р. «Про схеми компенсації інвесторам» передбачає, що всі держави-члени повинні мати схеми компенсацій для інвесторів, які б гарантували узгоджений (гармонізований) мінімальний рівень захисту для невеликого інвестора у випадку, якщо інвестиційна компанія буде неспроможною виконати свої зобов'язання перед клієнтами інвестора.

Слід зазначити, що нині законодавство України не передбачає існування жодної схеми компенсацій для інвесторів. Тому пропонується впровадити схему компенсацій для інвесторів, відповідно до якої створюється Фонд гарантування інвестицій на фондовому ринку, основним завданням якого є здійснення компенсаційних виплат коштами Фонду інвесторам, котрі втратили інвестиції. Необхідно визначити осіб, які повинні стати учасниками Фонду, клієнти (інвестори) котрих матимуть право на отримання компенсаційних виплат.

Зважаючи на те, що дилерська діяльність не передбачає виникнення зобов'язань перед третіми особами, брокерська діяльність зумовлює укладення договорів купівлі або продажу цінних паперів конкретного емітента за дорученням клієнта (тобто відсутні ризики невиконання торговцем цінними паперами зобов'язань перед клієнтом), андеррайтинг передбачає розміщення цінних паперів емітента (також відсутні означені ризики), торговці цінними паперами, котрі здійснюють брокерську, дилерську діяльність, андеррайтинг, не братимуть участі в запропонованій автором схемі компенсацій для інвесторів, тобто не будуть учасниками Фонду гарантування інвестицій на фондовому ринку.

Таким чином, учасниками Фонду будуть торговці цінними паперами, які управляють цінними паперами, компанії з управління активами пайового інвестиційного фонду, регламентом якого передбачене публічне (відкрите) розміщення інвестиційних сертифікатів, а також корпоративні інвестиційні фонди, регламентом яких передбачене публічне (відкрите) розміщення акцій корпоративного інвестиційного фонду.

Автором пропонується створити Фонд гарантування інвестицій, за кошти якого здійснюватимуться компенсаційні виплати інвесторам у разі втрати інвестицій – коштів та цінних паперів, переданих торговцям цінними паперами на підставі договору про управління цінними паперами, а також коштів, вкладених у цінні папери інститутів спільного інвестування, емісія цінних паперів якого здійснена шляхом публічного (відкритого) розміщення.

*М. А. Губская*

## **МЕСТО ПРОЕКТНОГО МЕНЕДЖМЕНТА В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФИРМЫ**

Необходимость решения большого количества проблем, поставленных сегодня перед мировым сообществом, стала причиной создания больших комплексных систем, которые требуют объединенных усилий многих отраслей. Управление проектами обеспечивает именно такой



подход к решению сложных проблем и представляет собой корректное и умелое применение опыта, инструментов, знаний и техник, необходимых для достижения поставленной перед проектом цели. При определении необходимости в управлении проектами можно выделить некоторые основные предпосылки. Каждая организация производит продукт или предоставляет услуги или же делает то и другое. Всем организациям необходимо работать так, чтобы их товары или услуги были предоставлены в нужное время с минимальными затратами и привели к максимально возможному удовлетворению потребителя (заказчика). Неудачи в достижении этих целей ведут к негативным последствиям для организации. В последние несколько десятилетий коренные изменения в технологии и глобальной конкуренции стали особенно очевидными и ощутимыми, а бизнес — более эффективным и динамичным. Способность успешно и с минимально возможными затратами осуществлять проекты (особенно в сфере разработки новых продуктов) дает возможность компании существенно повысить свою конкурентоспособность.

Управление проектами — это управление изменениями. Для успешного проектного менеджмента разработаны особые инструменты, оказавшиеся наиболее эффективными на практике. Они включают: 1. Описание проекта. В соответствующую форму к началу работы над проектом вносятся важнейшие данные и постановка цели. Они охватывают длительность проекта, бюджет и идеи, положенные в его основу. 2. Структурный план проекта создает для всех его сотрудников большую обзорность и ясную постановку цели, делает для менеджера проекта возможным его координацию. 3. Техника творчества сотрудников является важной основой для инноваций, определенные виды которой поддерживают процесс работы над проектом, особенно на фазе сбора информации и проверки спроса на рынке. При этом следует использовать общие психологические механизмы для рождения идей (метод мозгового штурма и морфологическое табло). 4. Проектный контроллинг. Команды могут превысить бюджет проекта, поэтому необходим жесткий контроллинг. Руководство компании должно производить оценку проекта и уточнять дальнейшие шаги (от расширения бюджета проекта до прерывания работы над ним). Не существует универсального средства, с помощью которого можно разрешить все сложности и преодолеть препятствия, но можно построить определенную структуру, следуя которой возможно осуществить усовершенствованный проектный менеджмент в деятельности фирмы. Рекомендуемая структура заключается в следующем: идентификация симптомов неэффективного управления проектами; соотнесение выявленных симптомов с возможными причинами неэффективного управления проектами путем: изучения литературы по управлению проектами, проведения аудита текущих и анализа завершенных проектов; идентификация возможностей для улучшения в сфере управления проектами и ранжирование этих возможностей; выработка программы улучшения или специальной группы проектов, направленных на устранение и коррекцию

возможных причин неэффективного управления; исполнение программы улучшения, оценка результатов и поиск дополнительных сфер улучшения.

Необходимо отметить, что управление проектами может быть механизмом поддержки и развития системы управления предприятия. Осуществление управления проектом компетентной группой руководителей представляет собой мощное средство усовершенствования работы предприятия и повышения ее эффективности.

*К. В. Дяченко, Н. О. Матвейко*

### **РОЛЬ СИСТЕМИ МЕНЕДЖМЕНТУ ЯКОСТІ В СУЧАСНІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ**

Успіх сучасної організації зумовлений багатьма факторами зовнішнього та внутрішнього середовища. Але якщо до зовнішнього середовища організація має адаптуватися, то на внутрішнє середовище вона впливає безпосередньо.

Для поліпшення показників діяльності та створення надійної основи з розвитку Міжнародна організація зі стандартизації (International Organization for Standardization) створила Міжнародний стандарт ISO 9001: 2015 р., який базується на принципах менеджменту якості. Описи містять формулювання кожного принципу, обґрунтування, чому певний принцип важливий для організації, приклади переваг, пов'язаних із принципом, і типових дій для поліпшення діяльності організації при дотриманні означеного принципу. Справжній Міжнародний стандарт спрямований просувати застосування процесного підходу для розроблення, впровадження та поліпшення результативності системи менеджменту якості, підвищення рівня задоволеності споживача за допомогою виконання його вимог. Подання взаємопов'язаних процесів та управління ними як системою сприяє результативному й ефективному досягненню організацією запланованих результатів. Цей підхід дозволяє організації управляти взаємодіями та взаємозв'язками процесів у системі, завдяки чому можна поліпшити діяльність організації загалом.

Процесний підхід зумовлює систематичне визначення й управління процесами та їх взаємодією для того, щоб досягти запланованих результатів відповідно до політики у сфері якості та стратегічних напрямів розвитку організації. Управління процесами й системою загалом можна забезпечити за допомогою використання методології «Plan-Do-Check-Act» із загальною орієнтацією на мислення, основане на оцінці ризиків, спрямоване на реалізацію позитивних можливостей і попередження отримання небажаних результатів. Цикл PDCA можна застосувати до будь-якого процесу й систем управління якістю. Міжнародний стандарт має структуру, розроблену ISO для поліпшення сумісності її міжнародних стандартів та системи менеджменту. Справжній Міжнародний стандарт надає змоги організації використовувати процесовий підхід спільно з PDCA-циклом і мисленням, базованим на оцінці ризиків, для узгодження або

інтеграції її системи менеджменту якості до вимог інших стандартів до цієї системи.

Більшість успішних компаній у всьому світі використовують Міжнародний стандарт як основу для управління організацією та прийняття рішень. Цей досвід доводить високу ефективність положень ISO 9001: 2015. За допомогою Міжнародного стандарту вітчизняним підприємствам слід переходити на якісно нову стадію функціонування, що дозволить значно збільшити всі основні показники роботи та вийти на міжнародний рівень.

*Ю. Ю. Коссе*

### **ЗНАЧЕНИЕ ВНЕШНЕЙ СРЕДЫ ДЛЯ СОВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ**

Современные организации — это открытые системы, внутренняя стабильность которых зависит от условий внешней среды. Современная внешняя среда организации характеризуется чрезвычайно высокой степенью сложности, динамизма и неопределенности. Сегодня быстро развиваются технологии, усложняется многообразие предлагаемых товаров и услуг, появляется большое количество конкурентоспособных организаций, возрастают требования покупателей — все эти и другие изменения, происходящие в окружающей среде, усиливают влияние и зависимость организаций от внешних условий. Способность организации реагировать и приспосабливаться к изменениям во внешней среде — одно из наиболее важных составляющих ее успеха.

Внешняя среда — это находящиеся вне организации многочисленные силы и факторы, с которыми она вступает в определенные отношения, которые создают условия для ее деятельности. Основными характеристиками внешней среды являются взаимосвязанность факторов, сложность, подвижность и неопределенность.

Организация испытывает влияние большого количества факторов внешней среды. Факторы, оказывающие непосредственное влияние на организацию, — это прямые факторы среды, остальные факторы считаются косвенными. К основным прямым факторам относят поставщиков материалов, трудовых ресурсов и капитала, законодательные и государственные органы, потребителей и конкурентов. Основными переменными косвенной среды являются технологии, экономические и политические условия и социокультурные факторы. Внешняя среда организации является источником, с одной стороны, шансов получения прибыли и устойчивого развития, расширения рынков, с другой — опасностей и угроз потери завоеванных рыночных позиций, падения спроса на продукцию (услуги), морального старения технологий, нововведений конкурентов и т. п.

Для современного менеджера особенно важно иметь углубленное представление о внешней среде, тенденциях ее развития и месте, занимаемом в ней организацией. Необходимо уметь вовремя определять

внешние факторы, способные оказать на его организацию наибольшее влияние, а также разрабатывать наиболее эффективные способы реакции на внешние воздействия.

Чем неопределеннее внешнее окружение, тем труднее принимать эффективные решения. Все факторы внешней среды предприятие должно тщательно изучать и устанавливать направление и степень их влияния. Это позволит регулировать действия одних факторов и адаптироваться к другим, чтобы максимально усилить позитивное влияние и ослабить негативное. Адаптация к условиям среды предусматривает создание такой структуры организации, которая способна реагировать на изменения во внешней среде, в которой проводится постоянный мониторинг таких изменений. Любые изменения внешней среды требуют повышения гибкости структуры организации, способности к быстрому и экономичному перераспределению функций и задач, решаемых тем или иным подразделением организации или отдельными ее сотрудниками.

В современных условиях выжить и эффективно функционировать в быстро меняющихся условиях сможет только та организация, которая способна вовремя перестроиться и приспособиться к окружающей среде.

*А. Р. Носик, Ю. В. Стешенко*

### **РОЛЬ САМООРГАНИЗАЦИИ ДЛЯ ОБЕСПЕЧЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МЕНЕДЖЕРА**

Активность и успех деятельности любого предприятия, организации зависит от работы менеджера. В современной понимании менеджер — это руководитель, занимающий постоянную должность и наделенный полномочиями в сфере принятия решений по конкретным видам деятельности фирмы. Изначальным условием и объективной основой становления профессионального менеджера является потенциал его самоорганизации.

Эффективный самоменеджмент — это первое условие хорошего менеджмента в целом. Невозможно управлять другими людьми, если не умеешь управлять собой. Чем лучше руководитель распределяет время, тем больше поставленных целей он достигнет. Рассмотрим, в чем заключается суть самоорганизации, самоменеджмента, какую роль она играет для менеджера, выясним ее основные особенности и элементы.

Самоменеджмент — техника правильного использования времени, которая помогает выполнять работу с меньшими расходами, лучше организовать труд, уменьшить загруженность работой, спешку и стрессы. Выработка организованности способствует закреплению полученных знаний, умений, что позволяет экономить время и энергию. Именно четкое планирование своего рабочего и свободного времени отражается в процессе самоменеджмента.

Основными элементами самоорганизации являются организация рабочего места, рациональный режим труда, последовательность операций и тому подобное.

Самоорганизация предполагает организацию рабочего места и создание оптимальных условий для производительного труда. Соблюдение системы в работе предусматривает рациональный режим труда, последовательность в работе, систематичность, дисциплину, самопланирование, самоконтроль, самоотчет и самокритику.

Важным элементом самоорганизации работы есть определенная система применяемых работником приемов стиля работы. Различают конкретный стиль отдельного работающего и общий стиль работы отдельной профессии.

Способность менеджера соблюдать сроки, выделять время на важные, но не очень срочные проекты, грамотно управлять рабочей нагрузкой — это не только его личное дело. Личная эффективность сотрудника — вопрос управляемости компании, прозрачности и предсказуемости ее работы. Поэтому чем динамичнее развивается компания и чем серьезнее нагрузка на менеджеров и специалистов, тем выше должна быть их готовность к самоорганизации.

Самоменеджмент — это проверенный путь к достижению намеченной цели, одна из составляющих карьерной лестницы.

*Ю. С. Громова, О. М. Сидорчук*

#### **ПРОБЛЕМА РЕАЛІЗАЦІЇ УПРАВЛІНСЬКОГО ПОТЕНЦІАЛУ ЗА ДОПОМОГОЮ НЕФОРМАЛЬНОГО ЛІДЕРСТВА**

Керівник — головний і організуючий елемент будь-якої соціальної системи. Організація цілеспрямованої діяльності груп та колективів і управління ефективним здійсненням цієї діяльності відбувається у формі керівництва та лідерства. Поняття, виражені цими термінами, мають як багато подібних моментів, так і таких, що розрізняються. Керівництво становить феномен, який має місце в системі формальних або офіційних відносин. Керівник, як їх носій, офіційно призначається і формує свої стосунки з людьми на підставі посадових владних повноважень. Лідерство являє собою феномен, породжений системою неформальних, неофіційних відносин між людьми. Воно природним чином виникає в будь-якій групі на основі впливу особистісного авторитету лідера на взаємини й поведіння інших людей.

Неформальний лідер може стати керівником компанії як серйозною перешкодою, так і надійною опорою. Неформальні лідери володіють такими характерними якостями: наявність активної потреби контролювати дії інших людей і управляти ними; уміння легко контактувати з людьми, використовуючи при цьому найвигідніші в кожному конкретному випадку форми; здатність концентрувати на собі основні потоки психологічної інформації; швидка реакція на зміни норм поведінки. Визначальний принцип лідерства — це визнання за людиною здатностей розуміти інтереси й потреби інших людей і управляти ними відповідно до них. Поява неформального лідера спричинена тим, що керівник втрачає які-небудь функції, а неформальний лідер бере їх на себе. Так само

мотивом бути неформальним лідером є бажання влади або необхідність самоактуалізації. Дуже часто вплив лідера залежить від ситуації. Вищий інтелект, підготовка або досвід можуть бути лише частковою підставою для лідерства. Зазвичай вирішальне значення має схильність до домінування, а саме — вміння виявляти ініціативу в міжособистісних відносинах, направляти увагу інших, пропонувати їм рішення, здатність розмовляти їхньою мовою.

Залежно від впливу неформального лідера на колектив можна виокремити конструктивних і деструктивних (позитивних і негативних) лідерів. Неформальні лідери конструктивного типу впливають на компанію та роботу колективу позитивно. Вони ініціюють обмін інформацією, сприяють реалізації загальних інтересів, допомагають в адаптації нових співробітників і створенні корпоративної культури. Неформальні лідери деструктивного типу використовують свій вплив, щоб саботувати рішення керівника, протистояти змінам, можуть підривати авторитет керівника, ставити під сумнів його розпорядження, знижуючи ефективність роботи й мотивацію співробітників. Звільнившись з місця роботи, вони можуть повести за собою частину колективу. Люди інстинктивно тягнуться до сильного духом, до тих, у кого хочеться вчитися. Так система замикається в коло, яке створює авторитет лідера і зміцнює його владу вже у свідомості людей, перетворюючи внутрішню владу на зовнішню. У своїй діяльності лідер акцентує на людях і відносинах між ними.

Ідеальною, найсприятливішою для ефективної управлінської діяльності слід вважати ситуацію, коли формальний керівник є справжнім, загально визнаним лідером колективу.

*Т. Е. Курпіва*

### **ПРОБЛЕМА «ВІДПЛИВУ МІЗКІВ» ЯК НАСЛІДОК МІЖНАРОДНОЇ ТРУДОВОЇ МІГРАЦІЇ**

Формування в Україні ринкової економіки відкритого типу зумовлює вивчення проблем української міграції. Коливання економічної й політичної ситуації в країні, стрімке підвищення рівня безробіття, а також етнічні, релігійні причини роблять цю проблему актуальною. Стрімке зростання обсягів міграції та вплив цих процесів на економічні, соціальні процеси зумовлюють важливість дослідження міграційних процесів.

Причинами трудової міграції можна вважати різні фактори: економічні, екологічні, національні, політичні, правові. Різний рівень розвитку окремих країн демонструє причини економічного характеру. Не дивно, що робоча сила з країн із низьким рівнем життя перетікає в країни з вищим. Можна вважати об'єктивним те, що можливість міграції виникає внаслідок національних відмінностей в умовах зарплати за ту чи іншу професійну діяльність. За останні роки відсоток міграції українських громадян зростає. Дедалі більше людей намагаються поліпшити

свій фінансовий стан і реалізувати кар'єрні очікування в інших країнах. Частіше про міграцію стали замислюватися українські вчені, за кордоном вони вбачають більше можливостей для реалізації своїх знань. Тому інтелектуальна криза в Україні поглиблюватиметься.

Соціологи стверджують, що це все відбувається через погане функціонування державного апарату. Яскравим прикладом є фінансування української науки, у 2015 р. витрати держбюджету на наукові дослідження не перевищували 0,25% ВВП, а у 2016 р. скоротилися до рівня нижче 0,2% ВВП, що виявилось на 26% менше мінімальних потреб. Але вже в бюджеті на 2017 р. фінансування науки скорочено до рекордного рівня — 0,16% ВВП. Наприклад, у США цей показник тримається на позначці близько 3% від ВВП, в Японії — 3,33%, у країнах ЄС — 3%, в Ізраїлі — 4%. Фінансування наукової діяльності в Україні на сьогоднішній день — це фінансування одного середньостатистичного європейського університету. Такий підхід не зупинить процес «вимирання» української науки.

«Відплив мізків» почався давно. Протягом багатьох століть талановиті вирушали в інші країни, і причини такого рішення були далеко не однозначні. Люди робили вибір на користь вищого рівня життя, політичної та релігійної свободи тощо. Мінуси «відпливу мізків» очевидні: з країни виїжджають фахівці, на навчання яких були витрачені гроші з національної скарбниці. Проте, зазначають експерти, є і плюси. У деяких випадках «відплив» підтримується самими державами, які від нього страждають. Нерідко владні кола бідних країн заохочують «відплив», оскільки завдяки йому зі спільноти «вимиваються» потенційні політичні опоненти. Крім того, таким чином знижується рівень безробіття. Інший плюс полягає в тому, що люди, котрі працюють в іншій країні, часто матеріально допомагають своїм родинам. Найчастіше ця підтримка проводиться безпосередньо у вигляді грошових переказів і посилок рідним. А за оцінками Світового банку, вихідці з певних країн світу, що обіймають високі пости в інших державах, часто допомагають відкривати в себе на батьківщині філії міжнародних компаній.

Отже, міграція робочої сили значно впливає на розвиток економіки України. Міграція населення має як негативні, так і позитивні наслідки. Але, незважаючи на великі вливання коштів мігрантів в економіку України, позитивне сальдо міграції, міграційний рух має негативний характер. Для того, щоб можливо було контролювати міграційні процеси, формування міграційної політики має ґрунтуватися на протидії нелегальній міграції, будіванні ефективної системи регулювання міграційних процесів, усе це повинно працювати системно та в комплексі. Також країна має забезпечувати соціальний захист своїх тимчасових мігрантів. Державі потрібно заохотити населення до проживання в рідній країні, збільшити кількість робочих місць, намагатися стабілізувати економіку та політичну ситуацію в Україні, це суттєво підвищить рівень життя населення, а проблема міграції буде не такою гострою.



*А. О. Саї*

## ПОШИРЕННЯ БЕЗГОТІВКОВОГО РОЗРАХУНКУ В ПЛАТІЖНІЙ СИСТЕМІ УКРАЇНИ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

У світі поступово з різних причин відмовляються від готівки. Одні країни мають стабільну економіку й розвиваються з науково-технічним прогресом, у інших немає доступу до готівки, і вони відмовляються від неї вимушено. Але переважно ініціює перехід на безготівкові гроші уряд. Чому так, як може змінити світ і Україну відмова від паперових грошей?

