

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



**КУЛЬТУРОЛОГІЯ
ТА СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ:
ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ**

CULTURAL STUDIES
AND SOCIAL COMMUNICATIONS:
INNOVATION STRATEGIES OF DEVELOPMENT

**Матеріали міжнародної наукової конференції
(26–27 листопада 2020 року)**

Proceedings of the International Scientific Conference
(November 26–27, 2020)

Харків, ХДАК, 2020

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 4 від 27 листопада 2020 р.)

Відповідальна за випуск
О. В. Гончар

Редакційна колегія:

Шейко В. М., д-р іст. наук, проф., академік Національної академії мистецтв України, засл. діяч мистецтв України, дійсний член Міжнародної академії інформатизації при ООН, ректор ХДАК, гол. редактор;
Гончар О. В., д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК, заст. гол. редактора;
Лошков Ю. І., д-р мистецтвозн., проф., перший проректор ХДАК;
Сташевська І. О., д-р пед. наук, засл. діяч мистецтв України, проф., проректор з навч. роботи ХДАК;
Косачова О. О., канд. наук із соц. комунікацій, доц., заст. декана факультету аудіовізуального мистецтва, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);
Мачулін Л. І., канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційним відділом ХДАК;
Бірьова О. Ю., канд. іст. наук, ст. викл. ХДАК;
Брусенцев В. О., канд. техн. наук, доц. ХДАК;
Воскобойнікова Ю. В., д-р мистецтвозн., доц. ХДАК;
Зайцева М. М., канд. економ. наук, доц. ХДАК;
Кішмерешкіна М. О., магістр ХДАК;
Коржик Н. А., канд. наук із соц. комунікацій, ст. викл. ХДАК;
Лисенкова В. В., д-р філос. наук, доц. ХДАК;
Мостова І. С., викл. ХДАК, член Національної хореографічної спілки;
Остропольська З. М., канд. філос. наук, доц. ХДАК;
Радько О. В., канд. психол. наук, доц. ХДАК;
Рибалко С. Б., д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. гуманітаристики та мистецтвознавства;
Рябуха Н. О., д-р мистецтвозн., доц., декан факультету аудіовізуального мистецтва ХДАК;
Сокол Д. Р., аспірант ХДАК;
Фесенко І. А., канд. мистецтвозн., доц. ХДАК.

К 90 **Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф. (26–27 листопада 2020 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. — Харків : ХДАК, 2020. — 439 с.**

УДК [008+316.77] (063)

© Харківська державна академія культури, 2020

Вступне слово ректора Харківської державної академії культури
В. М. Шейка

Opening Remarks by the Rector of the Kharkiv State Academy of Culture
V. M. Sheyko

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ — ТЕОРЕТИЧНА БАЗА
ДИСЕРТАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

CULTUROLOGY AND SOCIAL COMMUNICATIONS:
THE THEORETICAL BASIS OF THESIS RESEARCH

У сучасному інформаційному суспільстві й суспільстві знань особливого значення набувають наука та її носії — інтелектуальна еліта, здатна продукувати нове наукове знання, успішно реалізувати свої наукові здобутки в усіх сферах людської діяльності. Сучасні заклади вищої освіти України все більше набувають ознак наукових установ, трансформуються в сучасні науково-освітні інституції, провідні осередки розвитку галузевої науки відповідного профілю, де зароджуються, формуються й успішно функціонують наукові школи, де продукуються нові ідеї та наукові знання, які витримують першу апробацію в студентській аудиторії, набувають поширення на регіональному, національному і світовому рівнях. Науково-дослідницька діяльність стає одним з пріоритетних напрямів функціонування кожного сучасного українського ЗВО.

Харківська державна академія культури (ХДАК) — заклад вищої освіти, знаний своїми науковими здобутками не лише в Україні, а й в інших країнах світу. Висока наукова результативність академії відома широкій науковій спільноті, регулярно висвітлюється на сторінках монографічних видань та шпальтах провідних періодичних видань.

ХДАК — перший і впродовж тривалого часу єдиний на теренах України вищий заклад освіти культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного спрямувань, який понад 90-річний період посідає лідерські позиції в підготовці якісних фахівців (бакалаврів, магістрів, докторів філософії), а також наукових і науково-педагогічних працівників (докторів та кандидатів наук) означеного профілю. Цей факт визнано не лише на вітчизняному, а й на світовому науковому просторі.

ХДАК має багаторічний плідний досвід підготовки та атестації кадрів вищої кваліфікації. Цьому сприяють як авторитетний науковий склад викладачів, понад 70 % з яких мають наукові ступені доктора (кандидата) наук, так і створена широка наукова інфраструктура. Успішно діють аспірантура, докторантура, дві спеціалізовані вчені ради з правом захисту докторських (кандидатських) дисертацій; виходять друком два збірники наукових праць з культурології, мистецтвознавства, соціальних комунікацій — «Культура України» та «Вісник Харківської державної академії культури»; розробляються дві фундаментальні та більше десяти прикладних НДР; науково-педагогічними працівниками активно студіюються докторські, кандидатські дисертації, монографії, підручники, навчальні посібники; зростає публікаційна активність та індекс цитувань їхніх праць; підвищується авторитет міжнародних і всеукраїнських наукових форумів, які організовуються на базі ХДАК;

функціонують авторитетні наукові й мистецькі школи, найвідомішими серед яких є освітньо-наукові школи культурології та бібліотекознавства.

Особливе місце в науковій інфраструктурі ХДАК посідають дві спеціалізовані вчені ради з правом прийняття до розгляду та захисту докторських (кандидатських) дисертацій у галузі культурології, мистецтвознавства та соціальних комунікацій.

У 2006 р. академія ініціювала введення в Україні двох нових наукових галузей — 26 «Культурологія», 27 «Соціальні комунікації», першою розпочала підготовку й атестацію кадрів вищої кваліфікації цього профілю.

Культурологічно-мистецький напрям забезпечує спецрада Д 64.807.01 (створена у квітні 1994 р.), яка нині здійснює захист докторських (кандидатських) дисертацій за двома основними спеціальностями: 26.00.01 — «Теорія та історія культури» (у галузі культурології та мистецтвознавства) та 26.00.04 — «Українська культура» (у галузі культурології і мистецтвознавства). За весь період її функціонування науковий простір України та інших країн світу поповнився 150 докторами і кандидатами наук для сфери культури і мистецтва: 25 докторів (17 %) і 125 кандидатів наук (83 %). За галузями наук серед докторів наук — 16 докторів мистецтвознавства (64 %), 9 докторів культурології (36 %). Серед кандидатів наук — 78 кандидатів мистецтвознавства (62 %), 33 кандидата культурології (26 %), 10 кандидатів філософських наук (8 %), 2 кандидати історичних наук (2 %).

Підвищується концептуальність і фундаментальність наукових студій з культурології та мистецтвознавства. Докторські дисертації виявляють закономірності, тенденції, базисні принципи теорії та історії культури загалом, української культури зокрема, що забезпечує надійну теоретико-методологічну базу сучасної культурології і мистецтвознавства, їх розвиток як наукових дисциплін. Кандидатські дисертації мають як теоретичне, так і прикладне спрямування. Багатоаспектною є проблематика дисертацій. Серед найбільш інтенсивно розробленої: передумови й чинники, під впливом яких виникають, формуються і розвиваються професійна сфера та культурно-мистецькі інтереси сучасного суспільства; процеси створення, примноження й передавання культурних цінностей та творів мистецтва; культурно-мистецька діяльність, культурне життя сучасного суспільства з метою виявлення культурно-історичних типів. Тематика дисертацій присвячена як загальним культурологічним та мистецтвознавчим, так і спеціальним питанням розвитку музичного, хореографічного, сценічного мистецтва, піаністичної, виконавської культури. За актуальністю, новизною, теоретичною і практичною значущістю, самостійністю вирішення наукового завдання, обґрунтуванням нового наукового напрямку, прирощенням нового наукового знання, методологічним інструментарієм, змістом і стилем дисертації, захищені в спецраді ХДАК, відповідають вимогам МОН України щодо докторських (кандидатських) дисертацій.

Слід відзначити, що дисертації, захищені в спецраді ХДАК, вагомі й солідною методологічною базою, застосуванням пізнавальних можливостей різних загальнонаукових і спеціальних підходів та методів. Відомо, що дослідження на стику наук надають найзначніших наукових результатів. Специфікою багатьох дисертацій є застосування культурологічного підходу

до вирішення наукової проблеми чи обґрунтування нового наукового напрямку. Учені ХДАК доклали значних зусиль щодо уточнення його сутності, міждисциплінарного спрямування. Умовно цю сутність можна звести до таких ключових позицій: предметне поле цього підходу – завжди культура (у широкому сенсі – як феномен, у вузькому – як специфічна сфера); дослідження здійснюється за допомогою поняттєво-термінологічного апарату культурології; сформована методологія, яка хоча й містить виражені ознаки наукової універсальності, однак має й певні пріоритети в локальних дослідженнях культури і мистецтва, що дозволяє розглянути явище, процес, об'єкт чи предмет у культурологічному аспекті; переважання ціннісної домінанти над іншими (структурними, функціональними, генетичними, еволюційними тощо) основами вивчення культури у всіх її проявах. Долучення культурологічного підходу до гуманітарних наук гарантує їх розвиток, забезпечує новим науковим знанням.

За багаторічну історію своїх повноважень у спецраді Д 64.807.02 було захищено 83 дисертації: 18 докторських (22 %), 65 кандидатських (78 %). Виявлено полідисциплінарне спрямування дисертаційних досліджень: 10 докторських дисертацій (55,6 %) захищено в галузі соціальних комунікацій, 8 дисертацій (44,4 %) у галузі педагогічних наук, 2 дисертації (11,1 %) в галузі технічних наук; 47 кандидатських дисертацій (72,3 %) захищено в галузі соціальних комунікацій, 17 дисертацій (26,2 %) у галузі педагогічних наук. Виявлено суттєве зростання кількості підготовки і захисту дисертацій у галузі соціальних комунікацій, що сприяє розширенню наукового простору досліджень з книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства.

Пріоритетна проблема дисертацій пов'язана з потребами інформаційного суспільства та суспільства знань, комп'ютеризації й інтернетизації, формування електронного професійно-діяльнісного середовища бібліотек різних типів і видів України та зарубіжних країн. Запровадження в спецраді Д 64.807.02 з 2008 р. наукової галузі «соціальні комунікації» стимулювало майбутніх докторів і кандидатів наук до студіювання концептуальних, теоретико-методологічних засад та прикладних аспектів розвитку бібліотечно-інформаційної й книжкової галузей, книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства, розглянутих у соціально-комунікаційній парадигмі.

Підготовка кадрів вищої кваліфікації з культурології, мистецтвознавства, соціальних комунікацій у ХДАК за період 1994–2019 рр. є одним із головних пріоритетів її діяльності. Спецради ХДАК зробили вагомий внесок у підготовку наукових кадрів вищої кваліфікації для культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної сфер не лише України, а й країн Близького Сходу, Азії, Латинської Америки, Канади та ін. Високий авторитет, вагомі наукові здобутки, унікальність академії як фундатора і лідера вищої культурологічно-мистецької та бібліотечно-інформаційної освіти в Україні, особливий стиль підготовки наукових і науково-педагогічних кадрів за 90-річний період її існування та 25-річний досвід якісної експертизи дисертаційних досліджень спецрадами та ін. визнані не лише в Україні, а й за її межами. Зі створенням у 1994 р. у ХДАК спецрад розпочалася системна підготовка дисертаційних досліджень з теорії та історії культури, української культури, книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства.

За 25-річну історію функціонування спеціалізованих учених рад ХДАК тут захищено 233 дисертації: 44 докторських і 189 кандидатських. За науковими галузями: 94 доктори і кандидати наук з мистецтвознавства, 57 докторів і кандидатів наук із соціальних комунікацій, 42 доктори і кандидати культурології, 21 доктор і кандидат педагогічних наук, 10 докторів і кандидатів філософських наук, 2 доктори технічних наук, 2 кандидати історичних наук. Можна з упевненістю констатувати, що ХДАК є одним із провідних українських центрів підготовки та атестації кадрів вищої кваліфікації культурологічно-мистецького та бібліотечно-інформаційного профілю.

Як зазначалося, провідні вчені академії ініціювали введення в Україні у 2006 р. двох нових наукових галузей «культурологія» та «соціальні комунікації», що вможливило на новітній фундаментальній основі об'єднати результати наукових досліджень споріднених і дотичних наук, вибороти своє специфічне місце в системі наукового знання. Уперше в історії України створено спецради в галузі 26 «Культурологія» та 27 «Соціальні комунікації». На сьогодні тут функціонує єдина в нашій країні спецрада зі спеціальності 26.00.04 «Українська культура».

Діяльність спецрад ХДАК розпочалась із захистів дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук. У 1994 р. відбувся захист першої докторської дисертації зі спеціальності 05.25.05 «Інформаційні системи і процеси» в галузі технічних наук (Н. В. Шаронова), у 1996 р. — першої докторської дисертації зі спеціальності 17.00.01 «Теорія та історія культури» в галузі мистецтвознавства (І. В. Зборовець). Характерною особливістю спецрад ХДАК є міждисциплінарність, відкритість, підтримка науковців, тематика дисертацій яких не підлягає атестації через відсутність в Україні відповідних спецрад. Так, уперше в нашій країні у 2000 р. на засадах разового захисту в спецраді 64.807.01 здійснено захист кандидатської дисертації зі спеціальності 17.00.08 «Музеєзнавство, зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури» в галузі мистецтвознавства (Л. П. Велика). Надалі ця традиція продовжувалася в захисті докторських та кандидатських дисертацій означеного профілю. У 2001–2002 рр. розпочинається захист дисертацій громадянами зарубіжних країн: у 2001 р. захист кандидатської дисертації громадянина Йорданії Тавальбеха Алі Халіда Алі зі спеціальності 17.00.08 «Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство», у 2002 р. — громадянина Йорданії Хасана М. Х. Бані Мустафи зі спеціальності 17.00.08 «Музеєзнавство, зберігання художніх цінностей та пам'яток архітектури». Протягом наступних років у спецрадах ХДАК успішно захистились молоді науковці з Китаю (Чу Фенлей, Чжао Лін, Лі Хань, І Цзя, Лі Чженьсін, Чен Шзешзінь).

У 2007 р. ХДАК розпочинає підготовку і захист докторських та кандидатських дисертацій з нових інтегрованих галузей — культурології та соціальних комунікацій. Завдяки продуктивній науковій діяльності академії у 2008 р. в Україні з'являються перші доктори наук у галузі культурології зі спеціальності 26.00.01 «Теорія та історія культури» (А. Т. Щедрін) та в галузі соціальних комунікацій зі спеціальності 27.00.03 «Книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство» (І. О. Давидова). У 2009 р. відбувся перший захист дисертації доктора культурології зі спеціальності 26.00.04 «Українська культура» (К. В. Кислюк). У 2019 р. на засадах разового захисту

захищена докторська дисертація зі спеціальності 17.00.04 «Кіномистецтво, телебачення» в галузі мистецтвознавства (В. Н. Миславський) та ін. Усі перші українські доктори наук з нових наукових галузей – штатні викладачі ХДАК.

Проблемно-тематичний аспект дисертацій достатньо широкий. Основна увага в культурологічних та мистецтвознавчих дослідженнях приділялась питанням розвитку культури і мистецтва в глобальному суспільстві, виявленню актуальних тенденцій та проблемних питань, розкриттю динаміки, структури, закономірностей розвитку й ефективності досліджуваних галузей. Значний контент становлять дисертації, присвячені дослідженню окремих сфер культури і мистецтва: музичного, сценічного, театрального та ін. У бібліотечно-інформаційних дослідженнях домінуючою є проблематика, пов'язана з трансформацією інформаційних, бібліотечних, книжкових інституцій у сучасному електронному інформаційно-комунікаційному середовищі; з розвитком книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства як соціально-комунікаційних наук. У спецрадах ХДАК органічно поєднані гуманітарні і технологічні вимоги сучасного суспільства. Докторські дисертації є полідисциплінарними, студіують базисні принципи, парадигмальні, теоретико-методологічні засади, поняттєво-термінологічний апарат, тенденції та перспективи розвитку профільних сфер діяльності й наукових дисциплін, забезпечують їх новим науковим знанням. Більшість докторських дисертацій стали знаковими для розвитку сучасної культурології, мистецтвознавства, книгознавства, бібліотекознавства, бібліографознавства та архівознавства. У кандидатських дисертаціях розглядаються як теоретичні, так і прикладні аспекти.

Достатньо широким є географічний ареал дисертаційних захистів, який охоплює 5 зарубіжних країн та майже всі провідні науково-освітні центри України – Київ, Харків, Львів, Одесу, Полтаву, Рівне, Миколаїв, Сімферополь, Суми та ін. Здобувачі представляють майже 60 наукових установ, закладів вищої освіти, у яких виконувалися дисертаційні дослідження. Серед них: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Національний університет «Києво-Могилянська академія», Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Запорізький національний університет, Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова та ін. Звісно, що левову частку захистів становлять представники харківських ЗВО, зокрема Харківської державної академії культури.

До атестаційного процесу було залучено як опонентів 510 учених із 79 установ, зокрема 321 доктор наук (63 %) і 189 кандидатів наук (37 %).

Авторитетною є когорта наукових консультантів і наукових керівників докторських і кандидатських дисертацій, число яких становить 76 осіб. Серед них: 57 докторів наук (75 %) та 19 кандидатів наук (25 %) у галузі культурології, мистецтвознавства, філософських, історичних, педагогічних, технічних наук, а також соціальних комунікацій. Найбільша кількість робіт від загальної кількості дисертацій була виконана під керівництвом В. О. Ільганаєвої (17), В. М. Шейка (16), Н. М. Кушнарєнко (13), Л. Я. Філіпової (10), М. В. Дяченка, І. О. Давидової, І. І. Польської, О. І. Чепалова (по 9), А. А. Соляник (7), І. І. Гулеско,

А. П. Овчиннікової, Л. В. Стародубцевої, Г. В. Шемаєвої (по 5). Науковими керівниками/консультантами також були А. З. Житницький, О. В. Кравченко, Ю. І. Лошков, Г. Д. Панков, А. Т. Щедрін (по 4 захисти), З. І. Алфьорова, А. Г. Баканурський, А. А. Кікоть, В. О. Лозовой, М. А. Низовий, Л. Д. Соколюк, О. Г. Стахевич, О. В. Шило, Л. С. Азарцева, Г. Г. Асєєв, І. В. Зборовець, Т. В. Новальська, Ю. В. Павленко, М. І. Сенченко, М. Р. Черкашина-Губаренко, Л. В. Шаповалова та ін.

Сформувався авторитетна харківська наукова школа культурології, мистецтвознавства, книгознавства, бібліотекознавства та бібліографознавства. Визначилися лідери власних персоніфікованих наукових шкіл галузевого спрямування, що розвиваються і поповнюються молодими докторами й кандидатами наук. Змістова унікальність, публікаційна активність, високий рівень цитувань наукових праць як учених-лідерів наукових шкіл, так і їхніх учнів, активне оприлюднення наукового доробку в статтях, монографіях, підручниках, навчальних посібниках, у доповідях на престижних вітчизняних і міжнародних наукових форумах та ін. забезпечили високий авторитет й ідентифікацію харківської наукової школи не лише на вітчизняному, а і світовому науковому просторі.

Провідними вченими ХДАК розвинуто широку теоретико-методологічну базу дисертаційних досліджень, видано немало монографій, підручників і навчальних посібників з організації та методики науково-дослідницької діяльності, які неодноразово перевидавались. Серед найвагоміших: підручник «Організація та методика науково-дослідницької діяльності» (1998–2008 рр.), навчальні посібники «Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства» (2016), «Культурологічні та мистецтвознавчі дослідження: теорія і методологія» (2020) та ін. Це забезпечило надійний методологічний фундамент переходу від описового до концептуального дискурсу дисертаційних досліджень, від прикладного до фундаментального студіювання культурологічно-мистецьких і бібліотекознавчо-інформаційних проблем.

Нині розпочато новий етап діяльності ХДАК у сфері підготовки й атестації кадрів вищої кваліфікації, орієнтований на інтеграцію вітчизняної системи в європейський і світовий науковий простір. Постійно стимулюючи розвиток нових наукових напрямів культурології, мистецтвознавства, інформаціології та бібліотекознавства, академія створює потужне інтелектуальне підґрунтя щодо підготовки нового покоління вітчизняних наукових кадрів.

В. М. Шейко, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, дійсний член Національної академії мистецтв України, ректор ХДАК

СЕКЦІЯ:
МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
КУЛЬТУРОЛОГІЇ І СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Ю. О. Азарова

**ДИАЛОГ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ:
ПУТИ И ВОЗМОЖНОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ**

Yu. O. Azarova

**DIALOGUE OF CULTURES IN CONTEMPORARY WORLD:
WAYS AND POSSIBILITIES OF IMPLEMENTATION**

Диалог культур — один из наиболее знаковых процессов, определяющих развитие современной цивилизации. Диалог культур пронизывает все сферы общества: политику, экономику, туризм, науку, искусство, образование. В XXI в. диалог культур приобретает эпохальный масштаб.

Сегодня диалог культур происходит на самых разных уровнях: между отдельными лицами (индивидуальное взаимодействие), конкретными группами или сообществами (коллективное взаимодействие), целыми странами, народами, государствами (глобальное взаимодействие).

Диалог культур углубляет доверие между людьми, способствует урегулированию социальных и политических конфликтов, содействует решению экологических проблем. Мир без диалога — это мир без будущего. Эффективный и плодотворный диалог — залог успеха и процветания общества.

Диалог — это не только открытый разговор, уважительный обмен мнениями, дружеская беседа, но также и труд, связанный с преодолением разногласий, поиском компромисса, выработкой общей стратегии действия. Диалог требует внимательного отношения ко всем участникам коммуникации.

Да, диалог не всегда идет «легко» и «гладко». Сложности в общении создают разные ценности, разные картины мира, разные ментальности. Но, несмотря на это, культуры стремятся к подлинному сотрудничеству, нуждаются в понимании, поддержке и объединении сил.

Конечно, многое зависит от места, которое народ занимает в геополитическом пространстве. Иногда диалог «малых» культур с «большими» носит характер принуждения или одновекторного движения. Поэтому важно обеспечить оптимальное проведение диалога в интересах каждой стороны и мирового порядка в целом.

Как сделать диалог культур более конструктивным? Для этого необходимо соблюдать ряд основных условий:

1. Равенство и взаимоуважение. Базовый принцип диалога — отношение на равных. Диалог не состоится, если он имеет дискриминационный характер или если одна из сторон стремится извлечь выгоду из собственного превосходства на данный момент истории в экономической, военной или политической сферах.

Равенство исключает любую форму доминирования одной культуры над другой. Если человек ценит свою культуру, то он также уважает и другую. Равенство есть не только принцип взаимодействия культур как субъектов

международных отношений, но и принцип, реализующий право человека на культурную идентичность.

Равенство между участниками диалога возможно либо при восприятии своего собеседника на уровне идентичности («ты — такой же, как и я»), либо на основании идеи толерантности («ты — не такой, как я, но я принимаю тебя таким, какой ты есть»). Обе исходные позиции обеспечивают паритет сторон.

2. *Осознание специфики процесса взаимодействия культур.* Любая культура может себя понять и, таким образом, реализовать свою идентичность, только если она соотносится с другими культурами. Определяя себя по отношению к другим, культура обретает свою самость, т. е. свой особый уникальный и неповторимый облик.

В рамках диалога каждая отдельная — «большая» или «малая» — культура позиционирует свое самосознание в качестве неотъемлемой части мирового сообщества. Это позволяет всем участникам диалога внести свой вклад в развитие цивилизации и одновременно оценить общее духовное наследие человечества.

3. *Открытость и доброжелательность.* Многие люди не расположены к общению с другими людьми, особенно с представителями чужой, незнакомой культуры. Готовность к диалогу также связана с тем, насколько мы открыты и доброжелательны к другим, насколько мы настроены на сотрудничество.

Естественно, вступая в диалог, обсуждая острые и насущные проблемы, мы иногда будем спорить. Такие дебаты не только важны, но даже необходимы. Ведь без серьезной полемики мы не сможем прийти к единому решению, найти оптимальный для всех сторон вариант.

Настоящий диалог возможен лишь там, где участники обоюдно обсуждают свои убеждения, намерения, действия, стремления. Справедливость и объективность — это внимание к позиции каждого, а не желание без сомнений и колебаний признавать абсолютно всё — в том числе неприемлемое.

4. *Космополитизм.* Для того чтобы мыслить себя в качестве субъекта глобального взаимодействия, государство, этническое сообщество или национальная культура должны выйти за пределы своих исторических корней и автохтонных традиций, т. е. встать на позицию подлинного космополитизма.

Космополитизм означает не «слепое» приятие чужого опыта, а возможность обретения новой перспективы для решения своих проблем. Соответственно, главная задача диалога — сохранение идентичности каждой культуры при понимании неизбежности заимствования отдельных инокультурных образцов.

Равновесие между «своим» и «чужим» внутри культуры особенно важно в ситуации глобализации, когда в результате активных этнических и социальных контактов происходит глубокая трансформация архаических культур, модификация или модернизация их образа жизни.

5. *Стремление к единству.* Сущность диалога культур состоит в качественном и продуктивном взаимодействии всех позиций, составляющих единое пространство современной цивилизации. Без солидарности невозможно решение глобальных проблем (пандемия, международный терроризм, экологические катастрофы).

Для диалога культур очень важна идея единства. Однако единство не есть простая однородность или гомогенность. Единство культур не предполагает

нивелировки различий и полной унификации. Скорее, единство означает всеобщность, синергию, целокупность культурных миров.

Таким образом, истинный диалог культур предполагает такое сближение субъектов исторического процесса, когда они не подавляют друг друга, не стремятся преобладать или доминировать, но тонко и бережно вслушиваются в голоса партнеров, создавая общий резонанс.

Однако для ведения диалога недостаточно лишь доброй воли, необходимы также и практические шаги. К ним можно отнести три ключевых момента:

1. *Формирование институциональной и нормативно-правовой базы.* Диалог культур осуществляется в конкретном институциональном и правовом поле. Признание деятельности и решений международных организации (например, ратификация резолюций Генеральной Ассамблеи ООН) создает надежный фундамент для развития дипломатических отношений.

2. *Культурная компетентность.* Часто реализация диалога культур ограничена из-за того, что различия имеют большее значение, чем сходства. Есть вещи, которые приемлемы для одной культуры, но совсем не приемлемы для другой. Развитие культурной компетентности позволяет преодолеть подобное препятствие.

Культурная компетентность включает в себя изучение истории, традиции, обычаев тех стран и народов, которые представляют участники диалога. Зная их национальный менталитет, психологию, мировоззрение можно избежать конфликтов и столкновений.

3. *Общий язык.* Поскольку цель диалога — достижение понимания между людьми, то он невозможен без языка. Отсутствие общего языка (как в прямом, так и переносном смысле) мешает проведению диалога. Свободное владение иностранным языком способствует решению данной проблемы.

Отсутствие языка международного общения всегда осложняло коммуникацию. Разработка универсального языка началась в конце XIX в., когда Лазарь Заменгоф предложил эсперанто. В 1920-е годы эсперанто стал рабочим языком Лиги Наций. В 1954 г. ООН утвердила эсперанто в качестве языка международного общения.

Однако, несмотря на широкое распространение эсперанто, проект по созданию искусственного языка не имел успеха. Эсперанто не стал популярен потому, что за ним нет живой почвы — культуры носителя. Отсюда живые языки международного общения (английский, русский, испанский, *etc.*) имеют значительное преимущество.

Применение таких практических шагов делает диалог более конструктивным и плодотворным. Оно показывает, что в основе любой коммуникации лежит не только *принцип различия* (уникальности и неповторимости каждой культуры), но и *принцип единства, солидарности, консенсуса*.

Диалог культур продуктивен при условии, что мы учитываем интересы собеседников, слушаем и слышим их аргументы, принимаем во внимание все точки зрения. Именно тогда диалог культур — это не просто идеал или декларация, а вполне конкретная и осязаемая практика.

Н. Г. Солонська

**ФОЛЬКЛОР І НАРОДНА КУЛЬТУРА КАНАДСЬКИХ УКРАЇНЦІВ
У КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ**

N. G. Solonskaya

**FOLKLORE AND FOLK CULTURE OF CANADIAN UKRAINIANS
IN THE CONTEXT OF SOCIAL COMMUNICATIONS**

Сучасний світ відзначається гостротою проблеми дедалі зростаючих у людському співтоваристві еміграційних процесів. Їх обсяг стає масштабнішим та невіддільним інгредієнтом цивілізаційної дійсності. Актуальність пропонованої нами проблеми перебуває на вістрі часу і зумовлена необхідністю сприяти подальшому зміцненню національної ідентичності української діаспори; збереженню і наступному розвитку народної культури, фольклору іммігрантів як гаранту збереження української мови.

Народна культура українців Канади — комплексний об'єкт наукових досліджень. Ми пропонуємо розглядати його в комунікаційній системі канадського соціуму, на засадах загальної теорії соціальних комунікацій.

Процес комунікації підноситься на рівень високого культурного обміну інформацією завдяки мові. Як наголошує Е. Сепір (відомий лінгвіст; у 1910–1925 рр. — керівник етнографічного відділу Канадської геологічної служби в Оттаві), велике значення в ньому мають ознаки мови: тембр голосу, інтонація, вимова, лексика тощо, що, безперечно, визначається насамперед приналежністю особи до конкретного етносу, у цьому разі, — до українського.

Український фольклор — хороводні, весільні, обрядові ліричні та колискові пісні, балади, билини, романси, колядки, веснянки, голосіння, частівки, усна словесна творчість, народна драма, танці, гумор, дитячий фольклор (забавлянки, небилиці, казки, лічилки, пестушки, утішки, скоромовки) тощо.

Фольклор має виконавську природу. Його життєздатність — проєкція активності учасників різноманітних фольклорних і святкових заходів. Носіями українського фольклору в Канаді є члени діаспорної спільноти. Вони забезпечують життєздатність своєї народної культури. А соціальне спілкування в діаспорі зумовлюється головним чином фольклорною і культурно-освітньою діяльністю. У Канаді вона доволі активна і різноманітна.

Ми аналізуємо проблему під кутом зору тих комунікативних процесів, що мають місце в багатокультурній Канаді. Тим самим, стає можливим простежити вектор руху українських іммігрантів від комунікативних систем в Україні кінця ХІХ ст. (першої хвилі еміграції до Канади) до сучасних комунікативних систем у Канаді, що, звичайно, відрізняються: інші комуніканти й інші соціальні норми комунікації; відмінна соціальна реальність.

На думку канадського філософа, соціолога, теоретика комунікаційних технологій Г. М. Маклюєна, «тип суспільства суттєво визначається пануючим у ньому типом комунікації». Тип комунікацій, який існує всередині української спільноти Канади, тип комунікації, який вона створює та налаштовує із канадським суспільством, впливає на загальні комунікації в ньому. Г. М. Маклюєн надав культурі визначення системи комунікацій. Отже, і мова, фольклор, народна культура української діаспори, з нашого погляду, також є системою комунікацій.

Український іммігрант як мовна і комунікативна особистість, вступаючи в комунікативний зв'язок, пристосовуючись до правил нових соціальних комунікацій, до нових умов зовнішнього середовища спілкування, докладав і докладає значних зусиль, щоб зберегти свою національну ідентичність.

Методологія соціальних комунікацій – узагальнювальна теорія. Вона формується на засадах різних наук, що вивчають компоненти системи. Її застосування надає можливості бачити об'єкт під кутом зору тих комунікативних процесів, що мають місце в багатокультурній Канаді. Тим самим, як зазначалось вище, стає можливим простежити вектор руху українських іммігрантів від комунікативних систем в Україні кінця XIX ст. до комунікативних систем у Канаді, що, звичайно, відрізняються: інші комуніканти й інші соціальні норми комунікації; соціальна реальність. Як зв'язок між комунікантами в країні їх нового, але постійного проживання – англійська мова. Єдність і підтримку комунікативного простору між членами діаспори забезпечує українська мова. Вона посідає місце спадкового символу «біосоціальної єдності нації». Українська культура відіграє роль визначника системи комунікацій. Отже, і мова, фольклор, народна культура української діаспори, з нашого погляду, також є системою комунікацій.

Явища, пов'язані з мовною культурою переселенців, фольклором, їх народною культурою, переосмислюються з точки зору соціальних комунікацій і включаються в систему соціальної взаємодії, що перебувають у просторі соціальних комунікацій. Ми вдаємося до діалектичних принципів історизму, об'єктивності, всебічності.

Системний підхід надає нам можливості вивчити роль української мови та особливості комунікацій української спільноти в системі середовища перебування: побут, рідномовне коло спілкування, навчальні заклади різних рівнів; сакральні установи; громадські організації. Визначальну роль у цьому відіграє фольклор і фольклористична діяльність наших колишніх співвітчизників.

Пропонована нами методологія враховує багатогранність об'єкта, що має значну кількість складних самостійних підсистем. Вони, уважаємо, мають вивчатися із застосуванням ряду дисциплін: мовознавчих (соціолінгвістики, психолінгвістики, діалектології, лінгвофольклористики та ін.), історичних (зокрема спеціальних історичних – бібліотекознавства, книгознавства, бібліографознавства, геортології), групи педагогічного спрямування; українознавства, комунікативістики, культурології, соціології культури, фольклористики, етнографії, політології, філософії, націєзнавства, цивілізаціології тощо.

Л. І. Мачулін

ДО ПИТАННЯ ПРО НОВУ ПАРАДИГМУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

L. I. Machulin

ON THE QUESTION OF A NEW PARADIGM OF CONTEMPORARY ART

Майже сто років тому іспанський філософ Хосе Ортега-і-Гассет увів у науковий обіг термін «дегуманізація мистецтва». Разом із німецьким філософом Фрідріхом Ніцше вони зафіксували «витіснення» з живопису

людини як основного об'єкта зображення в мистецтві, відтворення життя у формах самого життя. Теза про «дегуманізацію мистецтва» через модернізм викликала емоційні відгуки як у художньому, так і в науковому середовищі, але вікова дискусія в ланцюжку «модернізм-постмодернізм-метамодернізм» про призначення мистецтва й художника так і не повернули ані людину, ані її життя в мистецтво. Більше того, стрімка диджиталізація життя сучасної людини додала ще питань у дискурс про масове і справжнє (елітне) мистецтво. Головні: чи є витвором мистецтва те, чого не існує в матеріальному (фізичному) вимірі? Чи можна вважати художником митця, який створює свої картини за допомогою електронних засобів у віртуальній реальності? Як оцінювати і страхувати нематеріальну (віртуальну, цифрову) спадщину? Як ставитись до знеособленого витвору цифрового «мистецтва», який, до того ж, не має «родимих плям»?

У ХХ ст. таке художнє явище, як «масова культура», осуджувалося не в останню чергу, оскільки воно набувало масових масштабів (кіно, телебачення, наклади книг та ін.). Порівняно з «мережевим мистецтвом» («мистецтвом» у мережі Інтернет), воно вже сприймається як елітарне, у зв'язку з тим, що, поперше, воно було матеріальним, піддавалося фіксації (мало фізичні параметри), мало автора і якщо не вказувало на школу, то хоча б ідентифікувалося за країною походження. Масова культура, так би мовити, досить легко класифікувалася з культурою того чи іншого суспільства.

По-друге, правильно сприймати масову культуру навчали в школі, ЗВО, науковці досліджували її тими ж методами, що й класичну культуру. Сучасні digital art, net-art потребують іншої парадигми дослідження. Але складаючи таку парадигму, чи не визнаємо ми тим самим цифрове і віртуальне «мистецтво» як мистецтво?

Хоча спроби є і вони далеко не поодинокі. Дослідники умовно розділяють мережеве мистецтво на три групи. Першу групу складають класичні твори (традиційне мистецтво), оцифровані і перенесені в Інтернет: музеї, картинні галереї, бібліотеки тощо. Друга група — комп'ютеризоване мистецтво: мультфільми, ролики, віртуальні листівки, створені за допомогою флеш-технологій; картини, створені за допомогою комп'ютерних програм; електронна музика, різні комунікаційні проекти тощо. Третя група — усе те, що не ввійшло в перші дві групи. Наприклад, «мережева література», яка в незмінному вигляді може існувати лише в електронній формі, оскільки її перенесення на папір відбувається з істотними втратами.

З іншого боку, несприйняття масового мистецтва на початку ХХ ст., як бачимо, не завадило йому пройти ланцюжок перетворень, захопити реальний і віртуальний світи. Вочевидь, зворотної дороги не буде. Це не уряди різних країн світу своїми постановами заганяють митців у мережу, спонукають їх освоювати електронні програми, комп'ютеризувати творчість. Цифру і мережу вибирає сам митець, зацікавлений новими можливостями. Але як у мережі відтворити життя у формах самого життя?

І наостанок запитання: яке майбутнє в того, що раніше звалось мистецтвом, у того, що залишилось після дегуманізації і диджиталізації? Відповіді поки немає, оскільки щорічно сотні тисяч, мільйонів людей у всьому світі вилучатимуться з суспільно-корисної праці, а їхнє місце займе «цифра» — роботи, комп'ютери,

штучний інтелект. Ще мільйони людей перейдуть на скорочений робочий день і тиждень. Що їм робити, як і чим займати себе? Творчість — це той самий легальний наркотик, який заохочуватиметься урядами різних країн світу, щоб втримати людей удома. 90% з них підуть у всевітню мережу, у томі числі реалізувати свої творчі здібності. Майже всі вони вважатимуть себе «митцями», якщо до цього часу, звичайно, не сформується нова парадигма сучасного мистецтва.

Т. О. Бегаль

ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ

Т. О. Behal

THE EVOLUTION OF THE «MUSEUM EXPOSITION» IN THE CONTEXT OF THE CULTURE DEVELOPMENT

У процесі розвитку людства та активної зміни соціокультурної динаміки музеї як соціально-орієнтований інститут зазнає постійних змін та трансформацій. Не є винятком і музейна експозиція, яка органічно пов'язана з формуванням загальнокультурного процесу і являється результатом еволюції. Дослідженням музейної експозиції присвячені праці сучасних зарубіжних науковців Т. П. Калугіної, М. Т. Майстровської, Т. П. Полякова, М. О. Нікішина, М. Б. Гнедовського. Так, Т. П. Калугіна, М. Т. Майстровська, Т. П. Поляков досліджують принципи побудови музейної експозиції та мистецтво експозиційного дизайну. М. О. Нікішин, М. Б. Гнедовський зосереджують свою увагу на комунікаційних можливостях музейної експозиції. Проте науковці оминають у своїх розвідках тему її еволюції як окремого явища. У цьому полягає актуальність цього дослідження.

Різні підходи до розуміння і визначення поняття «музейна експозиція», на наш погляд, пов'язані з трансформацією культурного середовища, яке впливало на структурну організацію експозиційного простору. Про власне музейну експозицію можемо говорити, починаючи від доби Відродження. Поштовхом до її розвитку став бурхливий розквіт світського колекціонування в Італії, що призвів до пошуків нових методів експонування та розміщення колекцій. Поява в ренесансній культурі нових експозиційних форм, які дозволяють говорити про розвиток предметно-просторового середовища в цілому, провокує виникнення поняття «ідеї» чи «концепції». Свідченням цього є одні з перших музеографічних праць С. Квіккеберга (1565 р.) та Дж. Манчіні (1620 р.), які розповідають про процес та принципи експонування з ідейної точки зору. Таким чином, в епоху Відродження експозиційне середовище являло собою зібрання предметів, що виставлялися відповідно до певного ідейного задуму архітектора чи художника.

Утвердження музею як публічної інституції в епоху Просвітництва призводить до осмислення та наукового обґрунтування його експозиції. Предмети, що виставляються для показу, вимагають не лише певного ідейного задуму, але і текстового супроводу-пояснення. Читаючи їх, відвідувач вступає у спілкування з експозицією, конкретним музейним предметом; розумів тематику, характер, походження, побутування музейного предмета. Тому в

цей період виникають перші етикетки (тексти з роз'ясненням), перші зразки науково-допоміжних матеріалів, а музейна експозиція перетворюється в науково-обґрунтоване та осмислене явище у зв'язку з певним ідейним задумом.

Подальший розвиток музейної експозиції був пов'язаний з процесом реституції культурних цінностей, який розпочався з Наполеонівських війн та закінчився Другою світовою війною. Держави, які поступово починають повертати колекції та предмети, вкладають у них певний символічний зміст — відродження національної ідеї та ідентичності. З'являються нові методи побудови експозиції, серед яких принцип історизму, групування за школами, тематичний принцип розміщення експонатів. Цей період в історії людства характеризується розвитком музейної мережі та експозиційно-просторового середовища відповідно до особливостей країни чи регіону.

XXI століття відзначається розвитком цифрових технологій та їх активним використанням в експозиційній практиці. Виникають поняття «віртуальне відтворення предметів», «віртуальна реальність» тощо. Цифрові технології, що функціонують на основі аналізу даних, мають покликання розширити можливості людства та створити нові моделі й інструменти взаємодії. Застосування цифрових технологій в експозиції музею здійснюється в кількох напрямках: технічне забезпечення або апаратне забезпечення (інтерактивні столи, екрани, мультимедійні дошки, електронні етикетки, аудіогіди); створення цифрових об'єктів (3D-моделі предметів, цифрові об'єкти тощо); формування окремих віртуальних експозиційних просторів.

Таким чином, поняття музейної експозиції є досить поліструктурним. Музейна експозиція являє собою специфічну предметно-просторову систему, що охоплює музейні предмети і колекції, науково-допоміжні матеріали, тексти, віртуальне відтворення музейних предметів, цифрові технології та ресурси, а в основі її створення завжди перебуває певний концепт (зміст, ідея). Перспективи подальших досліджень полягають у пошуку інших шляхів розвитку експозиційного середовища.

Д. В. Берездецький

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СЕНСИ У ФІЛОСОФІЇ «ПЛАСКИХ ОНТОЛОГІЙ»

D. V. Berezdet'skiy

CULTURAL MEANINGS IN THE PHILOSOPHY OF «FLAT ONTOLOGIES»

Культурологічна думка XXI ст. демонструє увагу до змін у філософській парадигмі, яка характеризується переходом від класичної суб'єкт-об'єктної топіки до актуалізації постантропологічної та об'єктно-орієнтованої теорії. Новітні філософські практики спроможні бути методологічним і концептуальним підґрунтям для культурологічної теорії. Проте постає питання про механізми трансформації філософії «пласких онтологій» у поле культурологічної рефлексії та виокремлення евристичного потенціалу цієї інтегративної стратегії.

Для розуміння сучасного напрямку розвитку культурологічної теорії необхідно експлікувати головні системоутворюючі концепти «пласких онтологій», інтегрувати в дослідницький арсенал культурології доробок «об'єктно-орієнтованої» теорії та артикулювати евристичний потенціал

«пласких онтологій» при дослідженні предметного поля культурології, вербалізованого в тріаді «світ — культура — людина».

Поняття «пласкі онтології» використовується для позначення загальної характеристики сучасної інтелектуальної ініціативи в різних галузях гуманітаристики, природничих науках, комп'ютерних технологіях і мистецтві. Значний вплив на становлення та розробку концептуального підґрунтя теорії «пласких онтологій» здійснили американські філософи Г. Гарман, Л. Р. Брайнт і Т. Мортон. Базовою тезою «пласких онтологій» є критичне ставлення до загальних положень класичної філософської парадигми, теоретичне переосмислення суб'єкта як основної категорії, так само, як і антропоцентричного підходу та його репрезентації в культурних практиках і соціальних інститутах.

Коректне узгодження сенсової різниці між філософськими і культурологічним дискурсами здійснюється через міждисциплінарну генеалогію культурології. Вирішення дослідницького завдання вможливується залученням системного, структурно-функціонального генетичного, семіотичного та аксіоматичного підходів у рамках постнекласичної парадигми.

Перш ніж артикулювати евристичний потенціал «пласких онтологій» при дослідженні предметного поля культурології, слід акцентувати на тому, що категоріальна тріада «світ — культура — людина» виокремлено філософією культури як галуззю культурології.

Провідна роль у класичній парадигмі належить людині. Людська агентність спрямована на самопізнання та на пізнання навколишнього світу, формує феноменологічний зміст і динаміку культури через дослідження оточуючого середовища. Водночас світ, як збірне поняття для всього, що протиставляється людському та культурі, репрезентується крізь антропологічну призму, набуваючи змісту. Таким чином, людська агентність пов'язує в систему елементи та закладає сенси понять культури і світу.

На відміну від класичної парадигми, у постнекласичній категорія людського трансформується через поняттєво-категоріальний апарат і проблематику новітньої філософії. Категорія суб'єкта культури замінюється на категорію об'єкта в значенні творення сенсів культури, що вможливується шляхом збагачення «пласких онтологій» концептуальним апаратом об'єктно-орієнтованої теорії. Відтак, змінюється зміст тріади «світ — культура — людина». Зокрема, об'єкт набуває сенсу, за яким він не протиставляється людському, а розширює його сенсові поля через категорію не-людського в значенні додаткових акторів зі світу матеріальної природи, інтелегібельного середовища та художнього простору.

Тоді як світ не є гомологічним і не вичерпується людськими репрезентаціями, а предстає як асамбльована збірка (у трактуванні Б. Латура та М. Деланда). У свою чергу культура в такій моделі повинна переглянути свої репрезентаційні та інтерпретаційні оптики, які базувались на антропологічному вимірі, і залучити альтернативні сенси «об'єктних онтологій».

Отже, збагачена теоретичним доробком «пласких онтологій» культурологія отримає змогу моделювання нової оптики для аналізу власних концептів і поширення інтерпретаційних сенсів, які відкриють новий евристичний ракурс на базові категорії культурології «світ — культура — людина».

Т. В. Лисенко

**ІНФОРМАЦІЙНО-АНАЛІТИЧНИЙ ЦЕНТР УНІВЕРСИТЕТУ ЯК ЧИННИК
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА**

T. V. Lysenko

**INFORMATION AND ANALYTICAL CENTER OF THE UNIVERSITY AS A FACTOR OF
INTELLECTUAL DEVELOPMENT OF MODERN SOCIETY**

У сучасному світі, що дедалі більше ускладнюється, досить динамічно зростає потреба в інформаційно-аналітичних центрах особливого типу, здатних здійснювати оперативне і стратегічне дослідження нагальних соціокультурних питань, суспільних потреб та запитів. На основі вивчення світового досвіду у вирішенні зазначених проблем, генерації нових ідей і підходів такі інформаційно-аналітичні центри виробляють інтелектуальний продукт, який не лише є надзвичайно актуальним для нашої країни при розробці стратегій управління, концепцій і програм, соціокультурної політики, організації відповідного консалтингу, а й впливає на формування громадської думки, зокрема державних діячів, які виробляють значущі для суспільства управлінські рішення.

У зв'язку із цим актуальним є створення інформаційно-аналітичних центрів при найбільших університетах, що володіють солідним науковим потенціалом. Діяльність такого центру повинна бути істотно пов'язана зі створенням концепцій і програм певної тематики й підготовкою відповідних рекомендацій і пропозицій на адресу керівництва університетів, державних органів влади та ін. Центр, залучаючи до інформаційно-аналітичної діяльності найкомпетентніших співробітників закладу вищої освіти, повинен сприяти формуванню ідей, що охоплює системний розгляд усього комплексу питань з аналізованої тематики і вибір обґрунтованих альтернатив для їх вирішення. Головними завданнями інформаційно-аналітичного центру університету має стати: аналіз стану об'єкта управління і прогнозування розвитку проблемної ситуації; розробка та моніторинг креативних командних рішень завдань стратегічного планування та оперативного управління складними проблемними ситуаціями; ефективне управління командною креативністю в процесі розробки і реалізації управлінських рішень; моделювання наслідків управлінських рішень на основі використання інформаційно-аналітичних технологій; навчання співробітників командній розробці та реалізації ефективних управлінських рішень.

Основним каналом комунікації інформаційно-аналітичного центру з усіма зацікавленими організаціями та особами повинен стати портал, що відображає можливості й результати діяльності центру, містить перелік корисних посилань на web-ресурси інших українських і зарубіжних аналітичних центрів, а також перелік заходів, що плануються для проведення центром, який формується з урахуванням результатів взаємодії в інтерактивному режимі центру і потенційних споживачів його послуг. По суті, такий портал повинен стати єдиною точкою входу у web-простір з метою пошуку відповідної інформації. Інформаційно-аналітичний центр університету може використовувати і спеціальне програмне забезпечення — інтелектуальні інформаційні системи, здатні вирішувати сучасні креативні завдання, для яких алгоритм рішення є невідомим, а також сприяти посиленню інтелектуальної діяльності людини в різних сферах і форматах діяльності, зокрема в інформаційно-аналітичних

центрах. Слід відзначити, що останнім часом дедалі частіше лунають застереження стосовно того, що делегування штучному інтелекту складних завдань, раніше традиційно виконуваних лише людиною, може мати негативні наслідки для суспільства, зокрема невикористання прихованих потенційних знань; скорочення повноважень щодо прийняття рішень з точки зору демократичного ладу суспільства в глобальному сенсі та ін. Питання наслідків від впровадження і повсюдного використання тих чи інших інтелектуальних систем як симбіозу людини й машини залишається дискусійним. Та попри це використання інтелектуальних систем в умовах цифрової культури стає дедалі очевиднішим.

Таким чином, виходячи з того, що основним результатом діяльності інформаційно-аналітичного центру є створення алгоритму практичного вирішення конкретної проблеми, а інтелектуальним продуктом — ідеї і рішення, представлені у вигляді оцінки, теорії, пропозиції, попередження, довгострокового плану або прогнозу, опису методики, статистичних викладок, аналізу тощо, затребуваність подібних центрів стає показником того, наскільки влада і громадськість тієї чи іншої країни відповідають смислового змісту інформаційного суспільства, під яким, згідно з класичним формулюванням, розуміють міру узагальнених знань цього суспільства.

Я. О. Жукова

ЦИФРОВЕ МАЙБУТНЄ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ

Ya. O. Zhukova

DIGITAL FUTURE OF UKRAINIAN FASHION

У вересні 2015 р. у Нью-Йорку відбувся Саміт ООН зі сталого розвитку. Основуючись на підсумковому документі «Перетворення нашого світу: порядок денний у сфері сталого розвитку до 2030 року», індустрія є одним із найбільших забруднювачів навколишнього середовища у світі. Величезне модне перевиробництво та надмірне споживання — основні фактори безпосереднього забруднення. Гостра необхідність переосмислення цих процесів пов'язана з глобальними змінами, яких потребує суспільство задля стабільності та безпеки наступних поколінь. Адже кількість матеріальних предметів одягу, що виробляється нині, набагато більша, ніж потребує людство.

Ми звикли вважати, що одяг — найближчий до тіла людини об'єкт матеріальної культури, але сьогодні викликає дослідницьке зацікавлення діджитал, або віртуальна мода, яка існує винятково в цифровому просторі. Тобто людина купує в онлайн-магазині одяг, який не може принести додому, адже в матеріальному просторі його не існує. Зростаючий тренд цифровізації одягу є запорукою не виробляти взагалі, адже 3D-дизайнер одягає лише статичне зображення — фото. Таким чином, змінюється та розширюється поняття «одяг», нині він стає не тільки предметом матеріальної, а й цифрової культури. Доповнюються функції одягу — працювати на ефект, але, наприклад, не гарантувати фізичний комфорт. Утилітарна функція цифрового одягу також вимірюється можливістю одягнути його на фото людини з технічної точки зору.

У сучасному культурному полі формується новий культурний досвід — споживання цифрової, або віртуальної моди. Цифровий одяг призначений

«для виходу у світ», але реальності соцмереж. Ця практика змінює перебування сучасної людини у віртуальному просторі.

Основні смислові акценти зроблені на функціонуванні цього культурного явища за допомогою цифрових пристроїв, що сприяє виникненню нових інформаційно-віртуальних форм культури (3D-дизайн одягу, Net Art, комп'ютерна музика, віртуальні інсталяції тощо), а також нових видів культурної комунікації (web-спілкування) та діяльності (IT-волонтерство, «Greening IT» та ін.).

Наша країна безпосередньо бере участь в еволюції світової модної індустрії. 2 серпня 2020 р. розпочався новий проєкт Dress-X – перший у світі мультибрендовий ритейлер у діджитал-моді, який об'єднує колекції сучасних брендів і 3D-дизайнерів. Його заснували українки – Наталя Моденова та Дарина Шаповалова у 2019 р. в Сан-Франциско. Дебютними дизайнерами, які приєдналися до платформи, стали Paskal, Orhelia, Nina Doll, Arnaud Pepin-Donat, Eva Sviridova. Нині це єдиний проєкт, який об'єднує шістнадцять брендів і 3D-дизайнерів з різних куточків світу та їх кількість невпинно зростає.

Серед українських митців 3D-дизайну – вже відомі Waone, Ksenia Schneider, Маша Вороницька.

Dress-X уперше представляють цифрові шедеври піонерів цифрової моди The Fabricant на своїй платформі. Будинок цифрової моди Fabricant працює з такими брендами, як Puma, Off-White, Tommy Hilfinger, Marques Almeida та A Bathing Ape. Проєкт має на меті підтримати місцевих художників по всьому світу, надаючи їм творчу платформу для самовираження через моду.

Теоретичні аспекти розвитку сучасного культурного інформаційно-комунікаційного середовища, зокрема активне впровадження цифрових технологій, зумовлює розширення в науковому обігу категорій «цифрової культури», «цифрового споживання», «цифрового одягу» та оновлення поняттєвого апарату, що поглиблює подальше теоретичне осмислення цих понять.

Українська цифрова мода – усвідомлений перехід до епохи цифрових трансформацій нашої держави. Її розвиток забезпечує досягнення глобальних цілей, втілених в Указі Президента «Про Цілі сталого розвитку України на період до 2030 року» від 30 вересня 2019 р. Вона уособлює один зі стратегічних напрямів інноваційного розвитку в умовах подальшої інтеграції України у світовий економічний та науково-технологічний простір.