В Україні ніхто не збирався відмовлятися від паперових грошей за власним бажанням.

Відхід від готівки — благо для економіки загалом і добробуту громадян зокрема. Ось переваги:

1. Зниження частки тіньової економіки. Банки й податкова зможуть ефективніше контролювати всі рухи по рахунках громадян і юридичних осіб. Стане складніше ухилитися від сплати податків; зменшиться перелік можливостей для відмивання грошей, хабарництва та інших незаконних операцій з фінансами.

2. Поліпшення криміногенної обстановки. Перехід на безготівкові розрахунки ускладнить діяльність наркобізнесу, работоргівлі, тероризму, оскільки зникне можливість для анонімних платежів.

3. Позбавлення від дефіциту державного бюджету підвищить економічні й соціальні стандарти життя в країні. Детінізація економіки гарантує кращу наповнюваність державної скарбниці завдяки податковим надходженням.

4. Стабілізація банківської системи призведе до здешевлення кредитування економіки та населення завдяки зменшенню ризиків неповернення коштів.

5. Поліпшення інвестиційного клімату. Некорумпована країна зі стабільною економікою, фінансовою та банківською системою, добропорядними платниками податків буде приваблива як для зовнішніх, так і для внутрішніх інвесторів.

6. Прискорення грошового обігу та суттєве скорочення витрат на виробництво, зберігання, перевезення, оновлення паперових грошей.

Але відмовитися від готівки не так просто. Перешкоджають цьому такі фактори:

1. Недовіра до влади. Тіньова економіка, корупція починаються на рівні уряду. Населення не довіряє такому уряду та змушене «ховати» свої прибутки.

2. Незрозуміла система оподаткування. Бізнес не завжди розуміє, як розраховуються податки, боїться помилитись у відрахуваннях (підприємець самостійно розраховує, яка сума має бути відрахована в бюджет, яка — в соціальні фонди) і, крім самих податків, отримати ще й штраф.

3. Багато українців не мають рахунків у банках. Причини: бідність, відсутність власного житла і прописки, проживання в місцевості, де немає банківських відділень. Якщо населення повністю переведуть на

безготівкові гроші, доведеться вирішувати, як забезпечити доступ до грошей цим людям.

4. Ментальність. Ми не звикли до того, що кожен наш крок контролюють податкова й банки, боїмося тотальної залежності від них. У разі найменшого порушення, навіть ненавмисного (через незнання законів), банківську карту можуть заблокувати.

5. Залежність від Інтернету й наявності віддалених каналів обслуговування. Не в усіх українців є комп'ютер/смартфон з підключенням до Інтернету. Ці люди не зможуть контролювати свої рахунки.

6. Технічні перешкоди. Не всі точки продажів приймають банківські карти. Із цим недоліком бореться уряд, змушуючи бізнес купувати термінали й налагоджувати прийом оплати картами.

7. Низька фінансова та юридична грамотність населення викликає непевненість і недовіру до безготівкових грошей та операцій з ними.

8. Кіберзлочинність. У світі Україну вже знають, як «рай» для хакерів. За даними МВС, за 8 місяців 2015 р. в країні зафіксовано понад 20 тис. незаконних операцій з платіжними картами фізосіб, які завдали збитків на 500 млн грн.

Таким чином, поширення безготівкового обігу поліпшить економічний стан країни, але для цього потрібно вдосконалювати матеріально-технічне забезпечення процесу, проводити пропагандистську роботу серед населення та повертати його довіру до банківської системи.

*Е. А. Ткачєва*

### **УСКОРЕННОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ ТЕХНОЛОГИЙ КАК ТЕНДЕНЦИЯ МИРОВОЙ ЭКОНОМИКИ**

Современная мировая экономика развивается колоссальными темпами, что связано с совершенствованием технологий, развитием процессов интеграции и глобализации, углублением интерационализации и разделением труда, оперативным и безграничным распространением информационных потоков.

Всеобъемлющей и основополагающей тенденцией развития мировой экономики в настоящее время, по признанию ученых и специалистов, является ускоренное распространение и экономическое влияние технологий.

Технологии — от прессы до парового двигателя и интернета — всегда выступали силой, изменяющей статус-кво. Особенность сегодняшнего времени — в повсеместной и полнейшей доступности технологий и в скорости изменений. Прошло 50 лет с момента изобретения телефона и до того момента, когда им стало обладать 50% населения США. Для привлечения 50 млн слушателей радио потребовалось 38 лет. Однако Facebook привлек 6 млн пользователей за первый год своего существования, и это число увеличилось в последующие пять лет в 100 раз. Китайская мобильная коммуникационная система для передачи текстовых и голосовых сообщений, разработанная компанией «Tencent», имеет 300 млн

пользователей — больше, чем численность взрослого населения США. Ускоренное использование обуславливает ускоренные инновации. В 2009 г., два года спустя после запуска первого айфона, разработчики создали 150 тыс. приложений к нему. К 2014 г. это число выросло до 1,2 млн, причем пользователи загрузили различные приложения более 75 млрд раз: на каждого человека на планете — свыше десяти. По мере ускорения распространения инноваций в последние годы происходило их изменение и экспоненциальный рост, который не могла предвидеть человеческая интуиция.

Влияние технологий значительно усилено сопутствующей революцией в распространении информации, а также быстрым распространением основанных на технологиях бизнес-моделей, от онлайн-торговых платформ типа «Alibaba» до мобильных приложений для поиска, вызова и оплаты такси или частных водителей, как у компании «Uber».

Двадцать лет назад мобильными телефонами обладало менее 3% населения планеты, в настоящее время их имеют две трети населения, причем треть может пользоваться интернетом. Технологии позволяют предпринимателям, таким как «Whats App», начинать бизнес и наращивать его масштабы с невиданной скоростью при использовании минимума капитала. Предприниматели и стартаперы теперь часто имеют преимущества по сравнению с крупными действующими компаниями. Огромная скорость технологических изменений и инноваций сокращает жизненный цикл компаний и заставляет их руководство гораздо быстрее осуществлять инвестиционные и управленческие решения.

В целом развитие новейших информационных и телекоммуникационных технологий судьбоносно изменило мировую экономику. Если первоначально эти технологии рассматривались как элементы необходимой инфраструктуры, то теперь они стали универсальным средством экономического, культурного и политического развития.

*Е. А. Яценко*

### **ВЛИЯНИЕ ЭТАЛОННЫХ (РЕФЕРЕНТНЫХ) ГРУПП НА ПОВЕДЕНИЕ ПОТРЕБИТЕЛЕЙ**

Люди, решая, как действовать в конкретной ситуации, ориентируются на то, как поступают в аналогичной ситуации другие. Эта склонность к подражанию действует и при принятии решения о покупке. Продавцы обычно говорят покупателям, что товар «очень быстро раскупается», его хотят многие, то есть придают своеобразное «социальное доказательство». Принцип социального доказательства применяют маркетологи с целью склонить потребителей принять определенное решение о покупке.

Действие культурных факторов в маркетинге рассматривается преимущественно на уровне социальных групп. Для индивида эта социальная группа является основой для оценки собственного положения в обществе и становится эталоном той жизни, которую стремится вести человек.

Исследователи поведения потребителей обнаружили, что наибольшее влияние на потребителей осуществляют эталонные группы. Они превышают влияние рекламы и других маркетинговых средств. Считают, что потребители из эталонной группы не имеют скрытых мотивов или коммерческой заинтересованности, поэтому им доверяют.

Часто целью человека является достижение уровня, что позволит попасть в эталонную группу, которая становится носителем идеалов потребления и служит критерием самооценки, имеет высокий эвристический потенциал. Большинство действий потребителя можно объяснить с точки зрения его взаимодействия с различными референтными группами. Поэтому современный маркетинг обязательно рассматривает типологию эталонных (референтных) групп.

Эталонная (референтная) группа – это группа людей (отдельный человек), которая играет значительную роль в формировании взглядов, убеждений, ценностей и поведения индивидуума.

Референтной группой могут быть семья, несколько друзей, коллеги по работе. Эти группы оказывают влияние на своих членов, ожидая от них выполнения определенной роли и соблюдения определенных правил. Итак, референтные группы можно рассматривать как важный фактор, определяющий поведение потребителя. Если в референтной группе существует авторитет, к которому все представители обращаются за советом в конкретной ситуации, он может оказывать значительное влияние в вопросах принятия решений о покупках.

К важнейшим с точки зрения маркетинга относятся информационные референтные группы: «эксперты», «опытные люди», «авторитеты».

Успех потребительского выбора во многом зависит от того, насколько покупатель способен принимать самостоятельные решения, то есть выходить из-под пресса маркетингового давления, завуалированного под давлением эталонной группы. Это не просто, поскольку информационное воздействие маркетинговых коммуникаций достигло сейчас такой силы, что она способна формировать новые референтные группы. Хотя в большинстве случаев они являются виртуальными, а их влияние вполне реально.

Следовательно, при изучении поведения потребителей исследования эталонных групп имеет большое значение, поскольку в большинстве случаев покупки осуществляются под их давлением. Стремление человека подчиняться групповым нормам активно используют в маркетинговых целях.

*А. И. Кузнецова*

### **ИЗ ОПЫТА ОПТИМИЗАЦИИ ГОСУДАРСТВЕННЫХ РАСХОДОВ (НА ПРИМЕРЕ АНТИКРИЗИСНОЙ ПОЛИТИКИ М. ТЭТЧЕР)**

История угледобычи в Великобритании насчитывает сотни лет развития. Но после двух мировых войн развитие отрасли пошло на спад, шахты закрывались, а шахтёры выступали с массовыми акциями

протеста. При этом одна из шахтёрских забастовок даже привела к смене премьер-министра.

С тех пор правительство находилось в постоянной конфронтации с шахтерами и своей целью считало денационализацию отрасли для оптимизации расходов государственного бюджета. Особый вклад в эту борьбу внесла представительница консервативной партии, премьер-министр Великобритании М. Тэтчер.

Её приход к власти совпал с мировым валютно-сырьевым кризисом 70–80 гг., который отрицательно сказался на экономике Великобритании. Необходимость снижения инфляции требовала жесткого контроля над расходами с целью их снижения. Налоги на прибыль корпораций сократились, а налоги с населения существенно выросли.

Государство предоставляло абсолютную свободу бизнесу, но оставляло за собой возможность вмешиваться в крайнем случае. И если раньше государство пыталось оказывать помощь нерентабельным фирмам, то теперь правительство М. Тэтчер отказалось от этого.

Отрасли промышленности, ранее национализированные лейбористами, передавались в частное владение, где каждый участник экономических отношений мог начать личное дело и конкурировать наравне со всеми.

Правительство М. Тэтчер оказывало посильную помощь мелкому бизнесу, прежде всего, в сфере налоговой политики. Но главное — это свобода предпринимательства. Место профсоюзов при этом должно быть ограничено, поскольку они мешают свободе предпринимательства. Многие государственные предприятия были приватизированы.

В дальнейшем эти процессы шли под лозунгом: «Инвестиции вместо кредитов». Разница между этими экономическими терминами заключается в том, что государство не берет на себя кредиты и обязательства по выплатам процентов по ним, а иностранные инвесторы сами вкладывают в экономику свои капиталы, находя перспективные направления инвестиций, получая проценты от прибыли (или убытки в случае ошибочной инвестиции), а государство лишь обеспечивает гарантии свободы предпринимательства и низкие налоги инвесторам.

Сокращались расходы на социальные нужды, были уменьшены выплаты из госбюджета на промышленность, коммунальное и дорожное хозяйство, культуру, просвещение. Все это привело к сокращению внутреннего потребления.

Весь комплекс антиинфляционных мер, предпринятый правительством М. Тэтчер не был популярен, но дал положительные результаты. В 1982–1983 гг. инфляция уменьшилась на 6%, а к концу 80 гг. — до 3% в год, но сокращение производства оставило на улице 3,3 млн человек. Это стало причиной народных волнений.

М. Тэтчер и ее команда, понимая, что увольнение тысяч горняков — это серьезная социальная проблема, предложили реабилитационную

программу. Для этого было создано Национальное угольное предприятие, которое инвестировало деньги в различные проекты, связанные с переквалификацией горняков, а также вкладывало средства в создание новых рабочих мест. Так, предпринимателям, желающим открыть свое дело в шахтерских районах, давались ссуды до 250 тыс. фунтов.

Политика «железной леди» помогла экономике Великобритании удержаться на плаву во время мирового кризиса, благодаря чему М. Тэтчер получила всенародное уважение, но её методы до сих пор вызывают негодование у многих британцев.

## СЕКЦІЯ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ

*А. П. Анищенко, М. М. Зайцева*

### КАЙДЗЕН-ТЕХНОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ МЕНЕДЖМЕНТА ТУРИСТИЧЕСКОГО ПРЕДПРИЯТИЯ

Поддержание высокого уровня конкурентоспособности туристических предприятий на современном этапе развития общества требует изменений и усовершенствований, но они не могут быть хаотичными, случайными и несистемными. Достичь и удержаться на «вершине успеха» предприятиям туристического рынка позволит использование концепции кайдзен.

Кайдзен-технология — комплексная концепция управления предприятием, охватывающая философию, теорию и инструменты менеджмента, основанная на постоянном стремлении к устранению всех видов потерь, позволяющая достичь преимущества в конкурентной борьбе на современном этапе. В японском языке слово «кайдзен» означает «непрерывное совершенствование». Постоянный процесс совершенствования — это не только изучение новых методов и инструментов, но и иная форма сотрудничества. Больше самоорганизации на местах с помощью способных сотрудников, личной ответственности всех участников и развития инновационного потенциала на предприятии. Дополнительные значения приобретают требования к менеджменту. Наряду с профессиональной и методической компетенцией успех зависит от наличия у менеджеров социальной компетенции.

Исходя из этой стратегии, в процесс совершенствования вовлекаются все — от менеджеров до рабочих. Философия кайдзен предполагает, что жизнь в целом (трудовая, общественная и частная) должна быть ориентирована на постоянное улучшение. При этом необходимо непрерывно совершенствовать все функции бизнеса. Улучшение в кайдзен невелики, каждое из них в отдельности, возможно, будет не так заметно. Но в совокупности они дадут значительный эффект для предприятия, поскольку именно подобные пошаговые улучшения в совокупности приводят к значительным стратегическим победам.

На предприятиях, использующих технологию кайдзен, непрерывный процесс совершенствования составляет важнейшую часть функционирования производственного менеджмента, который охватывает: организацию (организационную структуру, распределение ответственности, координацию, механизм контроля); управление (разграничение целей, выбор тематики, формирование команды); квалификационные мероприятия (поведенческий тренинг, методический тренинг); систематику (регулярность, документирование, охват рабочих бригад, инструменты); поощрительная система (поощрение рационализаторства, специальные системы морального и материального поощрения).



На традиційних підприємствах співробітники зосереджені виключно на підтримці існуючих процесів — вони щодня виконують одні і ті ж операції, не задумуючись про їх удосконалення. На підприємствах, де застосовується кайдзен, коли менеджер бачить певну можливість покращити свою роботу, він впроваджує ці зміни і відповідним чином змінює стандарти виконання окремих операцій. Якщо на підприємстві застосовується кайдзен, то чисельність штату може бути скорочена на 10–20 %, а іноді і на 50 %.

Щодня удосконалення не вимагають серйозних фінансових витрат. Для реалізації кайдзен потрібно, щоб люди використовували свій розум і концентрували увагу на виконуваних роботах. При цьому процеси кайдзен часто непомітні або майже помітні, а їх результати рідко проявляються одразу. Крім того, кайдзен передбачає залучення в процес оптимізації бізнесу кожного співробітника і максимальну орієнтацію на споживача. Згідно з концепцією кайдзен, вся діяльність підприємства розділяється на операції і процеси, що додають цінності для споживача (за які споживач готовий платити), а також операції і процеси, що не додають цінності для споживача, але вживають ресурси підприємства. Завданням кайдзен є планове скорочення процесів і операцій, які не додають цінності, досягати при цьому звільнення ресурсів, що сприяє зниженню собівартості продукції і послуг.

Компанії, які використовують систему кайдзен, підвищують рентабельність і конкурентоспособність свого бізнесу, обходячись без великих капіталовкладень. Вона дозволяє підвищити продуктивність праці на 50–100 % і більше. Ця система прийнятна абсолютно для будь-якого підприємства туристичного ринку, незалежно від його розміру і сфери діяльності. Важливо тільки врахувати, що впровадження системи кайдзен — це довготривалий проєкт.

*Я. В. Гнойова*

### **МОЛЕКУЛЯРНА КУХНЯ — ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В ІНДУСТРІЇ СЕРВІСУ**

Ресторанний бізнес як галузь кулінарних відкриттів має багато напрямів, зокрема молекулярну кухню, яка не була значного поширення в Україні, хоча в західних країнах має немало поціновувачів. Якщо порівнювати з італійською та японською кухнею, саме молекулярна привертає більше уваги, оскільки вражає споживачів.

Визначення «молекулярна кухня» не можна назвати абсолютно точним, але воно передає головну ідею — розглядати процес приготування їжі не з традиційної точки зору, а з наукової.

Інгредієнти для страв стандартні, але обробляють їх, використовуючи новітні технології. Продукти в таких експериментах є матеріалом для досліджень, кухарі вивчають особливості їхнього перетворення при різних

способах приготування на молекулярному рівні, з точки зору хімії та фізики. У молекулярній кухні зберігаються складові елементи продукту. Стандартними методами досягти цього складно. Із застосуванням законів фізики та хімії, а також аналізу та експериментів можна отримати квінтесенцію продукту.

Нині в Україні є небагато закладів подібної кухні, оскільки попит на неї незначний. Дороге обладнання, незвичне приготування страв та їх подання викликають у гостей закладів незрозумілі відчуття смаку: кухня є експериментальною, тому поєднує різні смаки.

Щоб відкрити заклад в Україні, де готуватимуть страви молекулярної кухні, необхідно мати спеціальне обладнання: заглибний термостат, водяну баню (водяну піч), вакуумний пакувальник, сублімаційну сушку, центрифугу, роторний випарник тощо.

Нині знайти професіоналів, котрі є фахівцями з приготування страв молекулярної кухні, складно, в Україні їх майже немає, а якщо і є, то їхні послуги коштують дуже дорого. Якщо підприємець сам є кулінаром і виконуватиме обов'язки шеф-кухаря, йому доведеться вивчити багато інформації про приготування таких страв.

Означений вид бізнесу має певні ризики, оскільки потрібен час для того, щоб з'явилися поціновувачі такої їжі, тому відкриття ресторану молекулярної кухні може задати моду. Потрібно зважати на смаки та бажання клієнтів.

Складно аналізувати ситуацію в Україні, не знаючи, чи міг би бути це прибутковий бізнес, оскільки долучити справжніх кухарів до такої справи складно. Але молекулярна кухня є досить престижною та перспективною. Акцентувати необхідно саме на основних перевагах такої їжі: нестандартності, чудовим смаку й аромату, значній користі від її споживання.

В Україні, зокрема в м. Київ, є кілька закладів, де готують страви молекулярної кухні, у них гарно поєднані різні смаки: «Липський», BlackMarket, WhiskyCorner, DK Restaurant. Також є заклади в Одесі та Львові.

Цікаво спостерігати за розвитком кухні майбутнього, яка може допомогти вийти на новий рівень. Необхідно також спостерігати за розвитком молекулярної кухні не лише в Україні, а й у світі, оскільки там вона набула популярності.

*К. М. Марюха, К. М. Барібіна*

## **7 ТЕХНОЛОГІЧНИХ ТРЕНДІВ, ЗДАТНИХ ЗМІНИТИ ТУРИЗМ У XXI СТ.**

Сьогодні ми перебуваємо в самому епіцентрі масштабних технологічних змін, здатних корінним чином вплинути на те, як і куди ми будемо мандрувати. Такі напрями, як штучний інтелект, нейроінтерфейси, квантові обчислення мають колосальний потенціал і можуть спричинити зміни в туризмі, які подібні за масштабом до розвитку Інтернету.

Визначимо сім технологічних трендів, пов'язаних з туризмом:

1) Штучний інтелект. Прообразом машин з штучним інтелектом є знаменита пара R2-D2 і C-3PO із «Зоряних воєн», які сформувавши образ кмітливого помічника: приязного, незалежного, такого, що відмінно виконує конкретне завдання. Перебуваючи на порозі цього майбутнього, принципово важливо побудувати світ, у якому люди і машини будуть працювати колективно. У такому разі людина знайде більше можливостей для творчості, туризму і нових знань.