В. В. Завершинський

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТЬОГО ДИЗАЙНЕРА ІНТЕР'ЄРА

V. V. Zavershinskiy

CULTURAL APPROACH TO THE FORMATION OF THE COMMUNICATIVE COMPETENCE OF THE FUTURE INTERIOR DESIGNER

Імплементация стратегічного курсу сучасного українського суспільства на відродження національної духовності, утвердження ставлення до кожної людини як до особистості актуалізує формування в майбутніх фахівців-дизайнерів культури міжособистісних відносин уміння організовувати

індивідуальний простір, взаємодіяти з повагою до цінностей, світоглядних позицій, переконань та емоцій інших.

Нині вже не викликає сумнівів визначна роль культури в подальшому розвитку цивілізації. У цьому контексті одним із надійних методів розбудови національної системи вищої школи останнім часом вважається культурологічний підхід, спрямований на усвідомлення особистісно значущих цілей під час взаємодії, в основі якої — діалог рівноправних партнерів. Саме опанування майбутнім дизайнером культурною професійного спілкування зумовлює його здатність до роботи в команді, налагодження взаємовідносин у парадигмі «викладач — студент», «студент — студенти», «дизайнер — колега(и)», «директор — дизайнер», «дизайнер — замовник», а також спроможність фахівця до емпатії, рефлексії та толерантності.

Питання дотримання культурологічного підходу в організації освітнього процесу в закладах вищої освіти мистецького спрямування постає особливо гостро, оскільки саме дизайнери, скульптори, художники та інші митці є провідниками культури в маси, популяризаторами й творцями соціально-етичних, естетичних, національно-культурних цінностей. Особливої значущості за таких умов набуває як засвоєння ними загальнолюдських цінностей, так і дотримання принципу культуровідповідності, що передбачає врахування фонових знань, картини світу, умов культури, притаманних членам певного суспільства.

Отже, сучасному фахівцю надзвичайно необхідно оволодіти комунікативною компетентністю, яка передбачає вміння швидко орієнтуватися в професійних та побутових ситуаціях і, базуючись на особистісному досвіді, знанні культурного поля, ціннісних орієнтацій, та, залежно від обставин, обирати адекватну комунікативну стратегію, що дозволить йому ефективно налагоджувати зв'язки та взаємодіяти з іншими в умовах мінливих соціально-економічних умов, створювати доброзичливу атмосферу.

Культурологічний підхід центрується на розумінні людини фахівця як вільної творчої особистості, яка має індивідуальну життєву позицію, ціннісне ставлення до світу та розуміється в сутності питань культури.

Теперішньому поколінню притаманні схильність до сприйняття більшості інформації за допомогою зору, а також бажання візуалізувати її, виразити свою індивідуальність через творчість та, водночас, поважати творче начало в іншому. На цьому тлі дизайнер інтер'єру має задовольнити потреби усіх користувачів, незалежно від їх статі, віку, національності, ментальності або наявності фізичних вад тощо. Гуманізація суспільства та гуманітаризація освітньо-виховного процесу передбачає залучення дизайнерів до створення інклюзивного середовища. Провідне завдання сучасного дизайнера інтер'єру полягає у вмінні звести до мінімуму небезпечність для життя, можливість виникнення ризиків та небажаних наслідків у разі неочікуваних або непередбачуваних дій користувача. Саме культурологічний підхід імплементує повагу до прав людини та робить значущим урахування системи внутрішніх мотивів, особистісних смислів, семіотики культури для проектування компонентів будь-якого середовища, інклюзивного зокрема, комунікації, виробів, що були б однаково зрозумілими та доступними для спільного користування.

Є. Ю. Трубаєва

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕДІАЦІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Ye. Yu. Trubaieva

METHODOLOGY OF MEDIATION RESEARCH IN THE CULTURAL ASPECT

Вибір методів дослідження медіації є безумовно важливим питанням, оскільки саме методологія зумовлює кут зору, під яким буде розглядатися наукова сутність проблеми. Зазначимо, що методологія вказує на шлях інтерпретації та осмислення певної теоретичної проблематики.

У наукових дослідженнях останніх десятиліть набирає обертів культивування залучення такого комплексу методів, який дозволяє отримати об'єктивну інформацію з обраної проблематики через його сенситивність до усіх складнощів взаємозв'язку та багатомірності сучасної глобальної, соціальної індивідуалістичної реальності.

Українська держава переживає непростий період історичного розвитку, який, на тлі глибокої соціально-економічної, політичної кризи, характеризується національно-культурним та духовним відродженням суспільства. Ланцюг різноманітних змін у країні загострює потребу кожного члена суспільства в захисті, безпеці, комфорті, а процес глобалізації акцентує на необхідності подолання страху руйнування національно-культурної ідентичності, забезпечення серединного балансу між загальним та самотнім, діалогу вільних особистостей як рівноправних сторін. Таким чином, медіацію сьогодні можна розглядати як нову культуру діалогу. Медіація як комунікативний процес формується через імплементацію засобів подолання контроверз, що надає учасникам конфлікту можливості залишатися у своїй ціннісній системі координат та реалізувати власні інтереси в умовах рівноправного діалогу. Складність дослідження медіації в культурологічному аспекті зумовлюється міждисциплінарністю обох наукових явищ, зміст яких не вкладається в межі однієї науки. Культурологічні основи медіації характеризується освоєнням загальнолюдських цінностей, морально-етичних норм, культуротворчістю, незалежністю і саморегуляцією.

Отже, з урахуванням трансдисциплінарного контексту дослідження до комплексу методів важливо віднести кілька *загальнонаукових* методів, зокрема: *історико-системний підхід* уможливує осмислення зміни соціокультурних систем, культурних відмінностей різних історичних епох, *системно-структурний метод* використано для ґрунтового дослідження медіації як певної системи, що носить суб'єктно-суб'єктний характер; *соціокомунікативний підхід* — до визначення культурологічних основ медіації, який спрямований на розкриття сутності медіації як комунікативної взаємодії з урахуванням функціонування культури в певному суспільстві; *порівняльний* — передбачає порівняння культур як ціннісних систем, соціокультурних особливостей, поглядів учених тощо; *герменевтичний підхід*, який має на меті окреслення механізмів інтерпретації та суб'єктивації змісту, визначення суб'єктами медіації індивідуального розуміння змістів у межах отриманих ними впродовж життя фонових знань та асоціацій; *синергетичний підхід* дозволяє проаналізувати генезу та сутність феномену діалогу, його культурологічних основ з точки

зору порядку і хаосу, що позначаються структурністю, самоорганізацією й нелінійністю; та *аксіологічний*, що розкриває роль системи ціннісних орієнтацій учасників медіативного процесу, а також механізми змін у ціннісно-змістовному просторі суспільного життя в умовах глобалізації, специфіки діалогу культур.

Конкретно-пошуковими методами стали методи аналізу та синтез, актуалізації поглядів вітчизняних і зарубіжних учених з питань імплементації медіації. *Термінологічний аналіз* забезпечує можливість уточнення категоріального термінологічного апарату кількох наук.

Отже, важливим критерієм валідності будь-якого підходу в межах зазначеної наукової проблеми постає дотримання гідного ставлення до внутрішнього світу та суб'єктивної реальності іншої людини.

О. М. Куликова

РОЛЬ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ЖУРНАЛІСТІВ

О. М. Кувалова

THE ROLE OF STUDENTS' INDIVIDUAL WORK IN THE TRAINING OF JOURNALISTS

Самостійна робота відіграє важливу роль у навчанні, а також у науковій і творчій роботі студента. Вона є важливим засобом організації пізнавальної діяльності, самоосвіти та самовиявлення студентів. Від того, наскільки студент підготовлений і залучений у самостійну діяльність, залежать його успіхи в навчанні, науковій та професійній роботі.

Існують різні підходи до визначення самостійної роботи. Розглянемо роль самостійної роботи як компонента творчої, пізнавальної, практичної діяльності студентів. Під самостійною роботою будемо розуміти цілеспрямовану, сплановану навчальну, навчально-дослідну чи науково-дослідну діяльність студентів, яку вони виконують за завданням і під методичним керівництвом викладача, але без його безпосередньої участі. Тобто викладач організовує пізнавальну діяльність студентів, а студент сам здійснює пізнання. Отже, самостійна робота не зводиться до виконання одних домашніх завдань, до неї належать і такі види занять, які проводяться в аудиторіях, у присутності викладача і під його керівництвом.

Метою самостійної роботи студентів є опанування ними фундаментальних знань, досвіду практичної діяльності за фахом. Самостійна діяльність має сприяти розвитку відповідальності та організованості, а також формуванню творчого підходу до вирішення нестандартних завдань.

Формування навичок самостійної розумової праці є провідним аспектом розвитку активності студентів. Особливо актуально це тому, оскільки знання мають тенденцію застарівати, «відставати» від потреб життя. У цих умовах доцільно навчити студентів вчитися і здобувати знання з різних джерел інформації самостійно, оволодіти якомога більшою різноманітністю видів і прийомів самостійної роботи.

Важливим є створення комфортного освітнього середовища, у якому студент може самовиявитися під час таких видів самостійної діяльності, як підготовка та захист курсової роботи чи проекту, звіт про творчу зустріч з відомими журналістами тощо, які сприяють накопиченню й переданню досвіду творчої діяльності.

Сучасні умови пропонують гнучкі системи підготовки й самопідготовки майбутніх журналістів. Серед форм самостійної роботи зі студентами найефективнішими, на наш погляд, є: підготовка доповідей з презентаціями до семінарських занять, участь у проблемних дискусіях, ділові та рольові ігри, творчі роботи, розробки макетів газет і журналів тощо.

Важливим методом організації самостійної роботи студентів є метод проєктів. Тут роль викладача полягає лише в організації постійної консультативної допомоги. Цей метод спрямований, зокрема, на розвиток комунікативних навичок. У ньому індивідуальна, самостійна форма роботи студентів поєднується із груповими заняттями. Основою методу проєктів є розвиток пізнавальних умінь студентів, навчання їх конструювати свої знання. За допомогою методу проєктів можна навчити студентів:

- виявляти і формулювати проблеми;
- проводити їх аналіз і знаходити шляхи їх вирішення;
- знаходити необхідні джерела інформації та опрацьовувати інформацію;
- застосовувати отриману інформацію для вирішення поставлених завдань.

Таким чином, правильна організація самостійної роботи студентів, виконання ними різноманітних за змістом видів робіт, застосування нових навчальних технологій сприяють:

- отриманню студентами глибших знань;
- розвитку їх пізнавальних і творчих здібностей.

Отже, якісна організація самостійної роботи в підготовці майбутніх журналістів під час їхнього навчання у ЗВО є важливим фундаментом для активного професійного самовиявлення студентів.

О. Ю. Мухін

**ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОСМІЧНОЇ КІНОФАНТАСТИКИ США
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ СУСПІЛЬНИХ ПОГЛЯДІВ
НА ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ СТ.**

О. Yu. Mukhin

**GENRE FEATURES OF US COSMIC FANTASY AS A REFLECTION
OF PUBLIC VIEWS ON TECHNICAL PROGRESS
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY**

Космічна фантастика є одним з найдавніших різновидів кінофантастики. Фільми цього жанру впродовж ХХ ст. намагалися бути актуальними у світі суспільних подій. Цьому жанрові притаманні певні сюжетні особливості, які віддзеркалюють певні питання, що ставило американське суспільство під час технічного прогресу в др. пол. ХХ ст. Серед таких питань, яких торкається жанр, слід згадати:

1. Зображення майбутнього в умовах неймовірно високого розвитку комп'ютерних та кібернетичних технологій і як ці технології впливають на роботу космонавтів. Зображення досягнень у комп'ютерній техніці відбувається реалістично, з урахуванням стану технологій на наш час та їх потенціалу на майбутнє, зважається на також важливі наукові закони та відкриття. Аналізуючи фільми, у яких був задіяний цей принцип, зокрема «2001. Космічна одіссея», серію фільмів «Зірковий шлях» та «Чужий», можна стверджувати,

що зображення космічних апаратів, комп'ютерних апаратів, влаштованих у них, та роботів-асистентів виконує роль прогнозування розвитку техніки в майбутньому.

У цих фільмах люди виявляються надзвичайно залежні від технологій, навіть не перебуваючи в курсі всього, комп'ютери та роботи-асистенти чинять екіпажу серйозні перепони, коли справа стосується наказів, які видає капітан своїй команді, а технологічні об'єкти усіяло їх ігнорують та перешкоджають їх виконанню, і, як апогей, це призводить до жорстоких, навіть смертельних конфліктів між космонавтами та технологічними асистентами. Це сюжетне рішення зображує руйнівальну сторону розвитку кібернетики та комп'ютерів, на прикладі таких конфліктів людей з технологіями застерігає людей від потенційної тотальної залежності від техніки, гаджетів, кібернетики.

2. Зображення науково-дослідницьких польотів космічних команд на невідомі планети та космічні об'єкти з метою їх детального вивчення та встановлення можливого контакту з інопланетними формами життя. Ця особливість жанру зображує одні з найреальніших перспектив розвитку космічної галузі і науки, а також демонструє людей-землян не як загарбників чужих світів та агресорів, а як освічених учених, які прагнуть миру та контакту з новими інопланетними формами життя. Такі мотиви зображуються в одному з перших культових фільмів космічної фантастики «2001. Космічна одиссея», а також в не менш відомих франшизах «Чужий» та «Зірковий шлях».

В усіх цих фільмах зображується типізована космічна команда з великою кількістю астронавтів різного професійного нахилу – пілотів, механіків, докторів. Як правило, ці команди оснащені передовим і найсучаснішим космічним транспортом з усім потрібним програмним забезпеченням. У вищезгаданих картинах команди астронавтів, при всьому технічному оснащенні та моральній підготовці, терплять чисельні труднощі під час дослідження планет та невідомих істот. Ці труднощі завдають команді різноманітних збитків – як мінімум, матеріальних, у вигляді механічних пошкоджень космічного корабля, як у випадку серії «Зіркового шляху», а як максимум – це може коштувати здоров'я та навіть життя членів екіпажу, як показано у серії фільмів «Чужий». Ці труднощі також розкривають силу волі та кмітливості членів космічної команди, демонструють, наскільки ефективно вони намагатимуться досягти мети свого польоту або яким чином зможуть врятувати власне життя.

У випадку «Зіркового шляху» сильна харизма та авторитет капітана мають своє місце, але загалом ці фільми демонструють, що успішно провести дослідження планет та різноманітних космічних об'єктів, вести протистояння та контактувати з позаземними формами життя, досягати всіх цілей можливо лише разом, ключову роль відіграє сила колективу і його рішення. У франшизі «Чужі» результати дослідницької діяльності та дипломатії з інопланетянами у космічних команд є доволі невтішними. Майже в усіх частинах «Чужих», під час спроби космічних команд дослідити планети, де живуть та розмножуються Чужі, це завжди закінчується кривавою та жорстокою бійнею команди з цими істотами, у результаті якої практично вся команда стає жертвою і гине від нападів монстрів.

3. Зображення інопланетян, як ненависників людства, які бажають знищити все населення на планеті Земля. Ця жанрова особливість є однією з

перших у космічній фантастиці. У 1950-х – 1960-х рр., коли космічна галузь ще була на стадії розвитку, проте ще не було чіткого поняття, наскільки успішними стануть польоти людей у космос та дослідження його просторів, американському суспільству були притаманні побоювання моменту зустрічі з неземними народами, допущення того, що інопланетяни й зовсім можуть бути не налаштовані до дипломатії, не зрозуміють миролюбивої політики землян. На таке сприйняття інопланетних істот впливала також напружена зовнішня політика США щодо СРСР, Китаю, коли в суспільстві не знали, чого очікувати від геополітичних суперників.

Тогочасна американська пропаганда постійно гіперболізувала образи радянських людей, представляла їх як грубих, нерозумних загарбників, така сама трактовка образів торкнулась й зображення інопланетних народів. Так, у фільмах «Дещо», «Загарбники з Марсу», «Війна світів», «Інтервенція викрадачів тіл», «Це прийшло із космосу», «Земля проти летючих тарілок» інопланетяни зображені як абсолютний агресор, з твердою ненавистю до людства, який має чітко встановлену мету – знищити людей повністю. Але з початку 1960-х рр. ця жанрова ознака з гіперболізованою трактовкою інопланетян певним чином втратила свою актуальність, і такі фільми вже менше знімались. У 1990-ті рр. вийшли такі картини, як «День незалежності» та «Марс атакує!», де ця жанрова особливість з зображенням інопланетних істот як безжалісних агресорів усе ще становить основу сюжетів цих фільмів. Але тепер автори знизили у фільмах рівень драматизму та серйозності подій і створили комічнішу атмосферу, додавши інопланетянам пародійних та комічних ознак, що відобразилось навіть на їх зовнішньому вигляді. Наприклад, цей комічний прийом був застосований режисером Тімом Бертоном у картині «Марс атакує!», де інопланетяни зображені з порушеними пропорціями тіл, з маленьким тулубом та величезною головою, яка мала форму людського мозку.

С. О. Сватковський

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ КЕРАМІКИ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ

S. O. Svatkovskij

ARTISTIC FEATURES OF TRADITIONAL CERAMICS OF THE LEFT-BANK OF UKRAINE

Нині ключовим питанням для багатьох науковців залишається поглиблене вивчення регіональних особливостей традиційно-побутової культури нашої держави в контексті відродження духовної традиції українців. Зокрема це стосується гончарного промислу Лівобережжя.

Глиняні вироби Лівобережної України завжди відображали регіональні особливості етнічної культури. Саме народна кераміка Лівобережжя дозволяє виявити спільні та відмінні ознаки в її технології, формі, орнаментіці, поливі.

Загалом українська народна кераміка відрізняється від російської багатоколірним розписом або ліпними прикрасами з рослинним орнаментом, а саме: букетами квітів, листками, гілками. Часто на українських гончарних виробках можна помітити орнамент у вигляді виноградного грона. До речі, виноградний мотив досить часто використовувався також і в шитві Полтавщини, різьбярстві, на обкладинках книжок. Що ж стосується зооморфного мотиву, то

гончарі виготовляли, безпосередньо, посуд, у вигляді баранців, левів, коників, півнів, птахів.

Під час дослідження гончарного промислу виявлено та проаналізовано регіональні відмінності народної кераміки Лівобережної України. З досліджень видно, що для гончарних виробів *Полтавщини* характерні: квіткова та тваринна орнаментика, тонкостінність, дво-триколовий розпис у вигляді хвилястих ліній, рисочок, крапочок, поліхромність розпису, пишність, різноманітність художніх прийомів, для *Чернігівщини* — графічний малюнок та рослинно-тваринна композиція. Стосовно глиняного посуду Ічні, Кролевця, Ніжина, то він відзначався геометризованими композиціями з жовтогарячими, жовтими та зеленими кольорами.

Козацькі мотиви та біблійна тематика переважали на городнянських кахлях.

Орнамент у с. Верба Короського району майстри наносили у вигляді рослинних та тваринних мотивів, хвиль, рисочок. На інший посуд, глечики, макітри, горшки, орнамент майже не наносився;

Для *Харківщини* характерний фігурний антропоморфний посуд (Куп'янськ, Нова Водолага, Валки, Ізюм). Цеховій кераміці Харкова XVII ст. притаманні тиснуті геометричні візерунки та синя кобальтова полива, для *Луганщини* — орнаментика на глиняних виробах у верхній частині тулуба. Інколи вона простежувалася також на горловині та вінцях посуду.

Орнамент на посуді лисогорівських кустарів (глечики, макітри, миски, ковбушки для води, свистки, цвітошники) був відсутній. Лише інколи гончарі наносили на шийки глечика орнамент у вигляді рисочок або хвиль.

В інших гончарних осередках Луганщини переважали орнаменти з використанням місцевих рослин, мотивів природи Північного Дінця та донецького степу.

Стилізація виробів вирізнялася стриманістю, навіть графічністю.

Для *Сумщини* характерна виваженість форм. На Сумщині виготовляли переважно глибокі миски, «профільовані, на низькій “підшві”, горщики та макітри — приземкуваті та стійкі, вузькогорлі ковбушки — широкоплечі, з плавним спокійним силуетом». Глиняним виробам Охтирщини притаманні ритовані прямі та хвилясті лінії «побілом», «вохрою» чи «червінькою», які наносилися на стінки посуду. Нескладний лискучий візерунок гончарі наносили на сіру кераміку, яку виготовляли у с. Шатрище Сумської обл. Кахлям, які вироблялись у Конотопі, був характерний рослинний орнамент. Загалом у XIX ст. на кахлях переважали орнаменти із зображеннями птахів, тварин, людей.

Народне мистецтво кераміки Лівобережної України зберегло своє неповторне «обличчя» і дійшло до нас, залишивши багато традиційних елементів минулих століть. Форми гончарних виробів, орнаментика, технологія регіонів Лівобережжя мало в чому змінилася. І все це завдяки усталеності давніх традицій. Цьому, як уже зазначалося раніше, сприяло також проведення різноманітних виставок, ярмарків для підтримки та розвитку кустарної промисловості на Лівобережній Україні, зокрема на Харківщині, які стали своєрідною традицією, сформованою ще в XIX ст.

Стосовно традиції, то її роль у процесі етнокультурної ідентифікації, у формуванні національної самосвідомості залишається незамінною. Тому нині важливою проблемою є вивчення культурно-історичної сутності традицій, звичаїв, обрядів. Адже формування гончарних традицій на Лівобережній Україні відбувалося протягом багатьох століть. Гончарні вироби на різних етапах розвитку гончарного промислу виготовлялися як для домашніх потреб, так і на замовлення та для продажу їх на ринку. Багато століть український народний глиняний посуд був продовженням багатівкових традицій кераміки, яких дотримували майстри гончарної справи.

У другій половині ХХ ст., через брак побутового посуду, було відновлено кустарне виробництво на Лівобережжі. Кустарі задовольняли потреби населення своїми виробами. Глиняний посуд та інші речі зберігали народні традиції форми і декору та виявляли загальний регіональний характер гончарства Лівобережної України.

Гончарні вироби сучасних українських митців доволі стійко зберігають традиції народної кераміки. Нові ознаки значно повільніше з'являються в роботах гончарів, хоча в останні десятиріччя ХХ ст. цей процес прискорився.

Завдяки дотриманню технологій минулих століть гончарство, як один із видів народного мистецтва, має перспективу на своє збереження. На відміну від підприємств народних промислів, де технологія постійно змінюється, кустарне виробництво, на щастя, здебільшого зберігає давні традиції, технологію.

О. О. Павлюк

КАТЕРИНА БІЛОКУР. ПРО НЕЇ ЗАГОВОРІТЬ СВІТ. КУЛЬТУРНИЙ ПРОЄКТ

О. О. Pavliuk

KATERYNA BILOKUR. THE WORLD WILL TALK ABOUT HER. CULTURAL PROJECT

Творчість народної художниці Катерини Білокур належить до найкращих надбань української культури ХХ ст. Її твори назавжди ввійшли в золотий фонд української культури.

Народилася митчиня 7 грудня 1900 р. в с. Богданівці Пирятинського повіту Полтавської губернії в бідній селянській родині. Художниця самотужки, без професійної художньої освіти опанувала техніку олійного живопису та віднайшла власний стиль, який мистецтвознавці називають «білокурівською вишивкою». Особливістю написання картин художниці — ретельна прописаність і багатство деталей. Кожна деталь зображених квітів, овочів, предметів побуту добре диференційована, виписані навіть прожилки пелюсток. На багатьох полотнах квіти випромінюють світло, оточені ореолом.

Катерина Васильівна, створюючи картину, не робила попередніх ескізів, ретельно виношувала задум, а потім відображала його на полотні — йшла не від загального до часткового, а від часткового до загального, приписуючи деталь за деталлю, примальовуючи квітку до квітки так, щоб тільки на останній стадії письма картина набувала завершеності. Олійна поверхня в роботах художниці не блищить, зовсім не жирна. Фактура полотна не забита фарбою, добре проглядається переплетення ниток, мазки такі малі, як стібки у вишивці.

Творчість К. Білокур становить своєрідний феномен художнього «синтезу», що немає аналогів в українському і світовому мистецтві: органічне

злиття професійного живопису і народного, чи наївного. І в цьому полягають її геніальність і неповторність.

У своїх картинах художниця демонструвала красу і багатство української природи, щедру родючість її землі. Здебільшого малювала квіти. Пензлі для малювання виготовляла власноруч з шерсті тварин, фарби – з городини.

У її нелегкому житті, на яке припали лихоліття війни, злиднів та голоду, були нерозділене кохання, матеріальна скрута, вороже ставлення оточуючих до її малювання, невиліковна хвороба ніг, спроба самогубства, постійні дорікання батьків на витрачений на малювання час. Але бажання стати живописцем зламало всі перепони, з літами прийшло визнання, життя принесло художниці людську пошану.

У 1954 р. в Парижі на міжнародній виставці демонструються картини Катерини Білокур «Цар-кокос» (1949), «Берізка» (1935) і «Колгоспне поле» (1948–1949). Всесвітньовідомий маестро Пабло Пікассо високо оцінив картини художниці. Він порівняв її роботи з роботами Серафін Луїз із Сандлі, назвав Катерину Білокур геніальною і сказав: «Якщо б у Парижі була художниця такого рівня, то ми змусили б увесь світ заговорити про неї».

Не стало художниці 9 червня 1961 р. Пам'ять про видатну українську художницю живе в її чудових творах, що зберігаються в різних музеях України, в експонатах меморіального музею в с. Богданівці, у Яготинському історико-краєзнавчому музеї, у Державному музеї українського народного декоративного мистецтва в Києві і у віртуальному музейному просторі.

У творчому доробку народної художниці понад 70 картин. На честь К. Білокур: видано альбоми, книги; створено науково-документальні та художні фільми; засновано премію імені Катерини Білокур; видано ювілейну монету номіналом дві гривні; видано поштову марку; названо вулицю в м. Києві.

До 120-річчя Катерини Білокур, який відзначатиметься 7 грудня 2020 р., Національний музей українського народного декоративного мистецтва (м. Київ) підготував мистецький проєкт «Білокур», мета якого – популяризація доробку геніальної українки. Проєкт передбачає немало інноваційних заходів. Так, завдяки проєкту «оживуть» і 17 із 37 картин видатної художниці з колекції музею. Ці роботи стануть частиною широкомасштабної ювілейної виставки «Катерина Білокур. Життя в обіймах квітів». За допомогою аудіогіда та доповненої реальності гості музею зможуть самостійно ознайомитися з цікавими подробицями про створення 10 робіт Катерини Білокур, її епістолярною спадщиною, почути коментарі сучасників мисткині.

Ознайомившись із творчим доробком Катерини Білокур, її нелегким життєвим шляхом та змістом наявних нині мистецьких проєктів, виникла ідея створення авторського культурного проєкту «КАТЕРИНА БІЛОКУР. ПРО НЕЇ ЗАГОВОРИТЬ СВІТ» на Харківщині. Мета проєкту – популяризація доробку геніальної українки на Харківщині. Проєкт передбачає відкриття віртуальної виставки в інтернет-просторі, на якій будуть представлені твори Катерини Білокур із використанням інноваційних технологій: 3D-графіка картин; аудіогід з історією створення кожної картини, описом зображеного на картині (для людей з обмеженими можливостями); онлайн-трансляції спектаклів, документальних фільмів про життя і творчість художниці тощо. Цей проєкт наразі актуальний, адже в умовах пандемії та жорстких карантинних

заходів можливість побачити унікальні твори художниці на її батьківщині ускладнюється. Надалі проєкт передбачає відкриття виставки репродукцій картин на базі одного з культурних центрів Харківщини. Після завершення проєкту – феєричний показ картин Катерини Білокур з використанням 3D-проекції на будинки нічного міста для загального перегляду їх харків'янами та гостями міста. Розробка цього культурного проєкту триває.

Р. М. Окунєва

МУЗИКА ЯК НАРАТИВ У ТВОРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

R. M. Okunieva

MUSIC AS A NARRATIVE IN AUDIOVISUAL ARTWORK

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності визначення ролі музики в сучасному творі аудіовізуального мистецтва, оскільки за останнє сторіччя функції музики зазнали суттєвої модифікації. З-поміж інших найпопулярнішою галуззю для дослідження музики в аудіовізуальному творі залишається кінематограф: музику в кіно аналізували такі вчені, як К. Горбман, К. Метц, М. Кук, В. Бімен та ін. Особливістю нашого дослідження є інтердисциплінарний підхід до детермінування значення музики в оповіданні аудіовізуального твору: пропонується, з одного боку, відділити музичний наратив як окремий об'єкт детального дослідження, з іншого, – інтегрувати, отримані за допомогою аналізу музики як наративу, дані зі знаннями, отриманими з інших елементів багатоканального сторітелінгу.

Ми, розглядаючи музику як наратив, прагнемо дослідити використання семантичних музичних кодів, що складаються в окреме оповідання. Для цього в аудіовізуальному творі передусім треба визначити всі канали, через які передається інформація у творі: візуальний, аудіальний і текстуальний. Це також означає, що з'являється потреба у визначенні рівноправних елементів оповідання у творі аудіовізуального мистецтва: зображення, звук і текст, а розмежування цих елементів та подальше дослідження є критичними для аналізу музики як наративу. К. Метц наголошує на розділенні оповідання на лінгвістичне та аудіовізуальне, але зауважує, що вони мають бути задіяні разом. Специфіка музики в кіно, за Ж. Дельозом, утворює новий синтез, визначаючись діалектикою звукового і оптичного. Використовуючи наявний в англійській літературі термін «аудіовізуальна мова» («audiovisual language») та інтерпретуючи твори як «аудіовізуальні оповідання», ми прагнемо розглядати кожен з каналів як систему знаків, а також наголошуємо на необхідності подальшого поєднання отриманих семіотичних конструкцій усередині твору.

За останні сто років твори аудіовізуального мистецтва (серед яких нині можна назвати кінофільми, телесеріали, відеоігри, рекламні відеоролики тощо) зазнали значних трансформацій, що торкнулися не лише технологічного, але й соціокультурного аспекту проблеми. Розмежування жанрів та конвергенція напрямів мистецтва, розмитість кордонів масової та елітарної культур – усе це сприяло звеличенню ролі музики в аудіовізуальному оповіданні. Вона вже не є прийомом для перекриття шуму в залі чи допоміжним засобом забарвлення монотонних моментів кінокартини, у ХХІ ст. музика виступає в якості

повноправного елемента сюжету, маючи власний, доволі специфічний, спосіб оповідання.

Слід звернути увагу на такі питання: якщо розглядати музику як наратив, хто є наратором історії в момент оповідання? Якщо автор твору є оповідачем, то чи розповідається історія лише в момент її створення, чи вона знову оповідається під час кожної її репродукції? Для кращого розуміння феномену музики як наративу треба екстраполювати тези Р. Барта про «смерть» автора на аудіовізуальне мистецтво, а також пригадати зауваження В. Беньяміна щодо спромоги репродукції «перенести подобу оригіналу до ситуації, що недоступна для самого оригіналу». Б. Лангкер описує два підходи до дослідження музики в контексті аудіовізуального твору: вертикальний (аналіз синхронного зв'язку аудіо та відео) та горизонтальний (пошук наративного підтексту), які в сукупності надають максимально детальну картину оповіданню. Таким чином, питання про авторський задум і його інтерпретацію реципієнтом аудіовізуального твору (термін для позначення комбінації осіб слухача та глядача в контексті розглядання різних елементів аудіовізуального твору як рівноправних) залишається відкритим.

Лінійність формальних характеристик оповідання аудіовізуального твору (сюжетна арка) корелюється з лінійністю/нелінійністю самого музичного оповідання: абстрагованість символізму, розхитування первинних асоціацій, використання новітніх засобів виразності — аудіовізуальна мова нині перетворюється на суб'єкт багатоканального сторітелінгу. Відокремлюючись від інших видів мов (але одночасно являючи собою синтез кількох з них), аудіовізуальна мова представляє квінтесенцію інтерактивної комунікації з отримувачем аудіовізуального досвіду, а музичний наратив відіграє в цьому важливу роль. Отже, у контексті сучасного аудіовізуального мистецтва музика розглядається нами як «ритмотонотембральна» версія літератури, з огляду на це проблема музики як наративу потребує подальшого дослідження.

К. О. Тимофеева

**ЛИСТ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН
(НА ПРИКЛАДІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ П. КУЛИША)**

К. О. Timofyeyeva

**CORRESPONDENCE AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON
(BASED ON P. KULISH'S EPISTOLARY HERITAGE)**

XX ст., особливо його друга половина, багато втратило історичної, літературної, мистецтвознавчої та іншої наукової інформації, оскільки листування перестало бути основним комунікативним засобом спілкування між творчими й науковими особистостями. Тому XIX ст. цілком справедливо можна вважати розквітом епістолярного жанру та родоначальником наукового ставлення до нього, коли в поле зору наукових досліджень стали дедалі частіше потрапляти листи приватного змісту. Епістолярна спадщина письменників за своєю інформативністю не лише не поступається іншим джерелам, а й дозволяє проілюструвати широке коло культурних, літературних, наукових та громадських інтересів художників слова.

Лист — це своєрідний діалог, з якого постають людські взаємини. Ще античні автори та епістоло графи Середньовіччя усвідомлювали зв'язок між кореспондентськими парами як бесіду, діалог і взаємоузгодженість послань. Епістолярій залишається формою спілкування і до сьогодні. Водночас ускладнюється його структура, дещо змінюється характер діалогізму. У наш час маємо електронну пошту, смс-повідомлення.

Слід зауважити, що здавна люди звернули увагу на листи як засіб спілкування й навіть виробили, відповідно до кожного історичного періоду, країни, національних традицій, чітко відпрацьовані формули, прийнятні для зрозумілого висловлювання думок, передання вражень.

Здавна відома концепція епістолярного стилю філософської школи Арістотеля. Просторова відчуженість кореспондентів не заважала спілкуванню єгиптян, грецьких цивілізацій та й загалом людям у всіх країнах на всіх континентах.

Основне призначення листа — проінформувати про певну подію, або висловити свої почуття адресату, або поєднати те й інше. Коло питань, подій, про які йдеться в кореспонденції, може бути широким і вузьким, надзвичайно важливим і не надто суттєвим. Усе це залежить від багатьох факторів: літературного таланту адресанта, його суспільного становища, а також від адресата.

Як зазначає О. Боряк: «Будемо свідомими того, що листи є специфічним історичним джерелом, що вимагає критичного, диференційованого підходу. Адже в них скриті як істинні мотиви вчинків та подій, так і хвилинні враження і настрої». О. Гирич, рецензуючи наукове видання «Пантелеймон Куліш. Повне зібрання творів. Листи», відмітив, що «Листи — може єдине за потужністю джерело, що розкриває постать П. Куліша як визначного громадсько-політичного діяча».

Будь-яке листування, власне, як і мова взагалі, якщо розглядати ці поняття з комунікативного погляду, — явище суспільне. Отже, сенс, доцільність письменницького листування також впливають із суспільної природи мовлення, яке завжди комусь адресоване. Поза суспільством мова немислима. Так само не мислимий за межами суспільства і твір епістолярний, адже його «будівельним» матеріалом є слово.

Лист, з одного боку, є явищем життя, спонтанним виявом думки, людських почуттів і реакцій, звернений до конкретного адресата. З іншого, з плином часу лист набуває іншого звучання, багатозначності, чинник суб'єктивності відходить на другий план, і лист, так би мовити, починає самостійне життя, виступаючи свідком минулих подій, надаючи можливості читачеві доторкнутися до історичної реальності, глибше усвідомити її, ніби відчутти себе співучасником тих подій. Поза часом, поза певним суспільством неможливо зрозуміти й осмислити лист. Доречним тут є твердження В. Сметаніна про те, що кореспонденції «необхідно розглядати як продукт певного часу. Адже кожна епоха, кожний період наклали свій відбиток на форму і зміст епістоли. Безперечно, письменницькі приватні кореспонденції різних епох мають специфічні особливості, нівеляція яких або, навпаки, підкреслення окремих як універсальних не може бути об'єктивною ідентифікацією істинної сутності «діалогів на відстані»». Для того щоб з'ясувати характер епістоли, її структуру,

необхідно знати передусім ті вимоги, які висуваються перед нею в той чи інший суспільний період.

Епістолярні джерела часто інформують про враження, яке справили на автора події, передані в його інтерпретації, про вплив на авторів та адресатів літературних творів (оцінка їх), матеріалів публіцистики, філософії, наукових відкриттів, виставок живопису тощо. Тому фактичні матеріали з листів надають змоги сформулювати висновки про інтереси суспільних груп, різних верст населення, окремих видатних осіб.

Лист в історії світової культури має своє незамінне і специфічне місце. Пояснити це можна передусім процесами формування національних культур, зокрема національних мов та культур. У пізніші часи лист набуває значення соціокультурологічного феномену, оскільки в його відсвіті проступає проблема індивідуальності в історії культури. Отже, лист можна вважати водночас і своєрідним чинником еволюції національної свідомості.

Оскільки лист письменника є переважно унікальним, неповторним документом, у якому спонтанно й невимушено зафіксовано ознаки, характеристики людини і митця, він має неперехідну суспільну й художню вартість. Такий пріоритетний підхід до листа письменника вперше в едиційній практиці України і Росії реалізував видатний український письменник і культуролог, архівознавець П. Куліш, досліджуючи і публікуючи епістолярій М. Гоголя.

Залучаючи листи до наукового обігу, збагачується джерельна основа для вивчення біографії письменників та культурно-історичного проміжку часу і простору. Епістолярна спадщина українських митців — це неповторна й своєрідна інформація, яку неможливо отримати з інших архівних джерел, і кореспонденція П. Куліша є яскравим прикладом. Загалом приватна кореспонденція творчих особистостей розпорошена по різних архівних установах не лише України, а й зарубіжжя, що потребує систематизації та уніфікації архівних матеріалів для культурологічної ретроспективної інформації, яка має наукове значення.

СЕКЦІЯ:

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ МІЖЕТНІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ: ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Н. Є. Шолухо

КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКИХ МІСТ У КОНТЕКСТІ «КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ» П. БУРДЬЮ

N. Ye. Sholukho

THE CULTURE OF UKRAINIAN CITIES IN THE CONTEXT OF «CULTURAL CAPITAL» BY P. BOURDIEU

Урбаністичні студії в реаліях української культури демонструють науковий потенціал і прикладний характер. Одним із напрямів урбаністики як міждисциплінарної науки, культурологічної за своїм походженням, є розробка стратегії розвитку міста шляхом виявлення культурного капіталу — потенційно прибуткових явищ і процесів міської культури. Натомість культурний капітал

українських міст потребує, передусім, артикуляції в інтелектуальному та громадському просторі.

Питання розвитку «символічної економіки» як можливості переходу «культурного капіталу» у фінансові прибутки в міській культурі розглядалося в працях, зокрема, М. Вебера, Ш. Зукін, О. Лейбовича та Н. Розова. Проте з позицій вітчизняної урбаністики нині є потреба у формуванні цілісних образів українських міст, а також у деталізації наукової та громадської уваги до культурного капіталу з перспективою стимулювання розвитку символічної економіки. Інтеграція концепції «культурного капіталу» П. Бурдьйо до культурологічного дискурсу урбаністики є плідним напрямом у пошуках вирішення цієї проблематики.

Для репрезентації евристичного потенціалу концепції «культурного капіталу» П. Бурдьйо як моделі активізації символічної економіки в культурі українських міст необхідно виокремити чільні твердження автора, здійснити екстраполяцію на проблемні позиції в культурі українських міст, а також показати перспективність механізму розвитку символічної економіки.

У праці «Форми капіталу» (1983 р.) французький соціолог П. Бурдьйо встановив типологію капіталу, згідно з якою економічний капітал реалізується у фінансах і праві на власність, тоді як соціальний — через особисті зв'язки, які потенційно спроможні забезпечити збільшення економічного капіталу. Водночас культурний капітал є багатокомпонентним конструктом із матеріальної культури та концептів, чільна властивість якого — неможливість перейти у власність іншому суб'єкту культури. Інкорпорований (фізіологічні дані) та об'єктивований (книги, арт-об'єкти, автомобілі та коштовні предмети) можуть переходити в спадок як наслідування розумових здібностей і введення в права власності на матеріальні цінності. Тоді як інституціолізований (академічна освіта) конституюється в суб'єкті й легалізує його знання на рівні держави, чим наділяє свого власника правом на професійну діяльність за фахом. Загалом соціальний та культурний капітал у просторі культури наділяється статусом «кредиту довіри», який закріплюється за суб'єктами культури, які приналежні до цих двох типів капіталу.

Культура українських міст, при всьому регіональному розмаїтті, демонструє однотипні проблематичні позиції, які потребують затвердження через науковий дискурс, громадські обговорення та практичні ходи органів місцевої влади, приватних підприємців і громадських активістів. Так, українські міста мають слабку інфраструктуру для реалізації потреб міжнародного та регіонального туризму, слабкий брендінг і бустеризацію, несформовану мережу локацій для відвідування, а також відсутню культуру меценатства та інвестувань у культурні індустрії. Окрім того, маркерами культурного капіталу українських міст є локальні народні промисли та культурні індустрії, які так само носять дискретний характер і потребують системності.

Культурологічна рецепція проблематики символічної економіки українських міст надає змоги відзначити, що такі міста, як Львів, Кам'янець-Подільський, Одеса, Київ і Полтава демонструють цілісність бренду і комплексність туристичних маршрутів. Натомість інші міста поки що не мають чіткої стратегії залучення «символічної економіки» до повсякденної культури

міста. Відтак, мовою П. Бурдьйо, українські міста мають «культурний капітал», який не трансформується в економічний капітал.

Таким чином, архітектоніка культурного капіталу українських міст демонструє потужний потенціал, натомість розробки та деталізації потребують бренди міст. Актуалізація «символічної економіки», за концепцією П. Бурдьйо, уможливується за рахунок гіпотетично прибуткових культурних практик інтелектуального, мистецького та етнографічного змістів.

А. М. Біленька

СЦЕНІЧНЕ СЛОВО У ВІТЧИЗНЯНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 30–40-Х РР. ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ

А. М. Bilenka

PERFORMING WORD IN THE NATIONAL CINEMATOGRAPHY OF 30–40'S THROUGH THE PRISM OF HISTORICAL AND CULTURAL PROCESS

Українське кіно 1930 – 1940-х рр. характеризується втратою автономії від Москви, репресіями проти культурних діячів, встановленням жорсткої цензури, яка розпочалася після згортання процесу українізації наприкінці 1920-х, а також підпорядкуванням кіноіндустрії потребам воєнної доби.

Щоб встановити тотальний контроль над усіма сферами культурного життя, ідеологічно-репресивна машина радянської влади ретельно відбирала фільми не лише за тематикою, жанром, акторським складом тощо, а й за загальною естетичною та ідеологічною фактурою. Крім того, послабився зв'язок української кінематографії з національною культурою, вона стала заручником центру і слугувала поширенню відповідної ідеології.

Першим звуковим фільмом в Україні була документальна стрічка Д. Вертова «Симфонія Донбасу» (1930), а наступного року вийшов художній фільм О. Соловйова «Фронт», у якому глядачі вже почули голоси акторів.

Деякі кінематографісти стверджували, що звук повністю змінює природу кіно, показуючи його як мистецтво, яке заново відкриває людині світ звуків і слово в усій його багатогранності. Це призвело до появи фільмів, основаних на суцільних розмовах і з мінімумом фізичної дії. Інші режисери використовували звук як додаткове джерело характеристики природи, речей, місця дії у фільмі. Такі підходи сповідував і О. Довженко, під час роботи над своїм першим звуковим фільмом «Іван» (1932). Він першим довів, що звуковий фільм не можна створювати за тими ж принципами, що і німий.

Ще один відомий режисер того періоду І. Кавалерідзе зняв свій перший звуковий фільм – «Коліївщина» (1932), у якому представники різних національностей говорять рідними мовами. Це надало стрічці особливої виразності. У картині зіграло багато відомих акторів: Д. Антонович, М. Крушельницький, І. Мар'яненко та ін.

З появою звукового кіно, «театральна» школа акторів почала кидатись в очі – більшість виконавців були професійними театральними акторами і звикли до роботи на великій сцені завдяки поставленому диханню й голосу, і не володіли специфікою гри в художньому фільмі, яка спонукала майже до побутової мови. Крім того, брак і громіздкість технічного обладнання спричиняли «брудність» звуку (сторонні шуми, нерівність звучання мови при

віддаленні актора від мікрофону тощо). Студійні мікрофони, які розміщувались прямо на знімальному майданчику і записували звук під час сцени, не витримували такого форсованого звучання мови акторів, які стояли близько до них, тому це лише додавало зайвого шуму, але було єдиним способом записати акторів, які знаходились поодаль від них. Така техніка запису звуку одночасно із зображенням прямо зі знімального майданчика називалась «синхронними зйомками».

Застосування звуку на екрані знову посилило вплив театру на розвиток кінематографії, принаймні в деяких фільмах проявилось стремління копіювати форми театрального діалогу. І знадобилось багато часу, щоб правильно оцінити всі шкідливі наслідки такого наслідування і щоб діалог на екрані здобув такі якості, які властиві лише йому.

В естетичному вимірі радянський кінематограф і український зокрема перебував під вимушеним впливом «соціалістичного реалізму». Фільми, які не відповідали його вимогам, перероблялись або заборонялись. Але слід погодитись з тим, що така яскрава «театральна» манера виконання органічно підходила під цей напрям. Діалоги і монологи акторів перетворювались на політичну промову, революційні гасла, що надавало змоги партії активно проводити свою ідеологію в маси. Смысл слів, фраз, сцен не мав подвійного дна, тому сказане було зрозумілим не лише прошарку інтелігенції, а й простій робітничій сім'ї, що, з одного боку, дозволяло долучитись до мистецтва будь-кому, з іншого — пропагувало політику партії за допомогою простих і примітивних художніх засобів. Відсутність самовираження митців того часу полягала не лише в тому, що режисери не могли закладати свої ідеї у фільми, якщо ті не відповідали інтересам влади, а і в тому, що вони мали подавати їх у формі, яка буде зрозумілою буквально і одразу ж кожному. Тоталітаризація культури вплинула на авторський почерк таких режисерів, як О. Довженко, І. Кавалерідзе, І. Савченко, які представляли романтичний напрям радянського кіномистецтва і схилились до широких філософських узагальнень, образного, метафоричного мислення і мови персонажів.

Зокрема довженківський сценарій «Щорса» (1939) неодноразово перероблявся і доповнювався, оскільки його проби систематично направлялися для особистого перегляду Сталіну. Проте Довженко поставив більшовицький фільм на суто українському тлі. Національного забарвлення йому вдалося досягти завдяки використанню українських народних пісень і танців, звичаїв, дум, органічного поєднання української і російської мов.

Ще одна ознака, яка характеризувала сценічне слово у кіно 30-х — 40-х рр. у фільмах напряму «соціалістичний реалізм» з патріотичною направленістю, — відсутність індивідуалізації. Дефекти мови та інші відхилення від норми могли діяти зазвичай у комічному ключі, вони були властиві лише або антагоністам, або другорядним персонажам. Усе, що відбувалось на екрані, повинне було сформувати в глядача образ «правильної» з точки зору партії людини, з «правильною» громадянською позицією, вона повинна бути близькою народу, дивитись з оптимізмом в майбутнє, бути сміливою і кмітливою, не мати зовнішніх вад (у нашому випадку — мови). Так, принаймні, подавались головні герої. Тому серед кінопродукції того часу важко знайти оригінальні прийоми в поданні звукового матеріалу акторів. Винятком могли стати лише екранізації

класичних творів, у яких з самого початку персонаж мав певні мовні особливості. Індивідуалізація могла використовуватись також у випадках потреби виділення певної соціальної групи або національності. Ще одна особливість, яку можна помітити лише в екранізаціях художніх творів або в фільмах на історичну тематику, — наявність архаїзмів.

Відсутність індивідуалізації була властива також і фільмам про війну. В образах героїв кінострічок акцентувалося виключно на тому, що виявляло здатність героїв до самопожертви заради Батьківщини. Наслідком такого впливу було зникнення в тогочасному кінематографі особистої теми.

Особливістю художнього кіно часів війни було також широке використання засобів ораторського мистецтва. У промовах, які в кожному з воєнних фільмів мали безпосереднє агітаційне навантаження, лунав заклик до боротьби. Ораторським зверненням часто надавалося більше уваги, ніж самим персонажам, що їх виголошували. Роль Олени Костюк, яку грала Н. Ужвій у «Райдузі» (1943), є узагальненням народної сили, мужності і материнських почуттів, але саме це позбавляє персонажа індивідуальності. А емоційні фразеолозунги незламності віри в перемогу, якими наповнений весь фільм, розчиняють персонажів серед інших героїв кінострічок тих часів, які були переповнені пропагандою.

Якщо порівняти ці процеси з сучасними тенденціями, то кіно, як одне з найпопулярніших і наймасовіших мистецтв, залишається засобом пропаганди ідеології держави і в наш час, але вже із залученням засобів індивідуалізації персонажів, зокрема і їх мови.

Л. Б. Романюк

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ СТАНИСЛАВОВА ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ XIX — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ ЯК ПРОСТІР
МІЖЕТНІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

L. B. Romaniuk

**THE CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT IN STANISLAVIV OF THE SECOND
HALF OF THE 19TH — THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY AS A SPACE
OF INTERNETHNIC COMMUNICATION**

Потужним центром національно-політичного та культурно-мистецького життя в період другої половини XIX — першої третини XX ст. була Галичина. Унаслідок свого геополітичного розташування ця земля завжди була частиною Європи і, відповідно, увібрала традиції й особливості, притаманні європейській культурі. Попри втрату власної державності і приналежність у різний час до Австро-Угорщини і Польщі, Галичина динамічно розвивалася, її суспільне, економічне, політичне та культурне життя становило оригінальну, яскраву і різнобарвну палітру, яка характеризувалася поліконфесійністю, полімовністю, поліетнічністю й особливою різноманітністю досягла в історичний період другої половини XIX — першої третини XX ст. Цей проміжок часу став цілою епохою в процесі становлення й розвитку музики і мистецтва загалом, де своїми особливостями виокремлювалися міста як сильні осередки культури. Там співіснували і перетиналися культурно-мистецькі традиції різних етносів. Одним з таких міст був Станіславів (нині Івано-Франківськ).

У другій половині XIX — першій третині XX ст. Станиславів був одним з найбільших міст Східної Галичини, політичним, економічним і культурним центром зі своєю самобутньою історією й традиціями. З перших років існування Станиславів розвивався як один з осередків культури. Тут споруджували неповторні архітектурні ансамблі, формувалися освітньо-виховні та мистецькі традиції. Поліетнічність населення міста була тим важливим фактором, який значною мірою впливав на становлення і розвиток його соціокультурного середовища. Упродовж визначеного періоду відбувається активний розвиток політичного, економічного і культурно-мистецького життя. У місті сформувалися осередки різних політичних партій і організацій, як наслідок подій 1848 р., різнонаціональне населення прагнуло національної самоідентифікації. У результаті цього процесу виникають численні громадсько-просвітницькі, спортивні та мистецькі українські («Просвіта», «Рідна школа», «Руська бесіда», «Товариство українських жінок», «Сокіл», «Пласт», «Ліга», «Станиславівський Боян»), польські («Гармонія», «Лютня», «Музичне товариство ім. С. Монюшка»), німецькі («Frohsinn») та єврейські товариства («Тарбут», «Гаскала»), які залучали широке коло громадськості краю до популяризації музичного мистецтва через створення хорових та оркестрових колективів, драматичних гуртків, навчальних курсів, проведення конкурсів та музичних вечорів. Учасниками цих організацій могли бути представники різних етнічних груп, які проживали в Станиславові. Серед музично-мистецьких товариств одним із найпотужніших було польське музичне товариство ім. С. Монюшка, яке зробило важливий внесок у розвиток музичної культури міста та українське хорове товариство «Станиславівський Боян». Громадсько-просвітницькі та музично-хорові товариства Станиславова, охоплюючи власним впливом широкі верстви багатонаціонального населення, свою різнопланову діяльність спрямовували в чотирьох основних напрямках: освітньо-виховному, просвітницько-пропагандистському, концертно-виконавському та видавничо-публіцистичному, що зумовило високий рівень міжетнічної комунікації. До піднесення музичного життя Станиславова значною мірою спричинилося започаткування при товариствах творчих колективів (мішаних, жіночих і чоловічих хорів; камерних, симфонічних та духових оркестрів; оперної групи), діяльність яких суттєво збагатила мистецьку палітру міста, сприяла органічному переходу від аматорства до професіоналізації.

З другої половини XIX ст. у місті активно розвивається шкільництво. У 1870 р. було створено окружну шкільну раду, яка контролювала школи і дошкільні заклади. Система музичної освіти Станиславова відображала, з одного боку, головні принципи загальноосвітньої системи, а з іншого, стан музичної культури досліджуваного періоду. У загальноосвітніх та спеціалізованих українських, польських, німецьких навчальних закладах було передбачено вивчення «Музики і співу» як одного з провідних предметів, а в учительських семінаріях у доповнення до уроків музики як обов'язкові вводилися заняття індивідуальної та колективної гри на скрипці. У школах і гімназіях створювалися музично-драматичні гуртки, участь у яких виховувала в учнівської молоді прихильність до різних видів мистецтв, надавала їм змоги долучитися до високохудожніх зразків. У місті існували також спеціалізовані музичні навчальні заклади, серед яких: перша в Галичині музична школа,

основана композитором Денисом Січинським, згодом реорганізована у філію Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, та польська Консерваторія ім. С. Монюшка, система освіти якої відповідала традиціям європейських навчальних закладів такого типу та вирізнялася ефективністю і дієвістю. У польській консерваторії здобувала музичну освіту майбутня зірка європейської оперної сцени, українка Ірина Маланюк.

Важливим чинником розвитку культурно-мистецького життя Станиславова останньої чверті XIX — першої половини XX ст. було театральне мистецтво. Музично-драматичні товариства виконували важливі культурно-просвітницькі функції. Специфіка регіональних традицій, продиктована поліетнічністю, визначила створення різнонаціональних театральних осередків, серед яких провідними були польський театр ім. Олександра Фредра, український народний театр ім. Івана Тобілевича та єврейський театр ім. Абрагама Гольдфадена. Їх діяльність збагачувалася міжнаціональними творчими контактами. Соціальна природа театального мистецтва, його доступність найширшому середовищу громадськості міста і краю стала важливим комунікативним фактором естетичного та соціокультурного функціонування.

Отже, культурно-мистецьке життя Станиславова другої половини XIX — першої половини XX ст. — це складна, відкрита етносоціокультурна система, яка становить унікальний феномен людської діяльності і є важливою складовою регіональної та всеукраїнської культурно-мистецької спадщини.

А. О. Авершина

ЖІНОЧІ МОДУСИ ДЕМОНОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХАЇЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ

А. О. Avershyna

WOMEN'S MODES OF DEMONOLOGY OF UKRAINIAN ARCHAIC CULTURE IN THE WORKS OF M. GOGOL

Сучасна культурна інтеграція здійснюється під впливом ідей та надбань минулого. Динаміка феміністичного руху та зміни гендерної парадигми в сучасній культурі зумовлюють наукову увагу до жіночих демонологічних образів, а також їх репрезентації в літературі як одному з каналів формування стереотипів для соціокультурного простору. Творчість М. Гоголя містить широкий спектр демонологічних образів української архаїчної культури, з числа яких у культурі ХХІ ст. активно функціонують жіночі модуси — мавки та відьми.

Літературні надбання М. Гоголя в аспекті представленості в його творах образів жінок з української демонології досліджували, зокрема, Ю. Барабаш, В. Воропаєв і Д. Мережковський. Проте в культурологічному просторі залишається не артикульованою проблема експлікації змістових складових жіночих демонологічних образів у творчості письменника.

Розкриття специфіки відображення жіночих демонологічних образів у творчості М. Гоголя вможливується з урахуванням його належності до культурної течії романтизму, авторської специфіки залучення етнографічного матеріалу до творів, а також відмінних ознак жіночих образів у таких творах письменника, як «Ніч перед Різдом», «Вечір напередодні Івана Купала» та «Майська ніч».

Романтизм як культурний рух, вплив якого розповсюдився у XIX ст. й на теренах України, зумовив увагу інтелектуальної еліти країн Європи до історії власного народу, що стало вагомим чинником у зборі фольклору та написанні етнографічних досліджень. Окрім того, романтизм зумовив залучення українських письменників до самого дослідження та використання етнографічного матеріалу в художній творчості. Одним із представників тогочасної письменницької еліти був М. Гоголь, який інтегрував пласт міфологічно-демонологічних персонажів народної культури до власних творів, забезпечивши цим образам популярність і затребуваність.

При створенні демонологічних образів М. Гоголь орієнтувався на світоглядні аспекти народної культури та уявлення народу, що були актуальними для XIX ст. Зокрема за народними уявленнями зберігся поділ хати на чоловічу сторону та жіночу. Тим більше жінки, які мали надприродні сили (знахарки, чародійки), посідали особливе місце в культурі за доби романтизму. Окрім того, в етнографічних розвідках зазначено про віру в шабаш відьом напередодні Різдва, під час якого вони крадуть місяць з неба, щоб завдати шкоди людям. Тоді як у творі «Ніч перед Різдрвом» зображено відьму Солоху, яка краде місяць та зорі в ніч перед Різдрвом. Крім того, у творі «Вечір напередодні Івана Купала» М. Гоголь зобразив відьму, що перетворювалась на тварин. Тоді як за етнографічними дослідженнями В. Милорадовича відомо, що відьми спроможні на метаморфози. Отже, для гоголівської відьми властиві ознаки архаїчних уявлень про неї в українській культурі.

Аналогічно, наслідуючи етнографічним свідченням, М. Гоголь зобразив мавку. За народними уявленнями мавка виконувала функції захисниці природи та супровідниці майбутньої дитини зі світу предків до світу людей, проте могла вчинити шкоду дорослій людині, адже була представницею світу мертвих, а не живих. Функціонально такі ознаки властиві жіночому персонажу з твору «Майська ніч» — утоплениці.

Таким чином, за сукупністю сюжетних ходів і набутих у творах М. Гоголя ознак, жіночі демонологічні образи української архаїчної культури відповідають традиційній світоглядній парадигмі. Модель сприйняття жінки в такій культурі зумовлена дуалістичністю та зв'язком з потойбічним світом як онтологією жіночого.

В. В. Жуков

РЕЖИСЕРСЬКІ ЗАСОБИ ЕКРАННОЇ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІТІ-ШОУ

V. V. Zhukov

DIRECTORY MEANS OF SCREEN EXPRESSION OF MODERN UKRAINIAN REALITY SHOWS

Спрямованість сучасного телебачення зміщена до пізнання дійсності крізь засоби її телевізійного сприйняття. Сучасні технології дозволяють кожному знімати особисте реаліті-шоу про себе та завдяки соціальним мережам розміщувати або транслювати в прямому ефірі такі «особисті історії». Таким чином, реаліті-шоу стало не лише суто мистецьким телевізійним жанром, але й часткою сучасної культури повсякдення. Завдяки розвитку технологій тепер

кожен може стати режисером особистого реаліті-шоу. Режисерські засоби виразності так званих споживачів і професіоналів мають свої спільні ознаки, та є і багато відмінностей. Реаліті-шоу – це новітня жанроформа, яка синтезує елементи певних жанрів та форм, виявляючи власну морфологічну специфіку аудіовізуального походження. Особливістю «реаліті-шоу» є спостереження за діями, емоціями та вчинками реальних людей або у спеціально зрежисованих та штучно змодельованих ситуаціях за певним сценарієм.

Класифікувати реаліті-шоу можна за змістом, формою подання, тематикою (містичні, сімейні, медичні, шлюбні, спортивні, кулінарні тощо): за масштабністю подієвості та за іншими ознаками. Оскільки реаліті-шоу мають аудіовізуальне походження, то до режисерських засобів виразності можна віднести методи їх подання, типи зйомки, структуру монтажного плану, аудіосупроводу, мультимедійні дизайнерські прийоми, організацію екранного часопростору, який базується на організації та мізансценуванні реального часопростору існування героїв, вибір певних локацій, моделювання ситуацій, які найбільше виявляють характери учасників. У любительських веб-реаліті використовують режисерсько-операторські засоби виразності, такі як ракурси, плани зйомки, художньо-постановчі елементи тощо. Достовірність або ілюзія достовірності, яка створюється за допомогою різних засобів зображальної виразності, стає надзвичайно необхідною для існування реаліті-шоу не лише як новітньої жанроформи, а і як елементу сучасної культури спілкування людей в інтернет-мережі. Отже, типологія режисерських засобів екранної виразності українських реаліті-шоу загалом дозволяє виявити основні мистецькі засади існування цієї жанроформи у вітчизняному телевізійному просторі та в перспективі дослідити культурологічні аспекти їх розвитку.

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

В. В. Лысенкова

ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ОБРАЗ ЖИЗНИ

V. V. Lysenkova

THE CHALLENGES OF MODERNITY AND LIFESTYLE

В образе жизни человека наличествуют различные составляющие: уклад жизни, темпоритм, отношения, система стереотипов, шаблонов поведения и мышления, стиль выражения себя и многое другое. Важным является единство связи «общение – уединение». Но в этом единстве часто фигурирует и одиночество, которого обычно боятся. Общение представляет собой систему взаимодействий между людьми в обществе. Однако чрезмерно интенсивное общение часто утомляет и возникает желание уединения, то есть продуктивного состояния внутренней работы над собой, гармонизации собственного мира. Человек как бы на время отрешается от контактов и живет внутренней жизнью.

Эти периоды могут быть различными по времени, условиям, непрерывности. Уединение благодатно, и человек, чувствующий это, использует его себе во благо. Но когда мучает одиночество, оно показывает, что человек жаждет

общения, контактов, информационного, эмоционального обмена, но всего этого не получает. Он не по своей воле оторван от мира, но хотел бы вернуться в него.

В ситуации современной пандемии объективно меняется (подчас резко) привычное соотношение общения и уединения. Сформировавшийся стиль жизни личности, направленный на большое количество непосредственных контактов, в случае их быстрого снижения, начинает меняться. И не всегда человек готов к этому. Если уединение для него редко когда характерно в обычной ситуации, то получив снижение связей, он чувствует одиночество.

Но возможен и вариант изменения содержания общения. Могут меняться и характеристики кругов общения. Если ранее привычным было преобладание профессионального общения, то в ситуации карантина возможно резкое увеличение семейного общения, причем часто, в небольшом пространстве квартиры. И тут многое зависит от содержательного контекста отношений между домашними. Некоторые радуются возможности длительно побыть дома, ощутить уют и тепло домашней обстановки, более содержательно пообщаться с родными. Если есть внутренние противоречия в семье, то часто постоянное пребывание вместе в «четырёх стенах» становится испытанием для всех.

Важно отметить, что сама реальность заставляет современного человека быть более гибким к меняющимся условиям существования. Для этого необходимым выступает осознание связи «общение — уединение» в своей собственной жизни, работа над несколькими сценариями проявления этой связи в различных ситуациях. И тут важнейшим есть именно осознанность. Если она присутствует, человек в ходе размышлений видит рамки своих возможностей и ограничений, а также поле свободного действия. Таким образом, он может выбрать наиболее продуктивную стратегию и тактику поведения, отношения к жизни на данный момент. Для такой деятельности нужны понимание особенностей своего образа и стиля жизни, высокая культура мышления, развитый эмоциональный интеллект, видение сопряжения траектории своей судьбы и судеб других людей. При развитии этих навыков важно множество составляющих: опыт собственного общения и коммуникаций, уровень образованности, видение перспектив развития общества и культуры в целом, понимание глобальности изменений в мире.

В этом необходимую роль может сыграть философизация как процесс приобщения человека к сокровищнице философской мудрости. Постепенное привлечение ребенка к философскому потенциалу плодотворно в этом смысле. Двигаясь в поле философской культуры, переходя от одного уровня к другому, растущий человек приобретает возможность видения происходящих процессов, их продуктивного осмысления и принятия адекватных ситуации решений. Причем, увеличение скорости изменений в современности, их направленности, степени неопределенности, возрастание рисков, заставляет человечество искать новые возможности для быстрого ориентирования в «потоках» жизни, перегруппировки ресурсов для решения актуальных задач.

В. А. Черненко

ГУМАНИТАРИСТИКА XXI ВЕКА: ЭТОСНЫЙ АСПЕКТ

V. A. Chernenko

HUMANITARISTICS OF THE 21ST CENTURY: THE ETHOS ASPECT

Этос гуманитарного знания заключается в воспроизводстве ответственной личности, способной к самодетерминации. Личности, способной выстраивать мотивацию своего поведения, не столько опираясь на традицию, сколько на самостоятельное ответственное суждение в горизонте конечности и постоянного риска (по словам М. Бахтина, «своего не-алиби в бытии»). Личности, способной противостоять чисто механическому соединению элементов Мира рядоположенных в пространстве и времени. Личности, открытой неопределенности возможного, способной брать на себя ответственность, быть гарантом внутренней связи взаимопроникающей мировой коэкзистенции: *мера моей личности прямо пропорциональна той мере неопределенности, за которую я готов нести ответственность*. Как отмечал М. М. Бахтин, «В основе единства ответственного сознания лежит не принцип как начало, а факт действительного признания своей причастности к единому бытию-событию, факт, не могущий быть адекватно выражен в теоретических терминах, а лишь описан и участно пережит...». Из этого факта рождается восприятие мною Мира не как случайной данности, а как чего-то такого, что требует основания (обоснования). Это требование – способность переживать предмет и Мир в целом, как действительную единственность, что в свою очередь обусловлено моей единственностью. Однако плата за это – ощущение, что я нахожусь в мире безысходной действительности, а не случайной возможности; осознание собственного не-долженствования в бытии (как раз то, что пытался втолковать Воланд Берлиозу на патриарших прудах в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова), и стремление обрести это долженствование, встав на путь разворачивания взаимоотношения с трансцендентным (священным), либо на путь мужественного погружения в абсурд существования (Сизиф А. Камю). По словам Д. Бонхоффера, «Структура ответственной жизни определяется двояким образом: через связь / обязательство жизни с человеком и Богом и через свободу собственной жизни. Именно связь / обязательство жизни с человеком и Богом располагает эту структуру в свободе собственной жизни. Без этой связи и без этой свободы нет никакой ответственности. Лишь в связи / обязательстве ставшая самоотверженной жизнь стоит в свободе собственной жизни и деятельности». Личность не дана самим фактом наличия Мира, она может проявиться или не проявиться в Мире: конечность – страх – отчаяние / любовь – долженствование – ответственность – поступок – Личность. Моё не-алиби в мире, согласно М. М. Бахтину, «...создаёт конкретное долженствование – реализовать всю единственность, как незаменимую во всем единственность бытия, по отношению ко всякому моменту этого бытия, а значит, превращая каждое проявление моё: чувство, желание, настроение, мысль – в активно-ответственный поступок мой». Однако необходимо отдавать себе отчёт в том, что личностное начало может стать проводником как добра (Христос, Будда), так и метафизического зла (Гитлер, Сталин) в

мире. Это зависит от того, отчаяние или любовь будут положены в основание её (личности) экзистенции. Ценностное многообразие бытия, как отмечает М. М. Бахтин, «может быть дано только любовному созерцанию, только любовь может удержать и закрепить это много — и разнообразие, не растеряв и не рассеяв его... только любовно заинтересованное внимание может развить достаточно напряженную силу, чтобы многообразие бытия, не обеднив и не схематизировав его». Мир не подчиняется какой-либо закончено-выделенной этической системе — это показал крах идеологий XX века. Мир может быть восполнен лишь любовью, причем любовью «невозможной», той, что не может полностью реализоваться только в этом мире, а взывает мира горнего. Задача гуманитарного знания оформлять и удерживать данный «этнос невозможного», постоянно воспроизводя его. При этом необходимо помнить: этос — это то, что формируется в условиях неопределенности, что, в свою очередь, может восприниматься либо как проклятие, либо как благословение («Ах, это была жизнь? Ну, что ж, еще раз!» Ф. Ницше).

В свое время Платон, пытаясь ответить на извечный вопрос онтологии «Почему есть нечто, а не ничто?», ввел категорию «Блага»; быть — более благое состояние, чем не быть. Христианство дополнило эту мысль, указав на то, что благо заключено не в самом факте существования, и подтверждение тому — хрупкость самой жизни, а в бытии как предложенном Даре, который может быть, как принят, так и отвергнут (Иван Карамазов). Благо — это и есть этос (этнос) вот-этого-самого конкретного единственного бытия личности, который противостоит единственному уникальному Творению в ценностно-эстетическом акте взаимоприятия, как равное равному. Согласно М. М. Бахтину, «Момент уже-наличности во всем бытии, уже содержательно определившийся лик бытия — этос бытия нуждается во внесмысловом оправдании, ибо она только фактична (упрямо налична) по отношению к заданной полноте событийного смысла... Все, что уже есть, неоправдано есть, оно как бы осмелилось уже определиться и пребывать (упрямо) в этой своей определенности в мире, который весь еще предстоит в своем смысле, в своем оправдании, подобно слову, которое хотело бы сплошь определиться в еще недосказанной и недодуманной фразе».

Человек присутствует в Мире, раскрывая его. Иными словами «Бытие приобретает свою ценность через сообщение себя» (Ганс Урс фон Бальгазар).

Т. М. Брагіна, Ю. А. Брагін

КОГНІТИВНІ ЗАСНОВКИ КОНЦЕПЦІЇ МІСЦЬ ПАМ'ЯТІ П. НОРА

T. M. Brahina, Y. A. Brahın

COGNITIVE FOUNDATIONS OF THE CONCEPT OF LIEUX DE MEMOIRE BY P. NORA

Дослідницький проєкт, присвячений проблематиці місць пам'яті, був зініційований П. Нора в середині 1980-х рр. Він пов'язаний з актуалізацією досліджень пам'яті та ментальності, а також зверненістю пізнавальних завдань до широкого культурно-історичного контексту.

За твердженням П. Рікьора, П. Нора є «винахідником “місць пам'яті”». Вихідним пунктом концепції місць пам'яті П. Нора є рефлексія щодо

особливостей сучасного етапу розвитку історичної науки. Відтак, з одного боку, сутність зміни свідомості, яка є характерною для сучасної соціальної фігурації, висвітлюється на основі способу бачення створеного сучасною автору історичною наукою Франції. З іншого боку, сама історична наука розглядається як продукт, сформований потребами сучасного політичного і соціального дискурсу.

П. Нора зазначає, що формування інтересу до місць пам'яті пов'язане з особливим моментом історії Франції, «поворотним пунктом, коли усвідомлення розриву з минулим зливається з відчуттям розірваної пам'яті». Він підкреслює: «Відчуття неперервності знаходить свій притулок у місцях пам'яті. Багаточисленні місця пам'яті (*lieux de mémoire*) існують тому, що більше нема пам'яті соціальних груп (*milieux mémoire*)». Феномени глобалізації, демократизації, соціального нівелювання, медіатизації вторгнулися в «історичний час суспільств», призвели до «внутрішньої деколонізації, деколонізації всіх малих народів, груп, родин»; настав «кінець ідеологій-пам'ятей, як і всього того, що здійснювало і гарантувало безперешкодний перехід від минулого до майбутнього», а «спосіб історичного сприйняття... поступово розпався, підмінив пам'ять... ефемерною світлиною актуальності».

Автор відзначає факт створення «національної історії» Франції такими ліберальними істориками, як Огюстен Т'єрі, Франсуа Гізо та Жюль Мішле. Він підкреслює: «Принцип і динамізм її полягали у тому, аби вибирати в минулому тільки факти, які пояснюють розвиток “нації”. Історія перетворилася на безперервне оповідання про буття цієї колективної особистості-нації...». На його думку, ця історична модель була потужним творцем колективної пам'яті і способу спільного буття. Тому П. Нора визначає її як «історію-пам'ять». Він стверджує, що ця модель історії нині більше не працює завдяки збиткам, заподіяним образу нації двома світовими війнами, економічною кризою і прогресом соціальної демократії, внутрішній деколонізації, яка призвела до «прогресивного визволення меншин і їх інтеграції в національне співтовариство». Цей «феномен соціальної емансипації» є засновком пояснення «підйому пам'яті, котра є історією забуття в історії».

Автор відзначає, що інтелектуальний і професійний досвід також «віддаляв нас від нації». Відбулося зближення історії з соціальними науками. Етнологія «примусила нас відкрити “іншого” далеких суспільств». Економіка й соціологія навчили тому, що «суспільства керуються детермінізмами і структурними умовами», проти яких індивіди є безсилимими. П. Нора підсумовує: «Таким був той розрив між інтелектуальним досвідом і досвідом пережитим, щодо якого я особисто відчув нагальну потребу знищення: розмірковувати про національний феномен без націоналізму,... звільнити цей історичний об'єкт від його традиційної тривіальності, аби повернути йому його дивність і його глибину;... повернути свободу самовиразу трьом інстанціям — Республіці, Нації, Франції;... виразити... цей національний момент, що переживається між знаком пам'яті; внести вклад у створення нової історії символічного типу, яка більшою мірою, ніж класична історія, відповідала б науковим і громадянським потребам нашого часу. І запропонувати, на прикладі Франції,... новий спосіб вивчення національної історії, який можна застосовувати і в інших національних контекстах».

Отже, позиція П. Нора ґрунтується на декількох когнітивних засновках. По-перше, йдеться про необхідність встановлення втраченої відповідності між інтелектуальним і пережитим досвідом. По-друге, автор означає потребу змінити дослідницьку інтенцію щодо історичних фактів: вона має визначатися не суто академічним інтересом поглиблення і вдосконалення знання національної історії, фактів як таких, а формуватися відповідно до сучасного символічного сприйняття історичних фактів. Завдяки цьому історичний об'єкт має набути несподіваної глибини. Відтак, йдеться про відхід від традиційної академічної моделі історичної науки, про її навмисне і свідоме перетворення на соціальний і політичний дискурс.

Автор намагається обґрунтувати цю позицію в суто академічний спосіб. Він указує на «нехтування» історією сучасності: «Історія мала бути тільки історією минулого, сучасне відносилось до політики... Історія сучасності була добре розроблена, але вона не мала свого власного домену, свого специфічного методу... Насправді з того моменту, коли встановлюється чітка перерва між сучасним і минулим... історія сучасності стає неможливою. Тільки історія пам'яті, розглянута як керування минулим у сучасному, здатна зняти це протиріччя». Автор робить висновок, що проект «місць пам'яті» став можливим завдяки збігу «двох блоків факторів національного і історичного порядку» — «метаморфози національної історії в національну пам'ять» і «метаморфози «історії сучасності» («histoire contemporaine») в «історизоване сучасне» («present historique»)».

Отже, метод історичного дослідження сучасності має нібито відрізнятись від методу дослідження минулого. Автор не помічає, що в такий спосіб він суперечить власній науковій програмі, оскільки винаходить нову, методологічну основу розмежування сучасного і минулого. Необережне когнітивне обґрунтування своєї позиції веде автора до розмивання методологічної єдності предмета історичної науки.

И. М. Ушно

**ГРАФИЧЕСКАЯ АФОРИСТИЧНОСТЬ СТРИТ-АРТА,
ИЛИ «НАСТЕННЫЙ ОРАКУЛ» ГАМЛЕТА ЗИНЬКОВСКОГО**

I. M. Ushno

**GRAPHIC APHORISTIC CHARACTER OF STREET ART
OR «WALL ORACLE» BY GAMLET ZINKIVSKYI**

Афористичность как феномен философской мысли популярен с древних времен. Афоризмы приобретают мистический характер, когда становятся объектом толкования, например, в Средние века труды Бальтасара Грасиана «Карманный оракул, или Наука благоразумия». Интерпретация афоризма в контексте внутреннего запроса превращает его в инструмент философской рефлексии. Использование графического изображения помогает более глубоко погрузиться в процесс когнитивного восприятия. Такая форма самоанализа становится актуальной и в современном информационном обществе.

Принцип подсказки, ответ на внутренний запрос, короткая, четко сформулированная мысль, вместо длинного повествования на тему — все это очень востребовано современным обществом. Основные тенденции, которые транслируют информационные реалии, сводятся к сокращению письменности

с заменой ее на аудио- и видеоряд. Время, отведенное для интерпретации, сокращается с каждым днем. Сложности с концентрацией и с фиксацией на одном объекте, быстрая категоричность в выборе, алгоритмическое мышление, отсутствие опыта исследовательского поиска, готовность воспринимать шаблонность в угоду экономии времени на обработку информации — все это лишь характерные черты современного индивида, который старается приспособиться к стремительно меняющейся картине мира, удаляя из оперативной памяти устаревшие файлы.

Что философское наследие может предложить представителям поколения Z и Альфа? Как в потоке современного клипового мышления не утратить способность к философствованию? На мой взгляд, именно афоризм как форма выражения сконцентрированной философской мысли способен спровоцировать внутреннюю рефлексию, актуализировать потребность к самоанализу и дать возможность сфокусировать внимание индивида. Культура стрит-арта может служить пространством для реализации такой идеи — популяризация философии через визуальный и аудиальный контент. Такая идея может реализовываться через разные формы социально-культурного диалога, например, туристическо-экскурсионная деятельность. Авторский подход к подбору тем, диалогичность в процессе экскурсии, философский дискурс после туристического маршрута — все это формирует пространство для социально-философского осмысления актуальных проблем, провоцирует последующие поиски информации, дает навык аналитического типа мышления. Стрит-арт как современная форма искусства наиболее близка к восприятию широкими массами. Доступность стрит-арта позволяет использовать его в разных нишах от лично-бытовой до политической пропаганды.

Арт-объекты Гамлета Зиньковского — это не просто стрит-арт, направление в современном искусстве, столь популярное во всем мире. Гамлет в Харькове — это наш современник, художник и философ, чьи работы не могут оставить равнодушным никого. Одни горожане, их меньшинство, считают, что на стенах рисовать не культурно, а другие, которых, к счастью, большинство, гордятся своим городом и всем приезжим гостям рассказывают о нашем уникальном уличном художнике.

Работы Гамлета останавливают тебя в спешке городской жизни и вынуждают присмотреться. Что там нарисовано, что он хотел этим сказать, почему я остановился именно у этой подворотни? Гамлет заставляет отвечать самому себе. Это не публичное обсуждение и даже не диалог. Зритель остается один на один с картиной и погружается в нее. Честность — главная характеристика в творчестве Гамлета. Хватит ли у зрителя смелости быть честным с самим собой. Художник становится лакмусовой бумагой, которая показывает Вашу возможность к саморефлексии.

Философский подтекст картин не скрыт от людей, Гамлет фиксирует его в цитатах или названиях работ. Акцентирование автора помогает понять работу лучше, облегчает интерпретацию. «Настенный оракул» Гамлета Зиньковского актуализирует процесс толкования философской мысли, способствует личностному анализу, как объектов, так и процессов. Не обязательно, чтобы Вам нравились все картины, но у каждого поклонника творчества Гамлета есть та, своя, которая становится личным психоаналитиком. Она отражает

ваши субъективные страхи или большие переживания, она «вытаскивает на свет» глубоко спрятанные эмоции. К сожалению или к счастью, старые работы не всегда сохраняются, появляются новые, и мы имеем возможность еще раз заглянуть к себе в душу и радостно признать, что Гамлет и мой художник тоже.

С. Ю. Криворутченко

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДСЬКУ КРАСУ

S. Yu. Kryvorutchenko

POPULARIZATION OF EXTREME PERCEPTIONS OF HUMAN BEAUTY

У сучасному світі завдяки всемісцевому поширенню індивідуалізму поступово відбувається відкидання єдиного «еталону» людської краси. На його заміну приходять значна кількість надзвичайно різномірних естетичних уявлень, сформованих як у минулому, так і під впливом сучасних соціокультурних тенденцій. Останнім часом серед них виокремився значний пласт уявлень, сформованих під впливом популяризації косметології та пластичної хірургії. І якщо початково ці медичні практики були спрямованими переважно на естетизацію та вдосконалення існуючих форм тіла людини, то нині вони вже нерідко створюють цілком новий екстремальний образ людини, далекий від природного та/або функціонального. Усе більшого поширення в суспільстві набувають екстремальні уявлення про людську красу. Це актуалізує потребу різнопланових культурологічних досліджень практики екстремальної естетизації в контексті особливостей її функціонування та здійснюваного нею соціокультурного впливу.

У науковій літературі ця проблематика висвітлена переважно в контексті дослідження особливостей окремих світоглядних, соціокультурних чи етнічних груп.

У процесі розвитку людства неодноразово змінювалися уявлення про людську красу. Її екстремальні форми були важливим елементом життя значної кількості спільнот давнини. Упродовж тривалого часу значною мірою естетичні уявлення залежали від існуючих природних, історико-культурних, економічних та світоглядних реалій. Нині ці фактори значно ослабили свій вплив. Втім, на зміну наведеним прийшов фактор індивідуалізму. Його вплив значно торкнувся естетичної сфери: сформувалося бажання людини виокремитися з-поміж інших. Трансформація зовнішності до дедалі радикальнішого відходу від соціально усталеного та природного образу стала одним з популярних та доступних інструментів. Суттєво трансформувалося бачення тілесності. Нові можливості для трансформації зовнішності сприяють появі нових модних тенденцій, які усе частіше набувають екстремального, а інколи — і відверто ризикованого характеру. Їх поширенню та популяризації значно сприяють соціальні мережі. У їх середовищі представлено значну кількість візуальних образів, що репрезентують різномірні уявлення про людську красу та формують фактично нічим не обмежене коло поціновувачів певних естетичних образів. Це сприяє їх поширенню поза культурними, географічними чи мовними рамками. Разом з тим, у сьогоденні соціальні мережі нерідко виступають у якості майданчика для пошуку нових ідей з метою їх подальшого втілення в життя.

Таким чином, окремі осередки екстремальної трансформації людського тіла здатні в подальшому сформувати нові модні тенденції та уявлення про людську красу. Водночас нові доступні інструменти трансформування в майбутньому зроблять можливою появу новіших й екстремальніших естетичних образів.

О. В. Кузняк

СУТНІСТЬ І СТРУКТУРА ІНФОРМАЦІЙНОГО СУПРОВОДУ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЛІТИЧНИХ ПАРТІЙ

О. V. Kuznyak

ESSENCE AND STRUCTURE OF INFORMATION SUPPORT OF THE ACTIVITIES OF POLITICAL PARTIES

Розгляд теми інформаційного супроводу діяльності політичних партій, з'ясування його сутнісно-структурної специфіки передбачають визначення понять «інформація» та «інформаційний супровід» відносно партійного будівництва та політичного процесу взагалі.

Термін «інформація» (від лат. *informatio* — роз'яснення, виклад фактів і подій, витлумачення, представлення, ознайомлення тощо) трактується в полісемантичному ключі як, по-перше, повідомлення про будь-що; по-друге, дані, значення соціально-економічних показників, що є об'єктами зберігання, обробки та передання під час аналізу та вироблення економічних й політичних рішень, від яких залежить функціонування партії та діяльність її членів; по-третє, один з різновидів ресурсів, який використовується в політичному процесі, отримання якого передбачає витрати часу та інших видів ресурсів.

Поняття «інформаційний супровід» різними дослідниками розуміється по-різному. Зокрема Є. Капітонов визначає інформаційний супровід як організований процес, що охоплює роботу із засобами масової інформації (ЗМІ), формування інформаційних приводів, організацію певних заходів, на підставі яких проводиться аналіз й підбиваються підсумки. О. Лаврик й Л. Шевченко під інформаційним супроводом розуміють цілеспрямовану і систематичну роботу, що спрямована на створення та організацію інформаційних ресурсів та (або) інформації про них в електронному просторі й набір сервісів (послуг) з донесення, доступу через Інтернет, використання яких можливе, як через посередника, так і безпосередньо самим користувачем. Інші автори М. Лазуренко та Н. Подпорінова наголошують, що інформаційний супровід — поширення інформації про цілі та заходи з використанням різних засобів, яке адресоване колу зацікавлених осіб.

Поступове поглиблення інформатизації соціально-політичної сфери та впровадження нових інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ), їх широке використання громадянами й державними структурами, зокрема розвиток Інтернету, задають новий вектор розвитку сферам державного управління та партійного будівництва. Інформаційні інновації в політичній сфері зумовлюють появу нових форм і методів ефективної взаємодії суспільства та партій, влади загалом, а також породжують нові виклики й загрози. Однією з таких форм є інформаційний супровід діяльності політичних партій.

Під інформаційною політикою партії потрібно розуміти загальну політичну стратегію тієї чи іншої політичної сили в інформаційній сфері, яка втілюється

за допомогою політичної комунікації, різних інформаційних систем, ЗМІ та охоплює процеси генерації, зберігання, обробки, передачі та тиражування інформації з певною метою.

Інформаційний супровід діяльності політичної партії — це складова практичного втілення її загальної інформаційної політики, яка, у свою чергу, детермінована ідеологією політичної сили. Саме тому інформаційний супровід партійної роботи передбачає тактичну діяльність партії зі створення інформаційно-комунікаційної платформи та інфраструктури, електронних систем, що висвітлюють її діяльність, а також розповсюдження відомостей серед громадських груп за допомогою засобів і каналів масової комунікації.

Перед інформаційним супроводом партійної роботи постає щонайменше два завдання: по-перше, підвищення ефективності взаємодії політичної партії як з іншими партійними структурами, так і з суспільством, удосконалення роботи політичної сили, надання інформації про свою роботу через різні канали, а також залучення громадян до політичного процесу та управління державою; по-друге, пропаганда ідей, ідеологем і поглядів для збереження наявного або ж досягнення нового політичного статусу, формування лояльної громадської думки серед виборців, створення контексту, який дозволяє коригувати (або фальсифікувати) інформацію в інтересах політичної партії.

У першому випадку серед функцій інформаційного супроводу діяльності політичної партії виділяють наступні: створення інформаційно-комунікаційної платформи та інфраструктури (сервери, вебхостинги, мережа, публічні точки доступу тощо), програмного забезпечення, порталів, сайтів, акаунтів у соціальних мережах тощо; надання якомога більшої кількості інформації про свою роботу в різних форматах; інформування громадськості про принципи, цілі та завдання партії, забезпечення інтерактивності — зворотного зв'язку з електоратом та ін. У другому випадку функції такі: вироблення загальної інформаційної стратегії підтримки існуючого status quo; маніпуляція фактами; створення інтерпретацій, що виправдовують дії політичної партії; обмеження реального доступу громадян до достовірної інформації про діяльність політичної сили.

Порушуючи питання структури інформаційного супроводу діяльності політичної партії, потрібно звернути увагу на план заходів, подібний до плану PR-кампанії, що містить наступні елементи: 1) виявлення проблемних ситуацій (недостатня поінформованість про діяльність партії, недовіра до неї тощо); 2) проведення дослідження (опитування, інтерв'ю, фокус-групи, контент-аналіз ЗМІ тощо); постановка цілей та завдань, які необхідно максимально конкретизувати (збільшення інформаційної відкритості політичної партії для громадян, зменшення негативного ставлення до неї тощо); 3) розробка стратегії і тактики дій; 4) створення інформаційних повідомлень (і, якщо потрібно, інформаційних каналів); 5) адекватний вибір каналів комунікації; 6) проміжний етап й оцінка ефективності проведених заходів; 7) підведення підсумків інформаційної кампанії політичної партії.

Отже, інформаційний супровід діяльності політичної партії є прикладною складовою тієї інформаційної політики, яку вона проводить, що залежить від ідеологічних засад й програми політичної сили, а також часто від особистих цілей окремих її членів, що в якості фактора впливають на вибір каналів

комунікації та донесення повідомлень й фактів з метою їх фальшування та викривлення. Здебільшого це зумовлено логікою агітаційних дій, від якої залежить розроблення плану заходів інформаційного супроводу, що близький до плану PR-кампанії як сукупності технологій.

В. В. Петренко

ПОСЕРЕДНІСТЬ ТА ІДЕОЛОГІЯ. ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР

V. V. Petrenko

MEDIOCRITY AND IDEOLOGY. POLITICAL DIMENSION

Посередність, сприймаючи інформацію опосередковано (через ЗМІ), включається в поле ідеології, яка панує в системі існуючих стосунків у суспільстві. Водночас ідеологія — дискурсивна система поглядів, яка є конструйованою певними політичними елітами і нав'язується більшості в якості тотального. У цьому аспекті посередність виступає не лише в якості сприймаючої сторони, але може виступати і в ролі продукуючої сторони. Вона продукує ідеологічний наратив і сама його споживає. Цей зв'язок можна назвати двоканальним, тобто коли інформація виходить з точки А1, переходить в точку А2 і повертається назад. Можна відзначити, що стан посередності не залежить від класової детермінації і є явищем позакласовим.

Основною домінантою тут є той, хто конструює ідеологічний вектор, а не той, хто його виконує. Той, хто виконує, може не усвідомлювати того, що він перебуває в чітко заданій парадигмі ідеологічного конструкта, оскільки є не співмірний задуму третього.

Якщо говорити про політичне, то в цьому випадку ідеологія виступає в ролі Н — (над), яке можна помислити в якості 1, що аргіогі більше, а ідеологія вміщує політичне як таке. Тобто те політичне, яке зумовлене вибором індивіда між полюсами, які позначив К. Шмітт як друг — ворог. Ця диспозиція показує принцип політичної ідентифікації, на принципах консолідації довкола тих чи інших способів співбуття. З чого К. Шмітт виводить принцип війни як явища радикального розламу, який є принципово необхідним для існування суспільства як цілого. На противагу цій теорії Ш. Муфф висуває принцип цілого як діалогічного і агоністичного одночасно. Але і в тому, і в іншому випадку необхідно говорити про ціле як про ідеологічно єдине. Тобто для ідеології того чи іншого типу (комуністична, націонал-соціалістична, неоліберальна) характерний принцип «вирівнювання», тобто приведення в «норму» тих чи інших внутрішніх соціальних процесів, які побутують на низовому рівні.

Партійний апарат виконує функцію примусу (у перших двох випадках прямої дії за допомогою терору, у третьому випадку переважно за допомогою економічного тиску). Але всі три типи мають своїм ефектом державу як таку. Тобто держава — це ефект ідеології та репресивний апарат насилля, який виконує функцію контролю.

Отже, викристалізовується такий ланцюжок — ідеологія виявляє себе через державу — держава уособлює собою апарат насилля, якому делегували право на насилля, і яка відзеркалює порядок речей в самому суспільстві — посередність, як явище позакласове, виконує роль обслуговуючого персоналу для ідеології на всіх рівнях співбуття людей у суспільстві. Тобто це може бути президент, парох у

церкві, військовий, учитель, вихователька в дитячому садочку або будівельник. Це не є важливим, адже вони всі є носіями ідеологічного конструкта, який «прошиває» все суспільство. Вони можуть відрізнятись різним ступенем політичної ангажованості з одного боку, але з іншого, виявляють свою ідентифікацію щоразу, коли роблять вибір (між тим, хто є ворогом, а хто другом, між однією маркою автомобіля і іншою тощо). У цьому випадку політичне існує в межах вибору і в межах мислення, про це буде векторним, тобто направленим на досягнення конкретної мети. І ця мета полягає в тому, щоб забезпечити життєдіяльність системи як такої.

Виходячи з вищезначених тез можна стверджувати, що посередність є об'єктом і продуктом ідеології одночасно, а також її основним споживачем і транслятором.

К. О. Попова-Коряк

**ОКРЕМІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ СВІДОМОСТІ
ТА ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОЇ
ТА ПОЛІТИЧНОЇ КРИЗИ В УКРАЇНІ**

К. О. Popova-Koriak

**CERTAIN ASPECTS OF SHAPING THE LEGAL CONSCIOUSNESS
AND LEGAL CULTURE OF STUDENTS IN THE FACE OF SOCIO-ECONOMIC
AND POLITICAL CRISIS IN UKRAINE**

Криза політичного, економічного та культурного життя в Україні, нові погляди на сутність держави і права потребують звернення до проблеми формування правової свідомості та рівня правової культури сучасного суспільства в умовах становлення української правової держави. Нині існує чимало питань, які потребують оперативного вирішення. Це передусім правова безграмотність населення, непрофесійність представників органів влади, які приймають нормативно-правові акти, що не відповідають реальній дійсності, не враховують інтереси громадян та суперечать Конституції України, нерозвинена ідеологія правової держави і, як наслідок, заперечення правових принципів. Катастрофічно посилюються загрози внутрішнього характеру: національний, релігійний і соціальний екстремізм, масштабна корупція економіки та криміналізація високоприбуткових сфер діяльності, просочування кримінальних елементів, а також агентів іноземного впливу в правлячу еліту країни. Спостерігаються широке розповсюдження різноманітних форм антисоціальної (соціально-деструктивного) поведінки, падіння духовності в суспільстві, деградація моралі, визнання суспільною нормою масового порушення законів і безкарність, подвійні стандарти, зведення всіх соціальних проблем до питань виживання без орієнтації на розвиток особистості, поширення наркоманії та алкоголізму. На цьому тлі знецінення права, правовий нігілізм, недовіра до правоохоронних та судових органів набули особливо загрозливого характеру. Можна констатувати, що вся сфера правової свідомості опинилася в кризі, яка посилюється двома взаємодоповнюючими процесами – криміналізацією і радикалізацією держави й одержавленням криміналу і екстремізму. Особливо вразливою, з точки зору втрати орієнтирів правомірної поведінки, стає молодь – найбільш чутлива та рухлива частина соціуму – яка

піддається маніпулюванню та екстремістським настроям, використовується окремими політичними силами як засіб досягнення влади в неконституційний спосіб. У зв'язку з цим вища школа повинна бути орієнтована на виховання особистості засобами формування в їх правосвідомості твердих правових переконань, ціннісних орієнтацій, прийняття еталонів правомірної поведінки, основаних на деталізації і глибині правових знань та уявлень.

Формування правосвідомості студентів буде успішним, а правова культура буде якісно вищою, якщо орієнтуватиметься на становлення життєво важливих позицій студента: 1) як особистості, здатної критично мислити, шукати шляхи раціонального вирішення правових питань, вміти знаходити вихід з конфліктних ситуацій, керуючись нормами права; 2) як громадянина, який знає і поважає закони своєї країни та дотримує активну громадянську позицію; 3) як фахівця і професіонала, здатного організувати професійну діяльність, здійснювати пошук вирішення професійних ситуацій відповідно до норм права.

Під час відбору і наповнення змістовного аспекту в процесі формування правосвідомості необхідно враховувати конкретний вид та рівень професійної діяльності майбутніх фахівців. Як нам бачиться, загальна схема змісту правової освіти для будь-якої неюридичної спеціальності закладів вищої освіти гуманітарного або технічного профілю повинна складатися з двох частин: базової (єдиної для всіх) та варіативної (врахування професійного спрямування).

До базової частини необхідно включити такі дисципліни, як «Теорія держави і права» та «Конституційне право», які сприятимуть формуванню уявлень про цінність права, інститути народовладдя, функції держави, конституційний устрій України, верховенство права тощо. А також «Трудове право» і «Цивільне право» – дисципліни, націлені на формування знань про трудові відносини, що виникають під час застосування людиною своєї здатності до праці й особисті немайнові та майнові відносини, основані на юридичній рівності, вільному волевиявленні, майновій самостійності дій учасників. Ці дисципліни сприяють формуванню практичних навичок правомірної поведінки студентів як потенційних учасників трудових і цивільних правовідносин.

До варіативної частини необхідно включити основні положення конкретних галузей та інститутів українського права, що регулюють майбутню професійну діяльність студентів. Наприклад, стосовно Харківської державної академії культури: для студентів спеціальності «Журналістика» – «Інформаційне право», «Медіаправо», «Авторське право» та ін., для студентів спеціальності «Туризм» – «Міжнародне право», «Правове регулювання туристичної діяльності» та ін.

Становлення сучасного фахівця, випускника вищого навчального закладу, визначається не лише рівнем його професійної підготовки, а й рівнем розвитку його моральної, політичної і правової культури. Сучасне українське суспільство потребує високої культури молодих фахівців, оскільки вона є передумовою стабільності самої держави, впливає на характер і ступінь розвитку економіки та демократії в правовій державі. Висока правова культура, що має на меті оволодіння знаннями правових норм та сформоване внутрішнє переконання й прагнення їх виконувати, є серйозним фактором законності і правопорядку. Студент, що володіє розвиненою правосвідомістю на рівні всіх його структурних

елементів, здатний стати активним носієм правової культури, ідей права, справедливості, брати участь у зміцненні законності та підвищенні правової культури населення. Таким чином, від якісного вирішення завдання розвитку правосвідомості в студентів вищих навчальних закладів безпосередньо залежить розвиток правової культури суспільства загалом, а отже, і формування реальної правової держави в Україні.

П. І. Голотенко

ПАРАДОКСОЛОГІЯ «ШКІДЛИВИХ ПОРАД» ГРИГОРІЯ ОСТЕРА

P. I. Holotenko

PARADOXOLOGY OF «HARMFUL ADVICE» BY GRIGORIY OSTER

«Шкідливі поради» (рус. «Вредные советы») Григорія Остера — один із бестселерів сучасної літератури, видання якого продовжується вже понад двадцять років. Загалом цей цикл творів складається із трьохсот вісімдесяти двох (382) мініатюрних прозаїчно-віршових опусів, які в перших виданнях розподілені на чотири частини («Вредные советы» 1, 2, 3; «Вредные советы для жуликов и воров»).

«Шкідливі поради» охоплюють різні теми та проблеми буденного життя сучасної людини. Під «зовнішньою оболонкою» публіцистично-гумористичного стилю тексту часто криється глибокий серйозний зміст — те, що можна означити як «мораль» поетичного твору. Головним мистецько-філософським засобом викладення Г. Остера є парадоксографічний метод — це схвалення (теза) шляхом заперечення (антитеза) та навпаки. Фактично весь цикл «порад» порушує одвічну життєву проблему протилежностей і парадоксу, що є органічним продовженням цієї лінії у філософській традиції.

Деякі опуси стосуються достатньо важливої проблеми пізнання та пошуку відповіді на певні запитання. Одним із прикладів таких «порад» може бути та, яка за порядковим номером є восьмою: «Никогда вопросов глупых / Сам себе не задавай, / А не то ещё глупее / Ты найдёшь на них ответ. / Если глупые вопросы / появились в голове, / Задавай их сразу взрослым. / Пусть у них трещат мозги».

У загальному сенсі поняття «дорослі люди» (рус. «взрослые») — це необов'язково ті люди, які є значно старшими за фізіологічним віком. Люди можуть бути приблизно одного віку, але з них хтось може бути більш «дорослим» у сенсі «досвідченим» у тій чи іншій сфері знань та діяльності. Однак у буденному житті поняття «доросла людина» позначає того, хто є повнолітнім і старшим власне за віком. Разом із цим, це поняття протиставляється поняттю «дитина», що в простому розумінні означає людину, яка не досягла повноліття. У цьому вірші Г. Остера йдеться як раз про таке співвідношення між людьми, коли мається на увазі спілкування підлітка з дорослою людиною середніх років (за сучасними європейськими стандартами). Це стає остаточно зрозумілим завдяки показовій графічній ілюстрації до тексту.

У вірші не говориться, про які саме «безглузді» питання йдеться. Однак із контексту стає очевидним, що маються на увазі не просто якісь «нікчемні» запитання, а такі, на які дійсно важко одразу надати правильну відповідь. Слід зауважити, що на буденному рівні спілкування простих людей навіть

деякі наукові серйозні теми досліджень можуть здаватись кумедними і дивними. У якості прикладів подібних «безглузвих» запитань, пов'язаних із відповідними темами, можна навести такі: «Чому одружені люди носять обручку саме на безіменному пальці правої руки?», «Чому посуд здебільшого має круглу форму?», «Навіщо потрібно жити?», «Чому у людей різний колір очей?», «Навіщо ходити до школи?» тощо. Саме такі питання, на які багатьом людям важко одразу знайти правильну відповідь, хоча вони стосуються абсолютно очевидних явищ та речей людської повсякденності. Власне, з цієї причини у звичайному житті розмови на подібні теми багато людей називають безглуздими. З цього приводу, до речі, правильно говорив ще в I ст. мислитель Луцій Сенека: «Очевидні речі також потребують того, щоб їх глибше засвоїли і зміцнили постійним роздумом».

Той факт, що на немало подібних питань справді важко відповісти, яскраво демонструє карикатурний малюнок до вірша. На ілюстрації в центрі показаний чоловік зрілого віку, який лежить на животі, але водночас стоїть на руках. Він тягнеться вгору, неначе до неба, до світла. Його лице сповнене безнадійності та відчаю. По виразу його обличчя видно, що він кличе на допомогу, нібито звертається до Бога з проханням позбавити його страждань у процесі «пошуку істини». Цікаво, що він не просто звичайна людина, це людина обізнана та освічена. Одним словом, він учений, що зрозуміло завдяки його зовнішньому вигляду: на голові академічна квадратна шапка; на обличчі – окуляри, які зісковзнули від вологості шкіри та повисли на правому вусі від байдужості; на шії краватка, яка наполовину відпущена для кращого кровообігу; трохи розстебнута сорочка та майже повністю знятий піджак, щоб тілу не було занадто жарко від тяжких роздумів. Таким чином, художник Андрій Мартинов та автор тексту Григорій Остер показують читачеві, що на певні «дивакуваті» запитання часто буває важко відповісти як середньостатистичним дорослим людям, так і досвідченим ученим. Водночас слід розуміти, що це не запитання є «безглуздими», це самі люди не володіють достатнім знанням, а тому є безпорадними і схильними прямо називати деякі серйозні соціально-філософські проблеми непотрібними та одіозними.

У цьому вірші також привертає увагу проблема оцінки процесу мислення. Можна мислити як самостійно, так і несамостійно, але тоді думка буде залежати від чужої точки зору. Автор говорить про те, що підліткам небажано самостійно думати з приводу «безглузвих» питань, а тому краще дізнаватись про це в дорослих. У деякому сенсі в цьому полягає справжня «шкідливість» цієї поради. Слід мати на увазі, що самостійне мислення для розвитку особистості є досить корисним, навіть для підлітків. Про це говорили мислителі, починаючи ще із часів античності, зокрема Епікур, Артур Шопенгауэр та ін. Зокрема останній акцентував на шкідливості для власного мислення індивіда за умови, коли він постійно дізнається про щось із чужих думок і потім лише механічно повторює за іншими. Більше того, відомо, що навіть доросла ерудована особа з приводу чогось може надати помилкову відповідь. І якщо малообізнана людина звертається за готовою відповіддю до дорослого, то зовсім не факт, що це для неї піде на користь.

Отже, ця «порада» є парадоксально шкідливою – як у прямому, так і в переносному сенсі. «Шкідливість» цієї поради виявляє себе у двох основних

напрямах: з одного боку, підлітки завдають шкоду собі, звертаючись із складним запитанням за готовою відповіддю до «некомпетентних» дорослих; з іншого, — вони, подібно до Сократа, змушують «страждати» (сумніватися і міркувати) дорослих своєю жагою до знань.

СЕКЦІЯ:
ІСТОРІЯ, МУЗЕЄЗНАВСТВО, ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО

А. О. Сошніков, М. В. Тортіка

КРИТЕРІЇ ЕФЕКТИВНОСТІ МУЗЕЙНОГО УРОКУ

A. A. Soshnikov, M. V. Tortika

EFFICIENCY CRITERIA OF THE MUSEUM LESSON

Як освітній простір музею має свої особливості. Передусім музейні експонати — це джерело інформації і засіб наочності. Кожен експонат передає живий відгук тих подій, у яких вони створювалися і застосовувалися в діяльності людей. Вивчаючи музейні експонати, учні навчаються включати резерви емоційної пам'яті і активізують свою творчу пізнавальну діяльність у співпраці з педагогом. Здійснюється співробітництво учнів і педагогів під час різноманітних форм освітньої діяльності музею: екскурсія, лекція, консультація, наукові читання, свято, гра, клуб (гурток, студія), конкурс (олімпіада, вікторина), зустріч з цікавою людиною, концерт (предметний вечір, театралізована вистава, кіносеанс) та ін. Найбільш поширеною формою реалізації музейної педагогіки є екскурсія в музей. Дедалі більшого значення в педагогічній практиці набуває така форма, як музейний урок.

Музейний урок, як спектакль, може бути нудним і захоплюючим, талановитим і пересічним. У музеї теж потрібна режисура, як у театрі, тут теж важливо розставити акценти, показати найважливіше, потрібне, цікаве. Особливу роль при проведенні музейного уроку відіграє музейний педагог, який виступає в якості посередника і медіатора; він грає роль «перекладача» в цікавому діалозі, який розгортається в нього на очах. Це незвична для масової практики позиція.

З метою визначення критеріїв ефективності музейного уроку було проведено наступне опитування. Учнім 5-Б (10/11 років) класу Харківської гімназії № 14 було поставлено наступне запитання: «Чи потрібні вам музеї?». Загалом було опитано 27 респондентів. Усі опитані школярі відповіли на запитання про значущість музею позитивно. «Нам потрібні музеї, — пише один з опитаних школярів, — адже в них зберігається вся наша історія...» (5-Б, Б. і., гімназія № 14). З 27 учасників онлайн-анкетування розгорнуті відповіді на запитання запропонованої автором анкети дали 12 осіб. 9 з них відзначили освітню функцію музею як основну. У той же час 3 — вказали на необхідність розширення інтерактивних завдань музейного простору. «Я ставлюся до музеїв добре, — пише один зі школярів, — але бувають і нудні музеї...» (5-Б, Б. і., гімназія № 14). Ще один з юних прихильників активізації рольових завдань музейної аудиторії у свої 11 років звертає увагу на необхідність природничо-наукових демонстраційних показів. Йдеться про так звані екскурсії-демонстрації. У якості прикладу дитина наводить екскурсії в «Ландау-центрі», інституції,

дійсно, вельми популярної в середовищі харків'ян середнього і старшого шкільного віку. Таким чином, прихильники інтерактивного музеєзнавства склали від загальної кількості опитаних. Крім того, у цьому ж фокусі був виявлений вектор (1/3 групи) цінителів освітньої функції музею, проте в більш сучасному інформаційному форматі. Решта дев'ять учасників анкетування підкреслили особливе значення освітньо-виховної функції музею. Водночас вони так само, цілком природно, продемонстрували власні вподобання в оцінці музейних колекцій найрізноманітніших профілів. Велика частина респондентів виявила інтерес до колекції історичного профілю — «... хотілося б дізнатися, — пишуть школярі, — як жили наші предки, як розвивалася наша країна і чи були динозаври... » (5–Б, Б. і., гімназія № 14). Подібна орієнтація виявилася характерною для 6 анкет, що склало 2/3 розглянутої фокус-групи. Крім того, ще одна частина респондентів (1/3 фокус-групи) звернула увагу на колекції художнього профілю.

У підсумку найбільш значущим результатом проведеного дослідження стають висновки, які роблять школярі. «Музей потрібні, і я б хотіла, що б їх було хоч трохи більше», — пише одна з учениць 5–Б класу, з нею погоджується інший учень: «в загальному музей — це дуже потрібна річ... ». Таким чином, цілком очевидно, що в українських музеїв є майбутнє, але яким воно буде, багато в чому залежить від тієї потреби, яку будуть проєктувати суспільство, наші діти, свідомість та ціннісні пріоритети, що тільки формуються.

Регулярні опитування в середовищі школярів вказують на гостру нестачу саме освітньо-виховної функції музею. Зокрема з 12 опитаних школярів п'ятого класу (5–Б) Харківської гімназії № 14, 9 підкреслили саме освітнє значення музейного закладу. Однак діти ростуть, сьогодні вони багато сприймають ширше, а обгрунтовують свої судження глибше. У зв'язку з цим на базі все тієї ж гімназії № 14 (тепер уже 7–Б клас) два роки по тому було проведено ще одне соціологічне дослідження. Учням була запропонована анкета з чотирма варіантами відповіді.

Музей — це місце, де ви ...:

- А) весело і цікаво можете провести час;
- Б) сховалися від дощу по дорозі в парк або кафе;
- В) можете багато чому навчитися і вивчити предмети колекції;
- Г) це місце, куди ви не підете ні за яких обставин.