2) Доповнена реальність. Можливості цієї технології сягають далеко за межі гри Pokemon Go. Головною доповненою реальністю може стати візуальною Wikipedia, коли на кожен предмет, будівлю або вулицю будуть проектуватися характеристики і дані про об'єкт. При цьому потенціал технології полягає не тільки в тому, щоб зробити інформацію поширеною і доступною, а й у створенні нового функціоналу, контенту і способів глибшої взаємодії людей зі світом і один з одним.

3) Автономна доставка. Від дронів-кур'єрів, здатних доставити замовлення в будь-яку точку, до автономних валіз і роботів-порт'є, які будуть слідувати за власником, значно спрощуючи туристські поїздки.

4) Блокчейн. Через неможливість фальсифікації даних, це рішення надійного розподіленого зберігання записів називають «Інтернет-довіра». Багато компаній мають на меті перетворити з її допомогою різні сфери бізнесу, держуправління, торгівлі і культури. На основі блокчейн-протоколів створені Bitcoin, Ethereum, Hyperledger. У майбутньому ця технологія може значно вплинути на правила гри в усіх секторах економіки, зокрема туризм.

5) Нейроінтерфейси. Обмін інформацією між мозком людини і електронним пристроєм розвинеся в недалекому майбутньому. На початковому етапі це можуть бути додатки, що дозволять керувати предметами, наприклад, автономною валізою, яку можна буде пересувати однією силою думки. Згодом система зможе сама посылати мозку інформацію, скажімо, про GPS-маршруті, або нагадувати про заплановані справи і зустрічі.

6) Космічний туризм. У «космічній гонці» XXI ст. беруть участь як країни, так і комерційний сектор, і конкуренція в цьому сегменті продовжить посилюватися. Уже сьогодні існують проекти орбітальних готелів та шатлів, здатних доставити туристів на Марс. Крім того, прогрес у цій галузі дозволить ще простіше дістатися до будь-якого куточка Землі, і це майбутнє не за горами.

7) Віртуальна реальність. З розвитком цієї технології доступних сьогодні візуальних і аудіо-ефектів до них будуть додані тактильні відчуття, щоб користувач міг максимально повно зануритися у віртуальний світ. Проте експерти Sabre Labs впевнені — віртуальна реальність не зможе замінити справжню туристську подорож, а радше навпаки — буде надихати людей на нові відкриття, стимулювати інтерес до історії і наук, а також сприятиме зростанню продажів додаткових послуг і преміум-сервісів.

У підсумку можна сказати, що наступне покоління житиме, працюватиме і відпочиватиме вже в зовсім нових умовах. Перед туризмом відкриваються величезні можливості, і зараз можна починати експериментувати й упроваджувати технології блокчейну, доповненої реальності, достовірної присутності, щоб зробити туристські подорожі ще більш комфортними, безпечними і персоналізованими.

*М. Ш. Мандао*

### ОСНОВНІ ТРЕНДИ ПОДороЖЕЙ У 2018 Р.

Туристична індустрія постійно розвивається, що зумовлено змінами в поведінці споживачів. 2018 р. колосально відрізняється від 2017 р. в контексті туризму. Мандрівники вже готові платити величезні суми, щоб отримати максимум вражень. All inclusive не такий популярний, як у минулі роки. Отже, 2018 р. стане роком активних подорожей, який приніс із собою нові тренди.

Першим трендом цього року буде річковий круїз — вишуканий і розкішний вид відпочинку для тих, кому хочеться провести свою відпустку в атмосфері гармонії та розслабленості. Головна відмінність річкових круїзів від морських турів — можливість споглядати унікальні берегові пейзажі протягом усієї подорожі. Мандрівники тепер не проти поміняти відкрите море на спокійні поїздки по річках Європи, В'єтнаму чи Єгипту.

Наступний тренд — досвід у стилі «la vida local». Охочі відпочити більше не бажають туристичних пасток і побитих стежок, зазначених у путівниках. Вони хочуть отримати реальний досвід перебування, відвідуючи ті місця, куди ходять місцеві жителі. Місцеві жителі в чужій країні можуть провести незабутню екскурсію і допомогти в інших питаннях. Тому так важливо ознайомитися з ними.

Щоб змінити обстановку зовсім не обов'язково вирушати в тривалі подорожі. Третій тренд — одноденні екскурсії. Це шанс набратися сил, відволіктися від проблем і добре провести час. Одноденні автобусні тури — це бюджетний варіант відпочинку, тому дозволити собі такі подорожі можна щонайменше 1-2 рази в місяць. А також це групові поїздки, де під час подорожей є шанс розширити коло знайомств, знайти однодумців і нових друзів.

Четвертим трендом є подорожі на Середземноморські острови, які завжди зацікавлювали велику кількість туристів з усіх кінців світу. Субтропічний середземноморський клімат і унікальна місцева культура — магніт для тих, хто шукає кращого відпочинку в Південній Європі. Звичай люди, які заселяються на березі Середземного моря, приїжджають з холодних північних держав, таких як Великобританія, Німеччина, Росія, Нідерланди або країн Скандинавського півострова. Острови Хорватії і острів Міконос у Греції стануть одними з найбільш улюблених напрямів туристів.

П'ятий тренд — це мандрівки в пустелю. Можливо, пустеля — найкрасивіше, що створила природа. Ніде так виразно не відчуваєш

нескінченність світобудови і єднання з природою. Це справжній тренд. Марокко, Дубаї, пустеля Атакама і Джошуа-Трі — найгарячіші напрямки 2018 р.

Шостий тренд — Мехіко — місто контрастів, навіть найвибагливіший турист тут знайде щось цікаве. Хтось їде в Мехіко, щоб зануритися в бурхливе життя найбільшого в Південній Америці мегаполісу, хтось їде поласувати знаменитим мексиканським стріт-фудом, а інших приваблюють сяючі пляжі і стародавні піраміди.

Передостаннім трендом є альпінізм. Підводне плавання здає свої позиції, водночас гірські сходження притягують погляди любителів активного відпочинку. Гірськолижні подорожі — це симбіоз запаморочливого спорту, швидкості, адреналіну і чудового відпочинку серед захоплюючих пейзажів та безкраїх просторів.

Останнім трендом є подорожі до міст стріт-арту. Наш світ — це полотно. Межа між банальним вандалізмом і мистецтвом завжди дуже розмита і викликає багато суперечок. Але мандрівники, окрім історичних місць, так само не проти насолодитися яскравими фарбами вуличного мистецтва, тому такі міста, як Маямі, Лісабон, Мельбурн і Вальпараїсо зараз особливо популярні.

Таким чином, кордон між роботою і відпочинком продовжує стиратися, туристи приділяють більше уваги емоціям, ніж покупкам. Мандрівники все частіше зазначають, що збираються витратити гроші на нові враження, а не речі, тому туроператори в цьому році доскональніше працюватимуть над побажаннями туристів, щоб отримати максимальний прибуток.

*А. В. Бессонна*

### **СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ САЙТОВ ЛЬВОВА, КИЕВА И ПАРИЖА**

Сегодня социальные сети играют огромную роль в жизни людей, в большинстве случаев определяют их выбор, поэтому необходимо исследовать и проанализировать интернет-ресурсы туристических информационных центров городов Украины и Франции, а именно сайты ведущих туристических городов Украины — Киева и Львова, а также столицы Франции Парижа как примера для подражания.

Основными составляющими сайта г. Львов являются панорама из фотографий главных событий со встроенными гиперссылками, также активное меню с вкладками: «О Львове», «Стоит увидеть», «События», «Где остановиться», «Где поесть», «Для туриста». Высветлены 6 главных ссылок на статьи о достопримечательностях города. Встроена система поиска по сайту, также есть возможность переводить информацию. Но важно отметить недостаток: сайт не полностью переведен на иностранный язык. На главной странице встроен переход на веб-камеры города, но в данный момент они не работают. Также есть ссылка на приложения путеводителей по Львову, которые можно скачать на телефон. Третья вкладка — это

переход на страницу с основной информацией об организации. Эта организация также проводит работу в соцсетях: «Фейсбуке», «Твиттере», «Ютубе», «ТрипТревеле». Но информация на этих страницах не обновлялась с 2012 г. Преимуществом сайта является рубрика «Львов за 0 грн» и возможность планирования в разделах еды, проживания. Также есть удобный календарь событий, который работает по принципу 1 даты или целого месяца. Недостатком сайта является отсутствие негативных отзывов, которые обычно составляют 5–10%.

На главной странице сайта г. Киев — панорама, меню, календарь событий, система поиска, 6 основных новостей. Ниже поданы ссылки на статью ознакомления с городом, карту, фотогалерею. Преимуществом является система поиска какого-либо объекта, например, музея, который можно найти по локациям: центр, левый берег, правый берег, окраины. Также указано их количество. Новшество — ссылка на таблицу супермаркетов с информацией об их размещении. У них есть страницы в «Фейсбуке», «Твиттере» и «Ютубе», но информация там также не обновлялась с 2012 г.

Стартовая страница сайта Парижа также содержит панораму города и 6 основных гиперссылок, на ней выкладывают и периодически обновляют видео. Центр действует в таких социальных сетях: «Ютубе», «ТрипЭдвайсе», «Фейсбуке», «Инстаграме». Все страницы активно ведут и регулярно обновляют. Сайт переведен на 6 языков. Он содержит встроенную систему покупок. Есть формы сайта для туристов и отдельно для туроператоров. Можно перейти по ссылке к новостям Парижа. Отдельное внимание стоит уделить фотогалерее, разделенной на 3 формы. Первая — это зарегистрированный гость, которому предоставлена возможность просто смотреть фотографии в хорошем расширении. Вторая — возможность смотреть фотографии более низкого качества, как гость. И третья — платная услуга, при которой можно скачивать и загружать фотографии высокого расширения. Поданы не только позитивные, но и негативные отзывы касательно сайта. Каждый негативный отзыв прокомментирован. Важной особенностью сайта является гиперссылка для людей с ограниченными возможностями, где им предоставляется карта с описанием самых удобных маршрутов, а также организации, которые могут помочь им в путешествии.

Украинские сайты по-своему уникальны, но их необходимо развивать, почерпнув интересные особенности у других интернет-источников. Недостатком является то, что страницы сайтов во многих соцсетях не обновляются и не полностью переведены на иностранный язык.

*В. В. Риндя*

### **ДОСВІД РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В ГРУЗІЇ**

Туризм є однією з основних експортних галузей Грузії й приносить немалі прибутки в державну казну. Туристична галузь надає змогу створити значну кількість робочих місць. Розвиток цієї сфери сприяє бізнесу

в багатьох суміжних секторах економіки, особливо сільського господарства, транспортних послуг, у секторі комунікацій тощо. Грузія проводить активну стратегію розвитку туризму, яка повинна допомогти перетворити країну на привабливу й популярну для туристів. З цією метою створено національний план розвитку туризму та залучення інвестицій, у якому визначено цілі та завдання, а також розроблено способи їх досягнення.

Гостинна Грузія пропонує велику різноманітність видів відпочинку, що дозволяє задовольнити попит як на активний і навіть екстремальний туризм, так і на «лайтовий» відпочинок на морському узбережжі, з лікувальними процедурами, відвідуванням місцевих культурних пам'яток і виноробень. Національна кухня і вина Грузії зацікавлюють гурманів з усіх куточків світу. До послуг туристів як тематичні тури, так і комбіновані, які дозволяють відпочивальникам максимально розширити свої враження від відвідування Грузії. Для внутрішнього і міжнародного туристичного ринку пропонуються такі послуги:

- ділові тури, зокрема для проведення конференцій (завдяки своєму розташуванню і великій мережі великих готельних брендів, таких як Radisson, Intercontinental, Holiday Inn, Грузія надає послуги з організації ділового туризму);
- культурні тури дозволяють туристам побачити чисельні історичні та культурні пам'ятки, якими володіє Грузія;
- гірськолижні тури (зимові гірськолижні курорти: Гудаурі, Бакуріані та Местія пропонують повний пакет обслуговування);
- екотури (в країні безліч природоохоронних територій з унікальними флорою і фауною);
- гірські тури (гори становлять 85% території країни, на півночі її оточує Кавказький хребет з піками Шхара і Казбек, що зацікавлює альпіністів-професіоналів і любителів);
- сільський і агротуризм;
- лікувальний туризм (унікальні курорти з цілющим кліматом, бальнеологічними ресурсами);
- пригодницькі тури і тури в каньйонах річок;
- курортні тури (відпочинок на курортах Чорноморського узбережжя).

До послуг туристів Грузія пропонує 103 курорти і 182 курортних місця, а також 2400 видів мінеральних і термальних вод. Проводиться розвиток та поліпшення відповідної інфраструктури, розширюються можливості для лікувального туризму.

Згідно з національною стратегією розвитку туризму, Грузія має на меті до 2025 р. стати провідною туристичною країною, здатною надати обслуговування світового рівня в будь-який час року.

Отже, Грузія — країна з багатим історичним минулим, культурною спадщиною та природною різноманітністю. Ці ознаки роблять її привабливою з туристичного погляду. А вдала політика, в поєднанні з конкретними діями уряду створює всі належні умови для розвитку туризму



в країні, з кожним роком приваблюючи більшу кількість туристів з регіону та з усього світу. Тому досвід розвитку туризму в Грузії є цікавим і корисним для вивчення українськими фахівцями туристичної сфери. Україна має різноманітні природні та історико-культурні ресурси туризму. Адаптування і використання досвіду Грузії дозволить намітити певні шляхи швидкого та ефективного розвитку туризму в Україні.

*Т. І. Алєєва*

### **ПЕРСПЕКТИВА СТВОРЕННЯ ТУРИСТИЧНОГО КЛАСТЕРА ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ**

У сучасному світі у розвитку туристичної галузі одним з перспективних засобів розвитку є кластеризація. Кластерний підхід ефективний в організації туристичної діяльності.

Суть кластерного підходу в туризмі полягає в тому, що група підприємств туристичної галузі пов'язані метою створення конкурентоспроможного туристичного продукту. Підприємства туристичної діяльності використовують спільні ресурси, інфраструктуру та інше, а також спільну інформацію.

Головною метою кластерного підходу в туризмі є створення якісного конкурентоспроможного туристичного продукту, який має бути конкурентоспроможним на глобального рівні.

У Харкові існують кластери. Одним з них є ІТ-кластер, який охоплює компанії у світі інноваційних технологій, програмні розробки, ВРО (аутсорсинг бізнес-проектів) для забезпечення комфортних умов для ІТ-компаній в Україні, сучасну вищу освіту для молоді та гідної роботи для майбутніх кадрів. Другим є Харківський енергетичний кластер, який охоплює підприємства в галузі енергетики та енергоефективності, фінансові установи, громадські організації і є сумісним між Україною та Польщею. Тобто кластери також можуть бути і міжнародними. Метою є залучення міжнародних фінансових інституцій у галузь енергозбереження та альтернативної енергетики Харкова.

Тобто Харків має досвід у кластеризації галузей, тому створення туристичного кластера також становить перспективу розвитку туристичної галузі в Харківській області, а також в Україні загалом.

Кластер надає нові можливості розвитку галузі, дозволяє конкурувати на національних та міжнародних ринках туризму. Усі підприємства туристичної галузі діють злагоджено, у рамках кластера потенційному туристові послуги надаються якісно, швидко та ефективно, оскільки всі учасники кластера мають одну єдину мету, використовуючи для її досягнення одні й ті самі ресурси та інформацію, досвід і технології.

Створення туристичного кластера сприятиме використанню всіх переваг галузі. У разі ініціативи створення кластера Харківщини адміністрацією міста, перспективним є підвищення інвестиційної діяльності, а також забезпечення робочих місць для населення та переваги в наданні послуг туристам та задоволення їх потреб.

В Харкові існує багато туристичних ресурсів, а разом з цим немало підприємств, пов'язаних з індустрією туризму (готелі, ресторани, турфірми, екскурсійні бюро та ін.), тобто наявні всі перспективи для створення та розвитку ефективного туристичного кластера Харківського регіону.

*О. О. Жигальцева*

### **ОСОБЕННОСТИ ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ ПО ТУРИЗМУ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ**

В современных условиях сфера туризма — одна из больших и быстроразвивающихся отраслей экономики.

Элементы сферы туризма включают в себя учреждения и предприятия, учреждения по подготовке кадров в этой сфере, цель деятельности которых — удовлетворение нужд туристов.

Подготовка кадров в сфере туризма — это планомерная и организованная подготовка квалифицированных специалистов гостиниц и иных средств размещения, объектов и средств отдыха, общественного питания, а так же объектов делового, оздоровительного, спортивного, познавательного назначения.

На данном этапе развития индустрии туризма существует ряд проблем, одна из которых — это то, что подготовка специалистов происходит больше на уровне теории. Студентам не имеют именно практические навыки. Из этого следует, что при поступлении на работу присутствует невостребованность специалистов-выпускников профильных ВУЗов и специальностей. В настоящее время ситуация на рынке такова, что выпускники профильных учебных заведений не отвечают профессиональным требованиям, соответствующим международным стандартам. Сегодняшние специалисты имеют низкий профессиональный уровень, поэтому туристическим предприятиям, имеющим собственные программы подготовки специалистов, приходится заново обучать принятых на работу сотрудников. У молодых специалистов наблюдается недостаточная компетентность и отсутствие адаптационных навыков, которыми они должны обладать в развивающейся конкурентной среде.

Харьковская государственная академия культуры на кафедре туристического бизнеса студентам предоставляет зарубежную практику в Болгарии на туристических курортах. Практика заключается в обучении европейским стандартам гостеприимства, работа на туристических предприятиях по предоставлению проживания, питания, обслуживания туристов. По окончании практики студенты получают сертификат международного образца, который в дальнейшем дает им конкурентоспособность при устройстве на работу.

К сожалению, не все учебные заведения предоставляют такого рода практику и многим студентам приходится самостоятельно выезжать. Для этого существуют специальные программы для работы студентов за границей. Работа предоставляется в разных странах мира.

Таким образом, главной проблемой является отсутствие практических знаний у специалистов по туристическому обслуживанию. С этой целью необходимо организовывать практику студентам с выездом в зарубежные страны для приобретения навыков международного стандарта.

*А. О. Рябкова*  
**МЕТОДИКИ ПІДГОТОВКИ ПРАЦІВНИКІВ  
МАЛИХ ГОТЕЛІВ УКРАЇНИ**

Нині професійне навчання співробітників є одним з основних завдань ефективного управління персоналом у багатьох малих готелях України. Комплексний безперервний підхід до навчання персоналу формується на основі потреб розвитку, а також необхідності виконання працівниками своїх поточних посадових обов'язків.

Специфіка роботи працівників малих готелів визначає необхідність знання ними традицій, культури й поведінки споживачів, а також тенденцій розвитку ринку готельних послуг України та світу. Персонал є найважливішим ресурсом малих готелів. Одним із сучасних підходів до підготовки працівників є концепція безперервного навчання за допомогою створення навчально-тренінгових центрів.

Сучасне управління персоналом доводить, що безперервне навчання забезпечує постійне вдосконалення професіоналізму. Мета навчання — підготуватися до відповідальнішої роботи та кар'єрного зросту.

Тренінги — це ефективне професійне навчання за оригінальними програмами з актуальною тематикою, які надають персоналу нові ідеї, методи, підходи у вирішенні стратегічних і оперативних завдань, допомогу під час вирішення питань і проблем, що виникають у процесі роботи з персоналом, поліпшення якості обслуговування. Також тренінги є одним із методів підготовки кадрів, який має важливе значення для систематичного навчання та зумовлює вирішення важливих питань і проблем у підготовці персоналу.

Тренінги — це засоби, навмисні зміни психологічних феноменів людини або групи людей з метою гармонізації професійних та особистих дій людини.

Залежно від типу готелів можна виокремити різні види навчально-тренінгових центрів і програм, спрямованість яких передбачає різні рівні сервісу, наприклад:

1) готелі з вищим рівнем послуг, які передбачають прийом гостей з вищих політичних, управлінських кіл, видатних особистостей, добре забезпечених людей;

2) готелі із середнім рівнем послуг, яким надають перевагу найбільше подорожніх;

3) готелі з обмеженим рівнем послуг, призначені для прийому осіб з невеликим статком.

Теоретично тренінги поділяють на комунікативні (або психологічні) та спеціалізовані. Комунікативні тренінги надають навички спілкування в малих готелях. До них відносять тренінги з техніки спілкування з гостем, ведення переговорів, презентацій, виступів, продуктивного ділового спілкування, делегування повноважень, методів вирішення конфліктів тощо.