Загалом в опитуванні взяло участь 17 осіб (вік, відповідно 12, 13 років), з них — 9 дівчат і 8 хлопців. Вельми показово, що другого і четвертого варіанту відповідей не було отримано зовсім. Позитивно на перший варіант відповіді (музей — це місце, де весело і цікаво) зреагувало 6 учнів, 4 дівчини і 2 хлопці, у той час як на третій варіант відповіді (музей — місце, де можна багато чому навчитися) — 11 осіб, 5 дівчат і 6 хлопців. Опитування проводилося анонімно, з максимальною відмовою від будь-якої присутності дорослих. Таким чином, за минулі два роки потреба в науковій та освітній функції музею в цій групі не лише не зменшилася, але скоріше навіть зросла, водночас як підлітковий вік не став джерелом для розширення тенденцій споживацтва в культурній сфері.

Резюмуючи, зазначимо, що сучасний музей — дуже складний і багатогарбовий інструмент передачі культурного досвіду, який не слід принижувати до рівня атракціону або низькопробного шоу. Музей у його традиційній формі зберігача

та інтерпретатора культурної спадщини, безумовно, необхідний сучасній аудиторії, проте це не означає, що форми і канали комунікації не повинні розвиватися. Скоріше мова має вестися про конструктивний синтез освіти та дозвілля.

В. В. Калініченко

СІЛЬСЬКА ГРОМАДА ЯК ОБ'ЄКТ СЕРЕДОВИЩНОЇ МУЗЕЄФІКАЦІЇ: СВІТОВИЙ ДОСВІД

V. V. Kalinichenko

RURAL COMMUNITY AS AN OBJECT OF ENVIRONMENTAL MUSEUMIFICATION: WORLD EXPERIENCE

Упродовж історії людства зафіксовано різноманітні форми і варіанти сусідської громади, (наприклад у Франції — це сільська комуна, у Наддніпрянській Україні — сільська громада). Сільська громада під час революційних подій 1917–1920 рр. трансформувалась у земельну громаду. Сільська громада (земельна громада) — це поземельно-господарський і соціальний інститут. У 1930 р. земельні громади були знищені більшовиками.

Проблема збереження нематеріальної культурної спадщини гостро стоїть в умовах кризової культурної динаміки ХХ–ХХІ ст. і здається незламно складнішою, ніж завдання збереження пам'яток матеріальної культури.

Актуальність проблеми висвітлена в «Міжнародній конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини», прийнятій на Генеральній конференції ЮНЕСКО в Парижі 17 жовтня 2003 р.; Закону України про приєднання до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини, 6 березня 2008 р. Де, зокрема, говориться, що «нематеріальна культурна спадщина, передана з покоління в покоління, постійно відтворюється громадами і групами залежно від їхнього оточення, їх взаємодії з природою і їх історією, і формує відчуття спадкоємності, тим самим пропагуючи повагу до культурного розмаїття і творчості людства... Нематеріальна культурна спадщина проявляється, зокрема, за такими напрямками: усні традиції та форми вираження поглядів, зокрема мова як носій нематеріальної культурної спадщини; звичаї, обряди, гуляння; знання і звичаї, пов'язані з природою і Всесвітом; знання та навички, пов'язані з традиційними ремеслами».

Пізнанням нової дійсності ми зобов'язані працям Ж. Бодрійяра й Г. Маклюена. Отже, Франція — законодавець моди, й не лише в одязі. Сучасні, новітні технології музеєфікації нематеріальної культурної спадщини найпоширеніші саме тут.

Екологічний музей Ельзасу. Зображення справжнього стародавнього ельзаського села відтворили в комуні Унгурсхайм, розташованій поблизу Мулуза і Кольмара. Ретворююче село займає близько 100 га і називається Екологічним музеєм Ельзасу. Ініціатива створення такого музею під відкритим небом була підтримана Асоціацією селянських будинків Ельзасу, і ці ж будинки, а також майстерні і млини, посуд і транспортні засоби, були зібрані по всьому регіону і перевезені в Ункерсхайм протягом декількох років. У результаті між Кольмаром і Мулузом зостався один з найбільших етнографічних музеїв

Франції з детальною реконструкцією селянського життя. Його найдавніші експонати, будинки, датуються XV ст.

На території музею встановлено близько 50 селянських будинків і відтворено колір невеликого ельзаського села. На його вулицях і в дворах вирує життя – вистави для туристів тут влаштовують навіть від випасу свиней і доїння корів. Майстрині на вулицях демонструють традиційні ельзаські заняття: виготовлення дерев'яних туфель, біловолосої майстерності, випічки. Під наливками цехів можна побачити не лише старовинні засоби пересування селян – вози, а й трактори, мотоцикли, чітко пов'язані з першою половиною XX ст. У селі також проводяться майстер-класи з виготовлення сувенірів та приготування традиційних місцевих страв. Будинки в екоселищі – в основному напівдерев'яні, а головним символом села і всього Ельзасу є лелека, тому на місцевих вулицях вони ходять вільно і нікого не бояться.

Шато-Шалон (Chateau Chalon) – комуна в департаменті Юра. Гурмани добре знають про марку вина з такою ж назвою, яка виробляється тут. Комуна є одним з туристичних центрів Франції-Конте, а жовте вино «Chateau Chalon» і місцеві виноградники слугують основним фактором залучення мандрівників. У селі постійно проживає близько 160 осіб, багато хто, як і їхні предки, займаються виноробством. Виробництво жовтого вина зумовлено місцевими особливостями: гранітні ґрунти Шато-Шалона не дозволяють спорудити глибокі винні льохи, тому підвали знаходяться наполовину над землею, а через перепади температур вино має свою особливу мікрофлору. Крім виноградників і винних льохів, що оточують комуна, у ньому є пара музеїв – сиру й вина з обов'язковими дегустаціями місцевої спеціальності. У комуні збереглися фрагменти середньовічних укріплень (XIII ст.) і криниці XV ст.

Сен-Веран. Комуна Сен-Веран з 1939 р. є гірськолижним курортом. У Сен-Веран проживає близько 260 осіб. Муніципалітет створив музей сільського життя, що охоплює період XIX–XX ст.

Збереження традицій селянського самоуправління дозволить зберегти селянство як верству в сучасній Україні, оскільки процес розселяювання зараз набув загрозливих розмірів. Сільська (земельна) громада еволюціонувала в кооператив вертикального типу. Такий кооператив може бути конкурентоспроможним у сучасних аграрних ринкових відносинах, створити конкуренцію фермерським господарствам.

О. Ю. Бір'ова

**ПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗЕЇВ ЧЕРЕЗ ЕТНОФЕСТИВАЛІ
(НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ)**

O. Yu. Birova

**PRESENTATION OF MUSEUMS BY MEANS OF ETHNO-FESTIVALS
(THE CASE OF KHARKIV REGION)**

Нині в українській культурі важлива роль належить атрактивним подіям та заходам. Етнофестиваль (франц. festival, від лат. festivus – святковий) – це святкове дійство, яке охоплює етнографічні складові: представлення традицій певного регіону, народних промыслів та ремесел, місцевого фольклору, звичаїв. Різновидом етнофестивалю можуть бути гастрономічні фестивалі.

Дослідники цієї сфери поділяють етнофестивалі на три типи: а) етнічні (фольклорні) фестивалі — відбуваються у формі демонстрування культурного надбання народу; б) традиційні фестивалі та свята — відбуваються традиційно і є автентичними звичаями певного народу; в) етнокультурні фестивалі — поєднують презентації автентичної й сучасної культури етнічної спільноти або декількох спільнот.

У підготуванні та організації подібних свят музеї можуть брати активну участь і як організатори, і як учасники. Для музею — це можливість прорекламувати себе, збільшити аудиторію відвідувачів. Етнофестиваль бере участь у творенні культурно-дозвілєвого простору будь-якого поселення, для людей різного віку, під час міжнародних фестивалів відбуваються міжкультурні діалоги, виставки та ярмарки народних виробів сприяють тому, щоб традиційне мистецтво стало близьким і доступним для відвідувачів. Етнофестиваль, як правило, пов'язаний з певними історичними місцями регіону, пам'ятками історії, архітектурними будівлями тощо.

Для організації етнофестивалу музею потрібно не лише продумати концепцію і план заходу, найголовніше — це пошук спонсорів, які можуть надати кошти на цей фестиваль. Оскільки саме через брак належного фінансування в Харківській області припинили проводитися масштабні етнофестивалі. У нашому регіоні всі етнофестивалі тривають декілька років, потім, як зазначено вище, через брак фінансування вони не проводяться, створюються нові і ситуація повторюється. Нині втрачені такі етнофестивалі, як «Печенізьке поле», «Олексіївська фортеця», «Аланські витоки», «Пархомівка — світові шедеври». Два останні фестивалі проводилися на базі місцевих музеїв.

Отже, участь музею в етнофестивалі або його організація — це можливість популяризувати не лише певний музей, а й також історико-культурні пам'ятки та культуру регіону.

I. Г. Сподець

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
(НА ПРИКЛАДІ СТВОРЕННЯ МУЗЕЙНО-КУЛЬТУРНОГО
КОМПЛЕКСУ УФТІ ХАРКІВ)**

I. H. Spodenets

**UPDATING HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE SITES
(THE CASE OF THE CREATION MUSEUM AND CULTURAL COMPLEX
OF THE NATIONAL SCIENCE CENTER KHARKIV INSTITUTE OF PHYSICS
AND TECHNOLOGY (KIPT))**

В умовах сучасної складної взаємодії глобальних і локальних тенденцій розвитку української культури актуальною є проблема збереження об'єктів історико-культурної спадщини як основи формування національно-культурної ідентичності. Водночас гостро постала проблема регіонального рівня — раціональне використання інфраструктури промислових майданчиків, що мають історико-культурне значення. Однією з перспективних моделей вирішення проблем убачаються музейно-культурні комплекси. Саме вони здатні комплексно зберегти й актуалізувати історичні форми нерухомої культурної спадщини шляхом ревіталізації. Однак досвіду музеєфікації й інноваційного

функціонування об'єктів такого типу в системі сучасних культурних індустрій в Україні майже не існує.

Перші кроки в цьому напрямі здійснює створюваний у м. Харків відомчий Музейно-культурний комплекс Українського фізико-технічного інституту (далі МКК УФТІ). МКК УФТІ має аутентичні нерухомі об'єкти історико-культурної спадщини – будівлі в стилі конструктивізму (Проммайданчик № 1). Історичні будівлі (де працювали видатні вчені-фізики) й середовище, що їх оточує – знакове не лише для української фізики місце. Проммайданчик № 1 УФТІ є символом свого часу, носієм інформації як щодо найяскравішого напрямку мистецтва авангарду епохи індустріалізації, так й про вже неіснуючу державу, політичну систему, всесвітньо значимі наукові відкриття, суспільний уклад тощо. Ураховуючи історичну, культурну, меморіальну, наукову цінність об'єкта, актуалізація науково-історичного та культурного надбання Національного наукового центру Харківського фізико-технічного інституту (далі ННЦ ХФТІ) є одним із важливих інструментів вирішення завдань регіональної і державної культурної політики.

Мета діяльності МКК УФТІ – інноваційне управління інфраструктурою Проммайданчика № 1. Для успішної реалізації поставленої мети обрано кластерну модель управління об'єктом культурної спадщини. Водночас важливою стратегією розвитку МКК УФТІ є формування його позитивного іміджу шляхом актуалізації. Останнє відповідає затвердженій 17.12.2020 р. Науково-технічною радою ННЦ ХФТІ концепції проекту ревіталізації Проммайданчика № 1. Для виконання поставленої мети діяльності та дотримання стратегії розвитку МКК УФТІ з урахуванням потреб ННЦ ХФТІ окреслено коло першочергових завдань: пошук нових форм актуалізації об'єкта історико-культурної спадщини з використанням творчих, креативних рішень, сучасних інформаційних і комунікаційних технологій, створення мережі міжпрофесійної взаємодії з іншими організаціями для вирішення спільних завдань на основі партнерських технологій, пошук додаткового позавідомчого фінансування, надання нетрадиційних для музейної діяльності послуг, створення базових умов для розвитку культурного туризму в регіоні тощо. Послідовне, поетапне виконання поставлених завдань дозволить сформувати музейно-культурний простір, де переважають ідеї взаємодії з зацікавленими ревіталізацією унікального історико-культурного об'єкта в центрі міста представниками культурно-креативних індустрій.

Актуалізація музеєфікованої історико-культурної спадщини здійснюється в різних формах музейної комунікації. Так, однією із найзатребуваніших є донесення інформації до спільноти користувачів електронного інформаційного простору щодо культурної й історичної значущості об'єкта, його можливостей у сфері комунікативних індустрій. Наприклад, на сторінці МКК УФТІ Харків у ФБ систематично надається інформація щодо застосування інноваційних форм музейної комунікації, висвітлюється значимий в історико-культурному контексті фактологічний матеріал стосовно самого об'єкта та видатних учених, котрі працювали в УФТІ, та ін.

Найефективнішою музейною формою актуалізації історико-культурної спадщини нині вважається інтерактивна, розроблена на основі комунікативного підходу. Один із провідних засобів комунікації з музейною аудиторією –

фестиваль. Так, 26 вересня 2020 р. на базі інфраструктури Проммайданчика № 1 завдяки співпраці стейкхолдерів (ММК УФТІ, ННЦ ХФТІ, громадської організації «Ідеалісти», «Арт Оборона», урбаністичних студій та ін.) відбувся Фестиваль конструктивізму. Мета фестивалю — актуалізувати пласт історії Харкова кризь призму спадщини конструктивізму, розповісти про культурний контекст епохи за допомогою інтерактивних практик. Так, локація «Лабораторія конструктивізму» з майстер-класами з авангардного плаката 1920-х рр., футуристичного письма тощо, локація «Робітничий клуб» з відеоінсталяціями надали можливості для міжособистісних контактів. Увагу музейної аудиторії привернула й така собі подорож у часі — екскурсія територією, що 70 років мала статус режимного об'єкта. Особливу зацікавленість аудиторії викликали лекції й дискусії на відкритому майданчику «Лікнеп 1» та «Лікнеп 2».

Матеріальні, інформаційні та рекреаційні ресурси ММК УФТІ Харків мають значний соціокультурний потенціал. Останнє вможливає їх актуалізацію в системі сучасних культурних індустрій. Проте специфіка музеєфікації об'єкта такого типу потребує подальшого дослідження й розкриття його інноваційних можливостей, орієнтованих на реалізацію культурної політики держави на національному і локальному рівнях.

Н. Ю. Черзік

МУЗЕОГРАФІЯ В СИСТЕМІ НАУКОВОГО ЗНАННЯ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

N. Yu. Cherhik

MUSEOGRAPHY IN THE SYSTEM OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE: THE UKRAINIAN CONTEXT

Поняття «музеографія» на українських теренах відоме зі словників, енциклопедій, наукових публікацій європейського та російського видавництва, які із регулярністю виходили протягом XIX ст. Обсяг тез не дозволяє заглиблюватись у процес поширення дефініції. Хронологічні межі цього дослідження обмежені другою половиною XX — початком XXI ст., коли, власне, можна прослідкувати інституалізацію музеографії як специфічного пласта друкованого слова, здатного відображати достатньо широкий спектр історичних процесів через музейний контент.

Перше термінологічне визначення «музеографії», як слова уживаного саме в українській лексичі, з'являється в словнику 1955 р. Роз'яснення вельми лаконічне: музеографія позначена як слово грецького походження, яке означає опис музеїв та речей, що в них зберігаються. Фіксацію дефініції в 1950-і рр. можна пояснити післявоєнним налагодженням роботи музеїв, які тепер мали не просто зберігати, а популяризувати пам'ятки старовини і мистецтва, зокрема через друковану продукцію. Водночас у Київському державному університеті імені ім. Т. Г. Шевченка стартувало становлення музеєзнавства як дисципліни університетського рівня викладання, що також відіграло вагомий роль у поширенні та розвитку терміна.

Ознайомлення із досягненнями зарубіжного музеологічного дискурсу, поступовий розвиток вітчизняного музеознання дозволив українським науковцям означити зв'язок музеографії з музеєзнавством в двох аспектах. По-перше, музеографічні твори сприймаються як *стадія становлення*

музеології / музеєзнавства; як результат узагальнення теоретичного осмислення та практичного досвіду музейної справи; як перші спроби філософського осмислення музею.

По-друге, музеографія отримує, так би мовити, «офіційну прописку» в структурі музеєзнавства. Цей факт простежується за словниковими визначеннями. У більшості українських словників (окремих видань або додатків у підручниках) музеографія зазначена як *галузь музеєзнавства* з окресленими завданнями — опис музеїв, експозицій, колекцій, музейного середовища, історії музею як установи; метою — вивчення історії колекцій, нагромадження і поширення інформації про музейні зібрання, популяризація та реклама музеїв; типом видань — путівники, каталоги, звіти, описи; функцією — слугувати джерелом музеєзнавчих досліджень. Викристалізовується галузевий варіант музеографії як «складової загальної і природничої музеології».

Найоптимальніше визначення «музеографії», на нашу думку, представлено командою львівських науковців на чолі з Р. Б. Микульчиком у «Словнику-довіднику термінології музейництва». Автори зафіксували три взаємопов'язані етимологією, однак різні прояви слова. Тобто передали полісемічність терміна. Перше визначення формує місце музеографії в системі наукового знання: *розділ музеєзнавства*, завданням якого є опис музеїв, а також пам'яток, що в них зберігаються. Друге — означає сукупний інтелектуальний продукт у вигляді друкованого слова, який формує предмет джерелознавчих студій: *корпус видань* музею й про музей, які описують музей, його діяльність і музейні фонди. Третє визначення демонструє вектори музеографічної діяльності, акумульовані поняттями «музейна справа» або «музейництво» — *наукова діяльність*, направлена на: вивчення історії та закономірностей розвитку музеїв; дослідження їх внутрішньої організації, систем комплектування, документування та зберігання музейних предметів; опрацювання методів побудови музейних експозицій та виставок; висвітлення різних видів і форм науково-освітньої роботи музеїв; аналіз музейного законодавства.

На нашу думку, становлення дефініції не можна назвати завершеним, оскільки цей процес триває у зв'язку із розвитком вітчизняного музеознавства та орієнтацію України на європейський досвід наукової роботи, зокрема в галузі теоретичного осягнення феномену музею. Сучасні інформаційні матеріали інтернет-ресурсів демонструють інше сприйняття дефініції. Наприклад, у замітках про досвід роботи співробітників Лувру та про виставку скульптур українського майстра другої половини XVIII ст. Іоанна Пінзеля (Париж, 2012–2013 рр.) слово «музеографія» ужите в характерному для Франції розумінні — стилістика, образ і форма побудови експозиції, а не письмовий твір про музей, колекцію, експозицію. Такі прояви виводять на поверхню потребу в переосмисленні дефініції «музеографії». У зв'язку з цим відзначимо, що завдання розробки української музейної термінології та її кореляції із закордонними зразками піднімали у своїх роботах ініціатори «Української музейної енциклопедії», а також Д. В. Кепін, О. С. Климишин; проблему співвіднесення термінів у вітчизняному та зарубіжному науковому дискурсі висвітлила Р. В. Маньковська.

Г. П. Ярміш

**РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТОК НАЦІОНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ**

A. P. Yarmish

THE RESTORATION OF SIGHTS OF HRYHORIY SKOVORODA NATIONAL COMPLEX

Садиба А. І. Ковалівського — одна з найкраще збережених дворянських садиб Харківщини XVIII ст. (площа 18 га). Садиба розташована в надзвичайно красивому природному ландшафті, як писав Г. Сковорода: «Льсами, садами, холмами, источниками распещеренна». У цей чарівний куточок, із щиросердними господарями і прийде філософ закінчити своє подвижницьке життя.

На сучасному етапі музей проводить значну науково-освітню та культурно-мистецьку діяльність. Проте для організації заходів не вистачає площ. Крім того, розвиток туризму на Харківщині вимагає збільшення напрямів музейної діяльності, адже туризм є важливим соціальним, економічним та культурно-інформаційним засобом розвитку Харківщини.

Наявна музейна площа зайнята постійною експозицією. Аналіз об'єктів музейного комплексу засвідчив, що найбільш придатною спорудою для додаткових виставкових залів та проведення музейних заходів є пам'ятка архітектури — комора XIX ст. У 2012 р. розпочали відновлювати будівлю комори. Після перемоги у Всеукраїнському конкурсі проєктів та програм розвитку місцевого самоврядування Музей замовив проєкт із відродження цієї пам'ятки, у якому передбачено реставрацію з пристосуванням під центр культурної та освітньої діяльності.

Музейники підготували до використання ліву частину комори: вичистили стіни, побилили їх, і в теплий період року — це достойне місце для проведення виставок, майстер-класів, зустрічей із талановитими, творчо цікавими людьми. У приміщенні в спокотні дні стоїть благодатна атмосфера.

У підготовці до 300-літнього ювілею постала нагальна потреба розширити музейні виставкові площі. Проєктанти активно включилися в роботу, адже перед ними надзвичайно важливе завдання: не лише створити умови для функціонування приміщення і в зимовий час, а й зберегти автентичну унікальну споруду.

Втілення проєкту надасть можливість співробітникам музею наповнювати свою діяльність відкриттям нових постійних та пересувних виставок, проведенням конференцій, семінарів для державних і комерційних організацій, презентацій книг, творчих перформансів, відеопереглядів, відкритих лекцій, поетичних вечорів, творчих зустрічей з митцями, роботи Центру філософії Слобожанщини та комп'ютерного довідково-інформаційного центру тощо.

Звісно ж, реалізація проєкту забезпечить збільшення кількості відвідувачів музею і відповідно покращить виконання науково-освітніх та культурно-просвітницьких функцій музею, що є одним із його статутних завдань.

Окрім робіт із відродження комори, музей активно розробляє проєкт з відродження контори управляючого.

Будинок контори управляючого добудовано в 1865 р. на місці старого садибного будинку. Зараз у будинку знаходяться адміністрація та фонди музею, котельня, з якої опалюється і будинок музею.

Під будинком знаходиться підвал загальною площею 357 м². Підвал до 2000 р. був задіяний у господарчих цілях колгоспом, з того часу не використовується. Але музейники вбачають у ньому колоритну, гарно облаштовану кав'ярню, де можна було б не лише почаювати, але й цікаво провести дозвілля: послухати музику, переглянути фільм, почитати.

Будинок контори управляючого, як і комора, безпосередньо не пов'язані з часами Г. С. Сковороди. Але вони є невіддільною частиною ансамблю поміщицької садиби XVIII–XIX ст.

Сподіваємося, що в період підготовки до 300-літнього ювілею мислителя архітектурний ансамбль XVIII–XIX ст. буде не лише пристосований для активної діяльності музею, а й уповні збереже свою автентичність.

Першочерговим завданням нині є врятування фрагменту 700-літнього дубу. Дуб має свою давню і досить трагічну історію. За час свого побутування зазнав дії багатьох руйнівних факторів як природного, так і антропогенного походження. Під час сильної бурі в 50-х рр. XX ст. дерево дуже скрипіло, боялися, що воно розколеться, тому і стягнули залізними обручами, у 1972 р. верхні дулла зацементували, дерево почало інтенсивно висихати, і в 1979 р. не зазеленіло. У 1994 р. вже мертве дерево під час сильного буревію впало і розкололося на три частини. Тоді дерево підняли, обрізавши гілки і верхню частину стовбура, та поставили на бетонний постамент. Зрізи гілок та отвори між частинами дерева закрили листовим металом, розфарбувавши його під дерево.

Пам'ятка має важливе культурно-просвітницьке значення: крім того, що дерево пов'язане з життям та творчістю Г. С. Сковороди, воно є найстарішим деревом на Слобожанщині, яке й досі вражає своєю величчю.

Збереження дерев'яних пам'яток, які експонуються в природних умовах, є великою науковою та практичною проблемою.

Особливістю цієї пам'ятки є її довготривале побутування та природне старіння під дією агресивних природних чинників без необхідної стабілізуючої фізико-хімічної обробки. Це зумовило високу чутливість пам'ятки (деревини) до біошкоджень та агресивного впливу атмосферних чинників, що вимагає проведення першочергових рятувальних охоронних заходів.

На сьогодні деревина досліджених зразків знаходиться на межі повної руйнації, що дуже ускладнює вибір оптимальних заходів щодо її збереження.

Отже, необхідно використати всі можливості, щоб зберегти унікальні пам'ятки Слобожанщини.

Т. Б. Кулініч

ПЕРЕФОРМАТУВАННЯ РОБОТИ БАЛАКЛІЙСЬКОГО РАЙОННОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ В УМОВАХ СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ

Т. В. Kulinich

REFORMATION OF THE WORK OF THE BALAKLIA REGIONAL LOCAL LORE MUSEUM UNDER THE CONDITIONS OF MODERN REALITIES

Музей ніколи не є сталим, він постійно розвивається. В умовах глобалізації та інтеграції всесвітніх процесів і стрімкого розвитку інформаційно-цифрових технологій, музеї змінюють парадигму своєї діяльності.

Сьогодні гостро постала потреба модернізації інструментарію для реалізації потужного внутрішнього потенціалу Балаклійського районного краєзнавчого музею (далі – БРКМ), складовими якого є: колекція (загальна кількість предметів у фондах – 12600), споруда – пам'ятка архітектури XIX ст., особливості історії та традицій краю.

У результаті вивчення досвіду роботи передових музеїв країни, з'явилося оновлене бачення (*візія*) подальшої діяльності закладу в контексті культурно-історичного розвитку району та потреб його громади. Воно закріплене у визначенні його місії: «БРКМ, як науково-дослідний та культурно-освітній центр Балаклійщини, надає простір для реалізації пізнавальних, освітніх, духовних, творчих та інших потреб різновікових і соціальних груп її громади на основі вивчення й збереження культурної спадщини краю».

Суспільство формує запит, маючи потреби нового розуміння та очікуючи відповіді на свої запитання. Музей стає місцем діалогу, платформою для бесіди: з'являється необхідність диверсифікації музейного продукту, для чого надзвичайно важливо використовувати багатовимірність контекстів, про які йдеться в наративах.

Музеї – це інституції, що мають формувати спільну пам'ять.

У цьому дуже важливу роль відіграє історичний підхід до музейної справи, що зумовлює науковий ґрунт для створення кожного музейного продукту: уніфікованого паспорту, виставки, історичної довідки, наукової статті, публікації на сторінках соціальних інтернет-мереж тощо. Музей – це єдине місце, що може концентрувати в собі відповіді на три запитання: що було? що є? і що буде? Водночас музей «запускає» тему, що формує громадську думку. Ми стали ширше застосовувати можливість популяризації нашого музею та його колекції в медіа-просторі. Майже всі яскраві моменти роботи закладу висвітлюються на сторінці «Балаклійський районний краєзнавчий музей» у соціальній інтернет-мережі Фейсбук.

З початком пандемії коронавірусної інфекції COVID-19 більшість видів діяльності музею було переформатовано в онлайн-режим. Так, за період з початку карантину до кінця жовтня 2020 р. на сторінці БРКМ у Фейсбучі було виставлено 60 публікацій, з якими взаємодіяло близько 13 000 користувачів соцмережі. Питання підрахунку кількості відвідувачів у звітній статистиці музею може частково вирішити такий підхід.

Основу інформаційного контенту фейсбук-сторінки музею становлять напрацювання, отримані в результаті науково-дослідницької роботи співробітників БРКМ. Ще на початку поточного року з'явилася постійна рубрика «Історичний календар», де висвітлюється інформація про видатних діячів та визначні події району.

Нові можливості відкрило для нас ознайомлення з комп'ютерною програмою «Movavi Video Suite». Вона допомагає донести інформацію надсучасним способом протягом перегляду відеоролика, інформаційна складова якого наповнюється автором, залежно від мети. Таким чином було започатковано серію публікацій, присвячених музейним предметам зі своєю історією та відомим діячам культури з відкриттям цікавих фактів їхньої біографії. Так з'явилися рубрика «Топ-5 предметів БРКМ» та довготривалий онлайн-проект «Сузір'я талантів Балаклійщини». Досліджуючи статистику

сторінки, можна визначити, яка тематика більше цікавить її відвідувачів, або, наприклад, дослідити вікові та соціальні особливості аудиторії, що реагує на публікації. Тобто відбувається аналіз інформаційних запитів онлайн-відвідувачів. Люди висловлюють свої думки і побажання, залишають позитивні відгуки. Це надихає нас на подальшу пошукову роботу та конструктивний діалог з громадою.

О. Б. Скляр

**ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ БАЛАКЛІЙЩИНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ
ONLINE-ПУБЛІКАЦІЙ ЯК ОДНОГО З НАПРЯМІВ РОБОТИ БАЛАКЛІЙСЬКОГО
РАЙОННОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ В ПЕРІОД КАРАНТИНУ**

О. В. Sklyar

**HISTORY AND PRESENT OF BALAKLIYSHCHYNA THROUGH THE PRISM
OF ONLINE PUBLICATIONS AS ONE OF THE FOCUS AREA OF BALAKLIYA
REGIONAL LOCAL LORE MUSEUM UNDER THE QUARANTINE CONDITIONS**

Музеї – багатофункціональні заклади соціальної інформації, призначені для збереження культурно-історичних і природничо-наукових цінностей, накопичення та поширення знань через вивчення й демонстрацію унікальних пам'яток матеріальної культури. Міжнародна рада музеїв (ICOM) стверджує, що основне призначення музейних закладів – надавати послуги суспільству.

Пандемія COVID-19, яка з квітня 2020 р. змінила наше життя, не поставила на паузу роботу Балаклійського районного краєзнавчого музею. Наукові співробітники закладу продовжили надавати послуги суспільству, шукаючи нові форми роботи. Як показав час, найефективнішим способом спілкування з суспільством, людьми різного фаху та віку стали online-публікації в соціальній мережі Facebook.

2020-й – рік 75-тої річниці перемоги над нацизмом у Другій світовій війні 1939–1945 рр. До цієї визначної дати шанувальникам сторінки «Балаклійський районний краєзнавчий музей» було запропоновано серію online-публікацій, що ознайомлювали з наслідками окупаційного режиму, рухом Опору на Балаклійщині в 1941–1943 рр., стратегічними і фронтовими операціями командування Червоної армії, що проходили, зокрема, і на території Балаклійського району в 1941–1942 рр., визволенням Балаклійщини від нацистських окупантів, участю балаклійців у визволенні українських міст і сіл, країн Європи, взятті Берліна.

18 травня весь світ відзначав Міжнародний день музеїв. Раніше до цієї дати Балаклійським районним краєзнавчим музеєм, у межах акції «Ніч музеїв», проводилися велелюдні й безкоштовні для відвідувачів перегляди діючих виставок і експозицій, відкриття нових, скейтчинг-подорожі по них, квести, різноманітні майстер-класи, виставки-продажі предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Та цього року пандемія внесла корективи, музей продовжував бути зачиненим для відвідувачів. Тому запланована до Дня музеїв виставка «Музейний простір Балаклійщини» разом з екскурсією до неї була «проекспонована» online. Зважаючи на величезний об'єм матеріалу, online-виставка була поділена на вісім публікацій у формі фотоальбомів та текстових публікацій, проілюстрованих великою кількістю світлин. Так, наприклад,

публікація «Балаклійський районний краєзнавчий музей: від витоків до сьогодення» містила їх сімдесят. Публікації охопили всю мережу музейних закладів Балаклійщини, розповідаючи про фундаторів музейних колекцій, Балаклійський районний краєзнавчий музей, музей хліба та Голодомору, природничо-краєзнавчий музей при Балаклійській СЮН, етнографічні музеї, музейні камнати літературного спрямування, музеї військової слави і доблесті, історії становлення і розбудови шкіль. На ці публікації лише на сторінці «Балаклійський районний краєзнавчий музей» відреагувало біля 200 осіб, які зробили 148 репостів у різних соціальних групах, на кожний з яких відреагувала певна кількість аудиторії, а ще більша — переглянула. Про ефективність online-публікацій свідчить той факт, наприклад, що лише одну публікацію «Уроки історії» переглянули 1 422 осіб.

Такий же ефект мали і публікації, які робились позапланово, спонтанно. У середині літа до Балаклійського районного краєзнавчого музею завітав житель с. Вишнева Балаклійського району В. К. Калашник — людина неординарна, один з ініціаторів створення в с. Вишнева меморіального комплексу з вшанування пам'яті воїнів-односельчан, які загинули в роки Другої світової війни, дослідник історії своєї малої батьківщини і взагалі цікавий співрозмовник. Він передав музею більше ста фото з життя мешканців Вишнівської сільської ради, сільськогосподарських підприємств, що в різні роки розташовувались на її території, та «Коротке оповідання про особисте життя та життя моїх земляків». Цікаві факти, колоритні фото, які супроводжували три публікації, що були зроблені на основі «Оповідання...», викликали в читачів неабиякий інтерес: охоплення аудиторії становить близько 17 000 осіб, взаємодія — 1 940.

Не хештуючи всіма необхідними заходами для стримування поширення коронавірусної інфекції, з максимально-обмеженою кількістю гостей, напередодні Дня художника, у Балаклійському районному краєзнавчому музеї було відкрито дві виставки «Майстри пензля Балаклійщини», «Мистецтво поза часом». З метою популяризації творчості місцевих художників у ширшому колі відвідувачів перша виставка була запропонована для перегляду online. Виставка «Майстри пензля Балаклійщини» являє собою таку собі галерею з п'ятдесяти фотопортретів професійних майстрів пензля і аматорів, які пензлем, пером, мастихіном, олівцем, а головне — своєю невтомною працею, помноженою на талант, збагачують культурну спадщину Балаклійщини. Мета була досягнута: буквально за два дні публікація охопила аудиторію кількістю 5,3 тис. осіб, взаємодіяло з нею понад 700 користувачів мережі.

Та не лише ці скупі цифри говорять про ефективність online-публікацій, набагато вищою оцінкою є коментарі аудиторії: «Как богат наш район талантливыми художниками. А я, к сожалению, очень многих не знала. Хорошо, что заочно познакомилась. Спасибо за просветительскую работу. Респект всем нашим великим талантам»; «Безмірно вдячна за інформацію. Величезне дякую»; «У захваті від виставок, заходів, що Ви організовуєте! Так тримати!»; «Натхнення, творчих успіхів, незкінченний потік відвідувачів...».

Підготовка публікацій, відслідковування їх ефективності надає відчуття особистого зв'язку з минулим і розуміння іншого часового виміру, у якому ми, музейники, живемо. Ти не усвідомлюєш, скільки тобі років, а люди, яких уже немає в живих, для тебе продовжують існувати, жити у твоїх публікаціях і, маємо надію, у серцях вдячної аудиторії.

О. Д. Федоренко

**ГРОМАДСЬКИЙ ІНТЕРАКТИВ ЯК НОВІТНЯ ФОРМА РОБОТИ
ТА ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДЛЯ СТВОРЕННЯ НАРАТИВНИХ МУЗЕЙНИХ ВИСТАВОК
(З ДОСВІДУ БАЛАКЛІЙСЬКОГО РАЙОННОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ)**

О. D. Fedorenko

**PUBLIC INTERACTION AS THE LATEST FORM AND TOOLS FOR CREATING
NARRATIVE MUSEUM EXHIBITIONS (ON THE EXPERIENCE OF BALAKLIA
REGIONAL LOCAL LORE MUSEUM)**

*Постійно актуальна дискусія про демократизацію культури увиразнює
можливість питання аудиторії, яке можна вважати центральним*

Ж.-М. Тобілем

Провідну роль у вирішенні питання потреби існування невеликих музеїв у майбутніх новостворених громадах відіграє фактор їх важливості в житті суспільства. Тому одним із головних завдань, що стоять нині перед музеями, є збереження своєї сутності як соціокультурних установ у сучасних реаліях, зумовлених різними чинниками: політичним розвитком, світовими глобальними явищами, появою комп'ютерних технологій та мережі Інтернет, соціокультурними запитами і фінансовою спроможністю громади тощо.

Підтримання постійного зв'язку з громадянським суспільством шляхом задоволення його інтелектуальних, пізнавальних, естетичних, творчих потреб та надання простору для дозвілля й відпочинку — місія, з якою співробітники Балаклійського районного краєзнавчого музею (далі — БРКМ) підходять до підготовки та реалізації усіх культурно-освітніх проєктів, зокрема й виставкових. Однією з найчисельніших категорій відвідувачів БРКМ є люди пенсійного віку. Крім того, більшість її представників, що постійно відвідують наш заклад, це обдаровані, творчі особистості: поети і письменники, художники, майстри декоративно-прикладного мистецтва, громадські діячі та активісти. Постійна й тривала співпраця з ними заповнює значимий сегмент діяльності БРКМ. Тому з'явилась ідея провести захід у формі громадського інтерактиву «Мої молоді батьки» до Міжнародного дня людей похилого віку.

Початковою метою заходу було ознайомлення з родинними історіями, висвітлення цікавих сторінок життя людей, відомих своєю діяльністю в різних сферах: освіті, культурі, медицині, народному господарстві тощо. Передбачалося, що історії про здобутки своїх родин презентують вищезгадані особи пенсійного віку — наші постійні відвідувачі. Учасники отримали завдання підготувати розповідь про своїх рідних, під супровід демонстрації сімейних світлин, реліквій та пам'ятних речей.

На початковому етапі підготовки заходу, коли його учасники почали приносити сімейні цінності — «предмети з історіями», виявилось, що матеріалу вистачить для повноцінної виставки. Таким чином, задуманий спочатку культурно-просвітницький «захід одного дня» у формі зустрічі та спілкування відомих мешканців міста — «громадський інтерактив» — було реформатовано в наративний виставковий проєкт з перспективою багатомірності контекстів, з якими можна працювати тривалий час, створюючи краєзнавчі наративи, що інкорпорується в загальнонаціональні.

Серед цікавих предметів, що експонувалися, були представлені:

- світлини к. ХІХ – поч. ХХ ст., на яких закарбовані моменти життя батьків, дідусів, бабусь наших респондентів;
- предмети побутового вжитку: порцелянові блюда Кузнецових та польського модерну, частина чайного сервізу та філіжанка 40–50-х рр., срібні ложечки, пательня 30-х рр.;
- предмети гардеробу: сукні, спідниці, блузи та взуття, шляпки, хустки та рукавички;
- музичні інструменти: цимбали, баян, балалайка;
- предмети декоративно-ужиткового мистецтва: тканина та вишиті рушники, подушки, доріжки, серветки.

Кожний експонат неповторний, унікальний, має свій колорит, своє художнє рішення.

У результаті наукового етапу підготовки та відвідування виставки предметів з особистих колекцій, яка тривала протягом року, було поповнено джерельну базу для вже реалізованих та тих, що планується реалізувати в поточному році, проєктів (кількох започаткованих рубрик та багатьох публікацій на сторінці БРКМ в соціальній інтернет-мережі Фейсбук, виставки предметів декоративно-ужиткового мистецтва «Мистецький калейдоскоп», виставки унікальних предметів та світлин до ювілею народного хору народної пісні «Джерело») та подальшої дослідницької роботи наукових співробітників БРКМ на різноаспектну тематику, пов'язану з соціокультурним розвитком нашого краю.

І. А. Осадча

В ІМ'Я ЖИТТЯ

І. А. Osadchaya

IN THE NAME OF LIFE

Сучасні тенденції в діяльності музейних закладів визначаються потребами суспільства. Саме музеї є скарбницею історичної та культурної спадщини. Стан сучасного соціуму як в Україні, так і у світі, все частіше дозволяє говорити про нашу епоху як про поворотний момент в історії.

Поруч із мовою, територією, економічним життям і спільністю історичної долі культурна спадщина є найпотужнішою складовою формування української ідентичності, що може стати чинником національної консолідації, посприяти суспільному розвитку.

Одним з основних напрямів роботи Куп'янського краєзнавчого музею є науково-дослідна діяльність, що водночас невіддільно пов'язана з пам'яткоохоронною роботою.

Пам'ятник – це спорудження, яке підтримує спогади про що-небудь, виконує об'єктивно-історичну функцію.

Нині важливо зберегти пам'ятники, особливо ті, які несуть інформацію про події чи особистості, що залишили значний відбиток в історії як у масштабі країни загалом, так і нашого міста зокрема.

2014 р. посол Німеччини в Ізраїлі Андреас Мікеліс зазначив: «Спорудження пам'ятників і найменування вулиць важливо для того, аби увіковічити в пам'яті події минулого. Але передусім воно служить нагадуванням про майбутнє».

Незалежно ні від чого, будь-який пам'ятник, перш за все, свідок подій і джерело історичних знань тієї чи іншої епохи. Зберігати, охороняти, підтримувати пам'ятники в належному стані – значить зберігати історію для майбутніх поколінь. В ім'я життя.

М. Ю. Корнієнко

**ВІРТУАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ТА ВІРТУАЛЬНИЙ ЕКСПОНАТ. ВСЕСВІТНІЙ ДОСВІД
ЗБЕРЕЖЕННЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ**

М. Yu. Korniienko

**VIRTUAL MUSEUM AND VIRTUAL EXHIBIT. WORLD EXPERIENCE
IN THE PRESERVATION OF DIGITAL CULTURAL HERITAGE**

Музеефікація, як явище, покликане зберігати, вивчати, актуалізувати матеріальну і нематеріальну спадщину людства, що відображає цінності, звичаї та пріоритети суспільства певної епохи. Нині віртуальний простір є невіддільною частиною повсякденного життя. Саме тому справедливо вважати, що деякі його елементи є культурною спадщиною останніх десятиліть. Сучасні медіа- та інтернет-технології спонукають до переосмислення цінності цифрового контенту, творцем і споживачем якого є сам користувач, а також до винайдення нових культурологічних методів роботи із ним.

Техніка та технології завжди розвиваються пліч-о-пліч, вдосконалюються їхні обчислювальні потужності і комунікативні можливості. Як цей процес відображається на розвитку суспільства та цілих поколінь, можна простежити в ряді наукових розвідках учених філософів та соціологів. М. Маклюєн у своїй праці «Розуміння засобів комунікації: зовнішні продовження людини» вводить термін «глобальне село», застосовуючи його для ілюстрації можливостей моментального зв'язку між людьми за допомогою електронних засобів комунікації. Хоча М. Маклюєн розглядав такі засоби зв'язку, як телеграф, телефон та телебачення, викладені в названій праці думки принципово стосуються і Глобальної мережі (і віртуального простору, який вона створює довкола людини). Нині для багатьох людей їхні смартфони або інші гаджети стали «зовнішніми продовженнями». З огляду на це, у цій роботі віртуальний простір розглядається: по-перше, як частина нематеріального культурного надбання; і по-друге, – як нефізичний, експериментальний простір для втілення новітніх музеєзнавчих доробок.

Метою роботи є з'ясування специфіки віртуального простору як об'єкта музеєфікації на основі обробки світового досвіду та дослідження перспектив його використання в музеєзнавчій практиці.

Цифрова культурна спадщина – поняття, що означає результат духовної діяльності людини, який створений, зафіксований у медіасередовищі та не може бути із нього вилучений. Поняття цифрової культурної спадщини на сьогодні все частіше трапляється в термінологічному апараті музеєзнавчої науки.

Віртуальний музей – музей, що існує в глобальній інформаційно-комунікаційній мережі Інтернет завдяки об'єднанню інформаційних і творчих ресурсів для створення принципово нових віртуальних продуктів: віртуальних виставок, колекцій, віртуальних версій неіснуючих об'єктів тощо.

Активні спроби створення віртуальних музеїв або віртуальних експозицій почалися в першій половині 2000-х рр., коли провідні світові музеї («Musée du

Louvre», «The Metropolitan Museum of Art», «Tate Britain» та ін.) почали активно просувати власні бренди в Мережі і наповнювати свої сайти відцифрованими фондами, бібліотеками, 3D-турами виставок тощо.

Досі прийнято виділяти три різновиди віртуальних музеїв: експозиції або окремі виставки, що є цифровими аналогами реальних експозиційних залів, колекцій та виставок відповідного музею (вони репрезентовані на вебсайті цього музею); віртуальні музеї, створені шляхом суміщення масштабних міжмузейних колекцій та галерей (такі музеї поєднують цифрові зображення реальних пам'яток, що зберігаються й експонуються в десятках або навіть сотнях різних музеїв по всьому світу); і музеї віртуального мистецтва (net-art).

Перший різновид віртуальних музеїв є найпоширенішим. Майже кожен музей нині має власний веб-сайт, де так чи інакше надає уявлення про свою колекцію та експозиції. Друга категорія залишається, переважно, прерогативою великих музеїв. Як приклад, найвідомішою такою ініціативою є Google Arts & Culture — проєкт, де беруть участь сімнадцять всесвітньовідомих музеїв. Третя категорія віртуальних музеїв, найбільш складна у втіленні, вона ж є найменш численною. Між тим, саме поняття «net-art» наближає нас до розуміння суті «віртуального експонату».

Net-art — це цифрове мистецтво, твори якого створені в Мережі і спеціально для користувачів Мережі. Net-art-твори є сукупністю візуальних та акустичних образів, анімації, тексту, графіки тощо, які втілюють авторський задум. Net-art-твори справедливо віднести до цифрової культурної спадщини і вважати специфічною формою сучасної нематеріальної культури.

Отже, поняття «віртуальний експонат» є комплексним і стосується будь-якого цифрового твору (художнього, фольклорного), який є результатом мультимедійної творчості користувача (користувачів), має визнану культурну цінність, представлений у віртуальному середовищі та органічно існує *тільки* в ньому.

Підбиваючи підсумки і зазначаючи про перспективи дослідження цифрової культурної спадщини, слід зацентувати, що цей пласт нашої культури є несправедливо недооціненим. У музеєзнавчій науці вистачає білих плям стосовно цієї теми. Попри широку практику створення цифрових репрезентацій фізичних експозицій, вона не може задовільнити запит на роботу зі специфічним віртуальним експонатом. Інтеграція у віртуальний простір повинна супроводжуватися пошуком нових музейницьких підходів, що формуються на стику культурологічних, музеєзнавчих, мистецтвознавчих методів із методами діджитал- та інтернет-технологій.

А. В. Протасова

**БОСПОРЬКЕ ЦАРСТВО ЯК ДЖЕРЕЛО ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ
МІТРИДАТА ЄВПАТОРА (ПРОДОВОЛЬЧИЙ АСПЕКТ)**

A. V. Protasova

**THE BOSPORAN KINGDOM AS THE SOURCE OF FOREIGN POLICY
OF MITHRIDATES EUPATOR (FOOD ASPECT)**

Мітридат VI Євпатор — одна з найяскравіших постатей елліністичної історії. Саме йому вдалось об'єднати під своєю владою фактично все Причорномор'я,

саме цей понтійський цар на довгий час став одним з найбільш сильних противників Риму. Цікавим було положення Боспорського царства у складі держави Мітрідата Євпатора, зокрема його роль як продовольчого джерела військових кампаній правителя.

Територіальні межі дослідження охоплюють території Боспору, зокрема Пантікапея, Фанагорії, Німфея, Феодосії, Гермонасси, Горгінії та їхньої хори.

Хронологічне дослідження охоплює період зі 105 — по 65 рр. до н.е. Нижня межа зумовлена поширенням влади понтійського правителя на Боспор, верхня — падінням держави Мітрідата Євпатора після його самогубства в Пантікапеї.

Джерелами вивчення ролі Боспору як продовольчого джерела війн Мітрідата Євпатора є наративні, а саме — праці античних авторів Страбона та Аппіана, та нумізмістичні — монети, які випускалися громадянськими колективами міст Боспору в мітрідатівський період.

Серед досліджень, що тим чи іншим чином розкривають проблему боспорсько-понтійських відносин часів Мітрідата Євпатора, найбільш ґрунтовну інформацію надають необхідно виокремити роботи: М. Ростовцева (М. Rostovtzev), В. Ф. Гайдукевича, М. І. Максимової, Є. О. Молева, С. Ю. Саприкіна, Л. Баллестероса-Пастора (L. Ballesteros-Pastor) та К. Л. Гуленкова.

Мета дослідження — проаналізувати статус та місце Боспору в зовнішній політиці Мітрідата Євпатора протягом всього періоду перебування Боспорського царства під владою понтійського правителя.

Боспорсько-понтійські відносини в площині зовнішньої політики Мітрідата Євпатора у своєму розвитку мали декілька етапів. Так, на перших етапах боротьби Понту з Римом Боспор виконував переважно роль продовольчого джерела. Для другого етапу було характерним використання території царства як безпосередній театр воєнних дій.

За свідченнями, що надає давньогрецький автор Страбон, міське та сільське населення боспорських територій повинно було сплачувати Мітрідату форос, який складався з 200 талантів срібла та 180 000 медімнів зерна. За підрахунками зернова сплата становила приблизно третину від усієї суми, яка в перерахунку загалом же охоплювала 320 талантів.

Така сума для самого понтійського правителя була відносно невелика. Так, загальний розмір надходжень з підконтрольних Мітрідату територій становила 3–4 тис. талантів. Що стосується ж зерна, це був лише незначний відсоток того хліба, що збирався на володіннях понтійського правителя. Зокрема Аппіан повідомляє, що перед Третьою війною з Римом цар зібрав 2 млн медімнів зерна

Тобто, можна зробити висновок, що в загальній системі податкової системи держави Мітрідата Євпатора Боспорське царство посідало доволі вигідну позицію. Але водночас необхідно брати до уваги й загальний стан регіону в той період. Так, Боспор довгий час до правління Мітрідата перебував у стані значної економічної кризи. Тобто мітрідатівський податок міг бути відносно тяжким для боспорського населення. Головною підставою для такого твердження більшість істориків вважають свідчення Аппіана про те, що вигнаний з Понтійської Каппадокії Мітрідат обклав всіх без винятку жителів Боспору великим

податком, а його чиновники, зловживаючи владою, забирали останнє. Але, беручи до уваги свідчення Аппіана, не слід забувати, що його праця являє свою проримську традицію опису діяльності Мітрідата VI. Тобто давньоримський історик міг надати дещо викривлену інформацію. До того ж, сам автор означає, що посилення податкових зборів відбулося вже після втрати понтіїським правителем практично всіх територій. Відповідно до цього, можна вважати, що такий крок Мітрідата був екстраординарною подією, а не системою.

Таким чином, Боспорське царство як продовольче джерело посідало незначне місце в загальній податковій системі держави Мітрідата Євпатора. Але водночас ті збори, які були встановлені для Боспору, враховуючи попередню політичні та економічну ситуацію в регіоні, були відносно високими й не виходили за межі дозволеного, про що свідчить відносно спокійна політична ситуація в полісах Боспорського царства фактично до кінця боротьби Мітрідата Євпатора з Римом.

Н. Ю. Найд

НАУКОВА КОНЦЕПЦІЯ МУЗЕЮ ВЕСІЛЛЯ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ

N. Yu. Naida

SCIENTIFIC CONCEPT OF THE WEDDING MUSEUM OF THE DNIEPER UKRAINE (NADDNIPRYANSHCHYNA)

Історично сформовані обряди і звичаї є цінною культурною спадщиною, важливим джерелом для вивчення життя і побуту народу. Особливо широке уявлення про моральні, етичні, естетичні погляди, його культуру сімейного спілкування дізнаємося з родинної обрядовості. Найяскравіше це демонструє весілля, що є центральним обрядом сімейного циклу, яке нині переживає «спонтанну зацікавленість» молодим поколінням у різних регіонах України. З огляду на це, доцільно досліджувати, популяризувати та зберігати весільну обрядовість через музей.

Весільна тематика частково відображена в зібраннях багатьох етнографічних музеїв. Найявний вітчизняний та закордонний приклади окремих музеїв, таких як: Музей українського весілля у Великих Будищах Полтавської області та Музей весілля, сім'ї та дитинства в Санкт-Петербурзі. У першому відображена традиційна весільна обрядовість переважно Полтавського регіону (Слобожанщини), а другий музей демонструє етикет і втрачені звичаї Петербурзького весілля.

Проте, маючи деякий музеєфікаційний досвід з цієї теми, доцільно підійти до неї з іншого боку. По-перше, на фоні вищезазначених музеїв, потрібний такий, що розкриватиме весільну обрядовість як соціокультурний феномен загалом. Весілля – це багатівікова система звичаєвих обрядів, тому передбачається висвітлити формування та розвиток обрядовості різних народів. У контексті глобального відображення буде розглядатися весільна обрядовість Середньої Наддніпрянщини як частина великої експозиції.

По-друге, висвітлити сакральний сенс весілля. У більшості діючих музеїв представлена лише матеріальна складова ритуалів, що не розкриває повністю їх філософське та культурне значення. В експозиції майбутнього музею висвітлюватиметься «міжцивілізаційне весілля» Центральної

Наддніпрянщини, у якому відбулося нашарування українських, російських та суміжних регіональних весільних традицій. Крім того, порушуватимуться такі проблеми, як релігійні впливи, відношення до шлюбу, ідеали краси, захисні та благопожальні уявлення тощо.

Вирішальним у створенні музею є оформлення архітектурно-художнього стилю експозиції, який ґрунтуватиметься на полікультурності обряду, відділенні минулого від майбутнього та вираженні цього в матеріальних речах. Конкретно експозиція весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини розташовуватиметься в трьох залах, які являтимуть собою «вікна», що слугуватимуть переходами в інші життя. Для створення ефекту переходу між залами вмонтовуватимуться плазмові арки. Об'єднавчим елементом стане інсталяція «Маятник», що відображатиме зміни весільної обрядовості з ходом часу.

Отже, підсумовуючи все вищесказане, створення музею весілля Середньої Наддніпрянщини є доцільним. Такий музей стане єдиним, де відвідувачі зможуть ознайомитися з історією весільної обрядовості загалом. Тут представлятимуться документи, фото, відео народження сім'ї, атрибути весілля, модні аксесуари, інтереси наречених різних періодів вітчизняної історії. Крім того, спираючись на новий підхід до теми, експозиція підживить інтерес до вивчення не просто предметів, а духовного змісту весільних традицій, що є основою їх збереження та подальшого відтворення.