Спеціалізовані тренінги з обслуговування гостей використовують конкретну маркетингову стратегію розвитку малих готелів і системи взаємодій між підрозділами. Структура організації тренінгу має передбачати гнучкість і внесення коректив в управлінню операційною системою малих готелів у зв'язку зі зміною методів, завдань, цілей, масштабів діяльності, виникненням нових видів послуг.

Безперервність навчання працівників досягається завдяки його довгостроковому плануванню та щотижневим заняттям. Кожен готель повинен мати план навчання, у якому визначено розклад занять на півріччя. Підсумкові іспити й заліки враховуються для атестації працівників наприкінці кожного року.

Для реалізації програми з підвищення кваліфікації, перепідготовки та стажування фахівців і обслуги, навчання постійних і нових працівників, для здорової, творчої й доброзичливої атмосфери в готелі необхідно створити власний навчально-тренінговий центр або брати участь у тренінгах, які влаштовують навчальні заклади України.

*Д. П. Мірошниченко*

### **ОСОБЛИВОСТІ ДОБОРУ СПІВРОБІТНИКІВ В ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ**

Індустрія гостинності — це сфера підприємництва, яка складається з таких видів обслуговування, котрі базуються на принципах гостинності, що характеризуються щедрістю та приязністю у ставленні до гостей. Індустрія гостинності — це готельний, ресторанний бізнес, відпочинок і розваги, організація конференцій тощо, одна з головних складових комплексу туристського обслуговування.

У сфері гостинності важливо проводити правильний добір працівників, котрі відповідають вимогам клієнтів. Тому служба управління має бути організована, професійно підготовлена керувати процесами. Рівень сервісу на підприємствах індустрії гостинності безпосередньо залежить від рівня підготовки та практичного досвіду персоналу, тому для сталого розвитку готельних підприємств необхідно формувати ефективну систему управління персоналом.

Управління персоналом — сфера знань і практичної діяльності, спрямована на забезпечення готельного підприємства персоналом, який здатний виконувати свої функції, й ефективно використання його потенціалу, зважаючи на інтереси працівників і підприємства. Основні властивості готельних послуг: невідчутність, мінливість якості й невіддільність

виробництва і споживання послуг, які зумовлюють необхідність підходу до персоналу як до людського ресурсу, оскільки споживачі сприймають обслуговування як частину послуги. Саме персонал формує бажання подорожніх повернутися в готель знову.

Без кваліфікованої обслуги готель не принесе прибутку, навіть якщо він знаходиться в мальовничому місці світу. Гість залишиться незадоволеним, якщо відпочиватиме в найкращому номері, але при цьому його неякісно обслуговуватимуть.

В індустрії гостинності людський чинник має провідну функцію: недостатньо забезпечити подорожніх приміщенням для життя, важливі рівень сервісу та якість послуг, що надаються.

Готель складається з кількох підрозділів, які обслуговують гостя. Керівництво різних готелів висуває власні вимоги до персоналу й розробляє систему навчання.

Кадрова політика у сфері добору персоналу полягає у визначенні принципів прийому на роботу, кількості працівників, необхідних для якісного виконання функцій, методів професійного розвитку персоналу.

За останні десятиліття ставлення до працівників індустрії гостинності змінилося: відбувся перехід від понять «кадри» і «персонал» до поняття «людські ресурси», які потрібно самостійно формувати, ефективно використовувати й забезпечувати їхній розвиток відповідно до стратегії підприємства.

Отже, необхідно шукати нові механізми ефективного управління персоналом готельних підприємств для забезпечення конкурентної переваги, яка дозволить своєчасно формувати, використовувати й розвивати кадровий потенціал готельного підприємства.

*А. В. Трідуб*  
**МЕТОДЫ ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА  
ТУРИСТСКИХ УСЛУГ**

Туристский продукт и его сбыт — это важнейшие звенья в деятельности туристского предприятия. Одной из основных задач фирмы является увеличение ее прибыли, которое подразумевает под собой, прежде всего, наличие и увеличение числа постоянных клиентов. Их можно привлечь и удержать, если они заинтересованы в получении услуги у данной фирмы, а услуга должна быть определенного качества. Достижением цели туристических фирм является развитие продукта и услуг в точном соответствии с требованиями/ожиданиями покупателя к сути и качеству туристского обслуживания.

В деятельности по идентификации уровня качества продуктов, предлагаемых туристическим предприятием, можно использовать много способов и методов. Наиболее подходящими и соответствующими в международном туризме являются: SERVQUAL, SERVPERF, CIT и Mystery Shopping.

1. Метод SERVQUAL заключается в определении показателя качества, выражает различие между восприятием качества услуги потребителем и уровнем его надежды относительно нее. Первое из идентифицированных разногласий может возникнуть при установке менеджерами требований, которые предъявляют потребители по услуге, т. е. менеджеры могут определять неверные потребности туристов. Вторая возникает в случае, если менеджер пообещал удовлетворить потребности, но не сделал этого, такое возникает в результате непрофессионализма менеджеров.

2. Метод SERVPERF является упрощенной версией SERVQUAL, касается ожиданий, измеряет только восприятие предоставленной услуги, признавая, что этого достаточно.

3. Метод Critical Incidents Technique (СИТ) — это прием критических инцидентов, основанный на анализе составленных и/или вынужденных жалоб. Он охватывает как спонтанные жалобы, так и благодарности, которые называют критическими случаями.

4. Mystery shopping — метод, который использует прием наблюдения с тайным участием, в его рамках анонимный инспектор с большим опытом выдает себя за клиента и делает контрольную покупку услуг. Этот человек вводится как «обычный» клиент, однако его роль заключается в создании проблемных ситуаций, высказывании многих пожеланий и замечаний.

Кроме вышеизложенных методов, туристические фирмы должны также учитывать, при оценке качества обслуживания, следующие показатели:

1. Надежность (безопасность жизни и здоровья туристов и экскурсантов, сохранность их имущества, охрану окружающей среды).

2. Доступность информации (ее полнота, наличие наглядных материалов, информации об условиях проживания, питания, трансфера).

3. Достоверность информации о правилах пребывания в другой стране (информацию о правилах въезда, условиях пребывания, таможенных правилах, обычаях, традициях народа, опасностях).

4. Обслуживающий персонал (опыт работы и компетентность персонала, владение иностранными языками, скорость реакции, коммуникабельность, честность, организованность, обходительность).

5. Перевозки (безопасность пассажиров, комфортность, доступность).

6. Характеристика материального обеспечения (комфортность помещения, удобная мебель, техническое обеспечение).

Одним из основных способов, при помощи которого компании, предлагающие услуги, могут дифференцировать себя, является предоставление потребителям более высокого качества услуг, чем у соперников. Многие компании поняли, что превосходное качество обслуживания может обеспечить им значительное конкурентное преимущество, результатом чего станут повышенные объемы продаж и высокие показатели прибыли. Ключевая особенность в этом отношении — предоставление потребителям услуг, качество которых превышает их ожидание.

*К. М. Барбіна, К. М. Марюха*

## **ЗНАЧЕННЯ ЯКОСТІ ГОТЕЛЬНИХ ПОСЛУГ ДЛЯ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ГОТЕЛЮ**

Якість готельних послуг є категорією суб'єктивною та відносною, її можна трактувати як відповідність ознак туристичних благ і послуг вигомам й сподіваннями споживача, який сплачує за них визначену ціну.

Відповідно до концепції суті готельного продукту, яка визначається в широкому й вузькому розумінні, можна аналізувати:

– якість поодинокі (окремої) послуги або однорідної асортиментної групи послуг;

– якість готельного продукту як комплексу послуг, що виявляється за посередництва всіх благ і послуг, які купують туристи у зв'язку з виїздом за межі постійного місця проживання в готелі під час подорожі.

Крім якості готельних послуг, важливою є проблема якості обслуговування клієнта (туриста). Покупці туристичних послуг стають дедалі прискіпливішими й вимогливішими до стандарту обслуговування.

На якість туристичної послуги, яку замовляють покупці, впливають як їхні сподівання, так і реальний досвід, набутий унаслідок стосунків із працівниками обслуговування туристичного руху. Сподівання визначаються обіцянками та зобов'язаннями, які фірма надає своїм клієнтам за допомогою різних видів комунікації.

Суттєвим елементом сукупності дій, спрямованих на підвищення рівня якості готельних послуг, є якість обслуговування клієнта. Обслуговуючий персонал впливає на споживачів і допомагає налагоджувати тривалі зв'язки з фірмою. Особлива роль персоналу полягає в співпраці клієнта під час створення спільної вартості та якості продукту.

Якість обслуговування клієнта стає одним із важливих чинників, які вирізняють підприємства у конкурентній боротьбі. Пропонування туристу послуги бажаної якості потребує застосування не лише відповідних виробничих чинників, процедур, прийомів та технологій, а також відповідного рівня кваліфікації працівників.

Управління якістю — скоординована діяльність, яка полягає в спрямуванні та контролі учасника відносин щодо якості, або напрями діяльності, що мають на меті підвищення ефективності виробництва за допомогою впровадження системи управління якістю на підприємстві готельної сфери.

Споживач туристського та готельного продукту дедалі більшого значення надає співвідношенню «якість/ціна», що для підприємства втілюється у співвідношенні «послуга/прибуток», оскільки в туризмі, як і в більшості галузей сфери послуг, кінцевий прибуток залежить від якості обслуговування, котра водночас є результатом діяльності працівників туристичної фірми.

Обслуговування гостей у готельному господарстві — це система заходів, які забезпечують високий рівень комфорту та задовольняють найрізноманітніші побутові, господарські й культурні запити гостей.



Якість обслуговування — це сукупність властивостей і ступеня кочисності послуг, що зумовлює здатність повніше задовольняти потреби гостей; динамічний показник, що постійно розвивається та вдосконалюється.

На формування якості обслуговування впливають зовнішні фактори (державна політика в туристичній галузі, структура готельного господарства, науково-технічний прогрес у готельному господарстві, територіальний розподіл підприємств готельного господарства) та внутрішні (кадрова політика й управління кадрами, комплексна матеріально-технічна база готелю).

Отже, якість обслуговування клієнта є одним із важливих чинників, які вирізняють підприємства в конкурентній боротьбі. Пропонування туристові послуги бажаної якості потребує застосування не лише відповідних виробничих чинників, процедур, прийомів та технології, а також відповідного рівня кваліфікації працівників.

*Г. В. Бреславець*

### **НАЙОРИГІНАЛЬНІШІ ГОТЕЛІ СВІТУ**

У кожного є мрія поїхати в навколосвітню подорож і дізнатися, які готелі є найкращими та найоригінальнішими. Тому створений рейтинг красивих і розташованих у незвичайних місцях готелів, під час підготовки якого проаналізовано не тільки думки туристів, а й оцінки професіоналів.

Propeller Island City Lodge — це готель-фантазія в м. Берлін. Кімнати незвичайного готелю нагадують відтворені фантазії та мрії. Жоден номер не схожий на інший. В одному з номерів готелю всі меблі прибиті до стелі. Freedom Room стала точною копією камери в'язниці.

The Ice Hotel (Юккас'ярві, Швеція) — найбільший у світі крижаний готель. У номерах абсолютно все виготовлено з льоду, навіть ліжка. Постійна температура всередині готелю — 5–8 градусів.

Готелі Capsule Inn Akihabara (Токіо, Японія), Tubo Hotel (Тепостлан, Мексика) та Poseidon Undersea Resort (Фіджі) дуже схожі між собою. Номери виглядають як капсули, у яких мало місця, але багато функцій, необхідних для створення комфорту.

У Capsule Inn Akihabara номери економічні. У капсулі є чимало зручностей: телевізор, бездротовий Інтернет, будильник, радіо, кілька режимів освітлення й дуже комфортне спальне місце.

У Tubo Hotel номери, розміщені в бетонних трубах, але вони виглядають красиво, кількість охочих відпочити в них постійно зростає.

Poseidon Undersea Resort розташований під водою — на глибині 15 м. Відпочиваючи в номері, ви можете спостерігати за морським життям.

Attrap'Veves Montagnac (Альпи Верхнього Провансу, Франція) пропонує втомленим від цивілізації туристам переочувати в прозорих боксах, що нагадують величезні мильні бульбашки. Прозорі кулі готелю Attrap'Rêves — ілюзія життя в умовах дикої природи.

The Manta Resort (о. Пемба, Танзанія) — це готель, нижня частина якого заглиблена на кілька метрів під воду. Перший ярус — це дах готелю, де зручно засмагати вдень або милуватися зоряним небом уночі. Другий ярус розташований на рівні води, містить обідню зону, душеву кімнату й місця для відпочинку. Родзинкою всього готелю є спальня, яка розміщена на третьому ярусі, зануреному в океан.

Jumbo Stay (Стокгольм, Швеція) — унікальний готель в аеропорту м. Стокгольм, розміщений в авіалайнері Boeing — 747. Найпривабливіший номер знаходиться в кабіні пілота. У кожному номері є ліжко з ортопедичним матрацом, ЖК — телевизор і кондиціонер. При готелі-лайнері працює кафе, бізнес-центр і зали для проведення конференцій.

Tree Hotel (Харадс, Швеція) — готель на деревах, який має найпопулярніший номер серед туристів під назвою «Дзеркальний куб». Стіни зроблені зі спеціального скла, мають дзеркальну поверхню. Він немов розчиняється серед дерев. Проте приїхати сюди можна з усією родиною, оскільки в «Пташиному гнізді» одночасно можуть розміститися двоє дорослих і двоє дітей. Є ще «НЛО» та «VIP-номер», де комфорт сягає найвищого рівня.

Seaventures Dive Resort (о. Сіпадан, Малайзія) — готель, розташований на старій нафтовій платформі. Номери — це колишні каюти працівників-нафтовиків. Вони невеликі за розміром, але затишні й чисті. Головною особливістю цього готелю є те, що варто вам тільки пірнути під воду — і ви поринете в надзвичайно красивий морський світ.

Отже, створення готелів, унікальних за місцем розташування та з незвичайним інтер'єром, нині є головною тенденцією розвитку готельного господарства світу.

*Г. М. Безкоровайная, Ю. О. Шулъжинская*  
**ОТЕЛИ НА ВОДЕ КАК ВИЗИТНАЯ КАРТОЧКА  
 КИЕВСКОЙ ОБЛАСТИ**

Любой отдых включает в себя определенный набор предоставляемых услуг, одной из главных является место проживания. От него зависит комфорт туристов и впечатления от отдыха в целом. Работники туристической сферы стараются привлечь туристов новизной и оригинальностью, поэтому в мире появился сравнительно новый вид жилья на воде — флотель.

Это не одна из разновидностей круизного отдыха, а отели, которые расположены непосредственно на водной поверхности. В качестве флотеля используют различные плавучие средства, переоборудованные специальным образом. Для них характерны высокий уровень обслуживания и оригинальность. Такие отели популярны в Амстердаме, Праге, Барселоне, а теперь они появились и в Киеве.

Флотели «Фараон» (flotel «Faraon»), «Галеон» (flotel «Galeon») и «Баккара» («Bakkara Art Hotel») — самые популярные отели такого типа, расположенные в Киевской области.

Флотель «Фараон» — уникальный отель на воде, который находится в живописном загородном комплексе «Остров Везения» в Конча-Заспе. Этот шикарный отель на воде был открыт в январе 2009 г. и находится на берегу р. Днепр.

Флотель «Галеон» поможет вам отвлечься от городской суеты и расслабиться. Этот мини-отель на воде находится в Конча-Заспе, где можно отдохнуть от шума и суеты большого города на природе.

«Баккара» — самый большой арт-отель в Киеве, расположенный на воде. Он был построен на Херсонском заводе. Строительные работы и закладку киля сделали в декабре 2005 г., в 2006 г. сконструировали первый этаж, а вскоре возвели второй и третий этажи корабля. 24 июля 2007 г. судно «крестили» шампанским, после чего отель спустили на воду. Сейчас арт-отель находится в гидропарке г. Киев.

Эти отели на воде заметно повышают уровень туризма в г. Киев и в Украине в целом, привлекая не только местных жителей, но и гостей из-за рубежа. Высокий уровень обслуживания и большое количество дополнительных услуг, а также уют, красота и потрясающее место расположения киевских флотелей позволит в ближайшем будущем выйти на новый уровень туристического рынка и увеличить количество туристов в стране.

*А. С. Єманова*

### **НАСЛЕДИЕ ДРЕВНОСТИ. ОСТРОВ БЕРЕЗАНЬ**

Туристы многих стран приезжают в Коблево для того, чтобы отдохнуть и посетить замечательный остров Березань, который упоминал великий русский поэт Александр Сергеевич Пушкин, в сказке о Царе Салтане. В своем произведении поэт называет его островом Буяном, скорее всего, за его уникальные особенности и великолепные виды, открывающиеся на него с моря. Несмотря на свои малые размеры — меньше километра в длину — остров этот с немалой историей. Своим внешним обликом остров Березань может удивить даже самого опытного туриста. Он представляет собой небольшой земельный участок, на котором размещается множество рвов и окопов, которые были созданы во времена Второй Мировой Войны. Многие ямы поросли буйной растительностью, спрятав под собой металлические конструкции, оставшиеся от полигонов.

Археологи ведут раскопки, на острове регулярно находятся доказательства жизни киммерийцев, скифов, римлян, греков, варяг, готов, турок. Исследования продолжаются из года в год, однако в конце сезона место раскопок прикрывают землей, чтобы уберечь от разграбления. Ученые считают, что в конце VII ст. до н. э. на острове было первое в Северном Причерноморье античное поселение Борисфен, или Борисфенида. Позже Березань, который тогда был полуостровом, стал плацдармом для основания древнегреческого государства Ольвия. Сегодня остров принадлежит историко-археологическому заповеднику Национальной академии наук Украины «Ольвия». И туристов, и ученых на остров привлекает

возможность поближе ознакомиться с культурой предков, вдохнуть аромат степных трав, которыми поросли крутые берега и, если повезет, встретить редкую ящерицу.

Остров Березань расположился среди вод Черного моря. На нем нет высоких деревьев или кустов — только высокая трава, а также множество птиц, которые чувствуют себя в безопасности на острове. Остров Березань — настоящая находка для исследователей: это самый большой остров, образованный коренными породами. Раньше Березань был полуостровом. Теперь же его территория уменьшилась, сделав остров ещё более интересным и любопытным для науки.

Попасть на остров Березань — большая удача. Он отдаленный от цивилизации, здесь есть только дикая природа и бескрайнее море вокруг. Остров достаточно старинный, поэтому на нем изучаются различные археологические, геологические и гидрологические изменения. Ранее остров был застроен сооружениями; на нем располагался храм Афродиты. Ещё раньше на острове находилось поселение Борисфенида.

Ценные находки с острова хранятся в лучших исторических музеях. Сейчас остров является частью археологического заповедника «Ольвия» — нуждается в помощи, поскольку разрушается от несанкционированных раскопок. Также на его территории водятся редкие ящерицы и змеи, некоторые из которых могут быть ядовитыми, поэтому нужно быть предельно осторожным.

Остров Березань — безлюдный; здесь можно вдоволь насладиться красотами Черного моря и запахом степной травы, а также поразмышлять о вечном. Можно порыбачить, а после заночевать с палаткой; здесь же неплохое место для дайвинга. На острове проводятся экскурсии, где можно подробнее услышать о крейсере «Очаков» и лейтенанте Шмидте, которому на острове установлен памятник в виде паруса. Здесь находятся маяк, остатки поселения Борисфенида и крепости, дикий пляж.

Остров Березань интересен для тех, кто интересуется научной деятельностью, изучает историю, или же просто желает спокойно послушать шум волн и подышать морским воздухом вдали от шумных пляжей. Те же, кто привык к веселым ночным клубам у моря, вряд ли найдут чем себя занять на острове. В остальном остров Березань — ещё один удивительный памятник украинской природе.

*М. С. Козлов*

### **НЕОБХІДНІСТЬ МАРКЕТИНГОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА СУЧАСНОМУ ТУРИСТИЧНОМУ РИНКУ**

Сучасний туризм — це багатограничний глобальний бізнес, безпосередньо пов'язаний з маркетинговою діяльністю. Тому будь-яка туристична компанія, яка бажає процвітати, вкладає кошти в маркетингові дослідження та проводить маркетингову діяльність.

Для того, щоб постійно володіти інформацією про всі зміни на ринку туристичних послуг, мати можливість оперативно реагувати на них

і навіть самому створювати вигідні для себе зміни, кожному туристичному підприємству необхідно проводити маркетингові дослідження — постійні і періодичні.

Основні етапи таких маркетингових досліджень:

- виявлення проблем, які перебувають перед підприємством;
- формулювання цілей;
- планування проведення досліджень;
- вибір джерел інформації і визначення широти охоплення;
- збір інформації;
- узагальнення і аналіз інформації;
- розробка рекомендацій і прогнозування їхньої ефективності.