О. В. Гаврюшенко

РОЛЬ ВИСОТИ 197,3 м У ВИЗВОЛЕННІ ХАРКОВА

O. V. Gavriushenko

THE ROLE OF THE HEIGHT OF 197,3 m IN THE LIBERATION OF KHARKIV

Друга світова війна — одна з найтрагічніших сторінок в історії ХХ ст. Україна, яка на той час входила до складу СРСР, стала ареною бойових дій і була повністю окупована нацистами. Не оминула війна своїм суворим подихом і Харківську область.

Як всім відомо, під час Другої світової війни було чотири основні битви за Харків — у жовтні 1941-го р., в травні 1942-го р., у лютому–березні 1943-го р., в серпні 1943-го р.

На думку історика А. Парамонова, у серпні 1943-го р. під час Белгородсько-Харківської операції відбулася основна битва за Харків. Оскільки саме в серпні 1943-го р. стало можливе остаточне визволення Харківщини в битві на Курській дузі. Німці мали на меті потужними танковими клинами прорвати оборону радянських військ біля основ виступу дуги. У цей час ареною жорстоких бойових дій стало сел. Коротич, розташоване в декількох кілометрах від Харкова. Саме звідти виходила загроза від дій німецьких дивізій СС, особливо дивізії «Дас Райх», для цього їй необхідно було оточити силами 5-ї гвардійської танкової та 53-ї армій ударами на Коротич. Завдання, поставлене Ставкою ВГК військам Степового фронту, під командуванням Івана Степановича Конєва, полягало не лише у визволенні Харкова, але і в знищенні всього харківського угруповування гітлерівців. Взяти Коротич означало закрити кільце та повністю охопити Харків. Але в районі Коротича наші армії зіткнулися з

надзвичайно наполегливим опором німецьких танково-гренадерських дивізій. Середньодобові втрати з'єднань Червоної Армії в особовому складі і бойовій техніці можна було порівняти лише з Берлінською операцією 1945 р.

Як свідчить сам командувач військ Степового фронту генерал-полковник І. С. Конев, спільні командно-спостережні пункти командувача 53-ї армії генерал-майора І. М. Манагарова, командира 252-ї стрілецької дивізії генерал-майора Г. І. Анісімова та самого І. С. Конєва розташовувалися на висоті 197,3 м. Саме з цієї висоти відбувалося оперативне керівництво військами під час запеклих боїв завершального етапу Белгородсько-Харківської операції. Увечері 22 серпня 1943 р., з висоти 197,3 м Іваном Степановичем Конєвим віддано наказ про нічний штурм Харкова. До 12 години 23 серпня 1943 р. у ході Белгородсько-Харківської наступальної операції було визволено Харків. 20 вересня 1943 р. територія області повністю звільнена від німецько-фашистських загарбників.

З приводу цих подій історики висловлюють різні думки, але немає жодних сумнівів, що висота 197,3 м відіграла одну з головних ролей у визволенні Харкова.

Зараз на висоті 197,3 м знаходиться Національний меморіальний комплекс «Висота маршала І. С. Конєва», до складу якого входить музей «Харківщина у Великій Вітчизняній війні 1941–1945 років». У виставковому залі музею існує тривимірна інсталяція частини спостережного пункту І. С. Конєва.

Але, враховуючи таке важливе історичне значення висоти 197,3 м у визволенні Харкова, доцільно було б здійснити проєкт музеєфікації об'єкта музейного значення командно – спостережного пункту командувача військ Степового фронту генерал-полковника І. С. Конєва саме в тому природному середовищі та в тому місці, у якому цей спостережний пункт знаходився в серпні 1943 р. в період визволення Харкова, а саме в землі, з урахуванням всіх складових командно-спостережного пункту та з панорамним видом на місцевість, де відбувалися основні бойові дії за селище Коротич, під час завершального етапу Белгородсько-Харківської операції.

Саме такий проєкт музеєфікації дозволить поринути в атмосферу серпня 1943 р., передати емоційну складову тих подій та привабити відвідувачів до Національного меморіального комплексу «Висота маршала І. С. Конєва».

С. І. Щербак

**ВНЕСОК КОМАНДИ В. КОЛОКОЛЬЦОВА
В РОЗВИТОК ВОВЧАНЬСЬКОГО ПОВІТУ**

S. I. Scherbak

**THE CONTRIBUTION OF V. KOLOKOLTSOV'S TEAM
TO THE DEVELOPMENT OF VOVCHANSK COUNTY**

Дослідження визначається потребою оцінки реального внеску особистостей у стрімкий розвиток Вовчанського повіту за часів роботи в ньому Василя Григоровича Колокольцова. Важливість розробки досліджуваної проблеми також диктується назрілою необхідністю сучасного переосмислення багатьох аспектів історії Вовчанщини за часів роботи В. Колокольцова на посаді голови земства та ролі особистостей в історії, а також використання їх історичного досвіду в житті Вовчанської громади.

Історіографія теми відображає складність та багатогранність характерів команди спеціалістів В. Колокольцова. Суттєвий внесок у наукову розробку окремих аспектів соціально-економічного розвитку Вовчанського повіту Харківської губернії зробили такі дослідники, як А. М. Авраменко, Є. С. Гордієнко, М. Л. Шаховський та ін. У своїх роботах науковці аналізують особливості та ефективність проведення реформ початку ХХ ст. у Вовчанському повіті. Роботи попередників вирізняються насиченістю та фактичним матеріалом, тому причиною вибору автором теми для свого дослідження стало недостатнє висвітлення діяльності та вкладу команди Василя Григоровича Колокольцова.

Досліджене питання є надто актуальним для нинішнього відрізка часу, коли відбувається реформа децентралізації влади, де успіх у вирішенні більшості проблем залежить саме від професіоналізму та згуртованості команди фахівців.

Серед багатьох видатних постатей Вовчанщини, що сприяли розвитку повіту, слід виділити саме таких особистостей:

Харламов Григорій Іванович (1885–1957 рр.) — архітектор, технік Вовчанської земської управи. Здібності та енергійність Г. Харламова цінував Василь Колокольцов, він разом з командою земства втілював у життя грандіозний проєкт широкомасштабного будівництва у Вовчанському повіті. Кращими проєктами Г. Харламова вважались: Народний будинок, де ставились любительські та професіональні вистави та п'єси, музей Старожитностей, приміщення Земської Управи.

Згідно з даними статистичного довідника Харківської губернії на 1910 р., у повіті налічувалось 153 земські школи, 14 сільських бібліотек, 13 фельдшерських і 15 лікарських пунктів і в більшій частині їх технічний супровід здійснював саме Григорій Іванович Харламов, частина будівель збереглась і використовується за своїм призначенням і нині.

Бігус Василь Григорович (часи життя невідомі) — агроном, землевпорядник, член Вовчанської земської управи, близький друг і соратник В. Колокольцова. Брав активну участь у реалізації аграрної реформи у Вовчанському повіті, провів заліснення сосновими лісами пісків Вовчанського земства.

Попов Митрофан Кузьмич (1852–1911 рр.) — перший головний лікар повітової земської лікарні у м. Вовчанськ. За підтримки голови земської управи — Василя Колокольцова, активно втілював у життя наміри з розгортання в повіті широкої мережі лікувальних закладів (фельдшерських пунктів, госпіталів). Під його керівництвом у селах повіту було відкрито велику кількість лікарських дільниць, що допомогло набагато ефективніше боротися з епідеміями серед населення.

Ще в 1879 р. в повіті не було жодної медичної дільниці та працював лише один лікар, а у 1911 р. вже налічувалось 14 дільниць з 17 лікарями.

Прогресивність знань та фахове вміння самого Митрофана Попова, а також високий рівень розвитку медичної справи в повіті слугували тому, що сюди на лікування приїздили мешканці Білгородської, Новооскольської, Корочанської, Харківської території поселення.

Бабенко Василь Олексійович (1877–1955 рр.) — учитель Верхньосалтівської школи Вовчанського повіту, археолог, краєзнавець, музеєзнавець, першовідкривач Салтівської археологічної культури. На XII археологічному

з'їзді (15–27 серпня 1902 р.), весь світ дізнався про нове відкриття — Салтівську культуру.

В. Бабенком також здійснений вагомий внесок у розвиток просвіти повіту, саме він став засновником Вовчанського музею старожитностей і в 1912 р. Вовчанський повіт посів друге місце серед повітів всієї Російської Імперії з розвитку просвіти, за що земству була призначена срібна медаль.

Як науковець В. Бабенко був пов'язаний з інститутом Археології АН УРСР та Московським археологічним інститутом, Харківським історичним музеєм, друкував свої наукові праці, брав участь в археологічних з'їздах.

Шелеспанов Олександр Феофанович (1880–1969 рр.) — учений-географ, землевпорядник Вовчанського земства, громадський діяч. О. Шелеспанов працював у команді В. Колокольцова і за дорученням Вовчанського земства провів дослідження флори, фауни та ґрунтів земства. Він також зробив картографічний опис Вовчанського повіту і підготував до друку збірку «Географічний опис Вовчанського повіту», який був виданий у 1911 р. в м. Вовчанськ типографією П. Н. Немічева.

Згадка про членів команди Василя Колокольцова ввійшла в історію Вовчанщини, а результати роботи професіоналів земства вплинули на стрімкий соціально-економічний та культурно-освітній розвиток Вовчанського повіту Харківської губернії на початку ХХ ст.

Підсумовуючи вищевикладене, можна сформулювати наступний висновок, згідно з яким внесок команди В. Колокольцова в розвиток Вовчанського повіту є досить важливим питанням і потребує детальнішого вивчення для визначення нових об'єктів музеєфікації.

Г. О. Ахаєва

ІВАНІВСЬКА ФОРТЕЦЯ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗЕЄФІКАЦІЇ

Г. О. Akhaieva

IVANOV FORTRESS AS AN OBJECT OF MUSEUMIFICATION

Оборона власних кордонів — актуальне питання для будь-якої держави. Україна в цьому контексті — не виняток, адже протягом багатьох століть через її територію проходила цивілізаційна межа між Заходом і Сходом. Матеріальним утіленням цього протистояння були оборонні вали та фортеці, залишки яких можна знайти в кожному регіоні нашої країни. Деякі з них активно використовуються в екскурсійно-туристичній діяльності, інші лише чекають свого часу. До останніх належать і bastiони Української оборонної лінії, що виникла на теренах Лівобережної та Слобідської України протягом 1731–1770 рр.

Проте ця ситуація стрімко змінюється, адже розвиток внутрішнього туризму потребує пошуку нових об'єктів та форм їх представлення. Так, 5 березня 2013 р. рішенням Харківської обласної ради № 648 — VI (XX сесія VI скликання) прийнято концепцію розвитку туризму в Харківській області. Серед об'єктів потенційного показу було відзначено й Іванівську та Бельовську фортеці, що знаходяться в м. Красноград. Ці військові форпости ще в 1963 р. визнані Радою Міністрів УСРС пам'ятками архітектури та містобудування. Але якщо Бельовська фортеця включена в екскурсійне відвідування туристів,

у межах гостин у м. Краснограді, то Іванівська фортеця залишається поза їх увагою. А дарма, адже «Іванівка», як її називаються місцеві жителі, стала першим військовим укріпленням Української оборонної лінії. Тому саме нерозкритість інформаційно-рекреаційного потенціалу для туристів та поціновувачів військової історії і змушує фахівців розпочати створення проєкту музеєфікації цієї фортеці.

Власне мета запропонованої доповіді полягає в тому, щоб на основі аналізу наявного пласта наукових знань розробити концепцію проєкту музеєфікації Іванівської фортеці як пам'ятки оборонної архітектури першої третини XVIII ст.

Розкриття означеної мети вимагає і вирішення деяких ключових завдань: по-перше, дослідити наявні історичні праці як загальноукраїнського, так і місцевого рівня; по-друге, проаналізувати світовий та вітчизняний досвід музеєфікації подібних військових об'єктів; по-третє, зважаючи на всі переваги та недоліки попередників, запропонувати власний проєкт включення фортеці до екскурсійно-туристичного обслуговування.

Залишки Іванівської фортеці знаходяться у с. Іванівське Красноградського району Харківської обл. Жителі найближчих населених пунктів можуть їх бачити по дорозі до Свято-Покровського храму в с. Берестовеньки. Але для широкого загалу Іванівська фортеця невідома.

Як свідчать наявні джерела, Іванівська фортеця була закладена 23 червня 1731 р. за наказом імператриці Анни Іоанівни, у межах початку побудови лінії оборонних укріплень від Дніпра до Дінця. Це була перша фортеця, що виникла в рамках оборони від турецько-татарських нападів. Свою назву отримала на честь Святого Іоана та в пам'ять про батька цариці, Світлого Князя Іоана Олексійовича. Як повноцінна військова споруда проіснувала до 1770 р., а з 1787 р. увійшла до складу сучасного с. Іванівське. Як об'єкт військової інженерії відома для спеціалізованих науковців та любителів історії, але у зв'язку з тим, що її залишки не пристосовані до екскурсійного відвідування, фортеця залишається поза масовим показом. Вирішенню цієї проблеми повинен посприяти проєкт музеєфікації, який можливо втілити за двома формами: включити фортецю до наявного туристичного показу по Красноградському регіону або забезпечивши об'єкт інформаційними стендами створити власні екскурсійні маршрути.

У Європі та Північній Америці збереглося багато фортифікаційних пам'яток подібної конструкції. Усі вони задіяні в туристично-екскурсійній діяльності. Так, фортеці Луїсбург, Дюкейн та Пітт (Канада), Буртанж і Наарден (Нідерланди) повністю відновлені в середині XX ст. та містять військові музеї-фортеці, парки, розважальні центри. Перевдягнуті працівники-екскурсоводи, ніби занурюють у часи існування фортець як військових об'єктів та розповідають про її сучасне використання. Досить цікавим є досвід залучення в повсякденне життя форту Гьорюкаку (о. Хоккайдо, Японія). На місці фортифікаційної споруди розбили парк, де знаходиться 10-тисячна колонія сакур (250 сортів). У період цвітіння дерев — це найвідвідуваніша локація північної частини Японії. Крім того, у парку розташовано філіал музею Хакодате (музей північних народів) та музей-арсенал.

Таким чином, вітчизняна потреба в розвитку внутрішнього туризму, створенні нових екскурсійних маршрутів та підвищенні інтересу до власної історії засвідчують пряму необхідність музеєфікації фортеці Святого Іоана.

Світовий досвід вказує на різні варіанти використання бастионних споруд, але всі вони направлені на виховання почуття прекрасного та гордості за власну країну й історію.

А. С. Махонько

**КІНОТЕАТР «БОММЕР» У ХАРКОВІ: ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ
В УМОВАХ ПОЛІТИЧНИХ ЗМІН У ДЕРЖАВІ**

A. S. Makhonko

**«BOMMER» CINEMA IN KHARKIV: SPECIAL ASPECTS OF FUNCTIONING
UNDER THE CONDITIONS OF WINDS OF CHANGE IN THE STATE**

Питання історії кіномистецтва нині досить детально вивчене. Упродовж тривалого часу головним місцем, де глядачі могли подивитися кінофільми, були кінотеатри. Дослідження їхнього розвитку та занепаду в умовах економічних і політичних змін — актуальна наукова проблема. Одним із найцікавіших в цьому плані є кінотеатр «Боммер» у Харкові.

Це один із перших стаціонарних кінотеатрів на території Російської імперії, а також один із небагатьох, кому вдалося, не припиняючи свою роботу в якості кінотеатру, пропрацювати від моменту відкриття до сьогодення. Недооцінення його історико-культурного потенціалу призводить до значних втрат на шляху до розуміння української історії та культури, отже, нагальним постає питання детального вивчення історії розвитку кінотеатру та актуалізації його значення для культури у свідомості українців.

«Боммер» було відкрито двома братами-французами 1908 р. в спроектованій для кінопоказів архітектором Б. М. Корнеєнком будівлі за новим, запозиченим із Парижу та Санкт-Петербургу проектом. Перший поверх слугував глядацьким залом на 380 осіб, на другому поверсі були фойє та буфет. Поява стаціонарного кінотеатру створила передумови до змін у менталітеті та поглядах соціуму. Новий вид розваги швидко набув популярності серед харків'ян. Саме наявність значного попиту на кінопокази зумовив продовження роботи кінотеатру після більшовицького перевороту.

У революційні часи, а саме із 1917 р. кінотеатр тимчасово не працював, адже брати Боммер припинили діяльність на території колишньої Російської імперії й залишили її в пошуках спокійнішої політичної ситуації. Проте після зміни влади 1920-го р. кінотеатр відкрито під новою, авангардною назвою — «Кінотеатр 5». Квитки швидко розкуповувалися, адже кінотеатри стали одним із найпопулярніших осередків проведення вільного часу та розваг. Того року стався нещасний випадок. Через велику кількість людей і некоректно позначену інформацію на квитках щодо номеру місця в приміщенні кінотеатру зібрався натовп. Тиснява на сходах призвела до того, що перила зламалися. Кілька людей впали зі сходів та отримали несумісні з життям травми. Саме після подібних випадків в інших кінотеатрах почали зазначати номер місця відвідувача на квитках.

З часом кінопокази почали слугувати результативним методом трансляції потрібної для влади інформації та впливу на маси. За радянські роки кінотеатр змінював назву двічі. 1927 р. — на «Кінотеатр імені Карла Маркса», а в 1940-ві рр.— «Кінотеатр імені Ф. Дзержинського». На відміну від революційних

часів, у воєнні роки кінотеатру вдалося продовжити активну діяльність та уникнути закриття. У стінах «Боммеру» показували фільми, що підтримували патріотизм і силу духу харків'ян.

У післявоєнні роки проведено реконструкцію кінотеатру, унаслідок якої помітно змінилися естетична та функціональна складові будівлі. Так, 1951 р. другий поверх перероблено з фойє та буфету на другу глядацьку залу, меншу за розмірами, ніж зала на першому поверсі. Також замінено апаратуру на новітнішу та вдосконалену. Перероблений та вдосконалений кінотеатр відчинив двері для більшої кількості кінопоказів, відвідувачів і навіть учасників вечорів-зустрічей із відомими зірками.

Мабуть, саме із цими зустрічами пов'язана наступна назва кінотеатру, яку він отримав у 1993 р., – «Зустріч». Це передостання зміна назви, яка пов'язана зі зміною влади та проголошенням незалежності України. Через десятиліття, 2003 р., кінотеатру повернули історичну назву «Боммер». І на цьому можна було б закінчити розвідку, якби не хвиля приватизації кінотеатрів України, яка призвела до закриття декількох із них. 2007 р. «Боммер» також потрапив до списку приватизованих кінотеатрів, проте суспільство, зокрема молодь, відстояли права на збереження історичного об'єкта. Кінотеатр «Боммер» прибрали зі списку, проте 2009 р. він знову опинився серед об'єктів, що підлягають приватизації. Проте з часом це питання було закрите. Нині «Боммер» відрізняється від інших кінотеатрів інтелектуальністю фільмів та зацікавлених ними людей. У залах цієї будівлі не вмикають популярного та комерційного кіно, тому «Боммер» відвідують справжні поціновувачі кіномистецтва.

Отже, виходячи з вищевикладеного матеріалу, можна висувати, що культурно-історична цінність кінотеатру «Боммер» полягає в довгій та непростій історії на тлі змін політичної ситуації в країні. Але, попри несприятливі обставини, кінотеатр зміг підлаштуватись під різні режими життя та різні стани свідомості суспільства, зберегти незалежність та самотність, історичну назву, транслюючи нині «некомерційне» для поціновувачів кіномистецтва.

А. М. Лузан

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ КОМУНІКАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ НІАЗ «ОЛЬВІЯ»

А. N. Luzan

DEVELOPMENT PROBLEMS OF COMMUNICATION STRATEGY OF THE NATIONAL HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL RESERVE «OLBIA»

Національний історико-археологічний заповідник «Ольвія» (НІАЗ) має значний культурно-історичний потенціал, комунікативні та туристичні можливості якого не використовуються повністю. Сучасні форми комунікації заповідника з потенційним глядачем охоплюють: оглядові екскурсії, реалізацію сувенірної продукції, самостійний огляд пам'ятки, зйомки відеороликів, сторінки зацікавлених людей та учасників експедицій у соціальних мережах, публікації в засобах масової інформації (ЗМІ), розробку 3D-туру територією Ольвії, наукові археологічні дослідження експедицією Інституту археології Національної академії наук України.

На жаль, на сьогодні відсутня стратегія комунікаційного розвитку НІАЗ «Ольвія» як повноцінної комплексної туристично-експерсійної локації.

Відповідно, екскурсії мають статичний характер, відсутні візуалізація зруйнованих нерухомих пам'яток і системний фаховий текстовий супровід. Сучасний відвідувач потребує нових методів подання матеріалу під час екскурсій, інтерактивних заходів і застосування новітніх технологій. Відсутність адекватної рекламної концепції не дозволяє навіть мінімально включити Ольвію в якості об'єкта екскурсійного показу до туристичних маршрутів. Навіть спроби просування через відеоплатформи, сюжети в новинах, прийомі закордонних делегацій, проведення міжнародних археологічних експедицій не надають необхідного ефекту, адже мають не постійний, а точковий характер без привернення уваги суспільства.

Вирішення окреслених вище проблем сприятиме розв'язанню масштабнішої — охорони та збереження ольвійського поселення, розробки та відновлення інфраструктури і монетизації системи, підвищення якості надання послуг, що дозволить популяризувати ім'я, історико-культурну спадщину та підвищити фінансову спроможність інституції. Тобто необхідно створити комплексний новітній туристичний продукт без втручання в цілісність археологічної пам'ятки з виокремленням притаманних лише їй особливостей.

Упродовж шести років на території НІАЗ «Ольвія» відбувається археологічна практика Харківської державної академії культури. Окрім виконання суто археологічних завдань, студенти намагаються на базі заповідника втілювати отримані під час навчання знання з музеєзнавства та пам'яткознавства. Зокрема було створено проєкт музеєфікації святкової та видовищної культури античної Ольвії класичного періоду «Боги Еллади. Ольвія 2500» з комунікативно-маркетинговою програмою. Основою для створення нового конкурентоспроможного продукту на туристичному ринку України стала цілісна стратегія комунікаційного розвитку заповідника, що включає сучасні комунікаційні заходи у вигляді різнопланових екскурсій професійних екскурсоводів, постійної адекватної рекламної кампанії, розвитку інфраструктури та рекреаційного зонування, використання сучасних прийомів менеджменту й маркетингу.

Виокремлено кілька етапів її впровадження. Перший, необхідний для створення ґрунтовної теоретичної основи роботи, — аналіз попереднього досвіду комунікаційного розвитку заповідника, археологічних досліджень, колекцій археологічних музеїв, порівняння сучасних тенденцій розвитку та еволюціонування комунікативного процесу світових і вітчизняних археологічних заповідників, дослідження інфраструктури й рекреаційних можливостей.

Другий складається з соціологічних досліджень для виявлення нагальних проблем у роботі з популяризації археологічного заповідника й оцінкою отриманих результатів та розробки на їх основі наукової концепції виставки «Боги Еллади. Ольвія 2500»; планування збутової концепції продукту, що охоплює пар-технології, реалізацію високоякісної сувенірної продукції, активне просування в ЗМІ та соціальних мережах, співпрацю з регіональними туристичними агенціями, навчальними закладами; розробки комунікаційних заходів відповідно до сучасних потреб відвідувача з використанням новітніх технологій: тематичні екскурсії, екскурсія-квест, фестивалі, презентація одного експоната, лекції, семінари та конференції; оновлення інфраструктури та розробки рекреації разом із місцевою владою та громадськими організаціями.

Проект представлено на рецензування до Інституту археології Національної академії наук України, де він отримав схвальні відгуки та зауваження щодо фінансового забезпечення його реалізації. Для вирішення проблеми фінансування обрано участь у грантових програмах.

Уважаємо, що збільшення кількості методів роботи з потенційним відвідувачем сприятиме ширшому баченню та сприйняттю культурного спадку Ольвії Понтійської, надасть можливості подати інформацію про нього цікаво й нетривіально, створити привабливий музейний і туристичний продукт, який з часом не втрачатиме своєї актуальності.

М. Д. Масленникова

ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ТА ЕТНОГРАФІЇ ПІВДЕННОЇ СЛОБОЖАНЩИНИ НА ПРИКЛАДІ С. ПРОТОПОПІВКА ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

M. D. Maslennikova

FEATURES OF CULTURE AND ETHNOGRAPHY OF SOUTHERN SLOBOZHANSKYNA (CASE STUDY: VILLAGE PROTOPOPIVKA OF THE KHARKIV REGION)

Слобожанщина з давніх часів славилася своєю багатою культурою та історичним минулим. За весь період існування цього регіону, на її землях побувало багато різних культур, які наклали свій відбиток на розвиток специфічних етнографічних особливостей окремих регіонів, створюючи своєрідний, унікальний, культурний симбіоз. Важливу роль і вплив на етнографію Слобідської України зробила сусідня держава — Росія, з її постійними культурними зв'язками протягом декількох століть. Виникає запитання: як саме ці зв'язки змогли вплинути на культуру й етнографію Південної Слобожанщини? Село Протопопівка Балаклійського р-ну Харківської обл. може стати відповіддю на це запитання.

Основна мета дослідження — передусім визначення специфічних особливостей етнографії Півдня Слобідської України на прикладі с. Протопопівка. Оскільки протягом XVIII–XIX ст. відбувалося своєрідне поєднання двох культур — російської і української, симбіоз яких надалі утворив унікальні, етнокультурні островці Південної Слобожанщини, територія якої охоплює Харківську, частину Луганської та Донецької областей. У зв'язку з цим, одним із центральних завдань є відстеження протягом трьох століть процесу асиміляції та виокремлення етнічних особливостей російської культури на території Східної України.

Історичних відомостей щодо Протопопівки небагато. Відомо, що перший храм тут було побудовано в 1709 р. і освячено на честь великомучениці Катерини. Спочатку центр села, як і храм, були безпосередньо на березі Сіверського Дінця, але вода сильно розливалася і постійні підтоплення змусили місцевих жителів «посунути» село далі від річки.

Село було побудовано як частина Української оборонної лінії. До її будівлі територія за Ізюмською рисою фактично була населена, недалеко від неї вже проходив російсько-турецький кордон, і кримські татари, як правило, безперешкодно грабували і спалювали все, що було на їхньому шляху. Після невдалого Прутського походу 1711 р. й підписання Прутського (1711 р.) і

Адріанопольського (1713 р.) мирних договорів, за якими Росія поступала Туреччині Азов з прилеглою до нього територією по річці Оріль, для підвищення надійності прикордонної служби була створена ландміліція. Усе це вимагало подальшого посилення кордонів і в кінці 1730 р. було надано план Української оборонної лінії, яка тягнулася на 300 км і «закривала» територію від Сіверського Дінця до Дніпра. Її будівництво стартувало в 1731 р., а з 1732 р. вже почалося заселення. На Українській лінії, крім самої Лінії і фортець, будували також слободи для однодворців і відставних ландміліціонерів і поселення біля кожної фортеці (10 з яких перетворилися на населені пункти, інші були занедбані). Після завершення будівництва Лінії територія опинилася під захистом, що сприятливо вплинуло на заселення краю, який почали заселяти як однодворці, так і переселенці з малоросійських полків. Одним з таких поселень і стало с. Протопопівка, яке заснували переселенці з Тамбовської губернії.

Таким чином, створення слобід на території Південної Слобожанщини відбувалося майже одночасно. Це був так званий проєкт із захисту російських земель від монголо-татарських набігів, що мав значно укріпити кордон. Саме створення цієї оборонної лінії і надало поштовху до утворення етнокультурного осередку російської групи на Півдні Слобідської України.

Одна з перших культурних особливостей, на яку слід звернути увагу в Протопопівці, — це своєрідний говір місцевих жителів. Попри те, що від періоду заснування села пройшло три сторіччя, дивним чином цей говір зберігся до сьогодні. Дуже яскраво простежуються російські ознаки в мові під час розмови місцевих жителів, наприклад, замість «е» місцеві жителі вимовляють «я», замість «о» — «е»: «мяня» замість «мене», «ня знаю» замість «не знаю», «ен» замість «він». Недарма саме це село в 60–80-ті роки минулого століття було Меккою для філологів Ленінграда, Москви та Харкова: дослідники приїжджали вивчати особливості місцевої говірки, «законсервованої» в україномовному середовищі.

Ще однією особливістю є фольклорні пісенні традиції. Наступна сукупність ознак дозволяє розділити ці пісенні системи на дві субрегіональні групи. Перша тяжіє до західноросійських музично-фольклорних традицій, що склалися на територіях раннього заселення, водночас як друга охоплює пісенні системи з характерними ознаками традицій переселенців пізнього формування. Саме серед цих пісенних систем сформувався особливий вид музично-фольклорних традицій — «замкнута» або етнокультурних «островів». Їх головними ознаками є інтровертна орієнтація, що обмежує комунікативний обмін з оточуючими культурними системами, і наявність специфічно місцевих звуковисотних моделей, які виступають у якості централізуючого компонента традиції, її системного знака.

Отже, культура Південної Слобожанщини, яка формувалася протягом трьох століть, мала свої специфічні особливості, завдяки формуванню на її території російських етнокультурних островків. Яскравим прикладом симбіозу російської та української культур є с. Протопопівка Балаклійського району. Його історія починається із заселення оборонної лінії переселенцями з Тамбовської губернії, які змогли внести в етнографію та культуру Південної Слобожанщини певні особливості. Передусім це виражається у двох основних аспектах: специфічний місцевий говір та музично-фольклорні традиції, які

збереглися до нашого часу, також наявна велика кількість етнографічного, матеріального спадку, який зберігається в Протопопівському шкільному музеї і який також стане одним із пріоритетних напрямів у дослідженні етнографії й культури Південної Слобожанщини.

О. С. Неділько, А. Р. Ульянов

ІДЕЇ ФЕМІНІЗМУ В ПРАЦЯХ ГРЕЦЬКИХ ФІЛОСОФІВ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

O. S. Nedilko, A. R. Ulianov

IDEAS OF FEMINISM IN THE WORKS OF GREEK PHILOSOPHERS OF THE CLASSICAL PERIOD

Фемінізм можна вважати надзвичайно важливим соціальним плином, який змінив положення жінки в суспільстві. З ним з'явилося коло нових соціальних технологій, у якому жінка зрівнюється з чоловіком в освіті, політиці, суспільному житті, доступі до різних професій тощо, з'являється охорона материнства. Немає сумнівів, що саме цей рух відобразив важливі соціальні зміни і потреби.

Європейська думка, предметом якої стає нерівноправне становище жінки і стратегія її звільнення, виникає в Давній Греції — колиці європейської цивілізації.

Нерівноправне, майже безправне, пригноблене становище жінки в давньогрецькому суспільстві було нормою.

Головними щодо цього питання можна вважати роботи Платона «Держава» і Аристотеля «Політика», які мали різні думки стосовно цього.

Ось, наприклад, уривок з «Держави» Платона: «... багато жінок у багатьох відношеннях краще багатьох чоловіків ...». Зараз жінки змогли відвоювати своє місце практично в кожній сфері нашого життя. Жінки служать в армії, керують машинами, величезними корпораціями, займаються будівництвом і одержують призові місця в змаганнях з підйому штанги і навіть правлять державами.

В основу ідеї нерівного становища жінок був покладений міф про певну «жіночу природу», яка хтива, брехлива і дурна. Саме тому гречанки не залишали самостійно будинок, не брали участі в суспільно-політичному житті. Якщо жінка не може себе контролювати — це за неї повинен робити чоловік. У наш час теж досі існують «світлі» уми, які все ще не можуть прийти до рівності статей як до даності.

Правда, зараз іноді жінки вміло маніпулюють боротьбою за рівні права з чоловіками, домагаючись квот для жінок при прийомі на роботу, наприклад. Скоро можемо дійти до того, що чоловікам доведеться боротися за свої права. Хотілося б, щоб прийом на роботу був взагалі анонімним і схожим на здачу іспиту. А місце отримував той, хто справді на це заслуговує.

Платон перший відзначив, що підлегле становище жінок — це лише звичай, а не природа, яку чоловіки хибно трактують.

Звичайно, нерозумно заперечувати існування певної «жіночої природи». Та й сам Платон, попри свої прогресивні феміністичні ідеї, не зміг уникнути суперечностей, характерних для того часу. «Однакові природні властивості трапляються в живих істот чоловічої і жіночої статі, і за своєю природою як

жінка, так і чоловік можуть брати участь у всіх справах, проте жінка в усьому немічніша чоловіка».

На протигагу типовим для античності уявленням про те, що найкращий і єдиноможливий спосіб створення і існування шлюбно-сімейного союзу забезпечується тоді, коли дружина та діти належать чоловікові, Платон, як видно з «Держави», уважає інакше.

В ідеальній державі шлюбні відносини між жінками і чоловіками, оскільки вони постійно займаються разом спільною справою, встановлюються природним чином за взаємним любовним потягом. Маємо сподівання, щоб та сама «жіноча природа» і залишалася такою при рівності наших прав. Якщо взяти канцлерку Німеччини Ангелу Меркель або президентку Литви Далю Грібаускайте, ми побачимо що, при всій повазі до їх розуму і відповідальності, яку вони несуть на своїх плечах, вони трохи відійшли від «жіночої природи». Звичайно, є і винятки — Колінда Грабар-Кітарович, президентка Хорватії. Але все частіше це тільки винятки.

Саме ідеї Платона про рівноправність статей викликали ідеологічну реакцію його учня Аристотеля (384–322 до н.е.).

Аристотель у праці «Політика» виступав з виправданням безправ'я жінок, пов'язуючи його з виправданням безправ'я рабів.

Помітивши, що в Спарті не кращим чином була вирішена проблема підпорядкування і контролю поведінки рабів-ілотів, оскільки вони могли піднімати повстання, Аристотель стверджує далі, що і питання про становище жінок тут було вирішене неправильно. Легендарний законодавець Спарти Лікурґ, встановивши закони для чоловіків, натрапив, нібито, на опір жінок і не зміг встановити для них ті закони, які слід було б ввести, виходячи з природи жінок.

Але по-справжньому, чоловіки, але не жінки, були як формальними, так і реальними політиками й правителями в Спарті, як і всюди в Стародавній Греції. Закулісна політична впливовість окремих жінок не могла змінити суть справи. Чи не жіноча розбещеність привела до занепаду Спарти, а загальні для всієї Греції причини — насамперед олігархічне переродження соціально-економічного і політичного ладу грецьких міст-держав, їх чвари і нездатність створити рівноправний політичний союз. До кінця IV ст. до н.е. занепадала не тільки Спарта, а й Афіни та інші грецькі поліси, так що вся Греція підпала під панування македонської монархії.

Саме поділ на дві статі з'явився, як уважає Аристотель, унаслідок того, що прекрасне і божественне краще, ніж те, що не є таким, а найкраще має відділятися від гіршого.

Підбиваючи підсумки, слід сказати, що Платон став революціонером феміністичної теорії і першим обґрунтував несправедливість підлеглого становища жінки, ґрунтуючись на тому, що нерівність народжена культурою, а не природою. Завдяки Платону нині існує те суспільство, у якому ми живемо, а фраза, адресована жінці: «Твоє місце — кухня!», — звучить все рідше і рідше.

Саме ідеї Платона про рівноправність статей викликали ідеологічну реакцію його учня Аристотеля (384–322 до н.е.), який у праці «Політика» виступав з виправданням безправ'я жінок, пов'язуючи його з виправданням безправ'я рабів.

СЕКЦІЯ:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ
ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ВИМІРИ ТУРИЗМУ

Л. Д. Божко

ТУРИЗМ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19 ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ

L. D. Bozhko

TOURISM IN THE FACE OF THE COVID-19 AND ITS TRANSFORMATION

Одним із наймасштабніших явищ XXI ст. стала пандемія коронавірусу (COVID-19). Її вплив на всі сторони життя людства — величезний. У соціокультурному і економічному значеннях значних втрат поніс туризм. За поточними оцінками, 75 млн робочих місць у сфері туризму знаходяться під безпосереднім ризиком, а галузь втратить понад 2,1 трлн дол. США обороту. Кордони закриті, повітряний флот зупинений, стоять пришвартовані круїзні судна, готелі, ресторани і туристичні видатні пам'ятки закриті. Обмеження на подорожі також заважають туризму реалізувати свій потенціал для побудови кращого майбутнього для всіх. Незрозумілі майбутні перспективи, тому що невідомо, коли пандемія закінчиться. Усе людство чекає на вакцину.

Перед світовою туристичною галуззю постало питання щодо трансформації туризму в нових умовах і прогнозування його подальшого розвитку.

Дослідники туризму в усьому світі зараз звертають свою увагу на наслідки пандемії COVID-19 і проводять тематичні розвідки. Дослідження впливу різнопланових соціальних, економічних та антропологічних катастроф, зокрема і пандемій, на розвиток туризму і раніше привертала увагу вчених. Попередні розробки виявили певні закономірності і висунули теорії, які часто можуть пояснити явища, які відбуваються зараз:

- зміни в поведінці туристів. Уважається, що пандемія коронавірусу може позначитися на мисленні і відчуттях туриста й змінити те, як туристи подорожують. Найвні психологічні дослідження надають докази того, що загроза патогену формує поведінку важливими й часто прихованими способами, і ці висновки можуть допомогти зрозуміти, як загроза коронавірусу змінює поведінку туристів. Дослідження свідчать, що люди стають більш колективістськими, коли знаходяться під загрозою захворювання. У результаті, туристи можуть дедалі частіше вибирати внутрішній, а не міжнародний туризм, намагаючись підтримати власну економіку. Така поведінка, на думку деяких учених, свідчить про збільшення етноцентризму туризму;
- дослідження показали, що загрози від патогенів роблять людей більш уважними і спонукають уникати скупчення людей. Ця схильність може ініціювати зміну свідомості в поведінці туристів, що призводить до уникнення перенаселених і масових туристичних напрямків на користь більш віддалених і малонаселених пунктів;
- загроза патогенів спонукає людей уникати невідомих речей (наприклад, ксенофобія). Таким чином, туристи також можуть проявити більше ксенофобії, що призведе до скорочення поїздок за кордон, відмови

від іноземних продуктів харчування, збільшення групових поїздок і придбання туристичної страховки.

Генеральний секретар Організації Об'єднаних Націй оголосив напрями політики «COVID-19 та трансформації туризму». Згідно з документом, ЮНВТО взяла на себе провідну роль у процесі трансформації туризму в нових умовах.

У звіті йдеться про загрозу втрати десятків мільйонів прямих робочих місць у туризмі, втрати можливостей для тих вразливих верств населення та громад, які мають найбільшу користь від туризму, та реальний ризик втрати життєвоважливих ресурсів для захисту природної й культурної спадщини у всьому світі.

Звертається увага на те, що політичні рішення повинні координуватися через кордони, щоб відповісти на виклик пандемії COVID-19. Це важливо як для країн, що розвиваються, так і для розвинених країн, і всі уряди та міжнародні організації повинні брати участь у підтримці туризму. Наголошується на необхідності вживати рішучих заходів для захисту робочих місць та захисту багатьох переваг, що приносить туризм, як для людей, так і для планети.

Підбиваючи підсумок, слід зазначити, що туризм і в нових умовах не втратив свого значення і потребує тісної співпраці з усіма зацікавленими сторонами, щоб забезпечити реалізацію туризму свого унікального потенціалу як інструменту економічного відновлення та соціальної згуртованості.

С. А. Пацценко

ВОЗМОЖНОСТИ РАЗВИТИЯ ИНДУСТРИИ ТУРИЗМА В УСЛОВИЯХ ПАНДЕМИИ COVID-19

S. A. Patsyienka

ADAPTABILITY OF THE TOURISM INDUSTRY IN THE COVID-19 PANDEMIC

В 2019 г. многие исследователи писали о проблемах, вызванных овертуризмом (overtourism). Этот термин возник в 2016 г. и обозначал явление, отражающее негативные последствия влияния массового туризма на популярные туристические дестинации. Чрезмерной активизации массового туризма способствовали возможности минимизации затрат на путешествия. В результате не только возросло количество групповых туристов, но и произошел непрогнозируемый рост числа индивидуальных туристов. Чрезмерное количество путешественников в наиболее популярных дестинациях способствовало физическому и духовному опустошению местностей, социальной деградации населения, наносило ущерб объектам историко-культурного наследия. Огромные туристические потоки разрушали культурную самобытность, нарушали экологический баланс, дестабилизировали жизненный ритм местного населения.

Однако в 2020 г. общественность в полной мере смогла увидеть и оценить значение туризма для мировой экономики. Из-за мер безопасности, вызванных попытками предотвращения распространения пандемии COVID-19, этот вектор мировой экономики практически остановил свое развитие. Если в 2016–2019 гг. общество задумывалось о сокращении туристических потоков и искусственном уменьшении пропускной способности отдельных дестинаций,

то во второй половине 2020 г. приоритетной задачей для многих стран мира стало восстановление отрасли туризма.

В результате пандемии 2020 г. серьезные убытки понесли не только непосредственные участники рынка туристических услуг: туроператоры, турагентства, отели, а также представители смежных отраслей, таких как транспорт, строительство, сельское хозяйство, торговля, культура, общественное питание и др.

Вместе с тем подавляющее большинство экспертов отмечают, что пандемия стала стимулом для развития отдельных видов туризма. Официальные ограничения на зарубежные поездки, медленное сдерживание вирусов и низкое доверие потребителей, по мнению экспертов UNWTO, стало основным барьером, препятствующим восстановлению международного туризма. Отсутствие у путешественников возможности покинуть пределы страны способствовало активизации внутреннего туризма. Ослабление превентивных мер в некоторых странах Западной Европы в июле-августе 2020 г. вызвало скачок внутреннего автомобильного туризма.

Развитие системы коммуникаций в последние годы, особенно широкое распространение форм дистанционной коммуникации посредством Интернета в период пандемии способствовали активной цифровой трансформации туризма. В допандемийный период данная тенденция проявлялась в популярности онлайн-систем бронирования туров, использовании различных мобильных приложений (Couchsurfing, Aviasales, TripAdvisor и др.). Глобальные цифровые платформы объединяли услуги в сфере размещения и транспорта, использование искусственного интеллекта (агрегаторы предложений, чат-боты и т.д.) помогало туристам максимально удовлетворять информационные запросы. В период пандемии начал активно развиваться виртуальный туризм (VR-презентации, онлайн-экскурсии и проекты, проводимые музеями мира и т.д.).

Говоря о белорусском опыте развития индустрии туризма в период пандемии, стоит отметить, что в стране не вводились запреты на перемещения туристов. Однако в виду отсутствия широкой возможности международных путешествий многие белорусские туристы выбрали отдых в агроусадьбах и гостевых домах, расположенных в белорусской глубинке. Приверженцы активного отдыха предпочли маршруты по заповедным местам и экологическим тропам, сплавы на байдарках, конные и велопоголки и т.д. В культурно-познавательном туризме появились экскурсии, предполагающие перемещение туристов по экскурсионному маршруту на личном транспорте со сбором в организованные группы только на объектах показа.

Таким образом, возможности развития индустрии туризма в условиях пандемии COVID-19 нам видятся в росте интенсивности и разнообразия форм внутреннего туризма; особом усилении мер безопасности, что предполагает путешествия в пределах страны проживания в составе небольших групп, поездки в экологически чистые регионы с оздоровительными целями; дальнейшей активизации цифровой трансформации туризма, проявляющейся в использовании искусственного интеллекта, мобильных приложений, развитии виртуального туризма и т.д.

«TRAVEL SHAMING» ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

S. S. Rostovtsev

«TRAVEL SHAMING» AS A SOCIAL PROCESS OF TOURIST ACTIVITY

Інтенсивний розвиток туристичної галузі останніх років зумовив значне розширення цільової аудиторії мандрівників. Так, якщо раніше подорожі за кордон вважалися прерогативою переважно заможних людей, то нині більшість туристів становить «середній клас». Більше того, введення безвізового режиму між Україною та Європейським союзом у 2017 р., а в подальшому й з низкою інших країн світу, а також заходження бюджетних авіакомпаній на ринок України та кардинальне зниження цін на перельоти дозволяли прогнозувати розширення доступності подорожей на всі верстви населення.

Проте, на рівні з популяризацією туризму, виникають й певні похідні явища. Одним з таких, що досить часто можна спостерігати в суспільстві, є «туристичне ганьблення» (travel shaming). Особливістю цього явища є те, що воно здатне приймати абсолютно різні форми, залежно від мотивів людини, як-от: заздрість, піклування про оточуюче середовище, побоювання за власне здоров'я тощо. Але в результаті, зазвичай, спостерігається присоромлення однієї людини іншою через бажання першої подорожувати.

Одним з найпоширеніших варіантів «ганьблення туризму» є неповага до людини через те, що її стиль подорожування не відповідає уявленням іншої людини. До цієї категорії «шеймінгу» можуть належати наступні протиставлення: організація подорожей через турагентства / організація подорожей особисто; активний / курортно-пляжний туризм; бюджетні / вартісні подорожі; обрання туристичних напрямів тощо. У будь-якому випадку, відбувається спроба звеличення однієї особи над іншою, через неповагу до певних туристичних уподобань інших — як у явних, так і прихованих формах.

Окремою темою можна розглядати таке явище, як «екологічне ганьблення» (eco-shaming), що охоплює різні соціальні аспекти. Сутність терміну полягає в піклуванні про екологію, що знаходить своє вираження у звинуваченні тих людей, підприємств чи технологій, діяльність яких наносить шкоду оточуючому середовищу. У межах туристичної діяльності, еко-шеймінг найчастіше трапляється в питаннях транспорту та природних об'єктів як туристичної дестинації.

Так, важлива увага приділяється обсягам викиду CO₂ літаками і їх впливу на забруднення повітря. Окрім впливу на компанії і спонукання їх до вдосконалення технологій або скорочення кількості перельотів, еко-шеймінг також може траплятися у варіантах звинувачення клієнтів авіакомпаній, що ті, сплачуючи за послуги, підтримують забруднення планети.

Більше того, можна спостерігати прояви екологічного ганьблення до туристів, що користуються авто- чи мототранспортом під час подорожей, особливо у відносно екологічно чистих місцях, що пов'язано, знову ж таки, із забрудненням повітря.

У світлі останніх змін у туристичній діяльності, що зумовлені пандемією COVID-19, виникає ще один варіант шеймінгу, із яким можуть зіткнутися

мандрівники. Пов'язаний він передусім із загальною можливістю подорожувати. Так, усвідомлення факту, що, попри карантинні заходи і рекомендації перебувати на самоізоляції, певна кількість людей все ж таки наважується подорожувати, стимулює інших осіб звинувачувати перших у легковажності та у відсутності піклування про оточуючих. Найчастіше такі думки активно висловлюються в соціальних мережах.

Ще одним наслідком подорожей в умовах пандемії можна назвати часткове чи повне уникання людей, які повернулися з поїздки, через можливу приналежність до групи ризику. Подібну ситуацію досить легко виправдати, коли мова йде про піклування про власне здоров'я. Разом з тим, слід зазначити, що доволі часто таку поведінку провокує відчуття несправедливості, оскільки, коли хтось жертвує своїми бажаннями та певними важливим речами, дотримуючи карантинних рекомендацій та обмежень, інші продовжують жити звичайним життям, задовольняючи свої бажання в повній мірі.

Таким чином, можна говорити про те, що поняття «туристичне ганьблення», як одне із суспільних явищ, можна помітити в різних проявах туристичної діяльності. А щодо форм, яких воно набуває, то вони можуть бути як конструктивними, так і деструктивними. У будь-якому випадку у подальшому вбачається лише інтенсифікація подібних процесів у соціумі, що водночас впливатиме на туристичну діяльність.

А. С. Єманова

ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ КРИЗИ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ГАЛУЗІ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19

А. S. Yemanova

WAYS TO OVERCOME THE CRISIS IN DEVELOPING THE TOURIST INDUSTRY IN THE FACE OF THE COVID-19 PANDEMIC

Під час карантину для працівників туристичних компаній і підприємств сфери послуг настали нелегкі часи. Саме ці сфери були найбільш схильні до обмежень, а пом'якшення карантину їх торкнеться в останню чергу. З самого початку епідемії прогнози для туристичного бізнесу були невтішними. WTTC у лютому 2020 р. надала попередню оцінку збитку в туристичній галузі, назвавши цифру в \$22 млрд. Як стає зрозуміло з висловлювання президента організації Глорії Гевара, тоді враховували лише скорочення туристичних потоків в Азії, передусім у Китаї, а також втрати країн, залежних від китайських туристів. Для наочності зазначимо, що на момент заяви у світі загальне число підтверджених випадків захворювання становило 83 000 людей, зокрема 78 800 в КНР.

З цього випливає сумна статистика. Уже через місяць, при поширенні вірусу по всьому світу, WTTC надала нові дані, оцінивши збитки світової туристичної галузі в 100 разів вище попередніх показників – \$2,1 трлн.

Очевидно, що втрати у сфері будуть наймасштабнішими за період розвитку сучасного туризму. Але для того щоб туристична індустрія не потерпіла повного краху, необхідно зосередитися на тому, що ми можемо зробити, щоб криза пройшла якомога швидше. Для початку звернемо увагу на позитивні сторони. Аналізуючи поведінку українців, можна виділити такі плюси карантину:

- за період самоізоляції зріс інтерес до сучасних технологій і їх використання різними віковими групами населення;
- багато українці підвищили рівень знання англійської мови (що було однією зі значних проблем для розвитку в'їзного туризму);
- можна очікувати суттєвий (хоча, швидше за все, нетривалий) сплеск внутрішнього туризму на період неповного зняття карантинних заходів.

У зв'язку із цим можна бути впевненими в розвитку нових і раніше непопулярних видів туризму (віртуальний, зелений, індивідуальний). З цього випливає, що країни й регіони, недостатньо забезпечені або взагалі не забезпечені туристично-рекреаційними ресурсами, отримали можливість і поштовх для розвитку цієї сфери на своїх територіях у результаті впровадження альтернативних видів туризму.

Ще одним позитивним моментом стає більш відповідальне ставлення до чистоти та особистої гігієни як самих туристів, так і підприємств, що надають послуги з харчування та розміщення.

Ну, і звичайно ж, за час карантину підприємства туристичної індустрії змогли підготуватися до відкриття сезонів на якісно високому рівні, а у зв'язку з неоднотимчасним і поступовим зняттям карантинних обмежень у різних країнах готелям, ресторанам, комплексам розваг тощо вдасться уникнути пікової сезонної завантаженості, яка часто знижує якість обслуговування.

У наш час туристичний бізнес може вийти на абсолютно новий рівень. Очевидно, що індустрію чекають глобальні зміни і потрясіння. Фахівці сфери повинні проявити всі свої знання, вміння, сили та ідеї, щоб цей переломний момент став для світового туризму наступним етапом розвитку.

М. Ш. Мандао

ПЕРТУРБАЦІЇ В ТУРИЗМІ, ВИКЛИКАНІ COVID-19, ТА ШЛЯХИ ВІДРОДЖЕННЯ ГАЛУЗІ

М. Sh. Mandao

PERTURBATIONS IN TOURISM CAUSED BY COVID-19 AND THE WAYS TO REVIVE THE INDUSTRY

Нині епідемія COVID-19 становить не лише загрозу для повсякденного життя людей у всьому світі, але й безпосередньо впливає на світову економіку, зокрема — на сферу туризму. Якщо технологічна революція зумовила те, що подорожі стали легкими та доступними для багатьох, то пандемія й уведення карантинних обмежень зробили практично неможливим уповні користуватись досягненнями науково-технічного прогресу. За оцінкою статистичної організації «STATISTA» (у сфері туризму приблизно 35 млн вже втратило роботу, а 108 млн людей можуть її втратити). Згідно з даними WTO, загальний збиток для індустрії становитиме приблизно 1 трлн. дол.

Слід детальніше розглянути, з чого складаються такі збитки і хто саме їх відчуває на собі передусім. Турист, якщо нікуди не їде, тим самим зберігає свої гроші (за винятком випадків із заздалегідь проплаченими турами).

Наразі можна умовно розділити учасників туристичного процесу, які зазнають найбільших втрат від пандемії, на 3 категорії: той, хто відправляє

туриста (туроператор + турагентство), авіаперевізник (авіакомпанії), приймаюча сторона (готель).

Перша категорія в основному несе витрати, пов'язані з операційною діяльністю. Це податки та зарплати співробітників. Якщо не здійснювати ці виплати — компанія закривається. Витрати залишилися, а доходи сильно скоротилися.

Друга категорія — авіаперевізники. У більшості випадків в авіакомпанії літаки взяті в лізинг. Це означає, що в компанії є обов'язкові платежі, які вона робить кожен місяць, незалежно від того, літав літак або просто стояв. У середньому ціна лізингу літака в день — \$10 тис., до них додаються витрати на утримання і обслуговування літаків, зарплати екіпажу та іншого персоналу. Це й призводить до величезних збитків. Наприклад, титан авіаційної галузі, один із найстаріших представників ринку, величезний концерн «Lufthansa Group» (з мільярдними доходами), цього року скоротила свій флот відразу на 150 літаків. Для порівняння — це 5 флотів компанії «МАУ».

Третя категорія — готелі. Їм необхідно утримувати номерний фонд і є величезні витрати на операційну діяльність. При нижчій заповнюваності номерного фонду постійні витрати залишилися приблизно такими ж, а доходи, відповідно, скоротилися.

Така ситуація відбувається в кожній країні, яка пов'язана з туризмом тією чи іншою мірою. Такі країни, як республіка Чад, не відчують цього на собі, однак уся Європа, Азія, Північна і Південна Америка — дуже сильно.

Які наслідки чекають туристів з цього всього? Вірогідним розвитком подій є скорочення кількості авіакомпаній і кількості рейсів, збільшення ціни квитка на літак. За прогнозами голови «МАУ» Євгена Дихне — туристична галузь зможе відновитися до обсягів 2019 року не раніше 2022–2023 рр.

Вплив кризи відчувається у всій туристичній інфраструктурі, і відновлення туристичних напрямків вимагає єдиного підходу. Туристичні підприємства і працівники отримують підтримку у вигляді стимулюючих виплат, водночас уряди різних країн також надають підтримку безпосередньо учасникам туристичного ринку.

Ці дії дуже важливі, але для успішного відновлення економіки туризму і запуску бізнесу необхідно робити більше, а до того — налагоджувати співпрацю між суб'єктами ринку, оскільки туристичні послуги дуже взаємозалежні. Туристичний ринок і уряд повинні продовжувати зміцнювати свої механізми координації для супроводу підприємств, особливо найдрібніших і працюючих.

Можна сказати, що прийняті нині заходи будуть визначати туризм майбутнього. Урядам необхідно враховувати довгострокові наслідки кризи, випереджаючи при цьому цифрову криву, підтримуючи перехід на низьковуглецеві технології і просуваючи структурні перетворення, необхідні для побудови сильнішої й стійкої економіки туризму.

К. В. Барубіна

ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ТУРИСТИЧНОГО ПІДПРИЄМСТВА В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19

К. V. Barybina

WAYS TO INCREASE THE COMPETITIVENESS OF THE TOURIST ENTERPRISE IN THE FACE OF A PANDEMIC DISEASE COVID-19

Пандемія коронавірусу COVID-19 – це найбільше випробування, з яким зіткнулася туристична галузь. Туризм є одним із тих секторів всесвітньої економіки, що постраждав найбільше у зв'язку з обмеженнями на пересування. В Україні нині спостерігається значне відставання в темпах впровадження заходів на підтримку туристичного сектора, що ставить під серйозну загрозу конкурентоспроможність галузі на глобальному ринку протягом прогнозованого періоду відновлення впродовж 2021 р. Оскільки в умовах світової кризи і пандемії, пов'язаної з поширенням вірусу COVID-19, конкурентна боротьба за споживача туристичного продукту стає ще більш жорсткою, це спонукає суб'єктів галузі переглянути підходи та інструменти щодо своїх продаж. Водночас під загрозою опинилися не лише робочі місця у сфері туризму, але і в суміжних секторах, зокрема продовольчі послуги, які забезпечують зайнятість для 144 млн працівників у всьому світі. Особливо вразливі малі підприємства.

Досягнення успіху підприємства в умовах конкурентної боротьби зумовлюється здійсненням постійного моніторингу своєї роботи та фірм-конкурентів на ринку, дослідженням сильних та слабких сторін, швидким пристосуванням до змін ринкових ситуацій та миттєвою реакцією відповідно до зміни своєї діяльності.

Рекомендії щодо підвищення конкурентоспроможності туристичного підприємства:

1. Організаційні заходи: забезпечення якісних показників; вивчення заходів конкурентів з удосконалення аналогічних товарів і розробка заходів, що надають переваг порівняно з конкурентами; виявлення переваг і недоліків, використання цих результатів на підприємстві; визначення можливих модифікацій продукту шляхом підвищення якісних характеристик; диференціація турпродукції.

2. Маркетингові заходи: поширити рекламу про підприємство, актуальні тури в мережі Інтернет, соціальних мережах, особливо розміщувати в період спецпропозицій, знижок, напередодні свят; розповсюдити друковану фірмову «візитку» туристичної фірми (інформація про турфірму та календар); підвищити технологічне оснащення, удосконалити сайт та зробити його доступним для мобільних приладів. Розкрутка туристичного сайту є великим викликом, оскільки туристичні пошукові запити дуже популярні, а конкуренція на туристичному ринку надзвичайно висока. Щоб досягти високого ранжування сайту в пошукових системах, необхідно розробити ефективну стратегію і виконати велику кількість трудомісткої роботи. Оригінальний, релевантний туристичний сайт повинен динамічно змінюватися, відповідати бізнес-завданням, бути естетичним та адаптивним. На ньому постійно потрібно доповнювати і оновлювати інформацію. Кожна сторінка сайту повинна містити унікальні пропозиції або послуги;

3. Поліпшити умови праці: підвищити кваліфікацію менеджерів (проводити професійні тренінги, курси для підвищення кваліфікації, відвідувати семінари та вебінари, проводити раз на рік профорієнтацію); залучити співробітників турфірми підвищити якість та продуктивність роботи (розробити накопичувальну систему за кожний проданий чи розроблений тур, або задоволеного клієнта, нараховувати відсоток до заробітної плати, організувати заохочувальні заходи тощо), що забезпечить якісне обслуговування клієнтів, що є дуже необхідним;

4. Популяризувати туристичні продукти, що не користуються належним попитом: провести маркетингове дослідження між потенційними споживачами; розробити шляхи та пропозиції для усунення недоліків; ознайомити потенційного споживача з усіма елементами туристського продукту (розміщення, харчування, екскурсійне обслуговування, транспорт) та виокремити унікальність цього продукту; зорієнтуватися на попит – метод, оснований на вивченні бажань споживачів і встановлення цін, прийнятних для цільового ринку. Застосовується, якщо ціна є вирішальним чинником у придбанні продукту клієнтами.

5. Задовольнити потребу клієнта. Знайти особистий підхід, спонукальні мотиви клієнта до покупки туристського продукту, знайти ключові аспекти інтересу клієнта, розділити його клопотаність, вислухати скарги або критику.

6. Упровадження нових технологій розробки туристичних продуктів, а також створювати нові туристичні маршрути.

Отже, можна зробити висновок, що всі запропоновані заходи будуть ефективними і підприємство може використовувати розроблені рекомендації на практиці щодо підвищення конкурентного середовища туристичного підприємства. А саме маркетингові заходи поширять продукт на туристичному ринку товарів та послуг, організаційні заходи дозволять виявити переваги і недоліки товарів-аналогів, диференціювати туристичні продукти тощо.

Нині людство майже повністю «транспортувало власне життя в Інтернет», багато туристичних компаній почали співпрацювати «в режимі онлайн». У результаті чого національні кордони держав поступово «втрачають свою значимість». Віртуальні зустрічі, екскурсії замінують поїздки та мандрівки. Криза «прискорює і трансформує» фінансові потоки. Пандемія також може викликати хвилю «злиття» деяких компаній на міжнародній арені. Пандемія COVID-19 додала нових викликів туристичній галузі у внутрішній туризм, який стає пріоритетним і потребує якнайшвидшого розвитку в Україні, що дозволить суб'єктам туристичної діяльності збагатити туристичну пропозицію та залучити до свого бізнесу різні верстви населення. Лише взаємодія усіх елементів туристичної індустрії може зумовити зростання конкурентоспроможності сфери вітчизняного туризму. Конкурентоздатними будуть ті підприємства, які раніше за інших додадуть своєму туристичному продуктові нові споживчі якості і властивості й зуміють зацікавити споживача новачіями.

С. І. Дичковський

**СТАНОВЛЕННЯ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА
В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТУРИСТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

S. I. Dychkovskyy

**DIGITAL SOCIETY FORMATION IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION
OF TOURIST TECHNOLOGIES**

Кінець ХХ — початок ХХІ ст. завдяки розвитку інформаційних технологій позначений виникненням нової форми буття — віртуальної реальності. Завдяки віртуалізації сучасного суспільства туризм стає свого роду глобальним мережевим медіа-проєктом, представленим в Інтернеті та засобах масової інформації. Глобальні системи комунікації активно впливають на свідомість і поведінку людей, формуючи туристські інтереси, потреби, мотивації. Це призводить, з одного боку, до розвитку віртуальних подорожей, а з іншого — до використання можливостей і ресурсів Інтернету та засобів масової інформації в конструюванні потенційними туристами власних культурних й споживчих практик просторової мобільності. Становлення та розвиток інформаційного співтовариства зумовлюють можливість створення й просування нової культури, яка базується на взаємодії не з реальними предметами і відчуттями буття, а з їхніми спеціально розробленими моделями, графічними зображеннями (зокрема пейзажними) та віртуальними образами. Одним з основних консолідуючих та інтегруючих суспільство чинників дослідниками визначається розвиток культурного туризму через застосування інструментів позиціонування національного продукту на світовому ринку туристичних послуг, що впливає на популяризацію матеріальних та нематеріальних цінностей. У сучасній культурній ситуації, що пов'язана з процесами остаточного переходу цивілізації в інформаційне суспільство та в постіндустріальну стадію розвитку туристичної діяльності, стає очевидним той факт, що процеси глобалізації змушують місцеві громади приділяти особливу увагу підтримці ідентичності та унікальності. Вони прагнуть залучати туристів до просування місцевих галузей, з творчими й самобутніми видами розважальної діяльності, намагаючись рекламувати свої матеріальні та нематеріальні цінності. Водночас саме властивості місцевої спадщини, за рахунок брендингу та досвіду маркетингу, стають основними засобами модернізації туризму. Це той контекст, у якому одночасне поєднання стратегій розвитку історичної і природної спадщини міст, розумного просторового планування (смарт-міста), брендингу (креативні міста), визнання унікальності та ідентичності набуває особливо вагомого значення. Нині спостерігаються відсутність єдиного підходу до концептуалізації сутності туристичних практик у контексті становлення інформаційного суспільства та культурологічне осмислення трансформацій, викликані розвитком віртуального туристичного простору, що ставить перед дослідниками завдання, які потребують свого вирішення.

А. П. Аніщенко, М. О. Яріко

**ІННОВАЦІЇ В ЕКСКУРСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ:
ЗАСТОСУВАННЯ МАРКЕТИНГУ ПОКОЛІНЬ**

A. P. Anishchenko, M. O. Yariko

**INNOVATIONS IN EXCURSION ACTIVITIES:
APPLICATION OF GENERATION MARKETING**

Стрімкий розвиток технологій на початку ХХІ ст. викликав і відповідні зміни когнітивних навичок вже дорослого населення, і радикальні зміни формування когнітивних здібностей дітей. Органи сприйняття залишились тими ж самими, проте змінюються і особливості, і якість, і кількість інформації, яку отримуємо. Це водночас зумовлює необхідність переосмислення форматів екскурсійної діяльності. Так, наприклад, суто лекційний виклад матеріалу цікавий вже лише за умови наявності в ньому унікальних фактів, відсутніх у відкритому доступі. Найчастіше ж йдеться про знання гідом підготовленого тексту, що не може задовольнити молодь, здатну за лічені хвилини прочитати відповідну інформацію та не витратити час на екскурсію.

Для того щоб точніше визначити напрям, у якому має відбуватись модернізація формату та інформаційного наповнення екскурсії, слід звернути увагу на досить відому, але не дуже поширену в Україні теорію поколінь, описану американськими вченими Нейлом Хоувом (Neil Howe) та Вільямом Штраусом (William Strauss) ще на початку 90-х рр. ХХ ст. В основі виокремлення поколінь — спільні цінності та моделі соціальної комунікації. Теорію широко використовують маркетологи під час розробки та просування на ринок нового продукту. Проте, на жаль, на неї мало вважають в Україні в контексті розробки екскурсійного матеріалу в державному сегменті туристичної інфраструктури.

Наразі не будемо зупинятись на детальному описі всіх шести поколінь, зосередимось на двох останніх: покоління Y (1983–2000) та покоління Z (2000–...). Загальна характеристика покоління Y у контексті роботи з інформацією: умовно перехідне покоління, для якого технологічні зміни (поява комп'ютерів, мобільних телефонів, поширення мережі Інтернет, поява смартфонів і соціальних мереж) з'являються паралельно дорослішанню. На рівні музики, наприклад, це перехід від платівок для програвачів та магнітофонних касет до можливості постійного доступу до будь-якої музики. На рівні книжок — перехід від вишукування літератури, яка є в 1–2 екземплярах, до можливості віднайти будь-яку книжку у мережі Інтернет. Йдеться про те, що покоління Y виросло в умовах переходу від дефіциту інформації до інформаційного буму. Від прив'язаності до місця (бібліотеки, аудиторії) до можливості отримувати інформацію будь-де за умови наявного Інтернету. Другим чинником, який формував це покоління на теренах України, є геополітичні зміни, економічні кризи, соціальні революції. Наслідком поєднання цих чинників стає усвідомлення значущості «тут і зараз» — звідси цінування часу, визначення цінності результатом, а не часом, який витрачено, відразу до безсенсового витрачання часу (так, набагато простіше прочитати текст повідомлення та обговорити його у соціальних мережах, аніж півтори години слухати промови на зборах). Цікавим моментом є те, що в засвоєнні технологій покоління вчилось

самостійно — вчителі найчастіше «не встигали за часом», тож наявним є пошук і прагнення наставника та саморозвиток.

Загалом, три основні моменти, які цікавлять нас у контексті екскурсійної діяльності: відразу до безсенсових витрат часу, здатність швидко та легко працювати з масивами інформації, прагнення того, щоб витрачений час був того вартий у вимірі соціальному та індивідуальному, і прагнення до комунікації із «фахівцями своєї справи», у яких можна повчитись. Також до цього можна додати недовіру до офіційних структур та інституцій, а також помітний індивідуалізм. Виходячи з характеристик покоління, трансформація екскурсійного матеріалу має відбуватись у напрямі його поглиблення, зокрема — ширшого використання архівного фонду (недоступному більшості населення), використання матеріалу приватних спогадів, слід означувати радше моменти, пов'язані з екзистенційним пошуком, аніж пропонувати споживачам перелік біографічних даних. Щодо формату проведення, то представники цього покоління (виходячи із загальних характеристик) будуть більше зацікавлені в індивідуальних неформальних екскурсіях (під час яких можна поговорити про моменти, які справді зацікавили) або ж онлайн-форматах (що дозволить не витрачати час на дорогу та поєднати участь в екскурсії з власними справами). Водночас онлайн-формат може бути як самостійною пропозицією, так і рекламою офлайн-продукту.

Щодо покоління Z, маркетологи відзначають прагнення комфорту (фізичного та психологічного), легкість у роботі з інформацією, але водночас — складнощі під час концентрації на чомусь одному довгий проміжок часу. Перевага надається візуальному контенту перед текстовим і стилій подачі інформації порівняно з детальною. Для цього покоління гаджети — один з форматів звичайної комунікації, тому їх широке використання під час екскурсії не лише не буде сприйматись як щось радикально інноваційне, але й лекційна стандартна екскурсія без гаджетів буде провокувати на занурення до соціальних мереж (виняток, знов-таки, становить екскурсія, яку проводить людина, яка є професіоналом, а не просто «виконує свою роботу»).

Відповідно до характеристик покоління, екскурсія має бути фізично комфортною, корисною, інтерактивною (не означає — інфантильною грою, але у повному сенсі слова — взаємодією екскурсовода та групи і членів групи між собою), може використовувати можливості, які надають гаджети, бажано має охоплювати командну роботу. Наразі у туристичному просторі м. Харків у комерційному сегменті є приклади таких екскурсій, орієнтованих на дітей, також у відповідному напрямі триває розробка екскурсійного продукту в Літературному музеї, у Музеї видатних харків'ян, проте як у Художньому музеї, так і в Історичному (ті, які є в центрі уваги вчителів під час шкільних таборів, а це означає — формують уяву школярів про музеї та екскурсії) йдеться радше про окремі спорадичні акції, аніж про систему.

Цікаво, що розробка екскурсій відповідно до потреб покоління Z та Y зробить їх привабливими і для старших поколінь, тож збільшить кількість відвідувачів у музеях та на відкритих екскурсіях.

I. M. Bezkorovaina

СКАУТИНГ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДІ

I. N. Bezkorovaina

SCOUTING AS A MEANS OF ACTIVATION OF YOUTH TOURIST ACTIVITY

Скаутинг, або Скаутський рух — це відомий і популярний у всьому світі туристичний рух, що відображає в собі подорож із метою допомоги у формуванні фізіологічного, інтелектуального та внутрішнього або ж духовного, розвитку людини, для гармонійних взаємин з суспільством. Скаутський рух вважається найпопулярнішою у суспільстві самовиховною системою для покоління, оскільки у скаутингу виховувати — це не навчати, а зацікавлювати до самостійного навчання, а також гарний варіант для зміцнення здоров'я.

Метою є дослідження зацікавлення молоді до туристичної діяльності шляхом організації скаутського відпочинку. Молодіжний туризм з'явився близько півстоліття тому, проте в останні десятиліття він почав активно розвиватися і тенденції розвитку молодіжного туризму зберігаються. Сучасна молодь прагне до самопізнання, розвитку та розваг, і шляхом організації походів можна надати їм таку можливість, а разом з тим і надати можливість зміцнювати фізичне та моральне здоров'я.

Скаутський рух вважається важливим знаряддям оздоровлення та фізичного формування молодого покоління, шляхом подолання природних перешкод, використовуючи свої сили — пішим ходом, на лижах, на човнах, велосипедах, на конях та іншими шляхами. Долаючи подібний маршрут і перешкоди, які виникають під час походу, молодь весь час залишається фізично та розумово активною, адже використовує свої сили під час руху, а знання — для вирішення різних питань, що виникають під час скаутського походу, у взаємодії з навколишнім середовищем.

Скаутинг — це подорожі з вантажем у туристичному рюкзаку, необхідним для ночівлі та подорожі загалом, заданим маршрутом з метою відпочинку та оздоровлення. Подолання технічно складних ділянок корисне для м'язів туриста, адже вони зазнають значного навантаження протягом тривалого часу. Також подібний вид туризму корисний і тим, що може допомогти розвинути навички орієнтування на місцевості, навчить влаштувати табір, готувати їжу, ремонтувати спорядження і одяг, надавати першу медичну допомогу тощо. Усе це надає можливості не лише засвоїти елементарні навички, що допоможуть у побуті, а й вчить підтримувати дисципліну, виробляє організованість, погодженість дій у спільній роботі.

Отже, можна визначити такі складові організації скаутського руху: туристична і фізична підготовка, спортивно-технічні вимоги, виховна роль туризму. Усі вони нерозривно пов'язані одна з одною, взаємодоповнюючі і розвиваючи одна одну. Формування навичок здорового способу життя є необхідною умовою всебічного розвитку, самовдосконалення та самореалізації сучасної людини. Туризм, а саме скаутинг, є могутнім засобом фізичного, естетичного, трудового та морально-етичного виховання молоді.

Г. Бреславець, М. Козлов

КВЕСТ-ЕКСКУРСІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ ДІТЕЙ

Н. Breslavets, M. Kozlov

QUEST TOUR AS A TOOL FOR SOCIAL AND PSYCHOLOGICAL ADAPTATION OF CHILDREN

Залучення дітей молодшого віку до екскурсій є важливим аспектом формування їх особистості, оскільки екскурсія є однією із форм освітньо-виховної роботи з дітьми. Екскурсії надають нових знань, допомагають розширювати світогляд, а також підвищують рівень дисциплінованості дітей. Під час екскурсій їх учасники звикають до подорожей, поїздок у транспорті, вчаться організовано відвідувати об'єкти культури, пам'ятки архітектури тощо.

Слід зазначити, що молодший шкільний вік — це важливий етап у житті дитини, що має значний вплив на формування у неї особистісного ставлення до оточуючого середовища і до самої себе. Водночас одним із факторів, що впливає на те, якою виросте дитина, є вміння адаптуватися до нових умов, у які вона потрапляє в процесі особистісного становлення.

Проте екскурсія в традиційному її розумінні, коли людина є пасивним слухачем і спостерігачем, а вся інформація доноситься екскурсиводом, має свої недоліки у межах роботи з дітьми. Передусім фізіологічні особливості дітей молодшого віку, такі як активність, енергійність і як результат — непосидючість, унеможливають повну сконцентрованість на темі екскурсії та повноцінне сприйняття інформації. По-друге, спостерігається значне занурення молоді у віртуальний світ через мобільні пристрої, що також знижує ефективність екскурсій. У цих умовах ефективнішим інструментом може слугувати квест-екскурсія.

Термін «квест» зазвичай застосовується як для позначення гри-оповідання, у якій герой або учасник переміщається за сюжетом, контактуючи з ігровим простором за допомогою вживання предметів, спілкування з іншими персонажами і вирішення логічних задач й головоломок, так і просто для позначення основного завдання, яке необхідно виконати герою гри, щоб досягти ігрової цілі. Водночас квест-екскурсія — це послуга з організації відвідування спеціально відібраних об'єктів екскурсійного показу, що припускає наявність сюжетної лінії і перешкод у формі різних завдань, головоломок, ігор, розгадуючи які учасники знайомляться і вивчають конкретні об'єкти за допомогою використання наявних знань, спостереження і спілкування з іншими суб'єктами. Більше того, зацікавленість дітей до цього виду екскурсій, окрім активного фізичного навантаження, досягається шляхом застосування мобільних телефонів та планшетів, що є невід'ємним атрибутом квест-екскурсій. Зокрема передбачається використання QR-кодів, карт, застосунків тощо.

Методологічно квест-екскурсії охоплюють ознаки як ігрової квесту, так і екскурсій, і передбачають наявність таких елементів:

- наявність індивідуальних екскурсантів або групи (до 50 чол.);
- необмеженість у часі;
- суміщення в екскурсії елементів гри і екскурсій;
- певна тематика екскурсій з чітко вибудованою сюжетною лінією;

- ознайомлення з об'єктами відбувається під час гри шляхом виконання певних завдань;
- визначення цілі, до якої повинні прийти учасники квесту;
- наявність завдань, які інтригують учасників і змушують переживати маршрут спільно всім колективом.

Таким чином, екскурсії відіграють важливу роль у процесі соціально-психологічної адаптації дітей, але водночас досягнення максимальної ефективності щодо залучення дітей до екскурсійного процесу можливий за допомогою використання саме квест-екскурсій та нових технологій.

М. В. Федченко

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА АНІМАЦІЯ ЯК ВИД ДОЗВІЛЛЯ

M. V. Fedchenko

SOCIO-CULTURAL ANIMATION AS A KIND OF LEISURE

Анімація — молода галузь науки, сформована на перетині гуманістичної психології, соціальної психіатрії, логотерапії, соціально-культурної діяльності та педагогіки.

Термін «анімація» тлумачиться як натхнення, одухотворення, стимулювання життєвих сил, залучення в активну діяльність. Анімація вводить до наукового обігу на початку ХХ ст. у Франції і трактується як діяльність, спрямована на провокування й посилення інтересу до культури та художньої творчості.

У професії аніматора є велике розмаїття завдань, оскільки аніматор — це кваліфікований працівник соціовиховної анімації, функція якого полягає в розкритті та розвитку освітнього, культурного та спортивного потенціалу людини.

У процесі анімаційної діяльності аніматор допомагає:

1. Побачити (або уявити) об'єкти дії, що сприяють зоровому сприйняттю певної заданої теми;
2. Сприйняти та зрозуміти необхідну інформацію;
3. Здійснити спробу зробити щось подібне самому;
4. Відчути себе співучасником анімаційного процесу;
5. Оволодіти практичними навичками, залучившись до анімаційного процесу.

Анімація розподіляється на окремі напрями соціокультурної практики:

1. *Анімація в роботі із соціально незахищеними верствами населення*, найефективніше використовується в клубах, творчих гуртках, групах взаємної підтримки і дозволяє зробити життя людини духовно змістовнішим, багатограним, забезпечити доступ для залучення до культури і різноманітних форм творчої діяльності, подолати соціально-культурне відчуження та відчуття власної неповноцінності.

Метою соціокультурної анімації є емоційно-смісловий розвиток людини. Це досягається використанням методів, які залучають людей до предметної (через мистецтво, спорт, діяльність, що є корисною для суспільства) та рефлексивної діяльності (усвідомлення, діалог, осмислення). Це можуть бути дитячі та молодіжні гуртки або ж секції по інтересах. Ця практика поширена не тільки в Україні, а й за її межами.

2. *Анімація в закладах культури.* Наприклад, у сучасному світі функція театру вже не обмежується аналізом тексту та його сценічним інтерпретуванням, а будь-яка інновація може бути сприйнята лише за умови підготовки публіки до театрального мистецтва. Театральна анімація спрямована на розвиток емоційно-чуттєвої сфери людського «Я», занурення в культуру, метою якого є самореалізація та формування соціально відповідальної людини. Для досягнення цієї мети використовуються активні дозвіллі форми роботи з глядачем, не притаманні театру як традиційному закладу культури: виїзні вистави, театральні уроки, обговорення спектаклів та диспути, екскурсії по цехам та театральним музеям, сховищам театру, виконання різноманітних творчих завдань (вікторини, ігрові конкурси, інтелектуальні змагання), інші пізнавальні та культурно-розважальні заходи. Головним принципом філософії театральної анімації є принцип залучення глядача в процес підготовки вистави.

Наприклад, французький «Театр сонця» використовує принцип захоочення глядачів у процес підготовки до вистави. Глядачі приходять до театру задовго до початку вистави і беруть активну або пасивну (споглядальну) участь у її підготовці — спілкуються з акторами, спостерігають за підготовкою декорації, перевтіленням акторів, разом ідять.

3. *Рекреаційна анімація* передбачає комплекс культурно-розважальних програм у поєднанні із лікувально-оздоровчими в межах рекреаційно-туристичного закладу. Унаслідок розвитку рекреаційної анімації, у туристичних та готельних комплексах удосконалюється соціально-культурне обслуговування, що включає дозвіллі програми, спрямовані на відпочинок та розваги; культурно-мистецькі проекти (від відвідування фестивалів, карнавалів, театралізованих дійств та національних свят до активної участі), спортивні змагання.

Як в Україні, так і за кордоном у рекреаційних закладах туристам пропонуються такі послуги рекреаційної анімації:

- вербальна анімація;
- ігрова анімація;
- спортивна анімація;
- музично-пісенна анімація;
- танцювальна анімація;
- шоу-анімація;
- комплексна (святкова) анімація.

4. Найбільш розробленою і у світовій, і у вітчизняній практиці, є туристична *анімація*, спрямована на обслуговування шляхом активного залучення туристів у різноманітні дозвіллі програми туристичного комплексу. Туристична анімація в Україні та зарубіжжі базується на співпраці аніматорів та туристів, а її метою є відпочинок туристів. Туристична анімація класифікується на турпродукт, елементи анімації в туристичних послугах, додаткові анімаційні послуги на туристичних маршрутах.

Отже, анімація — це особлива дозвіллева діяльність для соціальних груп та окремих людей, її завдання полягає в подоланні соціального та культурного відчуження з метою усунення соціальної дезінтеграції індивідів, реабілітації критичних станів людини, допомоги у творчій самореалізації. Україна зараз знаходиться на достатньому рівні розвитку у цій сфері, але ще треба

поліпшувати напрям соціально-анімаційної діяльності, оскільки нині це є дуже актуальною темою.

К. Р. Бульба, К. С. Лантратов

ГЕЙМІФІКАЦІЯ В СУЧАСНИХ ТУРИСТИЧНИХ ПРОЄКТАХ

K. R. Bulba, K. S. Lantratov

GAMIFICATION IN MODERN TOURISM PROJECTS

Стрімкий розвиток технологій на початку XXI ст. породжує специфічні виклики, зокрема у сфері викладання та навчання. Однією з відповідей на ці виклики стає гейміфікація, яка набуває дедалі більшого поширення не лише у сфері розваг, але й у навчанні (на різних рівнях освіти) та туристичній діяльності.

Виходячи з найпростішого, а разом з тим – найточнішого визначення, «Гейміфікація – це використання ігрових елементів і механік за межами ігрового контексту». Натхненником ідеї просування ігрових елементів в усі сфери життя став психолог Г. Зіхерман, під керівництвом якого в Нью-Йорку у 2011 р. пройшов перший «Гейміфікований саміт» (Gamification Summit).

Професор Зіхерман визначає гейміфікацію як використання ігрових механік і ігрового мислення для вирішення неігрових проблем і для залучення людей у будь-який процес.

Важливим аспектом гейміфікації є досягнення за її допомогою цілей, безпосередньо не пов'язаних із змістом гри, наприклад, відпрацювання певних навичок, залучення у виконання рутинних справ, підвищення продуктивності праці тощо.

Таким чином, гейміфікація навчання полягає у створенні елементів розваги, які знаходять в іграх, і перенесенні їх у реальне життя при формуванні знань та навичок, необхідних у виробничій діяльності.

Зараз все більше сфер зацікавлені в тому, щоб інтегрувати методи гейміфікації у свої процеси, будь це завдання бізнесу, маркетингу, туризму, освіти тощо. Туристичний простір також використовує принцип гейміфікації під час розробки різних туристичних проєктів (від очевидних – квести або інтерактивні екскурсії, до більш складних – майстер-класи, тренінги тощо), що сприяє збільшенню кількості споживачів послуг та збільшує атракційність дестинації.

Яскравим прикладом використання гейміфікації в туризмі є форма міської історичної квест-гри в якості екскурсії, суть якої полягає в наступному: під час квест-гри учасники екскурсії незвичайним чином оглянуть основні пам'ятки центральної частини міста, дізнаються нові факти про місто та його пам'ятки, відгадають загадки та здолають надзвичайні інтелектуальні виклики. Порівняно зі звичайною, екскурсія як квест-гра дозволяє не лише оглядати об'єкти, але й робити це незвично, з великою кількістю веселощів та вражаючих пам'ятних фотографій.

Під час гри учасники отримають фотографії та інформативні підказки, потім у них буде 1,5–3 години на пошук визначних пам'яток міста та виконання завдань. Кожна місія включає цікаву інформацію про атракціон, зашифрований у загадці. У деяких локаціях учасники зроблять цікаві фотографії. Наприклад:

бути в певній позі на картині, відтворити тематичну історію, залучити незнайомих людей до зображення тощо. В інших місцях гравці вирішуватимуть активні завдання за допомогою ігрових персонажів. Деякі завдання складаються з двох частин: картинка-загадка та позначка на карті, де учасники повинні знайти орієнтир.

Окремим напрямом використання гейміфікації в туризмі є прихована реклама дестинації — розробка та використання настільних ігор. Враховуючи популярність, якої у великих містах України набувають серед молоді такі майданчики, як антикафе та хаби, настільні ігри є досить поширеною формою проведення часу. А за умови наповнення їх даними про історію, архітектуру міст, біографії провідних діячів культури та мистецтва, такі ігри можуть стати своєрідним путівником, який допоміг би потенційним туристам ознайомитися з містом набагато цікавішим способом, аніж читання стандартних публікацій.

Я. Проскуріна, Я. Сахарова

УПРОВАДЖЕННЯ BLUETOOTH У ПРОСТІР ТУРИЗМУ

Y. Proskurina, Y. Sakharova

IMPLEMENTATION OF BLUETOOTH IN THE TOURISM SPACE

Технологія Bluetooth зробила революцію в бездротовому зв'язку між пристроями завдяки широкому поширенню і простоті. Вона дозволяє обмінюватися інформацією без кабелів при високому рівні безпеки.

Bluetooth пропонує недорогу, енергоефективну та просту у використанні технологію позиціонування та відстеження в приміщенні. Це допомагає легко знаходити напрямки та іншу важливу інформацію в різноманітних будівлях, таких як аеропорти, музеї тощо.

Особливо корисним є використання технології Bluetooth в аеропортах. Зазвичай пасажирам доводиться переміщатися по численних залах, магазинах і навіть по внутрішніх транспортних системах, не пропустивши водночас свій рейс. Для зручнішої організації роботи аеропорти використовують радіомаяки Bluetooth для вирішення безлічі різних проблем.

В аеропортах Bluetooth може працювати двома способами. По-перше, запускається популярний автономний радіомаяк Bluetooth, який розміщений у магазині або біля воріт. Це може допомогти мобільним додаткам точно знати, де знаходиться користувач. По-друге, створюється сітка. Використовуючи всю інфраструктуру, мобільні додатки можуть надавати покрокові інструкції і розуміти, як користувач пересувається по всьому простору.

Таким чином, такі маяки з низьким енергоспоживанням Bluetooth допомагають визначити поточне місце розташування пасажирів і побудувати потрібний маршрут. Користувачеві буде достатньо навести камеру смартфона на найближчі об'єкти в будівлі, щоб побудувати візуальний маршрут. На такій карті будуть позначені зони видачі багажу, виходи на посадку.

Упровадження Bluetooth в аеропортах вирішує і проблему орієнтації пасажирів з порушеннями зору, які можуть переміщатися по терміналу за допомогою голосових підказок, що генеруються смартфонами з встановленим профільним додатком. Номери виходів на посадку, кафе, магазини і розетки

для підзарядки мобільних пристроїв — розташування цих точок маяк показує відразу, як тільки користувач з'являється в полі його дії.

Щодо музеїв, то тут впровадження Bluetooth-технологій допомагає зрозуміти, яку роль відігравали ті чи інші предмети під час їх активного використання. Яскравим прикладом став Уельс. Відвідувачі Національного музею сланців і Національного музею Римського Легіону мають експонати, розуміння яких без допомоги гіда може викликати труднощі, оскільки фотографії та артефакти важко помістити в контекст їх часу.

Так, наприклад, певний предмет, який був цінним в один час, зараз сприймається просто сірим каменем. Рішенням цієї проблеми став додаток, відомий під назвою Culture Beacon, який працює в поєднанні з Bluetooth Low Energy (і використовує програмну платформу під назвою Locly, розроблену Уельською компанією Bookry Ltd). За допомогою цієї програми користувач може, наблизившись до експонату, отримати текстову, графічну та відеоінформацію про цей експонат на свій смартфон або планшетний комп'ютер відповідно до своїх інтересів.

У лондонському музеї науки також активно використовують технології, оскільки на деяких поверхах використовується особлива світлова система. Для виставкових приміщень у лондонському Музеї науки була створена система управління, яка поєднує протокол управління сценічним світлом DMX з бездротовим зв'язком Bluetooth. Необхідно було забезпечити можливість управління освітленням з телефону або планшета, надавши користувачу сотні варіантів освітлення і засоби зміни рівня яскравості на будь-якому світильнику або групі світильників в режимі реального часу під час заходу.

Отже, упровадження технологій Bluetooth допомагає всіма способами розвивати туристичну сферу в будь-якому просторі, роблячи складну інформацію доступною для сприйняття та допомагаючи людям дістатися потрібної локації в аеропорті тощо.

М. М. Зайцева

ФРАНЧАЙЗИНГОВІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ТУРИСТИЧНИХ ПІДПРИЄМСТВ

М. М. Zaitseva

FRANCHISING NETWORKS AS A TOOL TO INCREASE THE COMPETITIVENESS OF TOURIST ENTERPRISES

Сфера туризму нині є однією з найбільш постраждалих у світі від пандемії COVID-19, що істотно вплинуло на попит і пропозицію туристичного ринку. Шістдесят галузей економіки прямо або опосередковано пов'язані з туризмом. Якщо врахувати всі сумарні втрати в цих сферах, збиток може досягати колосальних розмірів. Міжнародний туризм по деяких напрямках має значну тенденцію спаду, що проковує подальший регрес світової економіки. Тому зараз необхідно вживати усі можливі заходи, які допоможуть вийти з кризи і зробити ривок у розвитку туризму. Неможливість налагодження постійного партнерства між підприємствами туристичної індустрії обмежують розвиток також і внутрішнього туризму, немає гуртових знижок, спеціальних цін та взаємного інтересу поліпшувати сервіс. Тому одним з пріоритетних напрямів з

відновлення сектора туризму є зміцнення партнерських зв'язків, для того щоб туризм міг і далі сприяти досягненню цілей сталого розвитку, посилювати свої позиції в галузі, забезпечувати гідні робочі місця, стабільні доходи й захищати культуру та природну спадщину.

Франчайзинг у туризмі — це найкраща ідея розвитку бізнесу та об'єднання туристичних підприємств. Франчайзингові мережі сьогодні актуальні як для професіоналів туристичного ринку, для яких важлива комісія, так і для нових організацій, що розраховують закріпитися на ринку за рахунок сили бренду, готової моделі ведення бізнесу, технологій, юридичної підтримки, широкомасштабної рекламної компанії, мінімум ризику, які надає мережа і додаткові можливості заробітку. Робота за франшизою — це найбільш безпрограшний варіант для того, хто думає про власний цікавий, перспективний і прибутковий проєкт і водночас не готовий до великих фінансових вкладень, а також оптимальна пропозиція для тих, хто лише входить у туристичний бізнес або розглядає різні варіанти для зміцнення своїх позицій у світі відпочинку та подорожей.

Вагомим чинником для забезпечення конкурентоспроможності туристичних підприємств при таких викликах може стати формування франчайзингових відносин у сфері туризму, адже на світовому ринку туристичних послуг франчайзинг розвивається дуже активно.

Формування та функціонування франчайзингових мереж є актуальним напрямом розвитку туристичної сфери, яка впливає на промисловість, будівництво, торгівлю, транспорт, малий і середній бізнес та стимулює їх розвиток. Тому доцільно визначити поняття «франчайзингова мережа туристичних підприємств» як сукупність туристичних підприємств одного відомого бренду, діяльність яких спрямована на збільшення території збуту туристичних товарів та послуг, отримання додаткових фінансових надходжень, розширення географії присутності (популяризація та впізнаваність бренду серед споживачів), зміцнення конкурентоспроможних позицій на вже існуючих ринках та завоювання нових на умовах, визначених договором франчайзингу.

Розвиток туристичних підприємств у системі франчайзингу позитивно впливає на їх імідж, дозволяючи удосконалювати або створювати конкурентоспроможний туристичний продукт, нові робочі місця, мотивувати персонал (забезпечення професійного зростання шляхом проведення кваліфікованих зустрічей, семінарів та навчань для обміну досвідом всередині мережі), задовольняти потреби споживачів та забезпечувати їх якісне обслуговування, активно розширювати територіальні межі розповсюдження туристичних товарів та послуг тощо. Франчайзинг як інструмент підвищення конкурентності туристичних підприємств має такі складові успіху: мультибрендова система, що дозволяє партнерам отримувати максимальну кількість послуг від єдиного універсального постачальника, конкурентоспроможність і висока якість послуг, клієнтоорієнтований підхід до формування турпродукту, повний спектр послуг з VIP-обслуговування, ексклюзивне ціноутворення, власна система онлайн бронювання, зручний і швидкий пошук туру за параметрами на сайті, система кураторства, служба підтримки агентів через регіональні офіси компанії, впровадження вимог стандарту, система регулярного анкетування агентів і клієнтів, власні офіси за основними напрямками масового попиту, цілодобова

служба підтримки туристів за кордоном, контроль якості продукту на всіх етапах виробництва і реалізації турпродукту. Тому розвиток франчайзингової мережі є головним інструментом підвищення конкурентності підприємств туристичної індустрії.

Отже, через пандемію COVID-19 та кризи в економіці значно зменшився фінансовий потік у туристичну галузь, яка є найбільш постраждалою від карантинних заходів. Але слід зважати, що туризм є однією з найбільш швидкозростаючих світових індустрій, де завжди потрібні нові фахівці, це індустрія кар'єрних можливостей та перспектив. Франчайзинг — це добра можливість швидко стартувати, маючи міцну опору, можливість заручитися підтримкою партнера, але водночас залишатися незалежною компанією. Кризи, зниження купівельної спроможності зумовлюють закриття багатьох туристичних підприємств, а ось мережі не лише успішно виживають, але й процвітають. Приєднуючись до відомої мережі, ви автоматично отримуєте її клієнтів, не витрачаючи коштів на рекламу і просування. Великі туристичні підприємства надають своєму франчайзі набагато вищі комісійні, ніж іншим компаніям, які з ними працюють. Працюючи в складі мережі, підприємства туристичної індустрії отримають всі необхідні консультації, допомогу у відкритті фірми, всіх організаційних питаннях, рекламу і PR, супровід у процесі роботи. Франчайзинг — це готова, «обкатана» модель ведення бізнесу, яка протягом багатьох років довела свою спроможність. Франшиза — підвищена гарантія успішних продажів, швидкий розвиток і впевнена «розкрутка» як для нових, так і вже існуючих підприємств — можливість розширити й зміцнити свої позиції на ринку. І все це під добре впізнаваним брендом, який вже заслужив довіру клієнтів.

Г. Бреславець, М. Мандао

ПЕРЕВАГИ ФРАНЧАЙЗИНГУ В ТУРИЗМІ

Н. Breslavets, M. Mandao

ADVANTAGES OF FRANCHISING IN TOURISM

Для тих, хто хоче займатись підприємницькою діяльністю, але не знає, з чого розпочати, на допомогу приходять франчайзинг.

Франчайзинг — це форма бізнесу, де франчайзер (власник) надає франчайзі (покупцю франшизи) дозвіл на використання, створення та збут продукції чи послуг під власним брендом за певних умов.

Придбання франшизи надає безліч переваг, що робить її досить популярною серед підприємців-початківців. Переваги франчайзингу:

1. Винагорода за власну працю.

З франшизою ви працюєте самостійно, тому всі зусилля, які ви застосовуєте для розвитку свого бізнесу, безпосередньо будуть впливати і на вас. Чим більше ви витрачаєте, тим більше отримуєте.

2. Гнучка робота.

Франчайзинговий бізнес дозволяє вам контролювати своє життя, надаючи свободу та незалежність, щоб організувати вільний графік роботи. Це надає можливість на відпочинок і на створення креативних ідей та стратегій щодо розвитку свого підприємства.

3. Уникнення ризику.

Робота полягає вже у створеній бізнес-системі, яку потрібно повністю наслідувати. Адже всі системи вже випробувані та перевірені франчайзером, який має великий досвід та володіє певними бізнес-знаннями. Коли з'являються нові ризики та загрози, то франчайзер — це перший, хто знайде рішення проблеми і відчужує її на собі. Якщо ви правильно дотримуете всіх правил вашого франчайзера, то малоімовірно, що ваш франчайзинговий бізнес зазнає невдач.

4. Постійна підтримка.

Створення власного бізнесу може бути складним та напруженим процесом. Якщо ви інвестуєте у франшизу, то постійно будете отримувати операційну та емоційну підтримку від франчайзера. Також це може бути допомога в адмініструванні, страхуванні, юридичних документах, фінансах, маркетингу та ін.

5. Навчальні та допоміжні програми.

Більшість франчайзерів пропонують власні навчальні програми та підтримки, щоб навчити новачків успішно вести бізнес.

6. Доступ на територію, яка охороняється.

Франчайзі разом з франшизою отримує ексклюзивну та захищену зону обслуговування для управління й збуту бізнесу. Франчайзер витрачає достатньо часу на початкових етапах для пошуку та розробки території, яка буде працювати найкраще, зважаючи на демографію та географію. Це, так звана, гарантія. Адже це важливо для клієнтської бази закладу — цільова аудиторія.

7. Ефект масштабу.

Будучи частиною франшизи, іноді можна скористатись суттєвою економією від масштабу, оскільки франчайзер може забезпечити вищі ставки через оптове замовлення, чого ви не зможете досягти поодиночі. Цей ефект економить ваші гроші та водночас підвищує прибуток.

8. Розширення доступу до фінансування.

Можливість легше та простіше забезпечити фінансування франчайзингу, оскільки банки зазвичай більш охоче беруть у вас кредит через те, що франчайзинг має набагато вищий відсоток успіху, ніж поодиночі.

9. Отримання вигоди з авторитетного бренду.

Якщо ваш бізнес підтримується сильним та відомим брендом, вам не потрібно буде витрачати час, енергію та кошти, намагаючись підняти свій бізнес-профіль, як це було б при створенні власного бізнесу.

Клієнти, швидше за все, оберуть перевірений та відомий бренд, оскільки він вважається надійним і вони знають, чого очікувати.

10. Маркетингова підтримка та доступ до маркетингових матеріалів.

Навіть якщо ви експерт у створенні переконливого контенту, привабливих маркетингових матеріалів і залучених кампаній в соціальних мережах, у вас не буде часу регулярно створювати нові та цікаві матеріали з нуля, намагаючись прискорити розвиток і популярність нового бізнесу.

Багато франчайзерів наймають професійні маркетингові команди, які є професіоналами у створенні позитивної, інноваційної реклами як на місцевому, так і національному рівні.

Отже, інвестування у франшизу має багато переваг, але все ж таки ця система розрахована не для кожного. Тому слід ретельно все обміркувати

і дізнатися якомога більше інформації від потенційного франчайзера та досвідчених франчайзерів, дізнатись про цей бізнес більше загалом.

Франчайзинг може значно полегшити ведення бізнесу, але він не робить його легким – тяжка праця та мотивація отримати прибуток необхідні для досягнення успіху.

Н. А. Мунко

ВЗАЄМОДІЯ ТУРИСТИЧНИХ СТЕЙКХОЛДЕРІВ У СИСТЕМІ ФРАНЧАЙЗИНГУ

Н. А. Мунко

THE INTERACTION OF TOURIST STAKEHOLDERS IN THE FRANCHISE SYSTEM

Ринок туризму має багаторівневу структуру і складається з величезної кількості суб'єктів, від взаємодії яких залежить успіх діяльності. У широкому сенсі стейкхолдер – це фізичні або юридичні особи, що є зацікавленими в результатах діяльності компанії (тобто акціонери, члени органів управління, персонал, фінансові агенти, клієнти, територіальна громада, суспільство загалом, уряд тощо). Зацікавленими сторонами (стейкхолдерами) у системі франчайзингового туризму є: власники компаній, співробітники як франчайзера, так і франчайзі, місцеві жителі, місцеві компанії, ЗМІ, уряд, конкуренти, туристи, бізнес-асоціації, партнери зі сторони авіаперевезень, екскурсійних бюро.

За умови двосторонньої взаємодії як із внутрішніми, так і з зовнішніми стейкхолдерами туристичного підприємства, компанія отримує змогу обрати ті напрями розвитку, що найповніше відповідають суспільним потребам, а також сформувати за рахунок цього більші обсяги надходжень фінансових ресурсів унаслідок підвищення лояльності споживачів, зростання конкурентоспроможності і позитивного іміджу компанії на ринку.

Формування ефективної взаємодії туристичних стейкхолдерів у системі франчайзинг є актуальною умовою розвитку туризму в національному ринку. Це пов'язано з постійними змінами потреб споживача щодо пропонованого туристичного продукту, зростаючою конкуренцією на ринку туристичних послуг, погіршенням умов життя населення та фактом збільшення популярності зарубіжних франчайзерів як бренду серед українських споживачів.

Взаємодія стейкхолдерів у цій системі полягає в тому, що франчайзер як власник туристичної франшизи є самостійним виробником і реалізатором туристичного продукту; франчайзер формує партнерські відносини з потенційним франчайзі, яким надає право володіти туристичною франшизою загалом (або окремо однією з її складових); франчайзі діє під торговою маркою франчайзера й отримує від нього право володіння дієвою бізнес-концепцією діяльності туристичних підприємств у системі франчайзингу, яка забезпечить їх стабільний успіх та розвиток.

Важливим стейкхолдером на ринку туризму є перевізники. Міжнародна асоціація повітряного транспорту (International Association of Air Transportation) – IATA, яка виступає професійним об'єднанням, альянсом авіаційних компаній, що здійснюють міжнародні перевезення. Туроператори співпрацюють з IATA за допомогою її особливого підрозділу – International Travel Agents

Network (IATAN), Міжнародну організацію агентів авіакомпаній, а також через міжнародні організації цивільних аеропортів.

Механізм партнерства туроператорів і авіакомпаній у формуванні турпакету проявляється в наступних формах:

- 1) бронювання місць і придбання авіаквитків через агентства авіакомпанії;
- 2) бронювання місць і придбання авіаквитків через сервіси онлайн-бронювання;
- 3) квотування місць на регулярних авіарейсах шляхом укладення договору з авіакомпанією;
- 4) створення агентства з продажу авіаквитків для клієнтів і укладення агентської угоди з авіакомпанією;
- 5) формування чартерних авіарейсів для туристських перевезень.

Також важливим стейкхолдером на ринку туризму виступають meet-компанії. Спільна діяльність їх з туроператорами складається по-різному. Це залежить від реальних і потенційних можливостей партнерів, стратегічних рішень у ринковому просторі, їх конкурентних позицій, сфери інтересів туроператора. Всі запропоновані варіанти взаємодії партнерів укладаються в 3-х напрямках: співпраця в обробці разових заявок, робота на умовах квотування і туристичний кредит.

Можна підсумувати, що діяльність туристичних стейкхолдерів у системі франчайзинг передбачає плідну співпрацю франчайзера з франчайзі, державою, авіаперевізником, засобами розміщення, екскурсійними бюро та іншими суб'єктами туристичної діяльності. У світовій практиці накопичено величезну кількість прикладів і форм співпраці всіх зацікавлених сторін у розвитку туристичної галузі. Можуть бути різні за складністю і ступенем залученості форми, що сприяють просуванню цієї сфери діяльності та пробудженню інтересу приватних інвесторів.

Д. А. Волошин

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ В ДІЯЛЬНОСТІ ТУРИСТИЧНИХ АГЕНЦІЙ

D. A. Voloshyn

INFORMATION AND COMMUNICATION PROCESSES IN THE ACTIVITIES OF TRAVEL AGENCIES

Сьогодні у світі інтенсивно відбувається глобалізація — процес всесвітньої економічної, політичної та культурної інтеграції та уніфікації. Вона не лише об'єднує країни та економіки, а й привертає увагу до процесу інноватизації та інформатизації суспільства.

Метою нашого дослідження є складання «дорожньої карти», або методології для створення ефективної системи бізнес-комунікації та інноваційно активного підприємства.

Комунікацією є взаємодія двох або більше унікальних і складних систем у різних ситуаціях з використанням різних засобів і каналів спілкування. Характеристики, параметри взаємодіючих систем, ситуацій, обраних засобів у кожному випадку відрізнятимуться від іншого акту комунікації, тому типологізація видів спілкування може здійснюватися на різних підставах та за

різними критеріями. А от власне бізнес-комунікація — це комплекс зусиль зі створення, розвитку та підтримки репутації в очах цільових груп громадськості та суспільства загалом задля досягнення рівня довіри до суб'єкта та реалізації цілей у його основній діяльності.

Будь-яка комунікація є складною системою, і туристичні агенції є лише однією з ланок великої системи. Узагальнено її можна представити у вигляді ланцюжка: *туроператор — туристична агенція — турист*.

А отже, туристична агенція співпрацює із зовнішніми сторонами бізнес-комунікації, тобто сторони зазвичай не знаходяться в межах одного підприємства, та обслуговує предметні завдання — врегулювання можливих протиріч, залучення нових партнерів (клієнтів).

На цьому етапі розвитку суспільства та з великою кількістю доступних сайтів-агрегаторів, таких як booking.com та trip.com, хоча ще декілька років тому такий канал продажу можна було віднести до нетрадиційного. Можна навіть стверджувати, що якоюсь мірою туристична агенція являє собою магазин, оскільки його основним завданням є роздрібний продаж поїздок і послуг. Водночас корисно взяти на озброєння й основні принципи маркетингу.

Довіра є фундаментом усіх подальших етапів спілкування з туристом і успішного продажу туру. Дуже важливо для подальшого спілкування з туристом вже на початковому етапі бесіди досягнути повної довіри. Лише в цьому випадку турист буде беззастережно сприймати рекомендації, оцінки та судження і слідувати рекомендаціям менеджера.

Концепція маркетингу співпраці декларує порівняно з попередніми підходами тісніший взаємозв'язок між усіма учасниками процесу виробництва купівлі турпродукту, отже, її впровадження потребує вищої точності вибору партнерів, глибокого розуміння їх очікувань щодо комплексу маркетингу та особливостей його елементів.

Як зазначено вище, діяльність туристичної агенції тримається на засадах роздрібно́ї торгівлі, а сам ринок з дуже високою конкуренцією. Тому ми досліджували загальні засади формування позитивного іміджу підприємства, позиціонування підприємства як інноватора та інформаційну підтримку підприємства.

Основними етапами формування ефективної комунікації можна виокремити:

1. Загальний комунікативний аудит. Визначення і перцепція ланки споживачів кінцевого продукту;
2. Створення звернення. Адаптація та його імплементація під загальну аудиторію кінцевих споживачів;
3. Створення інновації. Виокремлення та зазначення, чому саме ця комунікативна транзакція є найактуальнішою для споживача. З імплементацією соціометричних інших шляхів;
4. Вибір каналів спілкування. Наприклад, з використанням таких систем, як livechat (спілкування на сайті менеджера і клієнта), або соціальні мережі.

Отже, нині в умовах ринкової економіки позитивний імідж та ефективні комунікації стають необхідною умовою досягнення туристичною агенцією ділового успіху. Однак прогрес не стоїть на місці, і підприємствам потрібно розвиватися та імплементувати інноваційні підходи в спілкуванні з клієнтами

задля досягнення кінцевої мети — продажу. Ми створили узагальнену схему подальшого вдосконалення комунікації, але цей процес багатогранний і завжди потребує глибокого вивчення й наукового підходу.

М. В. Фомін

ІСТОРИКО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ ТУРИЗМ У ПЕРІОД ПАНДЕМІЇ

M. V. Fomin

HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL TOURISM IN THE TIME OF THE PANDEMIC DISEASE

Історико-археологічний туризм належить до видів спеціалізованого туризму і є одним з традиційних напрямів. Він може існувати як у форматі самостійного, так і бути складовою пакетних турів. Як правило, найбільш поширеною його формою є відвідування археологічних об'єктів або музеїв, центрів реконструкції, театрів, скансенів. Окремим напрямом може бути волонтерський туризм, що передбачає безпосередню участь туристів у роботі археологічної експедиції.

Початком широкого розповсюдження історико-археологічного туризму можна вважати другу половину XIX ст. Одним з перших, хто оцінив перспективність цього напрямку, став Томас Кук. Він організував круїзи по річці Ніл з відвідуванням археологічних пам'яток Стародавнього Єгипту. У подальшому, саме компанія Кука стала просувати на ринку екскурсії до об'єктів Йорданії (давнє місто Петра). Нині складно уявити собі тур у Туреччину чи Єгипет, Грецію або Італію, який би не охоплював відвідування об'єктів історико-археологічної спадщини. Існує безліч організацій як міжнародних і національних, так і громадських, спрямованих на розвиток історико-археологічного туризму у світі й окремо взятих країнах, вони створюють програми, спрямовані, зокрема, і на розвиток цього напрямку в туризмі, займаються проблемою формування та розвитку дестинацій, підготовкою фахівців, формуванням інформаційного простору.

Додаткову рекламу цьому напрямку надає ареол романтизму і загадки, створюваний кінематографом. Існують десятки фільмів і серіалів, що розповідають про пригоду археологів — шукачів скарбів та пригод. Досить назвати квадрологію про Індіана Джонса або трилогію про Лару Крофт. Усе це додатково стимулює людей до таких подорожей.