Оскільки маркетинг передбачає дослідження не тільки фактичного стану об'єкта, але й комплекс прогнозування, вони можуть проводитися різними методами.

Класифікувати методи маркетингових досліджень можна за різними ознаками, наприклад, за періодичністю, за використанням обладнання, за часом на їх реалізацію, але пропонуємо розглянути тільки ті методи, які найчастіше використовуються в маркетингових дослідженнях у туризмі і прості в застосуванні.

Методи спостереження потребують високої кваліфікації, оскільки передбачають наявність власної оцінки ситуації тією особою, яка проводить спостереження.

Методи анкетування застосовуються для опитування великої кількості осіб, які розміщені в різних місцях і мають різне коло інтересів.

Цікавим методом збору інформації може бути експеримент. Для його проведення необхідно попередньо змодельовати весь процес, виявити групи потенційних і реальних клієнтів тощо.

Маркетингові дослідження туристичного ринку передбачають дослідження структури ринку туризму, де можна виокремити наступні ринки: ринок туризму в межах країни, який об'єднує внутрішній і в'їзний (іноземний) туризму, ринок національного туризму, об'єднує внутрішній і виїзний (закордонний) туризм; ринок міжнародного туризму, який складається з в'їзного та виїзного туризму.

Важливе завдання дослідження туристичного ринку визначення його ємності. Цей показник демонструє принципову можливість роботи на конкретному ринку туризму.

Ємність туристичного ринку розраховується як у натуральному (кількість туристів), так і у вартісному (обсяг надходжень від туристів) показниках. Знаючи ємність ринку і тенденції її змін, туристичне підприємство має можливість оцінити перспективи того чи іншого ринку для себе. Не менш важливими є маркетингові дослідження туристичного продукту, конкурентів, споживачів тощо.

Таким чином, сучасний ринок туризму не зможе нормально функціонувати без маркетингових досліджень, які стають різноманітними, а методи вдосконалюються.

*М. Ш. Мандао*

### **ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГУ ТУРОПЕРАТОРОМ**

Інтернет-маркетинг у туризмі - це сучасна наука й мистецтво зі збільшення цільової платоспроможної аудиторії онлайн. Інтернет-маркетинг покликаний залучати клієнтів та мотивувати відвідувачів вчиняти дії на сайті (так звана конверсія).

Головним напрямом маркетингу в туризмі є персоналізація. Американська асоціація маркетингу вважає, що споживач щодня отримує від різних брендів близько 10 тис. повідомлень. Отже, необхідно виділити свій продукт у цьому потоці та запропонувати його споживачеві, коли він може й готовий купити послугу.

Туроператорам, котрі використовують персоналізацію, слід зібрати якомога більше даних, які створюють «персони» покупців і цільову рекламу. У процесі збирання інформації визначаються особливості поведінки персон, звички та очікування від брендів. Завдяки цій інформації створюється актуальніший контент і реклама. Щоб зібрати необхідні дані, складають список характеристик, при цьому роблять його не надто довгим, але й не обмежуються 2–3 запитаннями.

Відеомаркетинг також важливий. Інститут цифрового маркетингу виявив, що в усьому світі 51,9% фахівців із маркетингу орієнтовані на відео з найкращою віддачею. А 43% користувачів Інтернету бажають бачити більше відеоконтенту. Відеомаркетинг допомагає розповісти про історію бренда туроператора, показати, у чому його цінність, сформувати зв'язки з потенційними та вже існуючими клієнтами. Використання різноманітних форматів відеореклами також привертає увагу до бренда.

Третій напрям інтернет-маркетингу - месенджери як засіб моментального отримання інформації. Прогнозується, що кількість людей, котрі використовують месенджери, збільшиться з 1,82 млрд у 2017 р. до 2,01 млрд у 2018 р. Акцентуємо: більшість людей використовує Facebook-messenger, WhatsApp, Telegram, Snapchat, Hangouts, Skype, Viber, у яких наявні різноманітні формати реклами. Отже, можливостями месенджерів для сфери туризму є поширення контенту, зважаючи на інтереси цільової аудиторії туроператора, підвищення впізнаваності бренда та збільшення його продажів і послуг. Месенджери також можуть виконувати функцію підтримки зв'язку туроператора з клієнтами (допомога у виборі й відборі туру, готелю, додаткових послуг, робота зі скаргами та пропозиціями).

Наступний напрям — Instagram, який є пріоритетною соціальною мережею для індустрії туризму. Звичайно, Instagram не був створений як платформа для покупки або продажу послуг чи товарів. Інтернет-гіганти роками розробляли алгоритми й технології, через які працюють платіжні системи. Але, як виявилось, можна обійтися й без цього. Instagram — соцмережа, яка одразу показує результати в просуванні туристичного бренда (цим займаються спеціалісти з інтернет-маркетингу). На Instagram-платформі клієнтам можна надати можливості

візуалізувати інформацію про бренд туроператора, поділитися призначеним для користувача контентом на сторінці, збирати фотовідгуки, відеовідгуки про тури, яким теж є місце в Instagram.

Таким чином, найефективнішими засобами просування туристичних послуг і популяризації бренда туроператора за допомогою Інтернету є: персоналізована реклама, просування в соціальних мережах, візуалізація реклами у відеоформаті та розсилка. Але вони призначені для популяризації ресурсу в Інтернеті загалом та не можуть забезпечити 100% високі показники конверсії. Щоб збільшити кількість споживачів і продажів, необхідно провести комплексний маркетинговий аналіз бренда конкретного туроператора, який дозволить виявити найефективніші засоби залучення клієнтів. Оброблення цих результатів і впровадження їх у роботу туроператора забезпечить набуття популярності серед цільової аудиторії та гарантуватиме підвищення показника конверсії й доходу туристичного підприємства.

*В. А. Абдулімова, О. В. Бондарєва*

### **РЕСТОРАННЫЙ И ГОСТИНИЧНЫЙ МАРКЕТИНГ: КОНКУРЕНТОСПОСОБНОСТЬ СЕГОДНЯ**

Грамотный маркетинг гостиничного и ресторанного бизнеса является основным инструментом, с помощью которого можно не только свести к минимуму влияния сезонности, не очень удобного расположения отеля или заведения питания и других явных недостатков, но и превратить их в достоинства, поэтому без него не обойтись.

Гостиничная индустрия сегодня представляет собой отрасль с растущим уровнем конкуренции на рынке услуг. Несмотря на трудное становление рыночных отношений в Украине, за последние годы открылось немало отелей. Новые предприятия создаются, но через некоторое время часть из них не выдерживает конкуренции и выходит из бизнеса. Конкуренция — сильный стимул для улучшения работы гостиницы, реализации чего способствует гостиничный маркетинг. Его задача — оценить клиента, качество гостиничного продукта и конкурентоспособность отеля, который его предлагает.

Наличие уникальных объектов в гостиничном продукте гарантирует ему высокую конкурентоспособность. Важна демографическая подсистема со специфическим мышлением местного населения, гостеприимством, традициями, бытом, фольклором, языком и другими составляющими субкультуры. В реальных условиях учесть всех конкурентов отдельно взятого гостиничного предприятия достаточно сложно, поскольку на рынке услуг представлено значительное количество конкурирующих предприятий, исследовать каждое из которых не представляется возможным. В связи с этим целесообразно из общего числа предприятий на рынке выделить те, которые имеют сходство основных параметров. Этот же подход можно использовать при выходе нового предприятия гостеприимства на рынок. Предприятия, имеющие сходные параметры (цену

услуги, качество обслуживания, наличие дополнительных услуг и т. п.), называют стратегической группой.

Сегодня рынок ресторанных услуг вступил в новый этап своего развития, когда посещение ресторанов, закусочных, бистро перестало быть чем-то экзотическим и постепенно перешло в некую обыденность. В Украине насчитывается около 80 предложений франшизы в сфере общепита, при этом обороты рынка составляют 52 млрд грн. в год и постепенно возвращаются к докризисным 65-80 млрд грн.

Согласно исследованиям компании «Poster», франшизу на территории Украины предлагают 550 компаний, более половины из которых — крупные и хорошо известные бренды. 65% рынка франшиз — отечественные компании, вторые по значимости в стране — франшизы из США и Европы. Лидеры франчайзинга в сфере общепита — кофейни и пекарни, фаст-фуд и стрит-фуд, то есть проекты, работающие в низком и среднем ценовом сегменте.

Бизнес по франшизе считается вполне безопасным, поскольку конечный потребитель уже знаком с той или иной торговой маркой. В обмен на роялти и паушальный взнос покупатель франшизы получает готовое решение, без бюрократической возни и рисков, связанных с запуском бизнеса с нуля.

Но не всегда франшизные компании следуют правилу «мой клиент — твой клиент», они просто продают бизнес-модель, и им все равно, у кого ты покупаешь продукты, кого берешь на работу. Из-за этого портится репутация обоих. Добросовестный владелец франшизы поможет выбрать точку, проконсультирует по наиболее проходимым местам, даст рекомендации по оформлению витрин, особенно если речь идет о магазине или кафе.

Таким образом, маркетинг ресторанный и гостиничного бизнеса имеет хорошую конкурентную среду. В таких условиях возможно развитие бизнеса и создание качественного продукта для туристической отрасли.

*Я. В. Гнойова*

### **КЕЙТЕРИНГ ЯК ПРОГРЕСИВНА ФОРМА ОРГАНІЗАЦІЇ ГРОМАДСЬКОГО ХАРЧУВАННЯ НА ПРИКЛАДІ М. ХАРКІВ**

Нині кейтеринг у ресторанній сфері користується попитом серед споживачів, оскільки виникла потреба в професійній організації заходів, він передбачає виїзне ресторанне обслуговування. Страви готують і доставляють у вказане замовником місце. Кейтеринг обслуговує гостей, сервірує стіл, готує напої та страви.

Харків стрімко розвиває ресторанний бізнес, а кейтеринг є його невід'ємною складовою, тому розвивається кілька кейтерингових фірм та ресторанів, які надають означену послугу.

Переваги кейтерингу: оперативність і мобільність; високий професіоналізм персоналу; різноманітне меню; якість виїзного обслуговування;



індивідуальний підхід до кожного клієнта; доступні ціни. Це саме та характеристика, за якою клієнт обирає певний заклад для замовлення послуги. Кейтеринг оформлює захід залежно від його тематики.

Фірми, які пропонують послуги кейтерингу в Харкові: «Горбенкокейтеринг», «V.I.P. center. Кейтерингова служба», «Grand Catering», «Амандкейтеринг студія», «Eshka», ресторани «Шішкін», «Maksimys», «Столиця», «Арт Нуво».

Фуршет — один з найпопулярніших видів кейтерингу в Харкові, особливістю якого є відсутність зони, де можна присісти, гості можуть вільно пересуватися між столами з різними закусками, десертами й напоями. Подання страв також має свої особливості, стіл сервірують так, щоб гості могли все їсти виделками, не використовуючи ножі.

Меню складають залежно від типу заходу та побажань замовника. Виїзний фуршет на день народження, виставку, конференцію або будь-яку вечірку надає гостям змоги насолоджуватися стравами та напоями, не припиняючи спілкування. Такий захід можна організувати в будь-якому місці, оскільки він не потребує багато простору.

Під час замовлення кейтерингу фірми надають великий вибір страв і напоїв; якісну організацію заходу; уважне ставлення до побажань замовників; створюють затишну й невимушену атмосферу. Кейтерингове обслуговування фуршетів дуже затребуване останнім часом.

Нині значна увага приділяється ноу-хау в приготуванні страв і напоїв та їх незвичайне подання, оскільки клієнти — вибагливі замовники, котрі перевіряють кожен пункт договору особисто. Якісне обслуговування та чітке виконання дій фірми свідчить про її затребуваність на ринку конкурентів і високий професіоналізм.

У Харкові активно розвивається ресторанний бізнес, тому є можливість здивувати клієнтів, адже конкурентність серед кейтерингових служб досить висока. Тому набуває популярності екокейтеринг — новий напрям виїзних церемоній. Багато агентств з організації бенкетів на виїзді прагнуть не тільки вразити клієнтів оригінально приготовленою їжею, але й готують її виключно з екологічно чистих продуктів. Гості можуть скуштувати не тільки смачні, але й корисні страви.

Аналізуючи кейтеринг Харкова, можна стверджувати, що ця сфера ресторанного бізнесу має чітко сформовані стандарти, за якими надаються послуги. Вибір тематичних заходів збільшується, сервіс поліпшується, кухня розвивається у сфері кондитерських виробів.

Україна орієнтується на європейські стандарти та новинки, що допомагає формувати якісну сферу громадського харчування. Варто пам'ятати, що клієнтів приваблює чіткість виконання послуг та приємне обслуговування. Складно уявити професійну кейтерингову службу, яка не відповідатиме цим критеріям.

Отже, головне, що можна подарувати замовникові послуги кейтерингу, — це час, оскільки все готується швидко та якісно. Ресторанні

служби не є конкурентами для кейтерингових, оскільки не настільки обізнані на виїзних заходах.

*В. Ю. Дикун, Ю. В. Луньова*

### **FOODCULTURE ЯК НОВИЙ ФОРМАТ ЗАКЛАДІВ РЕСТОРАННОГО ГОСПОДАРСТВА**

«Здоров'я — це ще не все, а все інше без нього — ніщо» — це гасло свідчить про важливість людського здоров'я. Нині здоровий спосіб життя необхідно вважати мудрою й фундаментальною основою людського буття в його спрямуванні до тілесно-духовного розвитку кожного індивідуума. Це шлях до вдосконалення людини в природі та природи в людині через пізнання й дотримання її законів. Здоровий спосіб життя набуває дедалі більшої популярності в усьому світі. Люди ретельніше піклуються про власне здоров'я, займаються спортом, відвідують тренажерну залу, гуляють на свіжому повітрі.

Туризм також є невід'ємною складовою здорового способу життя людства. Спілкування туриста з природою, навколишнім середовищем, збереження екології, мандрівки та пошук чогось нового — усе це впливає на ритм життя людини та її світосприйняття.

Важливою складовою здорового способу життя є правильне харчування, тобто Health&Food.

Здорове харчування допомагає уникнути розвитку захворювань. Нині в різних країнах світу існують компанії, які складають меню, готують страви для кожного індивідуально.

Україна, зокрема Харків, не є винятком. У цьому місті є кілька компаній, які доставляють здорову їжу: «ZDOROVO», «Ё FOOD», «Ollyfood», «iFood» та ін.

У компаніях працюють фахівці-дієтологи, котрі проводять індивідуально консультацію з клієнтами, цікавляться кулінарними вподобаннями кожного, різними медичними обмеженнями, метою споживання правильної їжі, яка є значно дешевшою, ніж у ресторані.

З поширенням світових тенденцій вживання здорової їжі, кухня стає дедалі важливішою в житті звичайної людини.

Компанії, зосереджені в Харкові, встановлюють нові вимоги щодо якості харчування, забезпечують комфорт правильного харчування й насолоду від смаку страв, приготованих і доставлених вчасно.

Особливості такого харчування: вибір корисних продуктів, правильно збалансоване меню, завдяки якому значно зменшується ризик розвитку захворювань.

Health&Food є перспективним, оскільки кожна людина прагне бути красивою, стрункою, доглянутою та здоровою. Це чудовий винахід людства для підтримки здоров'я та зовнішнього вигляду.

Отже, перспективний шлях України — побудова суспільства зі сталим розвитком, тому надзвичайно важливо, щоб сучасні форми кулінарії, туризму, освіти й виховання як духовного формування особистості

відповідали вимогам формування культури здоров'я — одного з провідних критеріїв сталого розвитку суспільства.

*Д. Ю. Мостовий*

### **АРОМАМАРКЕТИНГ В ІНДУСТРІЇ ГОСТИННОСТІ**

Популярність товарів і послуг на ринку, обсяг продажу, імідж та конкурентоспроможність підприємства багато в чому залежать від ефективності системи представлення продукції, тому в Україні набув популярності сенсорний маркетинг, оснований на активізації 5 органів відчуття людини: зору, дотику, слуху, смаку та нюху. Саме запах є основою аромаркетингу й аромадизайну.

Аромаркетинг — це нематеріальний метод стимулювання збуту, в основі якого — вплив на емоційний стан людини за допомогою ароматизаторів й ароматизації повітря природного та штучного походження.

У готельній індустрії практикують як аромадизайн приміщень, подавничої продукції, подій, так і нейтралізацію запахів. Головне завдання аромаркетингу — зацікавити споживача, зробити так, щоб йому було комфортно, пов'язати це відчуття з певною компанією, що є важливою конкурентною перевагою останньої. Це можна реалізувати, грамотно використовуючи запах.

Умовно розрізняють наступні напрями аромаркетингу, які використовують у готельному секторі: ароматизацію приміщення, аромаклінінг (нейтралізація неприємних запахів), аромаполіграфію (ароматизація друкарської продукції, буклетів).

Для багатьох західних компаній аромадизайн — настільки ж необхідний елемент, як і, наприклад, дизайн інтер'єру. Органи чуття є найефективнішим способом пізнання людиною навколишнього світу, тому що вони прямо передають сигнали в ту частину мозку, яка відповідає за наші емоції.

Інформація, одержана органами нюху людини, впливає на прийняття певного рішення. Цю особливість ароматизації можна й потрібно використати в маркетингових комунікаціях з метою збільшення продажів товарів і послуг.

За статистикою, наведеною американськими вченими, ароматизатори й ароматизація торговельних приміщень збільшують час перебування покупців у цій зоні на 15%, а обсяг продажів продукції — до 20%.

В Європі давно застосовують ароматехнології у сфері гостинності. Усесвітньо відомі готелі, зокрема міжнародна мережа готелів *Swissotels Hotels&Resorts*, *HolidayInn* та багато інших, успішно використовують аромати для реклами власних брендів і підвищення лояльності гостей.

Також важливо, де і який саме аромат доцільніше використовувати. У готелі ароматизація стійки реєстрації та холу створює гарний настрій у гостей; у кафе і ресторанах «продуктові» запахи (копченої шинки, свіжоспеченого хліба) збуджують апетит; у конференц-залі тонізуючі аромати забезпечують робочу атмосферу. Ароматизація номера актуально

поєднати з його інтер'єром. Якщо номер виконаний у темних тонах, доречний запах деревини шляхетних порід, а якщо в інтер'єрі використано метал і світлі тони — запах м'яти.

В Україні почали працювати фірми для ароматизації бізнесу: «ViVaScent» (м. Київ), «Aroma Design» (м. Харків), компанія «Бізнес-аромат» (м. Київ), «SANTI» (м. Одеса).

Ароматизацію повітря та приміщень готельних підприємств проводять з метою залучення клієнтів та їхнього втримання, спонукання до здійснення покупок і збільшення обсягів продажів, створення приємної атмосфери для клієнтів, гармонізації відносин у колективі (очисник повітря, легка ароматизація офісу), поліпшення продуктивності праці й нейтралізації неприємних запахів (освіжувач повітря).

*Д. В. Рибальченко*

### **ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ МЕДИЧНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ**

Активні процеси глобалізації у світі сприяють інтенсивному розвитку спеціалізованих видів туризму. Одним з найпопулярніших нині є медичний туризм, який визначають як тимчасове переміщення людей з основною метою — лікування як у межах своєї країни, так і за її межами. Якщо турист подорожує за кордоном, він отримує можливість користуватися медичними послугами інших країн, які в місці його постійного проживання недоступні, заборонені, платні або законодавчо не врегульовані. Основним мотивом таких подорожей є саме вартість медичних послуг, які у різних країнах суттєво відрізняються, що спонукає людей для уточнення діагнозу хвороби та власне лікування виїжджати за межі своєї країни. Такий туризм поширений серед громадян США, Великої Британії і Канади.

Виділяють чотири основних спонукальних мотиви медичного туризму: низька вартість; сучасні медичні технології; висококваліфікована медична допомога; часовий чинник (при тривалому очікуванні медичного лікування у своїй країні).

Перевагою України в медичному туризмі є системне клінічне мислення лікарів, тоді як недоліками — відсутність довгострокової державної стратегії розвитку МТ, брак державної підтримки у цій галузі та складнощі з відкриттям віз громадянам арабських країн. Проблеми, що гальмують розвиток в'їзного медичного туризму в Україну, відомі: низький рівень проживання та сервісу, відсутність медичних туроператорів, слабка державна підтримка, порушення конфіденційності, обмежена фінансова прозорість, недостатній юридичний супровід пацієнтів, відсутність у штаті співробітників із належною підготовкою та профільних департаментів, «складнощі перекладу» (персонал не володіє іноземною мовою), застаріла матеріально-технічна база та відсутність системи ціноутворення в державних медичних установах.