Проте ситуація нині значною мірою ускладнилася. Політична криза охопила ряд країн (переворот у Єгипті, громадянська війна в Лівії і Сирії, кризи в Туреччині, Кіпрі і Північному Кіпрі), економічні негаразди (Греція, Іспанія, Італія), а на додаток ще й пандемія COVID-19 істотно вплинули на розвиток туризму у світі загалом. Значна кількість об'єктів зруйнована або недоступна для туристичного відвідування. Багато країн, які були традиційними для туристичних подорожей, закриті або в них суттєво обмежили можливості туристичного відвідування.

Така ситуація призводить до обвалу туристичної галузі. Але розвиток цифрових технологій, інтернет-комунікацій дозволяють створити нову галузь — дистанційний туризм. Повноцінною подорожжю це назвати, звичайно ж, не можна, але існують сервіси, які надають можливості не виходячи з дому

ознайомитися з музейними колекціями Лувру і Британського музею, відвідати Афіньський Акрополь і піраміди Єгипту. Останнім часом з'являються подібні можливості і на території об'єктів в Україні.

Дистанційні подорожі відіграють величезну роль і в соціальному туризмі. Вони відкривають можливість ознайомитися з об'єктами всесвітньої спадщини, зокрема і людям старшого віку, які потребують спеціального догляду, мають фізичні обмеження.

Створення віртуальних музеїв та екскурсій дозволяє розширити наші можливості ознайомитися з історико-археологічними об'єктами не виходячи з дому. Світ, як і раніше, залишається відкритим, хоча б у віртуальному просторі.

К. О. Приходько

ТРАНСФОРМАЦІЇ ІСТОРИЧНИХ БУДІВЕЛЬ СТОЛИЦІ В КОВОРКІНГ-ПРОСТОРИ

К. О. Prykhod'ko

TRANSFORMATIONS OF HISTORICAL BUILDINGS OF THE CAPITAL INTO COWORKING-SPACE

Активний розвиток приватного бізнесу та ринкової стратегії країни підтверджує факт, що стандартна організація робочих місць перебуває у процесі переформатування. У сучасному світі туризм із переважно економічного явища також перетворюється на соціальний і культурний феномен.

Слід відзначити, що до 40 % об'єктів культурної спадщини, архітектурних будівель м. Київ потребують проведення робіт з реставрації або реконструкції, облаштування для туристичних відвідувань. Трансформації історичних будівель у сучасні коворкінг-центри сприяють реконструкції самих будівель, що надає можливості передусім використовувати площі будівель ефективно, водночас звертаючи увагу суспільства на зміни і привертаючи увагу до пам'яток.

Подібній архітектурній трансформації й безпосередній зміні формату офісної роботи сприяє тривалий карантин та зміна поведінкових звичок, а також перегляд цінностей і збільшений попит на додаткові сервіси, які посунули глибоко й далеко таке поняття, як «робоче місце», породили вибуховий інтерес до так званих коворкінгів (coworking).

Сучасна тенденція, що коворкінги й гнучкі офісні простори витісняють з ринку традиційні офіси завдяки доданій вартості у вигляді унікальних онлайн та офлайн-сервісів, створення ком'юніті та своїй гнучкості, є достовірною та актуальною нині. Коворкінг-центр є новим робочим простором для представників сучасних креативних та інноваційних професій, зокрема інтернет-працівників, які охоплюють велику кількість різних сфер: програмування, дизайн тощо.

Коворкінг в широкому сенсі — підхід до організації праці людей з різною зайнятістю в загальному просторі; у вузькому — подібний простір, колективний офіс. Інше визначення — форма самоорганізації, спільно та вільних людей будь-яких професій і статусу, об'єднаних на одному просторі, щоб виконати якусь свою роботу.

Аналізуючи історію проєкту, зародився коворкінг у США в середині двохтисячних років. Автором інновації вважають американського програміста

Бреда Нойбергера, який вирішив організувати індивідуальний бізнес, оскільки він був людиною доволі товариською, — прийняв рішення не замикатись у чотирьох стінах.

Оскільки попит на цей вид приміщення помітно зростає, цілком раціонально, засновуючи коворкінг-офіс, ретельно продумати місце його розташування та дизайн інтер'єру. Для ефективної взаємодії простору й місця розташування важлива зручна транспортна розв'язка. Також вагомим аспектом є гарний вид з вікон. Тож усе частіше коворкінг-простори організовуються в будівлях історико-культурного значення.

Більшість історичних будівель столиці формує архітектурний ансамбль і вони розміщені в центральних районах. Будівлі мають привабливий екстер'єр та можуть бути багатофункціональними всередині. Науковець Є. Заєва звертає увагу на «історичну неповторність» методів художньої діяльності щодо формування міського середовища та своєрідність видової основи, яка бере участь в середовищі мистецтв.

Для ефективної роботи коворкінг-простору потрібно збалансувати частки площ: гнучкі робочі місця і open space, тобто площу приміщення необхідно доповнити значною кількістю бокс-офісів. Відкриті площі в таких «колективних» офісах використовуються все рідше, а резиденти з новими ідеями хочуть дедалі більше приватності, щоб зберегти конфіденційність інформації.

Набір мінімальних вимог до обладнання коворкінг-центру виглядає таким чином: обладнане робоче місце, переговорні кімнати, конференц-зали (з обладнанням для презентацій), приміщення для прийому їжі з необхідним та мінімальним набором устаткування, але достатнім набором продуктів для проведення кави-брейк.

Має сенс передбачити в просторах подібного формату багатофункціональні неформальні зони для роботи і спілкування, а також приміщення для активного відпочинку — тренажери, більярд, настільний хокей. В оформленні інтер'єрів бажано задіяти автентичну мотивуючу символіку. Тому інтер'єри історичних будівель є вдалим для організації подібного формату приміщень.

На прикладі сучасних коворкінг-просторів м. Київ, які були відкрито в період з 2019–2020 рр., розглянемо поєднання культурно-архітектурних пам'яток столиці та офісного приміщення.

1. Бізнес-коворкінг-центр «Поділ» знаходиться у фінансовому центрі Києва, в одному з найстаровинніших і найпрестижніших районів столиці за адресою: вул. П. Сагайдачного, 25-Б, 4-5 поверхи. Центр розташований в історичній будівлі в самому центрі старого міста і відображає його традиційний характер. Коворкінг «Поділ» пропонує великі площі для конференцій, переговорні кімнати, бізнес-вітальні та площі для людей з обмеженими фізичними можливостями.

2. Коворкінг-простір «ІНУВ» розташований у центрі столиці (Київ, вул. Хрещатик, 10) і поєднує сучасний коворкінг та історичну архітектуру. Це мережа коворкінгів, офісні простори, які можна знайти у Києві, Львові, Вінниці та навіть у місті Кишинів (Молдова). В архітектурі старого Хрещатику можна знайти комфортний open space, командні кімнати, конференц-кімнати, скайп-кімнати.

3. Робочий простір «Кооператив» за адресою: м. Київ, вул. Січових Стрільців, 23А. Кооператив – це робочий простір і творча майстерня, місце подій і знайомств, каталізатор руху й створення. У коворкінгу є приватні офіси для команд різних розмірів і хот-деск зони, мітинг-руми і скайп-кімнати, амфітеатр і центр дизайн-мислення, приватна тераса й великий дах, касули для сну, ігрова зона та кафе. Усі побутові турботи організуються офісним-простором і пропонують додаткові сервіси, щоб створити найкращі умови для роботи орендарів.

Отже, проаналізувавши та систематизувавши сучасні діючі коворкінг-простори міста Київ, можемо резюмувати, що більшість із них відкрита в історико-культурних будівлях столиці, для забезпечення подальшого функціонування будівлі як пам'ятки та ефективного використання робочої площі приміщення, як площі для ведення інноваційного бізнесу. У подальшому більшість компаній шукатимуть простір для розвитку і зростання для своїх співробітників, що зумовить зростання попиту на відкриття все більшої кількості коворкінг-просторів.

Як результат, можемо сказати, що 2020 р. пул орендарів коворкінгів і гнучких просторів, найімовірніше, поповнить корпоративний сектор, збільшивши свою частку ринку, оскільки коворкінг виграє у традиційного офісу завдяки гнучкішому підходу до взаємин з орендарями.

К. С. Лантратов

СТУДЕНТСЬКИЙ ГУРТOK ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ІСТОРИЧНОГО ТУРИЗМУ

К. S. Lantratov

STUDENT INTEREST GROUP AS A MEANS OF PROMOTING HISTORICAL TOURISM

Історичний туризм є одним з основних компонентів туристичної індустрії. Сутність історичного туризму полягає у бажанні людей вивчати своє минуле, відвідувати найрізноманітніші місця, пов'язані з ним.

Специфікою цього різновиду туризму є те, що об'єктом історичного туризму може стати що завгодно, що має історичну цінність для певних людей. Естетична краса відвідуваного місця не відіграє вирішального значення. Магітмом для любителів історії може стати навіть чисте поле без будь-яких візуальних відміток, якщо на цьому полі відбулася якась велична подія, котра важлива для туриста.

Тому одним із головних чинників створення успішного туристичного продукту, пов'язаного з історією, є вивчення цільової аудиторії, для якої цей продукт створюється. На основі національності, релігійної приналежності або минулого предків, можна визначити, яке саме місце або маршрут може скористатися попитом у певної соціальної групи населення.

Історичний туризм може відігравати важливу роль у процесі патріотичного виховання студентства, адже вивчення історії свого краю та народу неодмінно зумовлює зріст національної свідомості.

Традиційною формою організації студентської наукової роботи, яка широко використовується для залучення студентів до вивчення загальнонаукових, суспільних та спеціальних дисциплін у вузах, є студентські наукові гуртки.

Вони створюються при кафедрі чи науковій лабораторії і являють собою порівняно невеликі колективи, об'єднані розробкою певної наукової проблеми. Студентський науковий гурток, як правило, об'єднує ентузіастів, які вивчають принципи, методи та прийоми ведення наукової роботи. Наукові гуртки створюються в основному для студентів молодших курсів. Це перший етап, початкова форма оволодіння майбутніми фахівцями навичками наукового дослідження. Робота у таких гуртках забезпечує необхідне поєднання масових форм роботи (бесіди, диспути, тематичні вечори, обговорення доповідей тощо) з обов'язковим дослідженням кожним студентом індивідуальної теми. Діяльність у науковому гуртку має творчий характер і виховує у студента якості дослідника, збагачує й закріплює знання й уміння студентів.

Студентський гурток історичного туризму може відігравати роль об'єднуючої та рухомої сили для популяризації історичного туризму, адже будь-яка людина, коли хоче здійснити подорож, передусім задається питанням «з ким я можу здійснити подорож?», а також «куди саме мені поїхати?». На обидва ці питання можна буде знайти відповідь у спеціалізованому гуртку.

А. С. Хорольська

ОСОБЛИВОСТІ ОСВІТНЬОГО ТУРИЗМУ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19

A. S. Khorolska

SPECIAL ASPECTS OF EDUCATIONAL TOURISM IN THE FACE OF THE COVID-19 PANDEMIC

З кожним роком кількість подорожуючих збільшується, і можливості відвідування туристичних місць також. Одні шукають пригоди і знайомляться з визначними пам'ятками країни, а інші — вивчають мови, які надають можливості глибше досліджувати та знайомитися з історією і культурою різних країн та народів. Сучасний світ характеризується дедалі ширшим розвитком зв'язків між різними країнами і народами. І тому людина, яка знає хоч одну іноземну мову, значно розширює межі власних можливостей.

Вивчення іноземних мов нині є актуальним та доступним заняттям. Як результат, у відповідь на високий попит з'являється значна кількість освітніх програм, які спрямовані на вивчення мови країни, яку клієнт обирає сам. Слід також зазначити, що структура бажань людей також змінюється: вони хочуть навчатися подорожуючи, вільно спілкуючись із мешканцями країн під час поїздок за кордон, з іноземними партнерами тощо.

Актуальність цієї теми полягає в тому, що туристична та освітня галузі, як одні з провідних в економіці будь-якої країни, спонукають розвиток такого поняття, як освітній туризм, що надає можливість людям вдосконалюватися, здобувати освіту і паралельно пізнавати світ.

Освітній туризм з'явився на планеті одним з перших, адже саме гонитва за новими знаннями була метою більшості стародавніх мандрівників. Втім необхідно зазначити, що цей вид туризму і до сьогодні не втрачає своїх позицій — він є одним із найзатребуваніших серед певної категорії населення.

Сфера освітнього туризму охоплює всі види навчання і освіти, які здійснюються за межами постійного місця проживання. Завдяки освітньому туризму людина має можливість отримувати нові знання і корисний досвід.

Залежно від поставлених цілей — отримати диплом або підвищити кваліфікацію. Проте, слід зазначити, що освітній туризм істотно відрізняється своєю сутністю і характером попиту залежно від конкретної країни.

Разом з тим, пандемія COVID-19, що охопила світ у 2020 р., внесла свої корективи у процес освітнього туризму — з одного боку, зменшила кількість туристичних потоків з освітньою метою, а з іншого — надала нового поштовху розвитку онлайн-освіти. І хоча говорити про повне припинення освітніх подорожей не можна — через нерівномірність та епізодичність введення карантинних обмежень, певна кількість абітурієнтів продовжує подаватися на вступ традиційним шляхом — приїжджаючи особисто в місця навчання, загальна ж тенденція демонструє все ж таки значне зниження кількості таких осіб.

Університети і освітні школи різних країн водночас звернулися до дистанційного навчання. Провідні школи Канади, Англії, Ірландії та інших країн спеціалізуються на навчанні іноземних студентів, які пропонують вивчати мову не виходячи з дому. Це коштує набагато дешевше та не скасовує можливості розвивати свої комунікативні можливості. Так, навчальні установи використовують різні цифрові платформи та програми для дистанційної освіти, проте більшість з них передбачає живе спілкування, що дозволяє хоча б частково залучати студентів-іноземців до культури іншої країни.

Таким чином, ситуація сьогодення спонукає людей хоча б частково переходити в онлайн-середовище, що зумовило появу адаптивного етапу, коли професори, викладачі, працівники університетів, а також студенти пристосовуються до дистанційних методів викладання. І оскільки епідеміологічна ситуація у світі може залишитися незмінною протягом ще певного періоду, навчання онлайн як для іноземців, так і резидентів країни може увійти в життя кожного студента, унеможливаючи освітні виїзди за кордон при цьому.

A.-M. I. Dohan, A. O. Novak

VOLUNTEER TOURISM: WHAT IS WRONG WITH IT AND HOW IT CAN BE CHANGED

A.-M. I. Доган, А. О. Новак

ВОЛОНТЕРСЬКИЙ ТУРИЗМ : ПРОБЛЕМИ І ПОШУК РІШЕНЬ

Today, many people recognise volunteer tourism as a kind act of giving. But the combination of volunteering and tourism is relatively new, and the form of tourism is growing at an exponential rate. With this growth, we have seen changes in the industry.

Most students bring few relevant skills to their volunteer sites. They are not required to commit to long-term involvement either. Instead, volunteers take part in service projects like basic construction, painting, tutoring in English and maths, distributing food, or “just being a friend” to children perceived as alone and in need of social support. Volunteering with children also perpetuates the notion of a desperate Africa needing the benevolence of the West. Volunteers are led to imagine that their engagement directly addresses suffering. Many believe the children they work with don't have any other social systems to support them materially or

socially. This is evident from the images and anecdotes they circulate of a suffering, sick Africa. The images they portray is that Africa is incapable of escaping poverty and violence without Western intervention. The ways volunteers get involved tend not to address the causes of suffering. The design of these programmes leads to superficial engagement for volunteers. This makes it hard for them to think about – or do anything about – the structural issues that create humanitarian crises in the first place. These issues include the history, social, political and economic conditions that frame people's lives. The problems outlined here do not necessarily mean that volunteer work should be abandoned. In an increasingly violent and xenophobic world, these kinds of cross-cultural engagement can help people understand and appreciate each other.

But if this is to be achieved, volunteer experiences need to be reframed and programmes reworked. Any organisation taking young people to volunteer sites ought to be preparing them with adequate information before they go as well as opportunities for critical discussion during and after their trips. Many of these programmes are associated with college campuses or organised religious groups that have the capacity to learn about, teach, and support a more sophisticated cultural exchange. Students need to learn about the political, social, economic and cultural histories of the places they visit. They should be given the opportunity to explore systems of poverty and inequality in greater depth. Most importantly, students need to think about these experiences as cultural exchanges meant to generate knowledge and respect about other ways of being and not as trips that “help” the poor.

If volunteers can understand the people they work with as citizens with rights rather than objects of charity, they can begin to think about long-term partnership, justice and structural change. We believe long-term commitment is key. Doctors, engineers, computer scientists and particular types of educators have important skills and could make more enduring contributions. Doctors, for example, they could train medical personnel on new procedures to use once the volunteer leaves. For the shorter term, volunteers should see their presence as a cultural exchange rather than as humanitarian relief.

So in our point of view, the combination of volunteering and tourism is relatively new, and the form of tourism is growing at an exponential rate. Unfortunately, such kind of tourism has a number of problems, which must be solved: any organisation taking young people to volunteer sites ought to be preparing them with adequate information before they go as well as opportunities for critical discussion during and after their trips and volunteers should see their presence as a cultural exchange rather than as humanitarian relief.

М. Г. Лахман

**ІНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГ ЯК СПОСІБ ПІДВИЩЕННЯ
КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ В ІНДУСТРІЇ ТУРИЗМУ**

M. G. Lakhman

**INTERNET-MARKETING AS A WAY TO INCREASE COMPETITIVENESS
IN TOURISM INDUSTRY**

У будь-якому бізнесі важливо тримати свою позицію серед конкурентів. Це можливо зробити в декілька способів: якщо ви вже чітко визначили займану

вами нішу на ринку або через Digital-, чи, іншими словами, інтернет-маркетинг. У наш час Інтернет, як глобальна інформаційна система, забезпечує ефективну взаємодію як усередині бізнесу, так і з зовнішнім середовищем, тож без нього бути конкурентоспроможною фірмою дуже важко.

Під терміном «інтернет-маркетинг» розуміється теорія традиційного маркетингу та основи його використання в середовищі Інтернету, тобто це дії, спрямовані на просування товарів і послуг в Інтернеті. Основна ціль інтернет-маркетингу — спонукати відвідувачів сайту придбати продукт, тим самим збільшуючи власний прибуток, але паралельно з цим, він виконує багато поточних завдань: масштабувати бізнес, легше аналізувати дані клієнтів або просто автоматизувати завдання.

Розглянемо три формати цифрового маркетингу, що можуть значно підвищити конкуренцію:

— дослідження чи аналіз конкурентів. Незалежно від того, чи займаєтесь ви бізнесом, чи лише налаштувались, простий аналіз конкурентів суттєво вам допоможе. Через аналіз конкурентів ви зможете розкрити їх тактику, з'ясувати їхні стратегії соціальних медіа, дізнатися, хто є їхньою цільовою аудиторією, можливо навіть знайти недоліки в стратегіях цифрового маркетингу та використати їх. Способи, якими можна провести аналіз конкурентів: зазирніть у їх канали соціальних медіа — дізнайтеся, хто їх цільова аудиторія, як вони її розширили та як часто вони спілкуються з нею, знання цих речей дозволить вам спланувати власні канали соціальних медіа, щоб скористатися їх простим, їх слабкими сторонами, а також відповідати на запитання аудиторії; використовуйте онлайн-інструменти, щоб дізнатись інформацію. Наразі існує безліч сайтів та мобільних додатків для аналізу будь-якого сайту чи сторінки;

— локальний SEO. Більшість споживачів покладаються на запити в пошуковій системі, щоб знайти відповіді на свої запитання, тому підійть їм назустріч та створіть профіль в Google My Business. Ви забезпечите видимість своєї компанії в будь-якому локальному пошуку Google і це означає, що ваша аудиторія може легко знайти вас і дізнатися: години роботи, точне розташування, опис вашого бізнесу, фотографії, як з вами зв'язатися. Реєстрація є безкоштовною, а найкраще те, що ваші клієнти отримають можливість залишати відгуки для вас. Ніщо так не збільшує продажі, як рейтинг 5*;

— e-mail-розсилка. Електронний маркетинг часто є одним із найбільш ігнорованих каналів цифрового маркетингу. Але це одна з найпростіших і, мабуть, найзагальніша стратегія цифрового маркетингу, яку ви можете застосувати для залучення клієнтів. Користуючись перевагами маркетингу електронною поштою, ви маєте більше шансів збільшити свій прибуток та залучити трафік на свій сайт.

Як це зробити якісно? Персоналізуйте всі електронні листи для всіх користувачів. Виділіть клієнтів на основі їх поведінки у сфері купівлі та створіть цільовий електронний лист для кожної групи. Ніколи не використовуйте слово «шановний клієнт». Будьте креативні з темами. Переконайтеся, що всі електронні листи пристосовані для мобільного додатку або зробіть так, щоб його зручно було читати зі смартфона.

Отже, нині просування свого бізнесу в Інтернеті — це не примха, а необхідність і переважно саме через споживачів. Вони переглядають інформацію

про ваш бізнес передусім в Інтернеті. Тож треба впроваджувати діджитал-маркетинг свого підприємства, щоб підвищити конкурентоспроможність на ринку та залучити якомога більший потік клієнтів.

Г. Бреславець

МАРКЕТИНГОВІ СТРАТЕГІЇ ГОТЕЛІВ ДЛЯ ДОСЯГНЕННЯ УСПІХУ

H. Breslavets

HOTEL MARKETING STRATEGIES FOR SUCCESS

Незалежно від того, керуєте ви унікальним готельним бізнесом чи маєте великий багаторічний досвід управління масштабними готельними комплексами, ніколи не слід шкодувати свого часу для перегляду стратегій, які використовуються для популяризації вашого готелю. Адже попит на ринку регулярно змінюється та оновлюється, створюються нові інструменти, які допоможуть задовольнити всі вимоги та потреби.

Передусім, маркетингова стратегія гостинності повинна починатися з вибору та відбору вашої цільової аудиторії. Для якого типу мандрівників ви сподівається привернути увагу готелем? Чим він буде особливим для певної категорії туристів?

Маркетинг для міжнародних мандрівників вимагає зовсім іншої стратегії, ніж фокусування уваги на місцевих жителях. Знання того, на кого ви націлюєте свій маркетинг, може допомогти вам визначити більш чітку мету, що призведе до більш сильних стратегій збільшення доходів готелю.

Розробка ефективних маркетингових стратегій для вашого готельного бізнесу — це складне завдання, але є найефективніші стратегії, які ви можете почати використовувати просто зараз, щоб залучити ще більше гостей у свій готель:

1. Використання найсучасніших технологій.

Немає значення, яким типом нерухомості ви керуєте, ваші потенційні гості будуть аналізувати готель онлайн, перш ніж зробити своє замовлення. Саме тому одна з найкращих стратегій, яку можна використовувати в цій ситуації, полягає у використанні наявних технологій для демонстрації всіх елементів вашої власності.

2. Максимальне використання всіх соціальних мереж.

Зазвичай багато готельєрів можуть не відразу побачити користь від соціальних мереж, але саме вони є однією з найкращих стратегій збільшення доходів готелю. У сучасному світі кожна людина має акаунт у соціальних мережах, тому їх максимальне використання — це прямий зв'язок з потенційним клієнтом.

3. Нагорода для постійних клієнтів.

Якщо ви часто бачите знайомі обличчя у своєму готелі, слід замислитись над створенням заохочувальної програми для потенційних клієнтів. Адже нагороди та бонуси для гостей — це маркетингова стратегія для готельного бізнесу, яка шукає способи для зміцнення іміджу свого бренду та шлях покращення відносин із клієнтами.

4. Власний сайт готелю.

Використовуючи вебсайт, можна допомогти залучити відвідувачів до вашого готелю та заохотити пряме бронювання, що допоможе максимально збільшити дохід, тому що вебсайти — це гнучка маркетингова стратегія для готелів і курортів, оскільки ви можете перехресно просувати сайт у своїх соціальних мережах і використовувати його для реклами всього, що відбувається в готелі та на його території, від оновлення інтер'єру до захоплюючих подій, які ви влаштовуєте для гостей.

5. Партнерство з місцевими підприємствами.

Індустрія гостинності має унікальну можливість співпрацювати з місцевими підприємствами в районі, де розташований ваш готель, щоб поліпшити свій гостьовий досвід. Партнерство з місцевим рестораном або малим бізнесом — це безпрограшний варіант у готельному маркетингу.

6. E-mail маркетинг.

Електронна пошта — це потужний інструмент у вашому арсеналі маркетингових стратегій готелів. Звернення до гостей після від'їзду спонукає їх залишити відгук, який допомагає збільшити потік відгуків, що надає змоги іншим легко побачити останні враження, досліджуючи вашу нерухомість. «Сарафанне радіо» відіграє важливу роль у світі обслуговування, оскільки багато гостей використовують відгуки, щоб оцінити, з чим інші гості зіткнулися під час відвідування вашого готелю. Крім того, якщо ваші гості зареєструвалися в програмі винагород у готелі, ви можете використовувати електронний маркетинг для відправки інформаційних бюлетенів про майбутні події або акції.

7. Розвиток готелю на основі клієнтських відгуків.

Важливим методом для поліпшення репутації готелю є активне вислуховування ваших гостей. Управління репутацією — це вигідна маркетингова стратегія для готелів і курортів, адже те, що говорять про вас гості, вплине на ймовірність того, що інші клієнти будуть довіряти вашій власності в майбутньому. Швидке та професійне реагування на відгуки гостей про вашу власність — це маркетингова стратегія готелю, яка допомагає контролювати свою репутацію.

Наявність нових сучасних та ефективних стратегій готельного маркетингу дуже важлива для компаній, які бажають зберегти себе на будь-якому ринку та не втратити свого клієнта.

Л. С. Курьонкова

СУЧАСНІ ТУРИСТИЧНІ ТА РЕСТОРАННІ ТRENДИ

L. S. Kuronkova

MODERN TOURIST AND RESTAURANT TRENDS

Світ туризму зазнав докорінних змін протягом останніх років. Зв'язки всередині світу розширюються і зміцнюються: все доступнішими стають невідомі раніше місця, все легше скористатися різноманітними способами пересування, все більше практичної інформації можна відшукати у мережі для організації самостійних подорожей.

Звички та способи подорожувати у сучасному світі теж змінюються і стають різноманітнішими: хтось вирушає на пошуки нових маршрутів, у

гастрономічну мандрівку чи подорожує без гаджетів і зайвих речей, аби просто перевантажитися.

У зв'язку з останніми подіями коронавірусної інфекції, сформувалися нові тренди в туризмі, до яких належать:

1. Нині авіакомпанії вимагають від мандрівників надати результати тесту на COVID-19 разом з іншими документами до вильоту. Не виключено, що ця процедура буде продовжена і в майбутньому.

2. Для мандрівників зросло значення чистоти і гігієни. Дезінфікуючий засіб для рук, серветки і маски стали предметами першої необхідності, і протягом деякого часу вони залишаться незамінними.

3. Безконтактне середовище може стати нормою в міру продовження пандемії. Використання технологій необхідно в середовищі гучного зв'язку, зокрема безконтактне сканування документів, голосові команди і датчики руху, щоб зменшити кількість сенсорних поверхонь і фізичної взаємодії.

4. Після пандемії туристи оберуть ближчі напрямки, оскільки вони можуть не вирішуватися планувати поїздки на далекі відстані, а деякі країни можуть зберегти обмеження на поїздки.

5. Розвиток внутрішнього туризму збільшиться, оскільки люди, що живуть у містах, захочуть поїхати в довколишні місця, а найбезпечніше і найпростіше це робити в своїй країні.

6. Smart-подорожі. Все більше мобільних додатків, доступ до Інтернету та персоналізація даних допомагає експертам ефективно керувати туристичними потоками. Такі програми, як TripIt, допоможуть туристам спланувати кожен крок у подорожі, водночас як Google, Facebook й інші використовують AI для адаптації до того, де туристи знаходяться, куди вирушають і що хочуть зробити.

7. Поєднання роботи і відпочинку. Зростання популярності цього тренда пояснюється сучасними технологіями: можливість проведення віддалених відео- і чат-конференцій дозволяє працювати в будь-якому куточку світу.

Як висновок, зазначимо, що з великою вірогідністю в тренді будуть нетривалі подорожі, як правило, у сімейному колі, які передбачатимуть відвідування туристичних локацій спершу в радіусі 100 км, щодо ресторанних трендів, то це зростання значення доставки, у харчуванні — це додавання цитрусових, смаки з різних країн світу, унікальні морепродукти, вегетаріанські страви, а також використання сучасних технологій.

Індустрія гостинності, попри сучасні метаморфози, не стоїть на місці, а щодня вдосконалюється. Тенденційна природа ресторанів означає, що ресторатори часто змушені відлучитися від своїх довгих списків справ та не відставати від всього того, що відбувається в цій галузі. Особливо в період глобальної пандемії, яка зараз найбільше вражає малий бізнес, зокрема ресторани та бари, тому зараз як ніколи важливо йти в ногу з тенденціями ресторанної галузі, які шукають клієнти.

Тенденції ресторанної галузі на 2020 рік:

1. Зростання замовлень через Інтернет. За даними Національної асоціації ресторанів, кожен п'ятий споживач США замовляє доставку принаймні раз на тиждень, Україна не виняток. Зовсім нещодавно з'явилися такі сервіси доставки, як «Glovo» і «Ракета», що стали дуже популярними, особливо за період пандемії.

2. Споживачі витрачають свідомо.

У 2020 р. слово «прозорість» має інше значення, ніж останніми роками. Замість того щоб просто ділитися місцевою фермою, де ви купуєте яловичину та курку, ваші гості зацікавлені в прозорому повідомленні, яке виходить за межі пошуку деталей.

Під поняттям «прозорості» розуміється здоров'я та санітарні практики, ціноутворення, виявлення справжніх чистих та окремих витрат, а також корпоративних результатів, підкреслюючи чесну торгівлю тощо.

3. Вигідні бонуси та пропозиції. Для збільшення кількості постійних гостей спробуйте використати додаткові стимули, наприклад, бонуси за замовлення їжі з ресторану у вечірній час.

4. Тенденції харчування: додавання цитрусових, смаки з різних країн світу, унікальні морепродукти, вегетаріанські страви.

5. Використання технологій: цифрове меню, встановлення сенсорних планшетів, POS-системи.

6. Доставка до громадських зон. У мегаполісах та великих містах доставка їжі користується досить великою популярністю, але може зайняти багато часу. Тому раціонально буде здійснювати доставку ресторанних страв до парку, супермаркету або іншого популярного місця.

Отже, кулінарне мистецтво і сучасний ресторанний бізнес мають тенденції, що постійно змінюються залежно від уподобань споживачів. Відстеження інтересів та смаку клієнтів має велике значення для шеф-кухарів, власників ресторанів та усіх працівників індустрії громадського харчування.

А. Д. Сінько, К. Д. Снесивцева

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ РЕСТОРАННОГО БІЗНЕСУ

А. Д. Synko, K. D. Spesyvtseva

CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF RESTAURANT BUSINESS

Актуальність цієї теми полягає в динамічному розвитку ресторанного ринку України, який зумовлює посилення конкурентної боротьби між закладами харчування, появу нових форматів закладів та використання інноваційних підходів у діяльності підприємств ресторанного господарства країни.

Метою є аналіз основних тенденцій розвитку ресторанного бізнесу в Україні.

Основним критерієм вибору закладу споживачами все частіше стає якість кухні, а тенденція «демократизації» зумовила появу ресторанів із красивим інтер'єром, меблями та посудом, але з доволі доступними цінами. Найбільш затребуваними є заклади в середньому та низькому ціновому сегменті, які пропонують страви української кухні. Відомо, що українська кухня є цікавою для іноземних туристів, адже це традиції, які передаються у вишуканості страв. Активно розвиваються також заклади з італійською (піцерії) та японською кухнею, які є особливо популярними серед молоді, кав'ярні (зернова кава практично витіснила розчинну), кондитерські, булочні, паби (з власними мініпивоварнями), фаст-фуди і стріт-фуди. Популярними є ресторани з можливою доставкою їжі, з мультименю (у якому є страви для вегетаріанців, любителів екзотики та страви з різних кухонь світу).

Останнім часом в Україні з'явилися так звані вільні або креативні простори, які часто називають себе «коворкінгами», «некафе» або «smart cafe». Вони можуть розташовуватися в центрі міста або в офісних центрах. Основна концепція таких закладів – безкоштовно все, крім часу. Ці заклади працюють за системою «все включено» (відвідувач платить не за їжу та напої, а за час) і являють собою нерухомість нового формату, яка спеціально пристосована для фрілансерів, стартаперів, IT-підприємців та маркетологів. Коворкінг – це модель роботи, коли працівники залишаються вільними і незалежними, і використовують вільний простір для своєї діяльності. Займатися своїми справами вони можуть у коворкінг-центрах або в креативних просторах, винайнявши робоче місце на місяць, день або декілька хвилин.

Основні інновації ресторанного бізнесу можна класифікувати за видами:

- маркетингові (керування процесом бронювання online);
- продуктові (застосування клінінгових технологій, патентування нових страв та їх оформлення);
- організаційні (нові форми та методи навчання персоналу, відкриття мережі закладів харчування, планування нових концепцій);
- ресурсні (пошук нових ресурсів для розвитку підприємств)

Серед найбільш поширених інновацій слід відзначити такі:

1) Безкоштовний Wi-Fi в закладі.

2) Приготування кухарем фірмової страви закладу перед публікою (поряд з робочим місцем кухаря на кухні встановлюють камери, а по монітору на столику за його діями спостерігають лише ті відвідувачі, кому це цікаво).

3) Інтерактивне електронне меню, яке позбавляє клієнта великої кількості паперових сторінок і окремих винно-коктейльних карт. Електронне меню є каналом зв'язку між адміністрацією та відвідувачами і дозволяє рестораторам швидко редагувати меню та вносити до нього нові страви. Клієнт може підібрати з карти вин закладу вино за ціною, регіоном, роком врожаю та букетом, а потім до нього – страву з меню, підрахувати калорійність страв і відразу ж побачити остаточний чек замовлення. В очікуванні замовлення він може пограти в ігри, почитати новини, скористатися Інтернетом.

4) Використання QR-кодів. Їх можна розміщувати на будь-яких носіях, від касових чеків і меню до вивісок і столиків. Сканувати QR-код можна мобільним телефоном або відеокамерою ноутбука і зберегти у закладках свого гаджету. У QR-коді можна закодувати безліч інформації – історію закладу, авторство унікальних деталей інтер'єру, меню з детальною інформацією про страви. За допомогою QR-кодів ресторан може сповіщати своїх клієнтів про акції, реалізовувати програми лояльності, влаштовувати інтерактивні опитування та голосування, отримувати відгуки про ресторан від клієнтів. Можна ознайомити відвідувачів ресторану із сайтом закладу, запросити приєднатися до груп у соцмережах і підписатися на інформаційну розсилку. Використання QR-кодів відкриває нові необмежені можливості для online-взаємодії компаній із своїми споживачами.

5) Інтерактивний стіл – сучасне мультимедійне рішення, яке дозволяє клієнту обрати страву, прочитати про неї всю необхідну інформацію, зробити замовлення, яке одразу ж відправляється на кухню, включити онлайн-трансляцію приготування страви. Інтерактивні столи також є своєрідними

посередниками між відвідувачами — можна знайомитися, обмінюватися цікавою інформацією, грати в шахи з відвідувачами за сусідніми столиками.

б) Інтерактивний бар — це інформаційно-розважальна система, вбудована в барну стійку. По суті це інтерактивний екран, який відображає відеоефекти, характер та інтенсивність яких диктуються наявністю предметів на стійці та поведінкою людини (склянка, ключі, мобільний телефон — усе, що залишить відвідувач на поверхні барної стійки, влаштує світлову виставу). Призначення такої технології — розважати клієнта і утримувати його в барі якомога довше.

Нині в Україні на заваді ефективному впровадженню інновацій на підприємствах ресторанного господарства передусім є: низькі фінансові можливості підприємств, відсутність матеріальної мотивації, неналежна для реалізації інновацій кваліфікація персоналу та опір інноваціям з боку колективу підприємства. Ресторанний бізнес найбільш активно розвивається у великих містах, причому правила розвитку диктує економічна ситуація в місті, традиції та менталітет, воля окремих рестораторів та мереж.

Отже, для того щоб встояти на ринку конкуренції, потрібно навчитися слухати своїх клієнтів та слідкувати за новинками, які можна використати в ресторанному бізнесі. Не завадить спостерігати за своїми конкурентами. Та найголовнішим є створення унікального простору, який зможуть використати споживачі з різних прошарків суспільства, з різними смаками та вподобаннями. Чим більш багатограннішим буде ваш заклад, тим більше клієнтів будуть ним цікавитися.

Х. М. Рубля, М. С. Золотаревська

ТУРИСТИЧНА ПРИВАБЛИВІСТЬ ХАРКОВА: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ

К. М. Rublyu, M. S. Zolotarevska

TURIST ATTRACTIVENESS OF KHARKIV: CURRENT STATE AND TRENDS

Туристична привабливість регіону — це оцінка потенційними туристами можливостей регіону задовольнити їх потреби. Туристична привабливість як оціночне поняття характеризується сукупністю показників, що знаходяться у взаємозв'язку і мають неоднакову ступінь важливості для загальної оцінки.

У Харківському регіоні може бути потенціал для розвитку туризму та бажання прийняти максимальну кількість туристів, але щоб досягнути максимально економічного ефекту, затрати для цього можуть виявитися недоцільними. Економічно доцільна кількість туристів у регіоні — це та їх частина, яка дасть змогу отримати максимальний економічний ефект від їх перебування у його межах.

Сьогодні все більшого значення набувають ігрові та інтерактивні форми подання культурного багатства. У цьому випадку турист стає безпосереднім учасником, пізнає події і явища зсередини, набуває нового досвіду, відчуває особисті переживання, відчуває причетність, набуває культурну «практику».

Майже кожна держава має свій національний «канон культурних пам'яток», за яким закріплюється статус деяких «святинь» і культурних «брендів» нації. Відповідно, виділяють напрям діяльності «брендинг», який визначають як

напрямок маркетингових комунікацій, що спеціалізується на розробці цілісного фірмового стилю і його елементів для формування й посилення унікальних ознак іміджу і пропозиції підприємства. Цінність брендів різна, але саме вона забезпечує стійкість бренду на ринку. Визначальними в плані розвитку будь-якого регіону є внутрішні чинники розвитку туризму.

Стосовно інфраструктури міста Харкова і маркетингових стратегій розвитку туристичного бізнесу, то вони вимагають деяких оптимізацій для досягнення високого рівня забезпечення туристичної привабливості міста.

Щодо ситуації із забезпеченням стабільності і безпеки регіону для туристів, то можна стверджувати, що Харківська область перебуває у зоні без ризику для подорожей. Щорічно компанія International SOS – найбільша у світі фірма з надання медичних та туристичних послуг з безпеки проводить дослідження у вигляді Travel Risk Map, що надає інформацію про фактичну небезпеку подорожувати в інші країни. Інтерактивна карта, створена компаніями SOS International і Control Risks, дає огляд потенційної загрози безпеки для подорожуючих по всьому світу. Той факт, що Харківська область перебуває у зоні без ризику для подорожей, надає нам можливостей залучати іноземних туристів, хоча водночас наша область межує із зоною підвищеного ризику, що несе низку проблем, які можуть трапитися в майбутньому.

Раціонально також виділити непромислові території в місті Харкові та Харківській області загалом особливі зони, для яких розвиток туризму було б пріоритетним завданням. Зокрема, у межах цих територій могли б діяти пільгові режими оподаткування доходів від надання послуг у сфері індустрії розваг, оподаткування майнових прав туристичних підприємств тощо.

Наступним кроком в оптимізації туристичного потенціалу міста Харкова, повинно стати усунення рекламного вакууму, особливо для іноземних громадян, через задіяння різних рекламних компаній. Формування ефективної рекламної кампанії, проведення тендерів по реставрації та популяризації об'єктів культурної спадщини Харкова допоможуть вирішити безліч проблем, пов'язаних з руйнуванням пам'ятників історії і культури, а також сформувати і посилити позитивний імідж області.

Одна з важливих перешкод розвитку туристичної індустрії в Харкові є технологічна відсталість. Практично не застосовуються інноваційні туристичні технології, які в розвинених країнах набули широкого використання. Одним з основних напрямків технологічних інновацій у туризмі є використання віртуального простору для інформування та просування на ринок своїх послуг. На основі узагальнень можна зробити наступні висновки: економічний і соціальний розвиток міста має концентруватися на високих технологіях та інноваціях, побудові міжнародної співпраці, вдосконалення інфраструктури та доступу інвесторів до регіону. Необхідно вдосконалювати управління вже наявними ресурсами і людським капіталом та інвестувати в сферу оновлення міської інфраструктури й транспорту. Щоб запобігти негативним впливам туризму на розвиток регіону і використовувати його можливості, потрібно відповідне регулювання місцевими органами влади.

СЕКЦІЯ:
СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ФАКТОРИ
ТА УМОВИ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЛЮДИНИ

А. М. Большакова

**СХЕМА-ТЕРАПІЯ В ПРАКТИЦІ НАДАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ:
ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ**

А. М. Bolshakova

**SCHEME-THERAPY IN THE PRACTICE OF PROVIDING PSYCHOLOGICAL
ASSISTANCE: BASIC PROVISIONS**

Схема-терапія Дж. Янга (схемофокусована когнітивно-поведінкова терапія) – один з інноваційних психотерапевтичних підходів, який розвиває базові ідеї когнітивно-поведінкового напрямку в психотерапії та психологічному консультуванні. Основні тези схема-терапії:

1. Кожній людині від народження притаманні п'ять типів базових емоційних потреб: у безпечній приналежності, прийнятті та турботі; в автономії, компетентності та відчутті самості; у збереженні реалістичних кордонів і самоконтролі; у вільному вираженні потреб та емоцій; у спонтанності й грі.

2. Досить часто за різних причин у ранньому дитинстві людини деякі з цих базових потреб не задовольняються, що зумовлює формування ранніх дезадаптивних схем (яких Дж. Янгом виділено 18) – комплексів ригідних неадекватних уявлень про себе та оточуючий світ, які продовжують діяти протягом усього подальшого життя, спотворюючи сприйняття актуальних життєвих ситуацій та провокуючи деструктивну поведінку.

Схема-режими угруповано у п'ять кластерів (доменів) залежно від того, унаслідок фрустрації якої базової потреби вони сформувалися.

До домену «роз'єднаність та несприйняття» (формується внаслідок фрустрації потреби в безпечній прихильності, сприйнятті, турботі) належать ранні дезадаптивні схеми «покинутість / нестабільність», «недовіра / насильство», «емоційна депривація», «дефектність / сором», «соціальна ізоляція/відчуження».

До домену «порушення особистої автономії та невизнання досягнень» (формується внаслідок фрустрації потреби в автономії, компетентності, почутті власної самості) належать схеми «залежність/некомпетентність», «вразливість – незахищеність щодо фізичної шкоди або хвороби», «злитість з іншими/нерозвинене Я», «приреченість на провал».

До домену «порушення особистісних меж» (формується внаслідок фрустрації потреби в реалістичних межах, самоконтролі) належать схеми «володіння спеціальними правами / грандіозність», «відсутність самоконтролю / самодисципліни».

До домену «спрямованість на інших» (формується внаслідок фрустрації потреби у вільному вираженні потреб та емоцій) належать схеми «підкорення іншому», «самопожертва», «пошук схвалення».

До домену «надпильність та подавлення» (формується внаслідок фрустрації потреби у спонтанності та грайливості) належать схеми «негативність / песимізм», «емоційне подавлення», «завищені вимоги до себе», «карання».

3. Активация ранніх дезадаптивних схем як у проблемних, так і у звичайних ситуаціях призводить до виникнення певних станів — схема-режимів, які є сукупністю моделей когнітивного, емоційного та поведінкового реагування. Для людини типовими є один (зрідка) чи декілька (зазвичай) схема-режимів:

- дисфункціональні дитячі режими, що є проявом травмованої «внутрішньої дитини», та пов'язані з інтенсивними негативними емоціями: «вразливої дитини», «розгніваної дитини», «розлученої дитини», «імпульсивної дитини», «недисциплінованої дитини»;
- дисфункціональні батьківські режими, що є проявом засвоєних людиною негативних реакцій своїх батьків на самого себе: «батьківського покарання», «батьківської вимогливості»;
- дисфункціональні копінгові режими, які є невдалою спробою впоратися з негативними емоціями, викликаними ранніми дезадаптивними схемами: «покірної капітуляції», «агресивного нападника», «звеличування самого себе», «відстороненого захисника», «відстороненого самозаспокоювання».

Сучасні психологічні дослідження показують, що дисфункціональні схема-режими формуються та проявляються навіть у психічно здорових людей, детермінуючи виникнення в них певних внутрішньоособистісних та міжособистісних ускладнень. Утім, зазвичай, у психічно благополучної, гармонійної людини за умов активації ранніх дезадаптивних схем у проблемних ситуаціях активуються здорові, адаптивні схема-режими: «щасливої дитини» та «здорового дорослого».

Подолання дезадаптивних схема-режимів та плекання режимів «здорового дорослого» та «щасливої дитини» є провідною метою надання психологічної допомоги в напрямі схема-терапії.

I. O. Videniev

ПРОБЛЕМА СІМЕЙНОГО НАСИЛЬСТВА У ВІДБРАЖЕННІ ВІТЧИЗНЯНИХ МЕДІА

I. O. Videniev

THE PROBLEM OF FAMILY VIOLENCE EMBODIED IN NATIONAL MEDIA

Нині однією з найбільш гострих соціальних і психологічних проблем у світі є проблема насильства в сім'ї. Законодавчо це питання в Україні регулюється недостатньо. Задовольняючи соціальний запит, вітчизняні медіа щонайактивніше висвітлюють тему насильства в сім'ї, утім коректність їх матеріалів у науковому товаристві викликає багато питань, зумовлюючи актуальність цього дослідження.

Слід відзначити, що за останні роки тема домашнього насильства припинила бути табуованою, вона активно висвітлюється телеканалами, друкованими виданнями, різноманітними інтернет-ресурсами та лідерами думок у соціальних мережах. Це спонукало владу розробити нові законопроекти, спрямовані на посилення відповідальності за скоєння актів домашнього насильства. Саме завдяки ЗМІ пересічні громадяни усвідомлюють, що окрім фізичного і сексуального насильства є й інші його види, а саме: економічне і психологічне; що говорити про випадки насильства в сім'ї публічно не лише не соромно, а й життєво необхідно; що не слід терпіти приниження і неповагу в будь-яких

проявах. Але водночас численні медіаматеріали несуть приховану пропаганду насильства.

По-перше, у гонитві за високими рейтингами вітчизняні телеканали не гребують відверто шокуючими назвами ефірів, на кшталт: «Голова в пакеті: хто відповідь за смерть школярки?», «Не хочемо до мами, бо у неї проблеми із чоловіками», «Доньку застрелю з пістолета, бо не стала депутатом», «16-річний мамі ніде жити: чому батьки вигнали її з дому?», «Дівчина звинуватила рідного батька в звалтуванні», «Сергій+Сергій: генетичний збій?».

Безперечно, такі анонси спонукають аудиторію до перегляду, адже спрацьовує «ефект негативності», суть якого полягає в тенденції надання негативним новинам більшої уваги заради швидкого реагування на потенційні загрози в майбутньому. Але скандальне формулювання теми програм далеко не завжди є виправданим: під час ефіру герої, пояснюючи свій погляд, наводять факти, які розкривають конфлікт із різних боків, і ореол приголомшливості та жаху зникає. Щоб компенсувати цей «недолік», сценаристи ближче до розв'язки програми роблять ставку на емоції героїв, спекулюючи на емпатії глядачів.

Навіть випуски новин сконструйовані так, щоб глядач із кожною наступною новиною все більше затамовував подих від подиву та жаху. Через це у суспільстві формується стійка думка, що в країні не відбувається нічого хорошого і що насильство — це норма життя для багатьох громадян.

По-друге, такі програми, як «Хата на тата», «Міняю жінку», «Кохана, ми биваємо дітей», які позиціонуються як просвітницькі та навчальні, в жодному випуску не містять зразкової моделі сім'ї. Раз у раз аудиторії транслиують «запущені» випадки, де наявне домашнє насильство.

Безпечні, на перший погляд, талант-шоу («Топ модель по-українськи», «Голос», «Х-фактор», «Україна має талант») обирають учасників не стільки за талант, видатні танцювальні, вокальні та модельні дані, а скільки за трагічну чи сентиментальну історію, що стоїть за особистістю, яка, потрапляючи на шоу, стає скоріш його персонажем, аніж учасником, стирається межа між особистим і публічним.

Окремої уваги заслуговує реклама, оскільки короткі ролики, що часто виникають перед очима, містять небезпечні для психіки установки, які надійно осідають у підсвідомості людини.

Наприклад, реклама макаронних виробів «Чумак», де за столом сидить жінка, яка подала своєму чоловіку тарілку макаронів і в схвильованому очікуванні спостерігає за його реакцією. Тим часом чоловік куштує страву і «розсипається» у подяках. Спочатку здається, що ролик не має жодного підтексту — стандартна ситуація. Але саме в цій стандартності криється головне: стереотип про берегиню домашнього вогнища. Рекламодавець ніби натякає, що саме жінка має готувати для родини.

Таким чином суспільство отримує певні установки, моделі поведінки, яким треба наслідувати. На практиці ж жінка може не любити готувати, чи не мати на це часу через те, що теж працює, або увесь час виховує дітей. А її чоловік вимагає від неї, щоб та виконувала «жіночі обов'язки», що по суті є одним з проявів домашнього насильства, не кажучи вже про те, що шлюб — це союз двох рівноправних партнерів, і що поділ обов'язків на суто жіночі і чоловічі давно відійшов у минуле.

Чоловіки теж стають жертвами психологічного домашнього насильства через коди, закладені в рекламних роликах. Реклама авто, банків, кредитних контор, ломбардів, будівельних інструментів тиражує образ упевненого в собі бізнесмена, годувальника сім'ї, майстра на всі руки, і це стає підґрунтям для психологічного тиску і дорікань з боку дружини, на кшталт: «Справжній чоловік повинен утримувати сім'ю», «Подивись на себе, ти навіть цвяха у стіну забити не можеш».

Поширеним образом також є повна нуклеарна сім'я з однією дитиною. Ролики із цим образом складають 15–20 % від їх загальної кількості. Така реклама формує ідеалізоване уявлення про сім'ю.

Медіа є найпотужнішим інструментом впливу на свідомість та підсвідомість громадян. Вони частково формують світогляд людини, сприйняття нею себе та реальності, корегують її звички, моделі поведінки, уподобання, впливають на якість життя. Одна з найголовніших функцій засобів масової інформації — освітня. І саме завдяки медіа тема домашнього насильства в Україні перестала замовчуватися. Утім відверті маніпуляції почуттями людей та прихована пропаганда насильства в сім'ї в медіа-матеріалах існують. Це негативно впливає на інститут сім'ї загалом і потребує втручання влади на законодавчому рівні.

В. В. Диулїна

ОСВІТА ПРОТЯГОМ ЖИТТЯ ЯК ЧИННИК ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЛЮДИНИ

V. V. Diulina

LIFELONG EDUCATION AS A FACTOR IN HUMAN MENTAL WELL-BEING

Проблема дослідження психічного благополуччя має міждисциплінарний характер і вивчається фізіологами, психіатрами, психологами, педагогами, соціологами, екологами та ін. Наукові пошуки спрямовані на виявлення детермінуючих умов та впливових факторів, які визначають психічне благополуччя передумовою індивідуального та суспільного здоров'я нації, а відтак і успішного соціально-економічного розвитку всієї країни.

Наслідком досліджень стало уведення в міжнародний науковий обіг таких понять, як «благополуччя», «психологічне благополуччя», «психосоціальне благополуччя», «психічне благополуччя». Щодо останнього поняття, то воно ще не має широкого застосування в Україні, хоча в англословному науковому дискурсі посідає належне місце і всебічно досліджується.

Так, вивчається вплив когнітивних здібностей на психічне благополуччя (Д. Пауел, Т. Хамборт, Н. Сталард та ін.); роль батьківських навичок психологічного благополуччя у впливі на поведінку дітей (Г. Лінсі, С. Стренд, Х. Девіс та ін.); зв'язок фізичної активності з психічним благополуччям (Н. Тамінен, Д. Рейнікайнен, К. Бородулін та ін.); зв'язок психічного благополуччя і сімейного стану (К. Апельквіст-Шмідлехнер, П. Солін та ін.); взаємовплив згуртованості сусідів та психологічного благополуччя літніх людей (Д. Еліот, С. Гейл, С. Парсонс та ін.); вплив споживання фруктів та овочів на психологічне благополуччя (А. Освальд, С. Стюарт-Браун та ін.); розгляд різних рівнів суб'єктивного благополуччя (К. Кіз та ін.) тощо.

Ці та інші дослідження ілюструють багатогранність підходів до вивчення психічного благополуччя, але більшість науковців сходяться на думці щодо існування чотирьох вимірів цього феномену. Це здорове фізичне самовідчуття людини; відчуття і бачення перспектив свого розвитку; наявність психологічної гнучкості; навички подолання труднощів.

На основі багатьох досліджень у галузі психічного благополуччя найкрупніший у Великій Британії веб-сайт з охорони здоров'я пропонує «П'ять кроків до психічного благополуччя». Це розвиток і укріплення широких соціальних стосунків з іншими людьми; підтримання фізичної активності; життя «тут і зараз», уважність до себе і до оточуючого світу; підтримка і допомога іншим людям, здійснення добрих вчинків; навчання і отримання нових навичок протягом усього життя.

В університеті Уорвіка (Велика Британія) під керівництвом професорки С. Стюарт-Браун розроблено інструмент для вимірювання психічного благополуччя населення та оцінки проектів, спрямованих на покращення психічного благополуччя. Це так звана «Шкала психічного благополуччя Уорвіка-Единбурга», яка використовується сьогодні на національному та міжнародному рівнях і означає існування сильного взаємозв'язку між освітою та психічним благополуччям.