Для того, щоб іноземні пацієнти зверталися за медичними послугами в клініки України, необхідні такі фактори:

- наявність позитивних прикладів історії лікування (високі результати лікування);
- досвід роботи у сфері лікування певних захворювань (пацієнти зазвичай довіряються досвіду);
- поширеність інформації про медичному центрі, зокрема показники результатів лікування; доступність цієї інформації потенційним пацієнтам;
- організація взаємодії з потенційними пацієнтами, а саме їх залучення, організація лікувального процесу і питання перебування в країні.

Необхідними етапами в процесі залучення іноземних пацієнтів є:

- налагодження партнерських відносин з міжнародними агентствами, які працюють у сфері медичного туризму;
- створення інтернет-сайта клініки іноземними мовами, розміщення якомога більше інформації про лікарів і результати лікування;
- розміщення інформації про клініку на міжнародних порталах (досить дорога послуга);
- ведення наукової діяльності і впровадження інноваційних технологій (підтверджує активну позицію клініки в аспекті розвитку) та інформування потенційної аудиторії про результати такої діяльності;
- активна участь клініки в міжнародних медичних конференціях.

Розвитку медичного туризму сприятиме і впровадження в країні державно-приватного партнерства. Ці механізми дозволять медичним закладам отримати більше економічної свободи та інструментів для поліпшення якості своїх послуг. Клініки отримують можливість підвищити комфортність умов перебування в медичному закладі, транспортних послуг, придбати сучасне обладнання та ін. Державні та приватні установи отримують однакові шанси і зможуть конкурувати не лише один з одним, але й закордонними колегами.

Отже, для того, щоб медичний туризм в Україні мав системний, координований характер, слід упроваджувати механізми державно-приватного партнерства, проходити міжнародні сертифікації, налагоджувати сервіс, підвищувати рівень якості послуг.

*М. Г. Лахман, Я. В. Сахарова*

### **СУЧАСНИЙ СТАН РОЗВИТКУ «ТЕМНОГО» ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ**

«Темний» туризм на сьогодні є одним з прогресуючих видів туризму в Україні і помітно виділяється з-поміж інших. Туристи почали все менше надавати перевагу пасивним видам відпочинку, на зміну яким прийшли різноманітні нетрадиційні види туризму. Одним з таких є «темний» туризм. Його унікальність полягає в тому, що часто після того, як з місць, постраждалих від людської жорстокості, бойових дій, катастроф, йдуть військові, лікарі та рятувальники, замість них приходять туристи.

Але з етичної точки зору виникає багато дискусій щодо позитивності такої тенденції.

Розробка теоретичних науково-практичних основ темного туризму має важливу перспективу для української науки та споживачів туристичного ринку.

Термін «темний» туризм ще не набув широкого поширення в Україні. Такий різновид туризму фахівці вважають найбільш суперечливим з етичної точки зору.

Вперше термін «темний» туризм (dark tourism) використано в 1996 р. в журналі *International Journal of Heritage Studies*. Цей вид туризму передбачає відвідування місць, пов'язаних зі смертями або руйнуванням, стихійними лихами, а також місць, пов'язаних із містикою. Зазвичай виділяють такі різновиди темного туризму, як туризм катастроф, смертельний, містичний і некропольний (цвинтарний) туризм. Перші туристичні оператори, які спеціалізувалися на темному туризмі, починали свою діяльність в США на місці катастрофи дирижабля «Гінденбург» у штаті Нью-Джерсі.

В Україні «темні» тури існують доволі давно. Це експедиції до Чорнобильської зони, екскурсії до Личаківського кладовища у Львові та некрополя М. Пирогова у Вінниці, Бабиного Яру в Києві тощо. Станом на 2017-2018 рр. «темний» туризм набув достатньо великої популярності в Україні. Причиною цього стали бойові дії на території східної України.

Туризм катастроф, який можна вважати найпоширенішим, представлений організованими турами в Чорнобиль, яких нині доволі багато. Наприклад, ціна на один з них коливається від 29 до 284 USD і включає: максимально дозволений час перебування в Зоні, розширену програму відвідування, авторський супровід спеціально підготовленими гідями, навчання засобам радіаційного виживання, комфортабельний транспорт з кондиціонером, перегляд добірки документальних фільмів, карти маршруту, іменні сертифікати про відвідування Чорнобильської зони відчуження.

Туризм в місця з трагічною історією представлений екскурсіями по місцях Голодомору та Голокосту, колишніх концтаборів і страт, в'язниці, музеї торту. У Києві можливо відвідати Національний музей «Меморіал жертв Голодомору» та Бабин Яр, у Львові — «тюрму на Лонцького»: музей у застінках колишньої катівні, у Дніпрі — музей «Пам'ять єврейського народу та Голокост в Україні» у культурно-діловому центрі «Менора», у Запоріжжі на Верхній Хортиці — пам'ятник менонітам, жертвам сталінського терору та релігійних переслідувань.

Некропольний туризм — найбільш розвинутий та «звичний» напрям «темного» туризму для України. Багатьом туристам цікаво відвідати місця поховання відомих людей, а історичні кладовища з часом набувають цінності як музеї сакральної скульптури й архітектури. Наприклад, екскурсії до Байкового кладовища в Києві, Личаківського — у Львові та некрополя із мумією М. Пирогова у Вінниці.

Стан українського «темного» туризму незадовільний, але якщо зараз розпочати вивчення теоретичних питань, пов'язаних з цим напрямом, то Україна зовсім скоро зможе конкурувати з передовими країнами світу. Для розвитку в різних куточках країни є величезна кількість туристських ресурсів. Потрібно лише знати, як їх задіяти. Завдяки необмеженому впливу на навколишнє середовище та життя людей «темний» туризм має всі перспективи на існування та подальше ґрунтовне й наукове вивчення.

*В. О. Семенець, Д. Д. Горюшко*  
**СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ  
ЕКСТРЕМАЛЬНОГО ТУРИЗМУ**

В останні роки спостерігається збільшення попиту серед українських туристів на тематичні тури, особливо екстремальні. Огляд пропозицій екстремальних турів на українському туристичному ринку свідчить про їх невелику кількість та низьку якість.

У світі екстремальний туризм активно розвивається. Цей вид туризму, який поєднує всі подорожі, що пов'язані з активними способами пересування і відпочинку на природі та найвищим ризиком для життя. Екстремальний туризм базується на меті отримання нових відчуттів, вражень, поліпшення туристом фізичної форми і досягнення спортивних результатів. Головним чинником розвитку екстремального туризму є соціально-психологічні потреби туристів. Це пов'язано виключно з умовами часу і запитами ринку.

На думку багатьох дослідників і працівників туристичної галузі, з кожним роком запити туристів стають все різноманітнішими, а вимоги до організації і проведення турів жорсткішими у зв'язку з їх зростаючою обізнаністю і набутим попереднім досвідом подорожей.

У сучасних умовах високої конкуренції в туристичному бізнесі туристичним підприємствам економічно не вигідно обмежуватися пропозицією класичних турів за давно розробленими маршрутами з незмінною програмою надання послуг, одноманітним набором розваг тощо. Вони повинні постійно зважати на запити споживачів, обов'язково враховуючи їх психологічні особливості і відстежуючи «модні» тенденції розвитку напрямів сучасного туристського руху.

Екстремальний туризм зародився на базі спортивного туризму. В основі такого виду — змагання на маршрутах, що включають подолання категорійних перешкод у природному середовищі (перевалів, вершин, порогів, каньйонів, печер та ін.), і на дистанціях, прокладених у природному середовищі і на штучному рельєфі. Але людині завжди чогось хочеться спробувати нового, і так поступово з'являється екстремальний туризм.

Туристи прагнуть побачити красу підводного світу, спуститися по гірському схилу на лижах і навіть стрибнути з парашутом. У Європі, наприклад, цей вид туризму почав розвиватися швидкими темпами і ставати

масовим наприкінці 80-х — початку 90-х рр. ХХ ст., а в Україні — з початком нового тисячоліття. Хоча екстремальний вид туризму набуває популярності, туристи надають перевагу таким, раніше популярним видам туризму, як екскурсійний, пізнавальний, пляжний.

Отже, екстремальний туризм — цікавий, захоплюючий вид відпочинку і з кожним роком стає усе більш популярним серед різних верств населення, незважаючи на свою вартість.

Цікаво те, що українці — одні з найбільших любителів екстремального туризму у світі. Українські екстремальні туристи беруть участь у багатьох міжнародних змаганнях. Порівняно з Україною, екстремальний туризм в інших частинах світу — у Східній Азії, у Європі, у Північній Америці — розвинений у досить високій мірі. Жителі Європи і особливо Північної Америки навіть відносять екстремальний туризм до найпопулярніших видів спорту. До того ж, доходи населення цих частин світу значно вищі, ніж в Україні, тому там екстремальним туризмом можуть займатися всі охочі.

*Я. О. Проскура, М. В. Федченко*

### **ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ГІРСЬКОЛИЖНОГО ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ**

На сучасному етапі розвитку туризму одним з найцікавіших та найзахоплюючих його видів є гірськолижний туризм. Це досить перспективний напрям та вид активного відпочинку. Гірськолижний туризм — один із найдавніших типів відпочинку, проте кількість охочих покататися на гірських лижах збільшується з кожним роком. Завдяки його активній популяризації та навіть впливу певної моди туристи із задоволенням відвідують гірськолижні курорти, причому такі курорти доступні для широкої аудиторії. Незважаючи на те, що українські гірськолижні курорти мають багато переваг, можна виділити й деякі проблеми їх розвитку, а саме:

1. Замало інформації про деякі курорти та їх недостатня реклама.
2. Низький рівень сервісу, зумовлений майже повною відсутністю конкуренції.
3. Небезпека канатних доріг, що викликає особливе занепокоєння.
4. Недостатньо розвинена інфраструктура деяких курортів, відсутність спеціального обладнання.

Дослідження структури гірськолижного туризму та розробка його науково-практичних основ має велике значення для залучення туристів і просування такого напрямку на внутрішньому туристичному ринку.

У світі за останні кілька десятиліть гірськолижний туризм здобув велику популярність і входить у число найкращих способів для того, щоб цікаво та корисно провести вільний час.

В Україні ця індустрія почала розвиватись недавно, причому цей розвиток відбувається бурхливо. На сьогоднішній день гірськолижний туризм найбільш розповсюджений у Карпатах, адже там для цього ідеальні



географічні та кліматичні умови. Осередками гірськолижного туризму є Боржанські полонини, Драгобрат, Славське, Яблуниця, Буковель, а також гори Вишків та Красія.

Найбільш популярним та комфортабельним вважається Буковель. Його можна назвати найкраще оснащеним (з гарною інфраструктурою) гірськолижним курортом України. Загальна протяжність трас на курорті сягає 20 км, практично всі вони оснащені спеціальним обладнанням. Важливою особливістю є те, що всі траси між собою пов'язані. Тут створено умови для того, щоб гірськолижний туризм приносив людям задоволення.

Ще одним карпатським гірськолижним центром є Яблуницький курорт. Його особливістю є те, що тут розташовано траси різного рівня складності та при цьому до них дуже зручний під'їзд. У Яблуницькому гірськолижному центрі наявно 10 підйомників, протяжність яких варіюється від 100 до 1100 м.

Гірськолижний туризм на курорті Славське має тривалу історію, тут все почалось ще в XVIII ст., коли ця територія належала Австро-Угорській імперії. У регіоні почали будувати кліматичні терапевтичні станції, трампліни та готелі. Славське є місцем активного відпочинку для як лижників-любителів, так і професіоналів. Крім цього, тут часто проводять змагання з гірських лиж.

Розвиток гірськолижного туризму в Карпатському регіоні, як і в Україні загалом, надзвичайно перспективний та економічно доцільний. Безперечно те, що активний розвиток цього виду туризму в Карпатах сприятиме й підвищенню міжнародного авторитету Української держави.

*Л. С. Діденко*

### **ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ВОДНОГО ТУРИЗМУ В ХАРКІВСЬКІЙ ОБЛАСТІ**

Водний туризм — різновид активного туризму. Водні подорожі і сплави проводяться переважно на гребних розбірних байдарках, катамаранах, плотах, човнах та ін. по річках, струмках і водосховищах. Середня протяжність водного маршруту в день 10 — 50 км (залежно від течії, вітру, погодних умов і водоймища). Умови і мета водних походів практично ті ж самі, що і в піших, лише додається транспортування, збір судів і особливі правила поведінки та безпеки на воді. На території Харківської області багато річок, озер, штучних водойм, боліт, підземних вод. Всього на території області налічується 867 річок і тимчасових водотоків, споруджено 56 водосховищ, 1910 ставків. Річки Харківської області належать до басейнів двох річок — Дону й Дніпра. Перший з них охоплює до 75% території області, другий — близько 25%. Головною річкою області є Сіверський Донець — найбільша притока Дону і найбільша річка в східній частині України. Береги Сіверського Дінця дуже живописні, особлива гарна річка в районі Гайдар, Коробових Хуторів. Тут збереглося рідкісне

для південного степу поєднання річки з густими лісами і просторими луками низовинного лівобережжя. Численні види туристичної діяльності на Харківщині пов'язані з водними об'єктами. Найпоширенішими видами туристичної діяльності на водоймах області є купання і сонячні ванни, відпочинок на узбережжях, використання мінеральних вод, мінеральними ресурсами — кам'яністі мінеральні води, бромні мінеральні підземні води, залізисті мінеральні води. Сприятливий для відпочинку період практично не відрізняється на всій території області і починається в середині червня, а закінчується наприкінці серпня. При розміщенні турбаз і кемпінгів на берегах річок необхідно уточнити норму допустимого рекреаційного навантаження по довжині берегової лінії залежно від виду природних комплексів. Але в будь-якому разі кількість туристів не повинна перебільшувати 200 осіб на 1 км берега. До головних проблем розвитку водного туризму в Харківській області, можна віднести:

- низький рівень маркетингових досліджень у сфері основних видів водного туризму (рафтинг, сплав), недостатність інформаційно-рекламного забезпечення, передусім на зовнішньому ринку;
- неефективність механізму регулювання цін на послуги, які надають екскурсійні бюро та туристичні агентства;
- значна територіальна диференціація в господарському використанні рекреаційного потенціалу Харківського регіону;
- невідповідність якісних характеристик (зокрема рівня комфортності) та організаційно-економічного механізму функціонування рекреаційної інфраструктури міжнародним нормам і стандартам, зокрема низький рівень послуг у переважній більшості готелів регіону, що не відповідає їх вартості.

Шляхами вирішення та ліквідації негативних факторів впливу є:

- підвищення якості сервісу надання туристичних послуг;
- раціональне (ефективне і довгострокове) використання водних ресурсів;
- розробка маркетингових стратегій у сфері водного туризму.

*П. А. Рябушенко*

### **НЕГАТИВНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ ТУРИЗМА НА ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ СОСТОЯНИЕ ПРИРОДНОЙ СРЕДЫ**

В процессе туристской деятельности неизбежно происходит изменение окружающей природной среды. При этом негативные изменения преобладают, нанося ей значительный ущерб.

Проблема требует системного подхода, который включал бы разнообразные и взаимосвязанные меры воздействия при использовании природных ресурсов в туристских целях. Такие меры воздействия предполагают привлечение дополнительных технических, организационных, социологических, ресурсоведческих и экологических знаний. А это уже проблема управления туризмом, экологически ориентированным в широком смысле, и управления экологическим туризмом, имеющим более

узкие границы, но обладающим более действенным инструментарием природоохранного действия.

Многие нарушения экологического равновесия распознаются слишком поздно. Возникновение необратимых процессов в результате разрушения природной среды при ее неконтролируемом использовании в туристских целях нередко приводит к ее отмиранию. Она становится утерянной для будущих поколений. Туристы, кратковременно удовлетворяющие индивидуальные потребности, ставят их выше долговременного использования природных богатств. Серьезный риск представляют те места пребывания туристов, где отсутствует необходимая и создана неподходящая инфраструктура.

Адриатическое побережье Италии было опустошено из-за бурного роста коричневых водорослей, сильно мешавших купанию. Некоторые из прославленных восточно-африканских игровых парков уже превращены в груды пыли туристами, которые катались там на четырехколесных колясках. Национальная сокровищница Греции, когда-то белый мраморный Парфенон в Афинах, теперь стоит как символ пренебрежительного отношения к окружающей среде, пострадав от сильного загрязнения. Интенсивное неконтролируемое посещение туристами уникальных термальных источников на Камчатке привело к изменению их температурного баланса, а в ряде случаев и к прекращению фонтанирования некоторых из них.

Нередко при взаимодействии туризма с экологией приоритет отдается экономике. Считается, что проблемы защиты окружающей природной среды должны решаться после экономических. На самом деле все как раз должно быть наоборот. Туристов привлекают именно экологически чистые регионы, где они могут получить полноценный здоровый отдых и эстетические впечатления от общения с природой. Ее же разрушение рано или поздно приводит к исчезновению в регионе туризма как отрасли экономики. Привлекательный ландшафт, чистый воздух, незагрязненная вода в водоемах, просторные пляжи, обилие лесонасаждений — все это туристские ценности. И их необходимо сохранять, устанавливая пределы нагрузок, при которых не утрачивается способность природных комплексов к самовосстановлению, достигается интенсивная рекреационная эксплуатация территорий с обязательным улучшением территориальной структуры, а также минимизацией нежелательного антропогенного воздействия.

Если обратиться к истории туризма, то можно установить, что первоначальной основой его возникновения явились именно природные условия. Первые группы туристов совершали поездки в те страны, где имелись благоприятный климат и целебные источники.

Из рассмотрения взаимосвязи туризма и экологии следует, что они друг без друга существовать не могут, так как природные ресурсы входят в состав туристских ресурсов наравне с другими составляющими туристского бизнеса, такие как капитал, технологии, кадры. Но, вместе с тем, нельзя не принимать решительных мер, направленных на предотвращение ущерба природе в процессе туристской деятельности. Ведь отказ от

туризма чреват економічними потерями, а игнорирование связанного с ним экологического аспекта влечет за собой разрушение природной среды, что для общества подчас имеет гораздо большие последствия, чем получение госбюджетом налогов от туризма.

*Л. С. Курьонкова*

### **ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ В УКРАЇНІ**

Туризм — важлива галузь економіки, яка приносить великі прибутки. Щоб їх отримати, потрібно працювати над розвитком цієї галузі, тобто постійно вдосконалювати усі види ресурсів, підтримувати інфраструктуру в належному вигляді, слідкувати за якістю наданих послуг, реконструкцією архітектурних та історичних пам'яток.

Україна має великий туристичний потенціал і може розвивати як внутрішній, так і зовнішній туризм, але цей потенціал використовується нераціонально, тому навіть за наявності всіх потрібних ресурсів для залучення іноземних туристів, туризм в Україні не є прибутковим, оскільки майже не розвивається.

Найважливішим в Україні є історико-культурний потенціал, оскільки майже кожен регіон має немало архітектурних пам'яток і багату історію.

Більшість туристів приваблюють такі античні міста, як Ольвія, Тіра, Херсонес, пам'ятки Київської Русі, дивовижна архітектура, наприклад, фортеці в Кам'янці-Подільському, Ужгороді та Луцьку, а також палацові комплекси на Львівщині.

Інтенсивний розвиток туристичної індустрії в Україні має багато переваг, наприклад, він міг би зупинити безробіття, збільшити прибутки не тільки держави, а й самого населення та продемонструвати культуру і традиції цієї чудової країни у всьому світі.

Ситуація, яка складається у сфері туризму, потребує нагального вирішення проблем, пошуку нових орієнтирів, засобів подолання кризових явищ. Повноваження та роль держави в регулюванні туристичного ринку формує основні умови функціонування суб'єктів туристичної діяльності як на національному, так і на міжнародному ринку.

Отже, незважаючи на те що, туризм розвивається в умовах досить жорстокої світової конкуренції, Україна все одно має всі шанси стати головним «гравцем» на туристичному ринку серед інших країн, оскільки для цього має ресурси: два моря, лікувальні грязі, гори, цікава історія та багато іншого. Однак потрібно правильно і ефективно використовувати туристичні ресурси, реконструювати немало архітектурних пам'яток, оптимізувати інфраструктуру, оскільки вона формувалася ще за радянський період і перебуває в не найкращому стані. Також слід збільшити кількість навчальних закладів, пов'язаних зі сферою туризму, щоб поліпшити якість обслуговування в країні, адже для цього потрібна достатня кількість кваліфікованих працівників, але все це є можливим за умов постійного фінансування інвесторів, держави та за наявності людей, які зацікавлені в підвищенні свого рівня життя й в успішному майбутньому держави.

---

**СЕКЦІЯ: ДОСЛІДЖЕННЯ ІНОЗЕМНИХ ФАХОВИХ ДЖЕРЕЛ**

*O. V. Shikina*

**BJORN GELDHOF**

Being only 37 years old, the Belgian art manager Bjorn Geldhof has worked with top artists of the modern era, including Candice Breitz, Damian Ortega, Olafur Eliasson, Jeff Wall, Harry Hume, Anish Kapoor, Tony Ousler, Chapman brothers and many other celebrities in the art world. He oversaw various exhibitions and projects, including the International Future Generation Art Prize at the Venice Biennale in 2011. From 2004 to 2006, Bjorn directed Janus, the international art magazine.

His career path started when after graduating from the University and receiving a degree in History of Art, he began working as an art-manager at the PinchukArtCentre in November, 2009. Now he is working as an art-director and curator at the PinchukArtCentre, the artistic and strategic director of the Contemporary Art Center. Bjorn Geldhof supervised such projects as Future Generation Art Prize and the project «Hope» within the national pavilion of Ukraine at the 56th Venice International Art Exhibition. Bjorn Geldhof is the organizer of the personal exhibitions of Candice Breitz, Damian Ortega, Olafur Eliasson, Jeff Wall, Gary Hume, Tony Oursler, the Chapman brothers and others.

As the art-manager of the most influential Ukrainian center of contemporary art, Bjorn Geldhof became the co-curator of the large-scale exhibition “Sexuality and Transcendence”, in which the works by Takashi Murakami, Anish Kapoor, Cindy Sherman, Jeff Koons and others were presented. The same exposition also included the pictures by of Boris Mikhailov and Ilya Chichkan, the Ukrainian artists. Besides, Geldhof arranged the exhibition of Sergey Bratkov’s works who is also a Ukrainian artist. He has also taken part in the arrangement of the PinchukArtCentre Prize for young Ukrainian artists.

Being a foreign art manager, Geldhof was blamed for neglecting the local Ukrainian artistic context. But he was able to prove the opposite. Today the largest art center in Ukraine demonstrates not only the world-wide values of the contemporary art, but also the exhibitions of the Ukrainian artists.

*A. G. Kobets*

**INTERSEMIOTIC TRANSLATION: TEXT — FILM**

Each text has been inscribed in its historical epoch, as for the film text is also a product of the “cinematographic fashion” and the linguistic culture to which it belongs, and therefore it should be studied through the linguoculturological analysis.

The grid of reading has based on the sociocultural picture of the interpreter’s world, therefore the position of the translator and his translation horizon (a set of linguistic, literary, cultural and historical

parameters that determine how the interpreter feels and thinks) affect the interpretation of the original text.

In the film adaptation there is a change in the semantic content of the film with respect to books. When the text has been translated into another language, a fundamentally new cultural context has been formed and it gives certain settings for the text perception.

In the movie as well as in a syncretic text, content effects are created in the process of interaction of its verbal and nonverbal components, so they must be analyzed at all levels (from abstract, deep semi-archaic to concrete discursive on the text surface). Intersemiological translation does not mean a literal reproduction source of the text, because taking literary text as a basis for new creation, every art will interpret it with its special expressive means. If speaking about cinematography, it will be editing, colour and light decision of the film, camera angles and compositions, acting skills, musical accompaniment, etc.

One of the most difficult problems in the film adaptation is saving the most important content, style and emotional features from the basic author's text. Trying to solve this problem, writers often have to transform the author's words into replicas of one of the characters or compose new statements similar to the style and tone of the author's.

In the process of transference citations from a literary work on the screen, it is full of complete literary turns typical to a particular author or a certain historical period, as well as it is important for script writers to control the verge, where the script text corresponds to the style of the author or the needful epoch and, at the same time, it is suitable for an unobstructed perception by the audience of the 21th century.

Due to the production process and not enough control by the script writers on the film set, it happens that actors change their words, thus maximum preserving the essence, but at the same time transforming them into a more spiritual (modern) language.

Due to the different approaches to the dynamics of a literary and cinematic work, it is often necessary to cut down the text to preserve the tempo of the screen work. To do this, some complicated grammatical constructions are simplified, and additional lexical units are deleted.

## ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО РЕКТОРА  
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

25 років у науковому просторі . . . . . 3

СЕКЦІЯ: КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА ЕТНОКУЛЬТУРОЛОГІЯ В СУЧАСНОМУ  
ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ

<b>К. В. Курило</b> Методологія дослідження веб-серіалу як автентичної форми в аудіовізуальній культурі . . . . .	5
<b>А. В. Тимофєєнко</b> Трансформація японських жіночих персонажів у європейських художніх фільмах (1945 — 2015). . . . .	6
<b>І. М. Шуляков</b> Фактори й механізми інтерпретації тексту культури . . . . .	7
<b>Ю. О. Пічугіна</b> Національно-ідентичні інтернет-меми як явища сучасної української масово-інформаційної культури. . . . .	8
<b>О. О. Кухаренко</b> Медіація й персонажі-медіатори в українських обрядах довесільного циклу . . . . .	10
<b>В. Є. Данилова</b> Функції «спеціальних художніх подій» . . . . .	11
<b>І. О. Мащенко</b> Дефініція спортивно-художнього дійства в культурологічній парадигмі. . . . .	12
<b>Я. О. Жукова</b> Сучасний формат тижня моди (fashion week) . . . . .	14
<b>І. А. Сікалов</b> Військовий парад в незалежній Україні . . . . .	14
<b>А. М. Цісар</b> Функції міських площ у ситуації постсоціалізму . . . . .	15
<b>А. Ю. Корнєв</b> Пам'ять і пам'ятники в міському середовищі Харкова . . . . .	16
<b>С. Б. Рибалко</b> Поезія світла та тіні в японській художній традиції . . . . .	17
<b>Хішам Кобейссі</b> Житловий інтер'єр у сучасній дизайнерській практиці Лівану: принципи, підходи, представники . . . . .	19
<b>Тан Цяньжуй</b> Китайські впливи в українському мистецтві XVII–XIX ст. . . . .	20

СЕКЦІЯ: МУЗЕЙНА СПРАВА Й ОХОРОНА ПАМ'ЯТОК ІСТОРІЇ  
ТА КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

<b>Н. Ю. Чергік</b> Контекст проектування експозиції під відкритим небом на о. Хортиця (1965 — 1970) . . . . .	22
<b>А. О. Фененко</b> Використання геоінформаційних систем у процесі музейної комунікації. . . . .	23
<b>В. Ю. Казанина</b> Перстни с ядом: от вымысла к исторической реальности. . . . .	24
<b>А. В. Москаленко</b> Про внесок М. Ф. Біляшівського в збереження культурно-мистецької спадщини Княжої Гори. . . . .	26
<b>О. В. Панаєтова</b> Відомчі музеї Харкова: можливості презентації історико-культурної спадщини та сучасних досягнень міста . . . . .	28

<b>А. В. Гончарова</b> Музеєфікація садиби Курисів: упровадження європейського досвіду . . . . .	29
<b>Л. О. Держинська</b> Музеєфікація індустриальної спадщини на прикладі Новокраматорського машинобудівного заводу . . . . .	30
<b>Ж. М. Лісняк</b> Музеєфікація об'єктів містобудування Харкова (на прикладі вулиці Багалия) . . . . .	32
<b>Р. О. Лисенко</b> Особливості використання Instagram для популяризації музею (на прикладі ДІКЗ «Межибіж»). . . . .	33
<b>О. О. Павлюк</b> Перспективи розвитку віртуальних музеїв на прикладі авторського віртуального музею «Пані Гонорова» . . . . .	34
<b>Н. В. Педан</b> Інноваційні технології в комплексних комунікаційних програмах музеїв на прикладі виставки «Я пам'ятаю мить чудову: генеза та етапи становлення класичного російського роману кін. XVIII – поч. XX ст.». . . . .	35

#### **СЕКЦІЯ: ОСВІТНЬО-ВИХОВНА МІСІЯ КУЛЬТУРИ; СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ**

<b>Ю. М. Нагорний</b> Сучасні тенденції інституціоналізації музейної педагогіки . . . . .	36
<b>М. О. Сосюра, А. В. Тадаєва</b> Соціальна суб'єктність: філософський аспект . . . . .	38
<b>С. М. Залівако</b> Правове виховання як складова інформаційної культури особистості . . . . .	39
<b>М. Г. Моїсєєва</b> Розвиток соціальних емоцій дітей дошкільного віку засобами анімаційної діяльності . . . . .	40
<b>А. О. Кравченко, К. В. Логінова</b> Формування екологічної культури молодших школярів засобами анімаційної діяльності . . . . .	42
<b>О. Ю. Вернер</b> Деякі аспекти використання казкотерапії як засобу виховання моральної свідомості молодших школярів . . . . .	43
<b>В. І. Малиш</b> Соціально-педагогічна профілактика гендерних стереотипів у процесі економічної соціалізації підлітків . . . . .	45
<b>К. П. Краснікова</b> Соціально-педагогічний супровід розвитку життєвої компетентності старшокласників-сиріт в інтернатних закладах . . . . .	46
<b>Я. Б. Чайківський</b> Соціально-педагогічна адаптація студентів-першокурсників засобами анімаційної діяльності . . . . .	47
<b>Н. В. Дудко</b> Розвиток соціальної активності молоді в інформаційному суспільстві. . . . .	48
<b>М. І. Максимовський</b> Особливості реалізації технології розвитку соціальної культури студентської молоді засобами анімаційної діяльності . . . . .	50
<b>Н. М. Печериця</b> Особливості соціально-педагогічної корекції ейджизму молоді . . . . .	51
<b>І. В. Дерев'яно, О. В. Олійник</b> Суб'єкт-об'єктні відносини в системі християнського виховання молоді . . . . .	52
<b>Т. А. Саклакова</b> Профілактика професійного вигорання молодих менеджерів засобами анімаційної діяльності . . . . .	54



<b>О. С. Калініна</b> Освітньо-виховна місія викладання «культурології» в закладах вищої освіти . . . . .	55
<b>Г. Ю. Сиромолот</b> Соціальна інтеграція людей похилого віку в умовах громадських організацій . . . . .	56

#### СЕКЦІЯ: УКРАЇНЬСЬКА Й СВІТОВА ЛІТЕРАТУРА ТА МОВОЗНАВСТВО

<b>С. В. Бойко</b> Морально-етические проблемы в романе Лю Цысиня «Задача трех тел» . . . . .	58
<b>И. С. Галушко</b> Понятие долга и чести в пространстве поэмы Гомера «Илиада» . . . . .	58
<b>Д. С. Данец</b> Дух бойца: Стивен Хокинг и Фернандо Риксен . . . . .	60
<b>Ю. В. Дробот</b> Роман-предупреждение: от Джорджа Оруэлла к Харуки Мураками . . . . .	61
<b>В. Н. Маруева</b> Пророчество Исаяи «На сторожевой башне» Боба Дилана . . . . .	63
<b>А. А. Листопад</b> Красота души и тела . . . . .	64
<b>Н. С. Тюркеджи</b> Экология человека в романе Ф. Рота «Людское клеймо» . . . . .	65

#### СЕКЦІЯ: ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА

<b>П. О. Радзіх</b> Філософська рефлексія психотипу автодеструкції на прикладі постатей С. К'єркегора та Гамлета . . . . .	67
<b>В. О. Найденко</b> Трансцендентний світ образів Святих Апостолів у творчості живописця Олега Лазаренка . . . . .	68
<b>Н. Є. Шолуха</b> Тілесність у концепції фотографії Сьюзан Зонтаґ . . . . .	69
<b>Н. О. Ковальчук</b> Адаптивний механізм кліпового мислення «Покоління Z» у цифровому середовищі . . . . .	70

#### СЕКЦІЯ: ХОРОВА КУЛЬТУРА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

<b>И. И. Гулеско</b> Жанрово-стилистические аспекты хоровой поэтики Георгия Свиридова . . . . .	72
<b>И. А. Лисниченко</b> Музыкальный символизм в художественном пространстве XIX — XX вв. . . . .	73
<b>В. Д. Балюк</b> Нові жанрово-стильові тенденції в духовній музиці a cappella останніх десятиліть ХХІ ст. . . . .	74
<b>О. М. Мовчан</b> Інтерпретація одноголосих розспівів у «всеношній» С. Рахманінова . . . . .	75
<b>І. В. Пивоваренко</b> Режисура масових сцен в опері: методика аналізу . . . . .	76
<b>Н. К. Сорокіна</b> Віртуальний хор: технологія створення . . . . .	77
<b>В. С. Борисенко</b> Проблема взаимодействия музыки и церковных текстов в творчестве современных композиторов . . . . .	78

<b>А. О. Горлова</b> Синтез истории и современности в рок-опере «Иисус Христос — суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера . . . . .	80
<b>Т. В. Загребельна</b> Місце хорової духовної музики у творчості Ф. Пуленка. . . . .	80
<b>Н. О. Козловец</b> Музыка нового времени как новый этап в развитии русской духовной музыки . . . . .	82
<b>К. О. Матвієнко</b> Творчість М. Кармінського в контексті розвитку дитячого хорового мистецтва другої половини ХХ ст. . . . .	83
<b>А. А. Осадчий</b> Творческая фигура Н. С. Голованова в контексте художественных достижений ХХ в. . . . .	84
<b>В. С. Свириденко</b> Інтерпретація вірша Т. Г. Шевченка «Сонце заходить» у хорових творах Д. Роздольського, С. Людкевича, В. Іконника . . . . .	85
<b>А. В. Севрюкова</b> Драматургические функции хора в опере Ш. Гуно «Фауст» . . . . .	87
<b>Е. А. Фесик</b> К вопросам о хоровом стиле Г. В. Свиридова (Светские хоры). . . . .	88
<b>А. О. Шерстюк</b> Музична Шевченкіана Чернігівщини . . . . .	89
<b>О. Л. Шишкін</b> Драматургічні функції хору в опері Дж. Верді «Травіата» . . . . .	91

#### СЕКЦІЯ: МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ТЕОРІЯ, ІСТОРІЯ, ВИКОНАВСЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА

<b>Н. О. Рябуха</b> Звукоцентрична парадигма мислення композиторів у музичній культурі ХХ — початку ХХІ ст. . . . .	92
<b>Г. О. Стахевич</b> Романтичні ознаки у фортепіанних концертах Фердинанда Ріса. . . . .	93
<b>В. Г. Бойчук</b> Звуковая терапия как сфера прикладного музыкознания . . . . .	94
<b>Н. О. Пересада</b> Паризька органна музика в епоху просвітництва . . . . .	96
<b>С. С. Черушова</b> Творческие искания Д. Лигети и специфика отражения «Ligetistyle» в скрипичном концерте композитора. . . . .	98
<b>Л. В. Шемет</b> Гармоніки в американській музичній культурі першої половини ХХ ст. . . . .	99
<b>Е. М. Маслак</b> Вплив творчої спадщини В. Я. Подгорного на розвиток баянного мистецтва України другої половини ХХ ст. . . . .	101
<b>Є. П. Кеменчеджи</b> Ансамблеве народно-інструментальне виконавство в сучасній музичній культурі України . . . . .	101
<b>А. В. Барсков</b> Функції гітари в сучасному українському колективному джазовому виконавстві . . . . .	102
<b>В. Ю. Коробкіна</b> Специфічні ознаки сучасного реквієму . . . . .	103
<b>С. Ю. Романенко</b> Музична пам'ять . . . . .	105
<b>С. В. Тельних</b> Українські гітарні династії. . . . .	106
<b>А. В. Гладких</b> Самостійні заняття на духових інструментах — основа професійного виконавства. . . . .	108
<b>Лі Шуай</b> Джазові ансамблі в сучасній музичній культурі України . . . . .	109
<b>Ю. Н. Бредихин</b> Ера джазовых биг-бендов: искусство и революция . . . . .	110

<b>В. В. Буденный</b> Проблема выбора оптимального захвата палочек в современных техниках игры на ударных инструментах. . . . .	112
<b>Ю. М. Шугасва</b> Специфіка звукового образу джазового фортепіано: джерелознавчий аспект . . . . .	113
<b>С. В. Мартинов</b> Основи української виконавської школи тромбона. . . . .	114
<b>А. М. Бойко</b> Виконавський стиль Лі Гуї в контексті розвитку естрадно-вокального мистецтва Китаю другої половини ХХ — початку ХХІ ст. . . . .	115
<b>О. С. Рогов</b> Вивчення фольклору методом фронтального дослідження (на матеріалі автохтонних поселень середньої та нижньої частини басейну ріки Ворскла) . . . . .	116
<b>І. С. Бакай</b> Лемківська народнопісенна традиція в сучасних виконавських версіях Христини Соловій . . . . .	118
<b>А. В. Печенікіна</b> Псалми як перлини духовної творчості в народнопісенній традиції Харківщини. . . . .	119
<b>В. С. Золотаренко</b> Становлення артистки: харківський період творчості Гізели Циполи . . . . .	120
<b>Л. Т. Данильченко, О. Г. Воскобойнікова</b> Функція репертуарної стратегії в роботі зі студентським вокальним ансамблем . . . . .	122
<b>Н. Л. Михайличенко</b> Особливості стилю виконання фольклорних гуртів центральної Сумщини . . . . .	123
<b>О. О. Неміро</b> Специфіка діяльності вокально-інструментального ансамблю «Смерічка». . . . .	124
<b>А. Є. Крушеницька</b> Творчість Володимира Івасюка в контексті становлення українського естрадно-вокального мистецтва. . . . .	126
<b>Го Чанлу</b> Сучасний оперний театр Китаю як поліструктурне явище . . . . .	127
<b>Лі Мін</b> Специфіка втілення стилю «Шинуазрі» в опері	
<b>К. В. Глюка</b> «Китайки» . . . . .	128
<b>Лі Ян</b> Лірика як суб'єктивний спосіб художнього висловлювання в китайському флейтовому мистецтві ХХ ст. . . . .	130
<b>Ян Кайсень</b> Етапи розвитку хорового мистецтва Китаю. . . . .	131
<b>Янь Сихань</b> Опера творчість К. Монтеверді в часопросторі музичної культури: актуальні вектори наукового дослідження . . . . .	132
<b>Д. О. Савченко</b> Головні чинники розвитку дитячого фольклористичного руху в м. Харків. . . . .	134
<b>Л. С. Бесцінна, І. А. Капте</b> Вплив музичного мистецтва на духовний розвиток особистості . . . . .	135
<b>Л. В. Зенинець, Т. В. Бешапошникова</b> Формування професійної компетенції вчителя музичного мистецтва засобами опанування різноманітних музичних форм . . . . .	136
<b>О. О. Чаговець, С. Я. Шкільнік</b> Формування культури вчителя музичного мистецтва як чинник професійної компетенції . . . . .	137
<b>А. А. Чумакова</b> Музика як засіб виховання емоційної культури особистості: потенціал та виклики сьогодення . . . . .	139

<b>Н. С. Клименко</b> Виконавська стилістика українського фолк-року (на прикладі творчості Каті Chilly) . . . . .	140
<b>К. С. Шерсткова</b> Царина поп-музики в дискурсі сучасної музикології: проблема дефініції . . . . .	141
<b>С. С. Юрченко</b> Творчість Елвіса Преслі в контексті стильових взаємодій рок-музики . . . . .	142
<b>О. В. Стецкович</b> Творча постать Г. М. Т. Саммера (Стінга) в реаліях масової культури сучасності . . . . .	143
<b>П. А. Гаряжа</b> Концерт для труби «Suoni passati» Л. Колодуба: інтонаційно-смісловий аналіз . . . . .	144

### СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ Й СУЧАСНІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА. НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ ДОСВІД

<b>К. В. Островська</b> Буковинські народні танці в контексті хореографічної культури України . . . . .	146
<b>І. С. Мостова</b> До проблеми формування системи хореологічних кодів народного танцю Слобожанщини . . . . .	147
<b>Н. М. Семенова</b> Українська балетна вистава на одну дію . . . . .	148
<b>К. В. Бортник</b> Особливості творчого методу, стилю та прийому <b>Б. М. Колногузенка</b> . . . . .	150
<b>Е. А. Полумысная</b> Особенности балетмейстерской индивидуальности <b>Л. Якобсона</b> . . . . .	151
<b>Л. П. Дегтяр</b> Особливості хореографії Фредеріка Аштона . . . . .	153
<b>М. І. Москаленко</b> Унікальне відкриття Охада Нахаріна та його компанії «Batsheva Dance Company» . . . . .	154
<b>К. Р. Кулеба</b> Танцювальна система Gaga як результат пошуку <b>О. Нахаріним</b> потенційних можливостей тіла . . . . .	155
<b>Л. С. Корба</b> Інтерпретації вистав класичної спадщини в постановках Раду Поклігару для театру «Київ модерн-балет» . . . . .	156
<b>О. С. Гнзидилова</b> Фольклор в танце модерн . . . . .	158
<b>О. В. Якобчук</b> Мистецькі особливості танцювальних шоу-програм . . . . .	159
<b>Є. Ю. Сластіна</b> Особливості композиційної побудови гальярди та турдіону . . . . .	160
<b>О. А. Цомая</b> Историко-культурная реконструкция веера в хореографическом искусстве . . . . .	161
<b>К. Р. Куртева</b> Актуальные проблемы формирования педагогических навыков у будущих преподавателей искусства танца . . . . .	163
<b>Е. Н. Курдупова</b> Приёмы развития двигательной координации у танцовщиков . . . . .	164
<b>А. А. Козачок</b> Техника вращений как основа закрепления координации в контексте воспитания гармонично развитого танцовщика . . . . .	166
<b>Е. С. Самойлова</b> Вплив хореографічної імпровізації на розвиток особистості хореографа . . . . .	167

<b>Я. И. Коротченко</b> Body ballet как современная методика развития опорно-двигательного аппарата человека . . . . .	168
<b>Т. С. Брацун</b> Проблема творческого выгорания в профессии хореографа . . . . .	169
<b>Н. О. Чілікіна</b> Особливості навчальної складової сучасної початкової хореографічної освіти. . . . .	170
<b>Б. М. Колногузенко, Р. Ю. Браїловський</b> Специфіка постановочної роботи в дитячому хореографічному колективі. . . . .	172
<b>Д. В. Орешич</b> Влияние балльных танцев на формирование личности ребенка . . . . .	173
<b>З. В. Носова</b> Проблеми розвитку балльних танців в Україні в старших вікових категоріях . . . . .	175
<b>О. М. Широковська</b> Структура та основні етапи формування міжнародних і всеукраїнських громадських організацій, які розвивають балльні танці . . . . .	176
<b>Д. І. Федорченко</b> До проблеми системи оцінювання в танцювальному спорті. . . . .	177

#### СЕКЦІЯ: ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

<b>І. О. Борис</b> Традиції і сучасний розвиток національної професійної школи виховання акторів та режисерів. . . . .	179
<b>Н. М. Ігнатєва</b> Руки драматичного актора . . . . .	181
<b>В. Д. Мізяк</b> Проблеми дослідження генези і розвитку української режисури. . . . .	183
<b>М. Ю. Дреганова</b> Проблеми художнього перекладу лібрето мюзиклів . . . . .	184
<b>В. С. Горелова</b> Культурологічний та історичний підходи у вивченні творчості акторів Харківської школи . . . . .	185
<b>Лі Дженьсін</b> КНР — СРСР. Ідеологічні суперечки 1960 рр. та їх вплив на культурне середовище обох держав. . . . .	186
<b>А. М. Біленька</b> Технологія мовної майстерності в театрі «Березіль» Леся Курбаса та його послідовників . . . . .	187
<b>В. В. Єрмішин</b> Стилїстика мови п'єси в роботі над драматичним спектаклем . . . . .	188
<b>А. Д. Грінь</b> Ідейні засади театрального життя польських і українських культурних зв'язків другої пол. ХХ — поч. ХХІ ст. . . . .	189
<b>Д. О. Іванова</b> Жест як елемент символічної системи в театральному мистецтві. . . . .	190
<b>Д. Ю. Іванова</b> Значення запровадження японського театального досвіду в систему сучасних українських театральних практик . . . . .	192
<b>А. С. Кобзарь</b> Применение элементов «эпического театра» на сценах современных украинских театров . . . . .	193
<b>Є. О. Кравець</b> Трансформація реалій сучасного життя через призму театру абсурду . . . . .	194

<b>О. О. Кузьмініх</b> Музичний театр Ендію Ллойда Веббера. Музика як художньо-виразний засіб у музичному театрі . . . . .	195
<b>О. С. Покусай</b> Феномен творчості Богдана Ступки в театральному процесі другої пол. ХХ — поч. ХХІ ст. . . . .	196
<b>Т. В. Шевченко</b> Експериментальні тренінги Леся Курбаса в молодому театрі як система виховання сучасного актора . . . . .	197
<b>Т. А. Волкова</b> Жіночі образи В. Шекспіра на українській сцені . . . . .	199
<b>Д. В. Жорник</b> Комп'ютерні технології як засоби художньої виразності у виставах «Цирку дю Солей» Франко Драгоне . . . . .	200
<b>Т. И. Гапичева</b> Исследование возникновения понятия «театра абсурда», литературных жанров нереалистического направления (экзистенции, абсурда, парадокса) и их первые сценические воплощения . . . . .	201
<b>Л. О. Головки</b> Еволюція постановчих режисерських систем української комедії «За двома зайцями» М. П. Старицького . . . . .	203
<b>М. С. Дійниченко</b> Захист інтелектуальної власності: режисер як суб'єкт авторського права . . . . .	203
<b>Д. Є. Железняк</b> Трансформація кабаре . . . . .	204
<b>Р. О. Карафетова</b> Становлення ромського мистецтва та його розвиток . . . . .	205
<b>О. В. Красніков</b> Сутність комунікативно-ігрової та творчої функцій дитячого театру для дітей та молоді . . . . .	205
<b>О. В. Мирошніченко</b> Специфічні особливості роботи координатора івент-агенції в організації івент-проекту . . . . .	207
<b>А. А. Мусатенко</b> Пластичне рішення драматичної вистави засобами танцю . . . . .	207
<b>І. Ю. Нарожна</b> Еволюція спортивно-художнього театру: від радянських часів до сучасності . . . . .	208
<b>К. В. Феоктистов</b> «Гайдамаки» Тараса Шевченка в інсценізації Леся Курбаса . . . . .	209
<b>О. О. Яцкова</b> Фольклор як етнокультурне явище української культури . . . . .	211
<b>Е. А. Ершова</b> Хозяин манежа . . . . .	213
<b>А. Э. Скрипник</b> Бертольд Брехт: апелляция к разуму . . . . .	215
<b>А. В. Немченко</b> История развития циркового искусства в Харькове . . . . .	216
<b>О. Д. Дудник</b> Специфика театральной драматургии для детской аудитории . . . . .	217
<b>М. О. Кішмерешкіна</b> Вивчення проблематики театрального глядача . . . . .	219

#### **СЕКЦІЯ: ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

<b>О. В. Дудіна</b> Український дитячий кінематограф ХХІ ст.: проблеми розвитку та перспективи . . . . .	222
<b>Лі Хань</b> Програма розвитку сучасного кіномистецтва Китаю та традиційні культурні цінності . . . . .	223

<b>І. О. Блажко</b> Інтерпретація сюжетно-образного ряду літературного твору засобами кіномистецтва . . . . .	223
<b>І. С. Балєв</b> Феномен еволюції та гібридизації жанрів «неонуар» і «пост-нуар» . . . . .	225
<b>С. О. Возняк</b> Феномен утілення жанрів антиутопії та утопії в документальному кінематографі . . . . .	225
<b>М. В. Демиденко</b> Жанрово-стилістичні особливості спагеті-вестерну в контексті кіномистецької традиції . . . . .	227
<b>А. В. Посашкова</b> Персонажі всесвіту Гаррі Поттера: екранні герої та книжкові прототипи . . . . .	228
<b>М. Т. Агаєв</b> Особенности режиссерского стиля Р. М. Оджагова . . . . .	230
<b>О. Ю. Іванець</b> Особливості образної характеристики героїв фільму «Кіборги» режисера Ахтема Сейтаблаєва . . . . .	230
<b>Д. В. Мінаєва</b> Особливості нелінійного оповідання у фільмі «Мemento» (2002) Крістофера Нолана . . . . .	231
<b>В. Л. Родзевська</b> Провідні тенденції використання product placement у кінематографі . . . . .	233
<b>С. А. Межирова</b> Существенные изменения в культуре под влиянием коммуникационных телевизионных форм . . . . .	234
<b>Е. В. Халиєва</b> Роль спецэффектов в выразительной структуре сериалов «Сверхъестественное» и «Ходячие мертвецы» . . . . .	235
<b>А. Ю. Мухин</b> Операторские визуальные приёмы в музыкальных клипах на любовную тематику . . . . .	236
<b>Д. В. Кальницький</b> Образ военного в новостных программах современного телевидения . . . . .	238
<b>О. В. Іовлева</b> Типологія контенту інтернет-відеохостингів у контексті розвитку новітньої культури . . . . .	238
<b>О. С. Хінчик</b> Медіаконвергенція телебачення та Інтернету на прикладі відеохостингу Youtube . . . . .	239
<b>О. В. Чернобай</b> «Нова» передкамерна реальність як симулякр в аудіовізуальних творах lifestyle . . . . .	241
<b>Ю. В. Шабатура</b> Відеоблогінг як новітня форма web-телебачення початку ХХІ ст. . . . .	242
<b>З. А. Овдієнко</b> Система кіномови у фільмах «Догма 95». Проблеми спрощення . . . . .	243

#### **СЕКЦІЯ: КНИГОЗНАВСТВО, БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВО, БІБЛІОГРАФОЗНАВСТВО**

<b>О. О. Косачова</b> Книга в соціальному хронотопі: проблема застарівання смислів . . . . .	244
<b>Ю. М. Заклінська</b> Бібліотека як генеративна документно-комунікаційна система . . . . .	245

<b>М. О. Шевченко</b> Сучасна бібліотека — посередник в електронно-комунікаційному середовищі . . . . .	246
<b>К. С. Бережна</b> Коворкінг як напрям соціокультурної діяльності публічних бібліотек України. . . . .	248
<b>А. Ю. Толочко, Н. С. Тюркеджи</b> Роль бібліотеки в соціальному медиапространстві. . . . .	249
<b>Н. М. Міщанин</b> Повнотекстові інтернет-ресурси наукових бібліотек національних педагогічних університетів України . . . . .	250
<b>В. П. Жукова</b> Сучасна модель бібліотечно-інформаційного сервісу . . . . .	252
<b>О. О. Шестопалова</b> Соціальна значущість бібліотечного обслуговування осіб з інвалідністю . . . . .	253
<b>Ян Чен</b> Диверсифікація інтелектуально-дозвіллевих сервісів бібліотек Китаю . . . . .	254
<b>Чжан Хао</b> Особливості соціально-культурного проектування інформаційного середовища КНР. . . . .	256
<b>К. В. Манік</b> Соціальні мережі як засіб рекламування бібліотечно-інформаційних продуктів і послуг. . . . .	257
<b>Л. С. Чоха</b> Бібліоніміка як фактор розвитку бібліотечного бренда . . . . .	258
<b>Т. С. Шелест</b> Бібліотекознавчі періодичні видання в Україні як продукт видавничої діяльності . . . . .	260
<b>А. Г. Ковальова</b> Краєзнавчі електронні інформаційно-бібліографічні ресурси універсальних наукових бібліотек м. Харків . . . . .	261
<b>Д. В. Корольчук</b> Комунікаційні бар'єри в документаційній системі . . . . .	262
<b>А. О. Польшакова</b> Проблеми створення та функціонування електронних бібліотек . . . . .	263
<b>Д. С. Галаян</b> Маркетинговий інструментарій бібліотечної блогосфери України . . . . .	264
<b>Н. А. Коржик</b> Проблеми формування та використання цифрових фондів архівних установ України . . . . .	265
<b>О. В. Дульська</b> Перші вітчизняні посібники для національної вищої школи. . . . .	267
<b>Ю. В. Ходарева</b> Бібліотека — хранитель культурно-історичної спадщини . . . . .	268
<b>С. С. Селегеев Н. Я. Фридьєва</b> — исследовательница народных библиотек-читален г. Харьков. . . . .	269

#### СЕКЦІЯ: ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

<b>Г. Г. Асєєв</b> Інтероперабельність, grid-системи та хмарні обчислення . . . . .	272
<b>Н. Н. Чурсин</b> О формальных и содержательных аспектах информационной деятельности в высшей школе . . . . .	273
<b>І. О. Побіженко</b> Нові технології в соціальній мережі Facebook та їх аналіз у дисципліні «Електронна комерція» . . . . .	274
<b>А. М. Шелестова</b> Smart-освіта як нова парадигма освіти . . . . .	275



<b>Г. Ф. Гуменюк</b> Інтернет як джерело вивчення курсу архівознавства в коледжі . . . . .	276
<b>Г. В. Колоскова</b> Веб-сайт Дніпропетровського національного історичного музею ім. Д. І. Яворницького як складова електронного інформаційного простору м. Дніпро. . . . .	278
<b>К. С. Корнійчук</b> Класифікація документації транспортного підприємства за вимогами стандарту ISO . . . . .	279
<b>Г. Ф. Гуменюк, С. М. Гарашко, О. Г. Сидорина</b> Система інтерактивно-дистанційного навчання Полтавського коледжу нафти та газу ПОЛІТНТУ . . . . .	281
<b>О. А. Лисенко</b> Електронні видання Канадської асоціації славістів у системі міжкультурних комунікацій . . . . .	282
<b>К. Ю. Редька</b> Інфокомунікаційна інфраструктура як предмет системних досліджень . . . . .	283
<b>І. Ф. Величко</b> Загальні принципи організації та технології електронних періодичних видань . . . . .	284
<b>І. С. Герчовська</b> Аналіз контенту веб-сайта «Сдина соціальна мережа міста Харків» . . . . .	286
<b>Л. В. Сергієнко</b> Автоматизовані системи діловодства в районних судах України: організаційні та функціональні питання . . . . .	287
<b>Ж. Ю. Яцун</b> Документаційне забезпечення функціонування органів державної влади: особливості організації . . . . .	288
<b>Е. В. Косачева</b> Возможности применения табличных процессоров в информационной деятельности . . . . .	290
<b>В. В. Євстаф'єва</b> Автоматизація робочого місця адміністратора фітнес-клубу за допомогою впровадження веб-сайта . . . . .	291
<b>А. Б. Бойко</b> Функціональні особливості системи електронного документообігу FosSDoc . . . . .	293
<b>В. С. Малахова, О. Г. Сидорина</b> Види діяльності студентів на дистанційному курсі . . . . .	294
<b>В. М. Малишкіна, О. Г. Сидорина</b> Google-диск як інформаційний ресурс у навчанні . . . . .	295
<b>Т. А. Олянич, С. М. Гарашко</b> Інформаційні ресурси дистанційного навчання для студентів . . . . .	296
<b>К. О. Чумак, Г. Ф. Гуменюк</b> Переваги та недоліки дистанційного навчання . . . . .	297

#### СЕКЦІЯ: СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ МЕНЕДЖМЕНТУ Й АДМІНІСТРУВАННЯ

<b>Л. Г. Гетьман, О. О. Калюга</b> Про розвиток теорії підприємництва . . . . .	299
<b>З. М. Остропольська, Г. В. Пшинка</b> Людський фактор в інноваційній діяльності . . . . .	300
<b>В. Е. Лонская</b> Роль лидера в современной организации . . . . .	301
<b>Д. И. Бердникова, А. А. Пелишенко</b> Организационная культура как механизм управления предприятием . . . . .	302

<b>А. В. Гапетченко, Є. В. Санніков</b> Захист фінансових інвестицій в Україні . . .	303
<b>М. А. Губская</b> Место проектного менеджмента в деятельности фирмы. . . . .	304
<b>К. В. Дяченко, Н. О. Матвейко</b> Роль системи менеджменту якості в сучасній організації . . . . .	306
<b>Ю. Ю. Коссе</b> Значение внешней среды для современной организации . . . . .	307
<b>А. Р. Носик, Ю. В. Стещенко</b> Роль самоорганизации для обеспечения эффективной деятельности менеджера . . . . .	308
<b>Ю. С. Громова, О. М. Сидорчук</b> Проблема реалізації управлінського потенціалу за допомогою неформального лідерства . . . . .	309
<b>Т. Е. Купрієва</b> Проблема «відпливу мізків» як наслідок міжнародної трудової міграції . . . . .	310
<b>А. О. Сай</b> Поширення безготівкового розрахунку в платіжній системі України на сучасному етапі . . . . .	312
<b>Е. А. Ткачєва</b> Ускоренное распространение технологий как тенденция мировой экономики . . . . .	313
<b>Е. А. Ященко</b> Влияние эталонных (референтных) групп на поведение потребителей . . . . .	314
<b>А. И. Кузнецова</b> Из опыта оптимизации государственных расходов (на примере антикризисной политики М. Тэтчер) . . . . .	315

#### **СЕКЦІЯ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТУРИЗМУ**

<b>А. П. Анищенко, М. М. Зайцева</b> Кайдзен-технология в системе менеджмента туристического предприятия. . . . .	318
<b>Я. В. Гнойова</b> Молекулярна кухня — інноваційні технології в індустрії сервісу . . . . .	319
<b>К. М. Марюха, К. М. Барибіна</b> 7 технологічних трендів, здатних змінити туризм у ХХІ ст. . . . .	320
<b>М. Ш. Мандао</b> Основні тренди подорожей у 2018 р. . . . .	322
<b>А. В. Бессонна</b> Сравнительный анализ сайтов Львова, Киева и Парижа . . . . .	323
<b>В. В. Риндя</b> Досвід розвитку туризму в Грузії . . . . .	324
<b>Т. І. Алєєва</b> Перспектива створення туристичного кластера Харківської області . . . . .	326
<b>О. О. Жигальцева</b> Особенности подготовки специалистов по туризму в процессе обучения. . . . .	327
<b>А. О. Рябкова</b> Методики підготовки працівників малих готелів України . . . . .	328
<b>Д. П. Мірошниченко</b> Особливості добору співробітників в індустрії гостинності . . . . .	329
<b>А. В. Трудуб</b> Методы оценки качества туристских услуг. . . . .	330
<b>К. М. Барибіна, К. М. Марюха</b> Значення якості готельних послуг для підвищення конкурентоспроможності готелю . . . . .	332
<b>Г. В. Бреславец</b> Найоригінальніші готелі світу . . . . .	333

<b>І. М. Безкоровайная, Ю. О. Шульжинская</b> Отели на воде как визитная карточка Киевской области . . . . .	334
<b>А. С. Єманова</b> Наследие древности. Остров Березань . . . . .	335
<b>М. С. Козлов</b> Необхідність маркетингових досліджень на сучасному туристичному ринку . . . . .	336
<b>М. Ш. Мандао</b> Використання інтернет-маркетингу туроператором . . . . .	338
<b>В. А. Абдуалімова, О. В. Бондарєва</b> Ресторанный и гостиничный маркетинг: конкурентоспособность сегодня . . . . .	339
<b>Я. В. Гнойова</b> Кейтеринг як прогресивна форма організації громадського харчування на прикладі м. Харків . . . . .	340
<b>В. Ю. Дикун, Ю. В. Луцьова</b> Foodculture як новий формат закладів ресторанного господарства . . . . .	342
<b>Д. Ю. Мостовий</b> Аромамаркетинг в індустрії гостинності . . . . .	343
<b>Д. В. Рибальченко</b> Проблеми і перспективи розвитку медичного туризму в Україні . . . . .	344
<b>М. Г. Лахман, Я. В. Сахарова</b> Сучасний стан розвитку «темного» туризму в Україні . . . . .	345
<b>В. О. Семенець, Д. Д. Горюшко</b> Стан та перспективи розвитку екстремального туризму . . . . .	347
<b>Я. О. Проскуріна, М. В. Федченко</b> Проблеми і перспективи розвитку гірськолижного туризму в Україні . . . . .	348
<b>Л. С. Діденко</b> Проблеми розвитку водного туризму в Харківській області . . . . .	349
<b>П. А. Рябушенко</b> Негативное воздействие туризма на экологическое состояние природной среды . . . . .	350
<b>Л. С. Курьонкова</b> Проблеми і перспективи розвитку туризму в Україні . . . . .	352

#### СЕКЦІЯ: ДОСЛІДЖЕННЯ ІНОЗЕМНИХ ФАХОВИХ ДЖЕРЕЛ

<b>O. V. Shikina</b> Bjorn Geldhof . . . . .	353
<b>A. G. Kobets</b> Intersemiotic translation: text — film . . . . .	353

*Наукове видання*

Відповідальність за редагування та достовірність інформації  
несе автор роботи

**Культура та інформаційне суспільство XXI століття**

Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної  
конференції молодих учених  
(26–27 квітня 2018 року)

План 2018

Підписано до друку 11.04.2018. Формат 60x84/16.  
Гарнітура «Times». Папір для мн. ан. Друк ризограф.  
Ум. друк. арк. 21,39. Обл.-вид. арк. 23,88.  
Наклад 500 пр. Зам. №

---

Адреса редакції і видавця:  
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4  
Надруковано в типографії ФОП Чальцев О. В.