Дослідження, проведені в багатьох європейських країнах та США, переконують, що навчання протягом життя пов'язане з покращенням якості життя, оптимізмом й задоволенням. Так, Дж. Філд стверджує, що навчання в дорослому житті виявляє безпосередній позитивний вплив на психічне благополуччя. На його думку, слід «передбачити систему навчання протягом усього життя, в якій благополуччя є основним сенсом існування» (переклад мій – В.Д.). З ним погоджується Т. Макгілеон, який вважає, що освіта в галузі гуманітарних наук і мистецтв дійсно розширює можливості дорослих учнів, особливо людей похилого віку.

Визначення мети навчання з наступним її досягненням впливають на позитивне почуття досягнення у студентів університетів на думку Р. Уоллера та ін. Але вплив університетської освіти на психологічне благополуччя студентів треба ретельно досліджувати і збільшувати відповідальність закладів освіти за це. Автори наполягають на більш турботливому ставленні до тих, хто вперше відірвався від родини і приїхав на навчання.

Оскільки навчання передбачає взаємодію з іншими людьми, то це додатково позитивно впливає на психологічне благополуччя, допомагаючи будувати соціальні зв'язки. Слід зауважити, що освіта протягом життя охоплює, крім іншого, читання книг, розгадування кросвордів або sudoku, настільні ігри, вивчення іноземних мов, заняття акторським чи іншими видами мистецтва, гри на музичних інструментах та багато іншого.

Нині в Україні, яка потерпає від війни, епідемій, політичної та економічної кризи, особливо актуально підвищувати обізнаність про позитивний вплив освіти протягом всього життя, оскільки вона може змінити траєкторію психічного благополуччя кожної людини.

Т. О. Первозная

**ЦЕННОСТИ ИНТИМНО-ЛИЧНОСТНОЙ СФЕРЫ
В КАРТИНЕ СУБЪЕКТИВНОГО БЛАГОПОЛУЧИЯ ЛИЧНОСТИ**

Т. О. Pervozna

**VALUES OF THE INTIMATE-PERSONALITY SPHERE IN THE NARRATIVE
OF THE SUBJECTIVE WELL-BEING OF THE PERSONALITY**

Согласно современным научным представлениям, субъективное благополучие как ощущение удовлетворенности жизнью связано с широким кругом феноменов, базирующихся на интеграции когнитивных и эмоционально-волевых процессов. Соответствующая оценочная деятельность базируется на системе ценностных ориентаций личности. Таким образом, ценностно-смысловые образования личности являются основанием субъективного переживания благополучия. В связи с этим изучение субъективного благополучия личности требует не только прямых оценок удовлетворенности в различных сферах жизнедеятельности, но и сопоставления их с системой ценностных ориентаций. Ценностные ориентации личности определяются как смысловые образования, которые принадлежат к высшему диспозиционному уровню личности и обуславливают как сознательное, так и неосознаваемое оценочное отношение к окружающей действительности и себе самому. В этом качестве они определяют мотивационные аспекты жизнедеятельности человека и влияют на все формы его самореализации в качестве содержательных основ мировоззрения.

Ценности, презентующие интимно-личностную сферу («любовь», «наличие верных друзей», «семейное счастье») в различных классификациях относят к категории конкретных жизненных ценностей и определяют как ценности межличностных отношений или ценности личной жизни. Позиция личности относительно данных ценностей обуславливается их субъективной значимостью на осознаваемом, неосознаваемом уровне, а также представлениями об идеальном значении этих ценностей и доступности этих ценностей в реальной жизни человека.

В связи с вышесказанным целью данной работы стало исследование особенностей оценивания жизненных ценностей, которые презентуют интимно-личностную сферу. Были проанализированы осознаваемый, неосознаваемый аспекты отношения к терминальным ценностям интимно-личностной сферы, а также представления об идеальной иерархии этих ценностей. Исследуемую группу составили 50 психически и физически здоровых людей в возрасте от 18 до 50 лет. Для исследования осознаваемого ценностного отношения была использована методика Е. Б. Фанталовой «Соотношение «ценности» и «доступности» в различных жизненных сферах». Перечень терминальных ценностей из этой методики был представлен в изучении всех трех аспектов. Неосознаваемая составляющая отношения к данным ценностям исследовалась с помощью Цветового теста отношений А. М. Эткинда и Репертуарного теста ролевых конструктов Дж. Келли. Представления об идеальной иерархии изучались с помощью ранговой решетки как варианта репертуарного теста Дж. Келли.

В результате исследования получены результаты, которые свидетельствуют о высокой значимости ценностей, презентующих личностное благополучие.

Согласно сознательному ранжированию, наивысший показатель значимости имело «семейное счастье». Кроме того, высокой была позиция ценности «любовь» и несколько более низкий ранг имела ценность «наличие верных друзей». Анализ неосознаваемой составляющей отношения к ценностям интимно-личностной сферы выявил схожий характер ценностных иерархий. Наиболее эмоционально значимой оказалась ценность «любовь». А «наличие верных друзей» оказалась наименее значимой и в неосознаваемом выборе. Исследование представлений испытуемых об идеальной иерархии ценностей свидетельствует, что в этом аспекте «семейное счастье» и «любовь» также занимали верхние позиции в ценностных иерархиях, в то время как ценности «наличие верных друзей» отводилась менее значимая позиция. Кроме того, среди блоков, которые презентуют значимые сферы жизнедеятельности, согласно результатам методики репертуарных решеток одним из центральных был блок «интимно-личностная сфера». Что отражает высокую субъективную значимость соответствующих ценностей, их способность ориентировать поведение личности на достижении соответствующих ценностей. Таким образом, сравнительный анализ трех аспектов отношения к ценностям, презентующим личное благополучие, позволил выделить достаточно гармоничную позицию испытуемых в отношении соответствующих ценностей. Полученные данные подтверждают общепринятое понимание этих ценностей как ведущих общечеловеческих смысловых образований. Данное исследование намечает возможные пути и перспективы анализа психологической картины субъективного благополучия личности.

О. В. Радько, А. О. Потюкун

**ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЗАХИСТ І КОПІНГ-СТРАТЕГІЇ
В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ АДАПТАЦІЇ ЛЮДИНИ**

O. V. Radko, A. O. Potykun

**PSYCHOLOGICAL PROTECTION AND COPING-STRATEGY
IN THE CONTEXT OF HUMAN SOCIAL ADAPTATION**

У зв'язку з підвищенням темпу життя, швидкості зміни соціально-економічних умов, а також зростанням емоційних, інформаційних навантажень і вимог до психічних ресурсів людини гостро постає проблема соціальної адаптації, профілактики стресу та підтримки необхідного для успішної діяльності рівня психічного і фізичного здоров'я.

Процес пристосування психічної діяльності людини до умов і вимог навколишнього середовища прийнято називати психічною адаптацією, яка супроводжується напруженням або стресом. Стрес, особливо тривалий, може призвести до поступового виснаження адаптаційних ресурсів особистості і, як наслідок, до порушення психічної адаптації, зриву функціональних систем життєдіяльності і розвитку розладів у психічній і соматичній сферах різного ступеня виразності.

Більшість сучасних досліджень присвячені вивченню процесів, спрямованих на подолання стресових станів — так званої копінг-поведінки (від англ. Coping — оволодіння, подолання), яка розглядається як діяльність особистості з підтримки або збереження балансу між вимогами середовища і

ресурсами, які задовольняють ці вимоги. Найбільш широку популярність у психологічній літературі набула феноменологічна класифікація копінгових відповідей, запропонована R. S. Lazarus і S. Folkman. Вони класифікують стратегії оволодіння відповідно до виділених ними двома основними функціями копіngu: 1) копінг, «сфокусований на проблемі», спрямований на усунення стресового зв'язку між особистістю і середовищем (problem focused); 2) копінг, «сфокусований на емоціях», спрямований на управління емоційним стресом (emotion focused). Необхідність обліку обох функцій автори обґрунтовують наявністю емоційного, когнітивного і поведінкового компонентів переживання стресу, які утворюють різноманітні комбінації.

Також S. Folkman і R. S. Lazarus визначили 8 видів ситуативно-специфічних копінг-стратегій: планомірне вирішення проблем, позитивна переоцінка, прийняття відповідальності, пошук соціальної підтримки, конфронтація, самоконтроль, дистанціювання, уникнення. Тобто копінг-поведінка — це, з одного боку, індивідуальний набір певних особистісних характеристик, способів поведінки на реагування в стресових ситуаціях. З іншого, — це широкий спектр різноманітних стратегій подолання стресу, якими особистість може маніпулювати (використовувати) залежно від зовнішніх обставин та умов діяльності.

Щодо захисних механізмів психіки (термін уперше з'явився в роботах З. Фрейда) — це набір захисних механізмів, який і характеризує рівень адаптованості особистості. У сучасному уявленні вони представляють собою продукт розвитку та навчання, що діють у підсвідомості, вони запускаються в ситуації конфлікту, фрустрації, стресу. Цікаво, що на сьогодні єдиної класифікації механізмів психологічного захисту не існує, хоча є безліч спроб їх угруповання на різних підставах.

На думку N. Наан, копінг є динамічним «параметром», що використовується індивідом свідомо і спрямований на активну зміну ситуації. На відміну від копіngu, механізми психологічного захисту є статичним «параметром», які реалізують пасивні механізми, залежні від інтропсихічної діяльності і спрямовані на пом'якшення психічного дискомфорту. На думку Б. Д. Карвасарського, процеси оволодіння націлені на активну зміну ситуації і задоволення значущих потреб, водночас як процеси компенсації і особливо захисту спрямовані на пом'якшення психічного дискомфорту. Є. І. Чехлатий вважає, що відмінність механізмів оволодіння від механізмів психологічного захисту полягає в тому, що перші використовуються індивідом свідомо, а другі — неусвідомлювані і пасивні.

Уважається, що успішність адаптації до життєвих стресів багато в чому визначається ефективністю розвитку копінг-ресурсів. Так, наприклад, S. Folkman виокремлює наступні їх види: фізичні (здоров'я, витривалість тощо); психологічні (переконавання, самооцінка, локус-контроль, мораль); соціальні (індивідуальна соціальна мережа, соціальна підтримка тощо); матеріальні ресурси (гроші, обладнання тощо).

Рекомендації щодо самостійного відновлення свого ресурсного стану: 1. Зрозуміти причину такого стану, тому що усвідомлення проблеми є першим кроком на шляху до її вирішення. 2. Відпочинок та заняття тим, що вам подобається. 3. Медитації. Статичний вид медитації допоможе заспокоїтися і розслабитися. Динамічний — чудові ліки від стресу і нудьги. 4. Прислухайтесь до своїх почуттів та бажань.

Л. В. Туріщева

НАСТІЛЬНА ГРА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

L. V. Turishcheva

BOARD GAME AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON

Настільна гра не лише сприяє формуванню та розвитку в дитини уваги, пам'яті, уяви, асоціативного та абстрактного мислення, але й допомагає в ігровій мотивуючій формі адаптуватися до вимог суспільства.

Гра як засіб спілкування, навчання та накопичення життєвого досвіду є складним соціокультурним феноменом. У ході гри:

- засвоюються правила поведінки і ролі соціальної групи;
- розглядаються можливості самих груп, колективів;
- здобуваються навички спільної діяльності колективу, відпрацьовуються індивідуальні характеристики учнів, які необхідні для досягнення поставлених цілей ігор.

Соціологи та психологи підкреслюють особливості формування комунікативних навичок, які забезпечують настільні ігри, тобто вміння домовитися з іншими. Домовитися про послідовність ходів, сторгуватися в економічних іграх і не заплакати в разі невдачі. Зайве говорити, що комунікативні навички простіше за всього буде сформувати, якщо гра розрахована на компанію однолітків.

Під час участі в грі з'являється активна діяльність самої дитини, яка характеризується високим рівнем мотивації, усвідомленою потребою для засвоєння знань і навичок, ефективністю та відповідністю соціальним нормам.

Особливості настільної гри:

- добре відома, звична та улюблена форма діяльності;
- один з найбільш ефективних засобів активізації, який залучає учасників до ігрової діяльності за рахунок змістовної природи самої ігрової ситуації та може викликати високе емоційне на фізичне навантаження;
- мотиваційна за своєю природою;
- дозволяє вирішувати питання передачі знань, навичок і здібностей; домагатися глибокого особистісного усвідомлення учасниками законів природи та суспільства;
- багатофункціональна;
- переважно колективна форма діяльності;
- нівелює значення кінцевого результату;
- у навчанні відрізняється наявністю чітко поставленої мети та відповідного їй педагогічного результату.

Такі особливості настільних ігор надають можливості вважати їх соціокультурним феноменом. Велика кількість сучасних дітей проявляє закомплексованість навіть у спілкуванні з однолітками, відчуває складнощі у формуванні власної думки, із важкістю йде на контакт із незнайомими людьми. У процесі проведення настільних ігор діти змінюються. Ігровий азарт «охоплює», з'являється бажання «бути в команді», співпрацювати з іншими дітьми. У якості прикладу настільних ігор, які можна використовувати в роботі з дітьми молодшого та середнього шкільного віку, можна навести наступні ігри:

«Хто Я?», «Відгадай Хто? та Що?», «Storycubes», «Guess Who?», «Alias», «Alias Dice», «Activity», «Ticket to Ride. Junior» та ін.

Усі ці ігри об'єднує те, що дітям необхідно пояснювати слова, формулювати питання, на які повинні відповідати інші гравці, самим відповідати на запропоновані обставини, складати короткі розповіді-пояснення, описувати відомих людей, працювати в команді, домовлятися з ними тощо.

Таким чином, використання настільних ігор у роботі зі школярами у питанні виховання та соціалізації забезпечує: гарний настрій та позитивні емоції у дітей; розширення кругозору й словникового запасу; розвиток вміння пояснювати; формування комунікативних навичок; розвиток самостійності та ініціативності; прагнення до взаємодопомоги і співробітництва; створення атмосфери пізнання навколишнього середовища.

СЕКЦІЯ:
ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНІ СТРУКТУРИ СУСПІЛЬСТВА:
ТЕОРІЇ, СТРАТЕГІЇ, ІННОВАЦІЇ

О. Ю. Мар'їна

ЦИФРОВИЙ ПОРЯДОК ДЕННИЙ ДЛЯ БІБЛІОТЕК

О. У. Marina

DIGITAL AGENDA FOR LIBRARIES

Цифровізація бібліотек та їх реалізація в цифровому просторі гостро позначили проблеми створення цифрового контенту й ефективного охоплення ним аудиторії користувачів. Попри те, що бібліотеки вже зробили важливі кроки в цьому напрямі — створили вебпредставництва, започаткували широкомасштабне оцифрування, розгорнули цифрові проекти та колекції, активували діяльність у соціальних медіа, опанували блогосферу — нагальним постало питання відповідності діяльності бібліотек сучасним трендам розвитку цифрового медіаландшафту та соціокультурним змінам, спричиненим останнім.

Цифровий порядок денний формує нові умови діяльності бібліотек. Актуальною проблемою стає адаптація бібліотечних проектів під потреби сучасного користувача. Такі тренди, як експоненційне зростання цифрових даних, розширення телекомунікаційної інфраструктури, розвиток технологій Big Data, когнітивних обчислень та хмарних платформ дозволяють користувачеві самостійно задовольняти свої інформаційні потреби, залишаючи поза увагою проекти бібліотек.

Цифрові медіа докорінно змінюють процеси створення та споживання інформації у суспільстві. Вони «привчають» користувачку аудиторію до нових жанрів, форматів та каналів соціальної комунікації.

Розгортання медіаландшафту зумовлює скорочення часу та «простору» читання. Це пояснюється потребою користувачів постійно перемикати увагу з метою охоплення інформації з численних медіа в обмежені часові межі.

Ера соціальних мереж, лайків та репостів у поєднанні з напрацюваннями технологій штучного інтелекту окреслює нову тенденцію — створення й використання так званих «соціальних ботів», які являють собою спеціальні програми для імітації людської поведінки в мережі. Призначення соціальних

ботів у сучасному медіаландшафті є докорінно різним, але найчастіше до їх використання вдаються інтернет-маркетологи.

Сучасний медіаландшафт реалізує цілий спектр потреб користувачів – від приватного та групового спілкування до емоційного занурення. Це досягається за допомогою різноманітних методів їхнього залучення до тематичних медіапроектів. Наприклад, за допомогою методу, який отримав назву «ігрофікація». Він передбачає використання браузерних ігор або ігрових механік у соціальних мережах з метою маркетингової реалізації вебпроектів, поширення інформаційних продуктів і послуг. Метод ігрофікації посів перші позиції серед методів «утримання» користувачів у контенті медіапроектів.

У сучасному медіаландшафті поступово формується користувацька аудиторія, що вже «втомила» від технологічних трендів та активно реагує на «соціальну місію». Різноманітних медіаобертів набирають краудсорсингові, краудфандингові та інші проекти щодо вирішення соціальних проблем – підвищення рівня освіти, збереження довкілля та ін.

Означені тенденції орієнтують бібліотеки світу на експерименти зі створення власних креативних проєктів у подібних форматах. Наприклад, доволі успішний досвід має Нью-Йоркська публічна бібліотека, яка з 2005 р. створює доволі популярне ток-шоу «LIVE from the NYPL», подкасти якого на каналі Youtube набирають десятки тисяч переглядів. У відповідь на прихильність користувачів до жанру «storytelling» Британська бібліотека у 2016 р. за підтримки Sky Arts запустила серію з шести епізодів телевізійного документального фільму «Treasures of the British Library», який розкриває скарби її колекцій. У багатьох країнах існують радіостанції та тематичні радіопередачі бібліотек. Наприклад, Національна бібліотека Аргентини готує радіопередачу під назвою «La miralla». З 2018 р. почала роботу українська онлайн-бібліотека «Слухай». На цьому ресурсі зібрана класична українська проза та поезія, яку начитують відомі українські актори, ведучі, музиканти, студенти. Нью-Йоркська публічна бібліотека експериментує у своєму instagram-акаунті з новим жанром – instanovel – це трансформований класичний твір, доповнений анімацією та сучасними ілюстраціями, який транслюється в instagram stories. Такий формат було створено з метою залучення покоління молодих користувачів до читання. Першою instanovel стала «Аліса в Країні чудес» Льюїса Керролла, викладена у 2 частинах в акаунті бібліотеки, яку вже прочитали більш ніж 40 тисяч разів. Згодом з'явилися «Жовті шпалери» Шарлотти Перкінс, «Ворон» Е. По, «Перетворення» Ф. Кафки. Лабораторія національної бібліотеки Нідерландів – «KB Lab» – у 2016 р. створила робочий прототип для Facebook messenger «KB Lab Bot», який надає можливості підписникам акаунту бібліотеки отримувати інформацію про шедеври голландської культурної спадщини. Функціональність боту спрямована на автоматизацію діалогу з користувачем у чат-режимі нідерландською мовою. Також можливе щоденне отримання повідомлень із зображеннями та посиланнями на сайти і здійснення пошуку на цьому ж сайті через Facebook messenger. Бібліотеки Австралії, Ізраїлю, США та Фінляндії вже набули успішного досвіду використання ідей краудсорсингу. Перший досвід успішного використання ідей краудсорсингу здобула Національна бібліотека Австралії під час реалізації проєкту «Trove», який нині надає відкритого доступу до інформаційних об'єктів з бібліотек,

музеїв, архівів та інших науково-дослідних організацій. Проект передбачає участь широкої громадськості в процесах редагування оцифрованих текстів австралійської культурної та історичної спадщини. Після п'яти років фахівці проекту підраховали: робота, виконана користувачами, еквівалентна 270 рокам стандартної роботи бібліотечних працівників.

Отже, наведені приклади є нечисленними, але вони дозволяють зробити висновок: активне занурення бібліотек до цифрового медіаландшафту нині дозволяє отримати нові інструменти для організації, управління інформацією та надання до неї доступу. Сучасні медіарішення дозволяють створювати інноваційні креативні проекти, пропонувати користувачам цікаві продукти та послуги, налагоджувати якісну комунікацію з користувацькою аудиторією, стимулювати прогрес бібліотечної галузі.

Є. В. Забіянов

ЕЛЕКТРОННІ БІБЛІОТЕКИ – УНІКАЛЬНИЙ ЦИФРОВИЙ РЕПОЗИТАРІЙ КУЛЬТУРНОГО НАДБАННЯ

J. V. Zabijanov

ELECTRONIC LIBRARIES – A UNIQUE DIGITAL REPOSITORY OF CULTURAL PROPERTY

Одним з проявів інноваційної та актуальної нині діяльності бібліотечних установ зі збереження бібліотечних фондів є створення електронних бібліотек. З розвитком цифрових технологій електронні бібліотеки стають невід'ємною частиною інформаційної бази сучасного бібліотечно-інформаційного обслуговування. Вони сприяють глибоким позитивним змінам у сфері доступу, отримання та поширення інформації. Особливо це стосується рідкісних та раритетних видань, що являють собою унікальну частину культурної спадщини людства. Забезпечення загального доступу до цих культурних цінностей є черговим кроком вперед з організації нової, що відповідає всім вимогам часу, бібліотечної системи, яка активно використовує сучасні інформаційні технології.

Флагманом у сфері створення унікальної електронної бібліотеки рідкісних і цінних документів, користування якими обмежено, є Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого. Завдяки її зусиллям з метою інтеграції народів України в європейський та всесвітній інформаційний простір, зміцнення культурних зв'язків та формування позитивного іміджу країни у світі, а також забезпечення доступу користувачів до ресурсів культури та мистецтва за допомогою глобальної мережі, у 2011 р. була створена електронна бібліотека «Культура України» (<https://elib.nlu.org.ua/>). Головним принципом формування інформаційного ресурсу є процес оцифрування документів, а критерієм відбору документів до фонду електронної бібліотеки є наукова, суспільна та історико-культурна цінність видань.

Значний крок у цьому напрямку зробили й декілька наукових бібліотек півдня України.

З 2000 р. важливим надбанням Кіровоградської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Д. І. Чижевського є її «Цифрова бібліотека» (<http://library.kr.ua/elib/>). Цей інформаційний ресурс надає можливості користувачам

ознайомитися з повними текстами документів, які можуть бути цінними для науковців та дослідників. Разом з відділом рідкісних і цінних документів впроваджено та розвивається електронний сервіс «Електронний Музей Книги». У цьому розділі цифрової бібліотеки представлені унікальні пам'ятки культури, науки і мистецтва XVII–XX ст.

Інноваційною складовою електронної бібліотеки Миколаївської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. О. Гмирьова (<http://reglibrary.mk.ua/index.php/elektronna-biblioteka-mistsevikh-vidan/elektronna-biblioteka-mistsevikh-vidan-v-flippingbook>) є цифрова бібліотека приватної колекції сім'ї Аркасів. Завдяки ініціативі бібліотеки, впровадженій у 2018 р., користувачі в режимі онлайн можуть ознайомитися з унікальним книжковим зібранням минулих століть у цифровому форматі та використовувати цей матеріал у наукових і освітніх цілях.

У 2018–2019 рр. Одеською національною науковою бібліотекою реалізовано два інноваційних проекти: «Старовинна гравюра – культурна спадщина України» (<http://odnb.odessa.ua/gravures/>) та «Цифрова бібліотека» (<http://odnb.odessa.ua/rarities/>). Розроблені веб-ресурси надають вільний доступ до оцифрованого нащадку – понад 600 вітчизняних та зарубіжних гравюр майстрів XVI–XIX ст. та найцінніших рідкісних книжкових пам'яток з фондів бібліотеки, які підлягають занесенню до Державного реєстру національного культурного надбання.

Одним зі стратегічних напрямів роботи Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Первоучителів слов'янських Кирила і Мефодія є надання населенню можливості широкого доступу до кращого книжкового фонду та книжкових колекцій у віддаленому режимі. У межах реалізації проекту «Електронна бібліотека» створено дві повнотекстові бібліотеки «Краєзнавча електронна бібліотека» (<https://www.lib.dp.ua/?do=fullkr>) та електронна бібліотека «Колекції» (<https://www.lib.dp.ua/?do=collections>). За змістом – це актуальні інформаційні ресурси в контексті соціально-історичної пам'яті, яка є основою формування національної культури і нації в цілому.

Активне впровадження сучасних інформаційних послуг, діджиталізація та втілення інноваційних проектів з упровадження та використання електронних бібліотек роблять наукові бібліотечні установи лідерами новаторства в бібліотечній галузі. Водночас самі ж електронні бібліотеки набувають унікального статусу цифрового репозитарію – скарбниці культурного надбання в цифровому форматі.

У глобальному інформаційному просторі, який ґрунтується на комп'ютерних мережах і цифрових технологіях, електронні бібліотеки стають одними з важливих інформаційних систем, що здійснюють накопичення й систематизацію ресурсів та інформаційне обслуговування користувачів шляхом організації доступу до цінних та раритетних першоджерел. З планомірним оцифруванням рідкісних фондів бібліотек відповідно зростатиме і кількість оцифрованих видань, що сприятиме активізації науково-дослідної та культурно-просвітницької роботи науковців, ефективно слугуватиме гідній презентації культурного спадку країни у світовому інформаційному просторі.

Л. С. Прокопенко

**ОСНОВНІ ТЕМАТИЧНІ НАПРЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНФЕРЕНЦІЇ ДИРЕКТОРІВ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ БІБЛІОТЕК (CENL)**

L. S. Prokopenko

**THE MAIN SUBJECTS OF THE CONFERENCE ACTIVITIES
OF EUROPEAN NATIONAL LIBRARIANS (CENL)**

Від 1980-х рр. діяльність національних бібліотек (НБ) багатьох країн світу зазнала суттєвих змін, що були зумовлені впливом розвитку ринкових відносин. В умовах зростання попиту на достовірну і доступну інформацію за рахунок збільшення кількості й урізноманітнення постачальників інформаційних послуг значно посилилася і конкуренція. Бібліотеки повинні були визначити своє місце в новому інформаційному середовищі. Для НБ актуалізувалися завдання вивчення власного потенціалу, сильних і слабких сторін діяльності, визначення витрат і цін для обґрунтування збільшення фінансування, якого вони потребували. У той же час НБ стали відкритими для широкого кола користувачів, що зумовило необхідність розроблення систем оцінки якості послуг і ступеня задоволеності ними користувачів. Позначилася на діяльності НБ і революція у сфері інформаційних технологій, завдяки якій став принципово можливим широкий доступ до культурної спадщини, який донедавна був відкритим лише в оригіналі для привілейованих груп користувачів. Новітні інформаційні технології спричинили зміни в організації роботи бібліотек, викликали потребу в нових приміщеннях і фахівцях, які мають нові компетенції, а також зіграли важливу роль у процесах розбудови взаємозв'язків: співпраця на міжнародному рівні стала способом життя НБ всіх країн світу.

Одним із провідних осередків міжнародного співробітництва НБ країн Європи є організація Конференція директорів європейських національних бібліотек (The Conference of European National Librarians, CENL). Це міжнародна регіональна неурядова некомерційна професійна організація відкритого типу, членами якої є директори НБ країн — членів Ради Європи. Організація була заснована 1987 р. за ініціативи Ради Європи й нині існує за її підтримки. Станом на 2020 р. вона нараховує 49 бібліотек із 45 країн.

Основні цілі CENL — розвиток і зміцнення ролі й відповідальності НБ Європи за збереження національної культурної спадщини і забезпечення безперешкодного доступу до інформації та знань. Місія організації полягає в підтримці роботи європейських НБ щодо покращення обізнаності громадськості про їхні фонди і колекції, сприянні зміцненню відчуття спільної культурної спадщини для Європи та відкриття її для нових поколінь користувачів за допомогою широкого діапазону служб.

Нагальні питання діяльності головних бібліотек країн Європи обговорюються учасниками на щорічних (іноді — двічі на рік) генеральних сесіях. Проблематика проектів й ініціатив цих зібрань відображає спільні інтереси фахової бібліотечної спільноти європейських НБ, сприяє активізації обміну навичками і знаннями. Упродовж 1990–2010-х рр. на сесіях було представлено біля 200 змістовних повідомлень більше, ніж за 40 основними тематичними напрямками. Розглянемо основні з них детальніше.

Останніми десятиліттями однією з принципових для НБ тем є актуалізація законодавства про обов'язковий примірник документів, зокрема, про електронні публікації. Саме перед НБ постає суттєва проблема збереження і використання електронних видань. Сутність проблеми полягає в потребі вирішення конфлікту інтересів: необхідності, з одного боку, зберігання та забезпечення доступу до електронних публікацій, а з іншого – дотримання авторських прав.

Об'єктом постійної уваги учасників CENL є оцінка діяльності НБ. Стандарти якості діяльності мають особливе значення для розроблення моделей НБ. Більше 50% критеріїв і показників, які нині мають вирішальне значення для оцінки якості роботи НБ, пов'язані з інформаційно-комунікаційними технологіями.

Традиційно на порядку денному організації й різні аспекти збереження і захисту інформації. Це завдання збереження, консервації і реставрації традиційних матеріалів, збереження носіїв електронної інформації, боротьба з крадіжками та попередження несанкціонованого копіювання тощо. Наразі в пріоритеті досліджень НБ – довгострокова безпека електронної інформації.

Важливим напрямом діяльності учасників CENL є вивчення широкого кола й інших питань: забезпечення багатомовного доступу до ресурсів НБ; оцифрування видань на традиційних носіях; авторське право на електронні документи; довгострокове зберігання цифрових об'єктів; збирання і архівування веб-ресурсів; стандартизація; міжнародні і національні програми й проекти країн Європейського Союзу, спрямовані на збереження культурної спадщини в цифровій формі; національна бібліографія; стратегічне планування і маркетинг; бібліотечна архітектура й дизайн бібліотечних приміщень; співпраця з іншими міжнародними фаховими бібліотечними об'єднаннями і структурами тощо.

Аналіз тематики генеральних сесій CENL підтверджує, що сьогодні її діяльність спрямована на стимулювання, розвиток і підтримку систематичної й цілеспрямованої взаємодії європейських НБ для надання користувачам безперешкодного доступу до всіх видів документів, демонстрування бібліотеками кращої якості послуг, забезпечення збереження культурних цінностей європейських держав. Організація є потужною платформою співпраці європейських НБ для обміну інформацією та кращими практиками за допомогою підвищення стандартів і співробітництва в межах спільних проєктів.

І. О. Давидова

АДАПТИВНЕ УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕЧНИМИ ПРОЄКТАМИ

І. О. Davydova

ADAPTIVE MANAGEMENT OF LIBRARY PROJECTS

Проєктна діяльність бібліотек є ефективним засобом реорганізації та модернізації документно-інформаційних установ суспільства. Важливість і дієвість проєктного розвитку зумовлена підвищенням соціальної значущості документно-інформаційних установ, потужним розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, цифровізацією інформаційного простору та прагненням бібліотек ефективно задовольняти багатовимірні інформаційні потреби користувачів.

Управління бібліотечними проєктами передбачає активне реагування на фактори зовнішнього оточення, професійний підхід до вирішення техніко-технологічних складових управління проєктами, управління командою і ресурсами проєкту. Управління проєктами, на думку В. Д. Шапіро, може розглядатись як «методологія організації, планування, управління, координації трудових, фінансових і матеріально-технічних ресурсів протягом проєктного циклу. Вона спрямована на ефективне досягнення цілей проєкту шляхом застосування сучасних методів, техніки й технології керування для досягнення визначених у проєкті результатів щодо складу й обсягу робіт, вартості, часу, якості й задоволення учасників проєкту».

Проєктна діяльність бібліотек України почала розгортатись як важливий напрям стратегічного інноваційного управління з середини 90-х рр. ХХ ст. й пройшла певні етапи — від упровадження окремих інновацій, організаційної та технічної модернізації бібліотек до запровадження мережевих й інфраструктурних проєктів, формування корпоративних систем управління проєктами. Результатом програмно-проєктної діяльності бібліотек України є реалізовані проєкти з автоматизації, інтернет-проєкти, проєкти створення комфортного інформаційного бібліотечного простору, соціокультурні проєкти, проєкти з оцифрування документної спадщини.

Широке розгортання та соціальна значущість проєктної діяльності потребує виваженого підходу як теоретиків, так і практиків до процесів управління проєктами, які вимагають пошуку певних компромісів між вимогами та цілями проєктів, станом кадрових та фінансових ресурсів для їх реалізації. Відповідно до керівництва до зводу знань з управління проєктами (керівництво РМБОК), управління бібліотечним проєктом здійснюється за допомогою послідовного виконання логічно скомпонованих 47 процесів управління проєктом, об'єднаних у п'ять груп процесів. Головними з них є ініціація, планування, виконання, моніторинг та контроль, закриття. Реалізація проєктів передбачає також десять управлінських площин діяльності — специфічних функцій проєктного менеджменту, які опановують бібліотеки. Серед них: «управління змістом проєкту, обсягом, затратами, часом, якістю, людськими ресурсами, комунікаціями, контрактами/постачанням, ризиками, проєктною інтеграцією».

Досвід запровадження програмно-проєктної діяльності в бібліотеках свідчить про переважне використання класичного методу управління проєктами, основою якого є поетапне вирішення питань, пов'язаних із ініціацією проєкту та визначенням вимог до нього; плануванням та деталізацією мети і результатів проєкту; розробкою, реалізацією та тестуванням; моніторингом і завершенням проєкту. Під час реалізації кількість етапів може варіювати, але головною відмінністю цього підходу є те, що зміст проєкту залишається практично без змін протягом життєвого циклу. Разом з тим, бібліотечні працівники часто стають перед необхідністю вносити в план певні зміни, гнучко реагувати на вимоги зовнішнього середовища і наявний ресурсний стан.

У цьому контексті, згідно з Т. Л. Мостенською, Т. Г. Мостенською, О. С. Ралко, певні переваги має адаптивний метод управління, що дозволяє «поступово покращувати рішення та практику реалізації проєкту шляхом вивчення результатів рішень, що приймаються на попередніх етапах проєкту». Такий гнучкий підхід до визначення стратегії управління проєктом дозволяє

за необхідності вносити певні зміни в прийнятті рішення, враховувати можливі ризики і вчасно на них реагувати. Головними і важливими критеріями успішності проекту стають темпи його виконання та якість комунікативних процесів, які вможливають ефективну взаємодію в ході виконання циклів проекту.

Застосування технології адаптивного управління проектами в бібліотечно-інформаційній діяльності дозволить створити гнучку систему управління процесами, які будуть спрямовані на модернізацію бібліотечних установ. Це сприятиме формуванню команди проектних менеджерів, здатних здійснювати кількісний та якісний аналіз ризиків, приймати ефективні управлінські рішення, генерувати нестандартні підходи, розробляти варіанти сценаріїв реалізації проекту та оцінки їх результатів.

Н. С. Тюркеджи

ЗАКОНОДАВСТВО УКРАЇНИ З ПИТАНЬ ВПРОВАДЖЕННЯ АСИСТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У БІБЛІОТЕКАХ: НЕОБХІДНІСТЬ АКТУАЛІЗАЦІЇ

N. S. Tiurkedzhy

LEGISLATION OF UKRAINE ON THE INTRODUCTION OF ASSISTIVE TECHNOLOGIES IN LIBRARIES: THE NECESSITY FOR UPDATING

Питання впровадження та використання асистивних технологій у різних сферах людської життєдіяльності нині є предметом значної кількості законодавчих ініціатив у різних країнах світу. Законодавча база нашої держави зазнає повільних змін, а з урахуванням того, що функції усіх документно-інформаційних структур у ХХІ ст. набувають нового значення в аспекті обслуговування людей з особливими потребами, загострюється немало суперечностей та протиріч. Зокрема, Закон України «Про бібліотеки та бібліотечну справу» прийнято у 1995 р., і останні зміни, які істотно не змінюють змісту закону, внесено у 2010 р. Текст закону не містить положень відносно впровадження асистивних технологій у діяльність бібліотек, лише окреслює умови та перелік продуктів і послуг для користувачів з порушеннями зору та осіб з дислексією. У новій редакції цього закону у статті 6 з'являється поняття «спеціалізовані бібліотеки» (для дітей, юнацтва, осіб з фізичними вадами). Зокрема ці бібліотеки передбачають використання асистивних технологій. Асистивні (допоміжні) технології — це розширення можливостей та життєво важливий чинник у самореалізації особистості. У контексті впровадження асистивних технологій, які забезпечують доступ до інформації та знань зазначену останньою категорією населення, у Законі України «Про бібліотеки та бібліотечну справу» — інформація також відсутня.

Під час аналізу законодавчої бази на сайті ligazakon.net за запитом «асистивні / допоміжні технології» виявлено два результати (без урахування результатів з галузі репродуктивної медицини):

- Конвенція про права осіб з інвалідністю, яку ратифіковано Україною 12.12.2009;
- Закон України «Про ратифікацію Конвенції про права осіб з інвалідністю і Факультативного протоколу до неї», від 07.12.2016.

Одними з основоположних принципів Конвенції є доступність та рівність можливостей, які в більшості бібліотек України важко віднайти. Для забезпечення цих принципів першочерговою є розробка програм впровадження асистивних технологій у діяльність документно-інформаційних структур. На міжнародному рівні ці питання розглядаються на Всесвітньому саміті досліджень, інновацій та освіти в галузі асистивних технологій (GREAT).

На останньому саміті допоміжні технології було визнано ключовим фактором, який сприяє досягненню цілей сталого розвитку, адже мова йде не лише про потреби осіб з особливими потребами, але й для людей похилого віку та інших. Україна, завдяки ратифікації Конвенції про права осіб з інвалідністю, ратифікувала те, що має вживати ефективні заходи для забезпечення використання асистивних технологій для доступу до інформації.

Потреба внесення змін до Закону України «Про бібліотеки та бібліотечну справу» актуалізувалась з урахуванням світових тенденцій та дійсної необхідності. Це знайшло відображення в Указі Президента від 18.08.2020 «Про заходи щодо підтримки сфери культури, охорони культурної спадщини, розвитку креативних індустрій і туризму». Одне з положень якого визначило актуалізацію деяких законів, серед яких і Закон «Про бібліотеки та бібліотечну справу».

Кожна з бібліотечних установ нашої держави у своїй діяльності має власні програми розвитку, у більшості з яких є розділ, присвячений роботі з особами з особливими потребами, але втілення в життя цих програм, не є послідовним щодо впровадження та використання асистивних технологій, скоріше це виняток із правил. Завдяки впровадженню допоміжних технологій, бібліотеки сприятимуть політиці залучення людей з особливими потребами до усіх аспектів життя держави та суспільства, а також налагодженню співпраці та взаєморозуміння серед різних верств населення. Бібліотеки є місцем трансформації та сталого розвитку особистості, її можливостей. Умови для цього мають бути рівними для всіх людей. Для досягнення вищезазначеного й окреслено необхідність актуалізації законодавства України щодо впровадження асистивних технологій у бібліотеках.

О. М. Кобелев

БІБЛІОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОПТИМІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК

О. М. Kobieliev

BIBLIOMETRIC ANALYSIS AS A TOOL FOR OPTIMIZATION OF LIBRARY ACTIVITIES

Проблеми, що нині постали перед бібліотеками України, вимагають значних змін як у напрямках бібліотечної діяльності, так і в методах та формах її організації. Бібліотеки у вигляді звичайного накопичувача знань вже віджили, їм в наш час необхідно доводити суспільству загалом, та відповідним державним та комерційним установам зокрема, свою доцільність і корисність. Без цього неможливо мати належне ставлення та фінансування. Ця ситуація, що не є винятковою (бібліотеки розвинутих країн у тій чи іншій мірі її пережили або переживають), в Україні ускладнена відомими економічними труднощами.

Крім того, необхідно зважати на все більшу конкуренцію з боку нових, напрочуд динамічних інформаційних структур.

Саме тому, на наш погляд, шлях виходу вітчизняних бібліотек з існуючого кризового стану полягає передусім у більш ефективному використанні наявних ресурсів та можливостей — тобто через інтенсифікацію або оптимізацію діяльності бібліотек як загалом, так і окремих структурних підрозділів зокрема (особливо зважаючи на те, що ці два аспекти тісно пов'язані між собою і неможливі один без іншого). Особливо відзначимо, що найбільше можливостей для вищезазваного напрямку дій мають, у першу чергу, великі наукові та вузівські бібліотеки, де сконцентровано значний науковий та ресурсний (бібліотечні фонди, матеріально-технічна база тощо) потенціал.

Тому саме вони повинні виробити та продемонструвати іншим вітчизняним бібліотекам напрями розвитку в нинішніх умовах, які характеризуються загальновідомими труднощами з комплектуванням в умовах обмеженого фінансування, проблемами створення та ефективного функціонування каталогів, як електронних, так і звичайних. Слід також особливо відзначити тісно пов'язану з вищезазваним необхідність створення та активного просування на перспективний інформаційний ринок бібліотеками своїх нових інформаційних продуктів та послуг.

Одним із напрямів вирішення цих та кількох інших проблем є ширше застосування науковими бібліотеками засобів бібліометрії, яка «є методом кількісного дослідження надрукованих документів, що існують у виді матеріальних об'єктів або бібліографічних одиниць, а також заміників того й іншого» (R. N. Broadus, 1987).

Звісно, що можливості бібліометричного аналізу значно зростають під час його застосування в сукупності з іншими методами. Так, наприклад, вирішення однієї з найбільш важких на сьогодні проблем українських бібліотек, утім, як і бібліотек світу загалом, — забезпечення якісного комплектування бібліотечних фондів, неможливе без залучення маркетингового підходу до процесів комплектування, моніторингу документального потоку.

Окрім того, бібліометричні дослідження, бібліометричний моніторинг можуть проводитися не лише з метою вирішення внутрішніх проблем бібліотек. Бібліометрія є необхідним складовим елементом багатьох створюваних бібліотеками інформаційних продуктів та послуг. Бібліометричні дослідження можуть бути базою для формування баз знань у науковій бібліотеці.

Відомо, що за кордоном для визначення наукового авторитету, статусу дослідників вже давно і досить широко застосовуються бібліометричні показники цитованості. У вітчизняній практиці індекс цитованості почав реально використовуватися з цією метою з 1990-х рр. Дослідження цитованості, як одного з індикаторів наукового рівня окремих вчених та наукових колективів, одержують все більшого розповсюдження в практичній діяльності й академічних установ. Це зумовлено тим, що надання даних про цитування публікацій все частіше стає необхідною умовою отримання даних про рейтинги як окремих науковців, так і цілих наукових шкіл, організацій тощо.

Ю. В. Сисова

ФАНДРЕЙЗИНГ: ДО ПИТАННЯ ПРО БАЗОВІ ПРИНЦИПИ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК США

Y. V. Sysova

FUNDRAISING: BASIC PRINCIPLES ON THE EXPERIENCE OF US LIBRARIES

Глобалізаційні процеси світу ХХІ ст. безперечно впливають і на діяльність бібліотечних установ, загальною проблемою яких можна назвати недостатнє фінансування, зумовлене низкою причин. Водночас упровадження у бібліотеках електронних і комунікаційних технологій вимагає значних додаткових витрат. Бібліотеки потребують збільшення бюджетних асигнувань, впроваджують додаткові платні послуги та розвивають певні види комерційної діяльності. Одним із найважливіших факторів удосконалення фінансового стану бібліотек став фандрейзинг, або залучення додаткових позабюджетних ресурсів за допомогою подарунків чи благодійних пожертв від приватних осіб та організацій. Особливо активно збір коштів розвивається в США, завдяки давнім традиціям меценатства та особливостям податкового законодавства країни.

З огляду на накопичений американськими бібліотеками досвід, менеджментом галузі сформульовано ключові принципи фандрейзингу:

- цілі, заради яких бібліотека робить збір додаткових коштів, повинні бути реалістичними, переконливими і зрозумілими потенційним донорам;
- дарування покликані забезпечити можливість виконання місії і цілей бібліотеки, тому вона не повинна приймати допомогу на умовах, які йдуть у розріз із ними.

У США отримало розвиток так зване публічне партнерство: органи влади виділяють бібліотеці певну суму за умови, що окрему частину необхідних коштів збере сама бібліотека. Здебільшого кошти виділяються на конкретний проєкт. Ще одним джерелом фінансування бібліотек є приватні пожертви. У США вироблена ціла система дарування, до якої звикли громадяни. Дарування приватними особами пов'язане із розвитком суспільства, де вільна економіка дозволяє пожертвування. В Україні благодійництво серед приватних осіб найменш поширене, що пов'язано насамперед із низьким рівнем життя.

Донорами бібліотек у США виступають фізичні та юридичні особи, а саме: державні фонди, що фінансуються урядом та надають кошти бібліотекам за їхніми заявками на конкретні програми чи проєкти; приватні фонди (наприклад, Фонд Сороса, Фонд Меллона та ін.), які надають допомогу бібліотекам на їх прохання і відповідно до цільового призначення фонду; корпорації – різні компанії та фірми, які підтримують бібліотеки у формі великих грантів або невеликих пожертв; групи «Друзі бібліотеки» або «групи підтримки», члени яких допомагають бібліотекам готівкою, і беруть участь у процесі залучення додаткових коштів; окремі особи.

У США дослідження показують, що саме від окремих осіб бібліотеки отримують більшу частину коштів, хоча індивідуальні дарувальники частину складають порівняно невеликі суми: 80% донорів передають бібліотекам менше 500 дол. на рік. Крім грошей бібліотеки також отримують у дар книжкові колекції, рукописи, обладнання тощо. Так, Джон Хемінгвей подарував

Бібліотеці конгресу у 2000 р. документи, фотографії і рідкісні звукозаписи Ернеста Хемінгуея. За даними В. Стіл і С. Елдера 90% дарувань, що надходять у бібліотеки США, – це дарування окремих осіб, зокрема за заповітами.

Серед відомих великих пожег слід згадати Джона Клюге, голову правління Ради Джеймса Медісона (дорадчий орган Бібліотеки Конгресу), який пожертвував 60 млн дол. Бібліотеці Конгресу на створення навчального Центру Джона Клюге. Щороку Центр ім. Дж. Клюге Бібліотеки Конгресу США залучає науковців із багатьох країн світу, незалежно від віку, для проведення досліджень у сфері гуманітарних і соціальних наук на базі фондів бібліотеки. Також центр присуджує премію у розмірі 1 млн дол. за внесок у галузі гуманітарних і соціальних наук дослідженням, які не потрапили до номінантів на Нобелівську премію.

Важливою умовою успіху фандрейзингу є широке висвітлення його результатів у ЗМІ, а також організація спеціальних заходів, покликаних ширше інформувати громадськість про бібліотеку та її потреби. Прикладом такого заходу може слугувати шоу моди от-кутюр, організоване Бібліотекою університету в Нью-Мексико з фінансовою допомогою одного з банків. Ефективним способом збору додаткових коштів є проведення загальних компаній, які нерідко приносять бібліотеці великі субсидії, наприклад, на будівництво нової будівлі або реконструкцію діючого.

Фахівці провідних бібліотек світу переконливо доводять, що фандрейзинг буде і надалі відігравати вирішальну роль у вдосконаленні роботи бібліотек і у найближчі десятиліття стане фактором, що буде визначати лідерів серед бібліотечних установ.

Н. І. Кобижча, І. П. Штефан

**УНІВЕРСАЛЬНА ДЕСЯТКОВА КЛАСИФІКАЦІЯ (УДК) В УКРАЇНІ
ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ «КОНСТРУКТОР» ЗНАНЬ: СТАН ВПРОВАДЖЕННЯ,
ВИКЛИКИ, РІШЕННЯ**

N. I. Kobyzhcha, I. P. Shtefan

**UNIVERSAL DECIMAL CLASSIFICATION (UDC) IN UKRAINE AS UNIVERSAL
«CONSTRUCTOR» OF KNOWLEDGE: CONDITION OF IMPLEMENTATION,
CHALLENGES AND SOLUTIONS**

На здобуття Державної премії України в галузі науки і техніки 2020 року висунуто унікальний творчий доробок колективу Державної наукової установи «Книжкова палата України» «Створення національного еталону Універсальної десяткової класифікації (УДК)».

Аргументи на підтримку проєкту. Мотивована потреба об'єднання діяльності документно-інформаційних установ держави на базі єдиної глобалізованої інформаційної платформи світу. Як міжнародна ІПМ класифікаційного типу, УДК, будучи інтегрованим універсальним «конструктором» системи знань абсолютного соціуму, відкриває тематичний доступ до повнотекстових ресурсів баз даних бібліотек, інформаційних центрів, системи книговидання загалом. Локація і застосування системи як єдиного механізму «цифрового» розуміння мовних бар'єрів 130 країн світу надає УДК статус міжнародного ключа доступу до організації інформації.

Реалії в сучасній українській інформаціології. В історії нашої країни практично до середини 1950-х рр. залізна ідеологічна завіса закрила бібліотечну громадськість від західної цивілізації. Упорядкування глобального і універсального людського знання в період радянського тоталітаризму з відомих причин у повному обсязі не могло піти шляхом адаптації десятикової класифікації. Ізоляція від світової класифікаційної практики призвела до повної втрати авторитету УДК. Зміни та доповнення до класифікації, що продовжували вноситися на міжнародному рівні оптимізації МФД, у країну не надходили. Таблиці вводились, модернізувалися і поступово втрачали зв'язок із самою УДК, залишивши у своїй основі десятковий принцип побудови.

Відродження УДК в колишньому Радянському Союзі, другий її прихід в інформаційну діяльність розпочався наприкінці 1950-х рр. і пов'язаний з формуванням у вітчизняній практиці єдиної системи органів НТІ і довідково-інформаційних фондів держави.

ББК ж, опираючись на науковій класифікації самих наук, за час розробки і впровадження ввібрала в себе всі механізми політизованої соціалізації особистості, закладені конституційною ідеологією і, безумовно, стали об'єктивною причиною її модернізації у зв'язку зі зміною геополітичної карти світу, відповідно, новим змістом літератури новоутворених незалежних держав. У цей час формується і «нова ідеологія» розбудови відкритого глобалізованого інформаційного суспільства, основана на новітніх інформаційних технологіях, визнанні пріоритетів національних інформаційних дискурсів, відкритості інформаційних ресурсів, інтелектуальної свободи і вільного доступу до інформації.

Тож перед інформаційними центрами постала дилема: яку класифікаційну систему взяти як базу для індексування інформації? Тим більше, що право інтелектуальної власності на розвиток ББК, попри потужну складову участі у її формуванні країн близького зарубіжжя, одноосібно залишилося за Росією. Більше того, надання їй Міжнародним товариством з організації знань в 1998 р. статусу національної безпечливо відкривало можливості для нового поштовху узурпації тематичного контролю і регулювання «національного впливу» на розбудову міждержавного інформаційного простору.

У логіці побудови і поширення децимальних документних класифікаційних систем у глобалізованому інформаційному середовищі пріоритетним фактором їхньої побудови стала міжнародна читабельність нотації. УДК, попри недоліки її наукового підґрунтя, отримала статус міжнародного інтегруючого «конструктора» знань, «пазли» якого з можливістю деталізації за десятиковою ознакою «гостинно» відкривають коди для нових ділень, актуалізуючи науки і всі сфери соціуму в єдиній знаннєвій матриці побудови. Не заперечуючи науковий принцип побудови ББК, не можна не зважати на міру поширення класифікаційних систем у світі: пріоритет міжнародності УДК тут очевидний.

Тому й бачиться об'єктивно мотивованою інформаційна політика Книжкової палати нині на просування власних наративів щодо впровадження УДК в якості єдиної загальнодержавної ПІМ класифікаційного типу. Зауважимо, що самі передумови для впровадження УДК, здатної презентувати національний документний ресурс у глобалізованому інформаційному просторі, склалися ще на перехресті століть, а в більш глобальному вимірі часу – тисячоліть: не маючи

глибокої наукової основи побудови, але опираючись на доступний для світової спільноти нотаційний базис індексування, УДК поступово трансформувалась у визнану інформаціологами 130 країн світу міжнародну інформаційно-пошукову мову класифікаційного типу. Більше того, після передання в січні 1992 р. ексклюзивних прав інтелектуальної власності на розвиток класифікації новоутвореному Консорціуму УДК (УДКК), класифікація отримала новий розвиток і прагнення укладачів до перебудови і актуалізації змісту.

Отже, факт очевидний: сьогодні в Україні успішно реалізується ініційований ще в 1997 р. Книжковою палатою проєкт «Класифікаційна система України», що передбачав створення та впровадження україномовної класифікації: підписано угоду з Консорціумом УДК і придбано ліцензію на підготовку й випуск таблиць УДК українською мовою; для реалізації проєкту створено науковий відділ класифікаційних систем. Здійснено переклад і перше видання таблиць УДК українською мовою в двох книгах; розроблено електронну версію УДК; друге україномовне видання УДК у восьми книгах зі змінами та доповненнями за 1997–2006 рр.; електронне видання УДК українською мовою на компакт-диску у форматі .pdf (зі змінами та доповненнями станом на 2006 рік), таблицю відповідності скорочених варіантів УДК і ББК (зі змінами та доповненнями до УДК станом на 2008 рік, ББК — на 1997 рік); короткий тлумачний словник термінів з УДК тощо.

Кропітку роботу України відзначено Консорціумом УДК та включено її представника до складу Консультативної ради УДКК (в особі завідувачки наукового відділу Книжкової палати України М. Й. Ахвердової, з 2018 р. — нинішньої завідувачки В. М. Муравйової.)

Задеклароване постановою Кабінету Міністрів України від 22 березня 2017 р. «третє відродження УДК» як єдиної загальнодержавної класифікаційної системи супроводжується узгодженою на рівні всіх структур інформаційного сегмента країни Дорожньою картою впровадження: затверджено міжвідомчу координаційну раду з впровадження УДК (голова — доктор наук із соціальних комунікацій, директор НБ ім. М. Максимовича КНУ імені Тараса Шевченка О. Сербін), внесено зміни у законодавчі й нормативні документи з бібліотечної і видавничої справи, розроблено концепцію Методичних рекомендацій з упровадження УДК у бібліотечній та видавничій галузях України; визначено доцільність оптимальної типології підготовки видань (повних, зокрема в електронному варіанті; скорочених та видання змін та доповнень); видано «Таблиці зіставлення індексів ББК і УДК» як для установ системи книговидавництва, так і бібліотечної галузі; завершується підготовка скорочених таблиць для публічних бібліотек з фондом до 20 000 пр. — «Розташування бібліографічних записів у каталогах публічних бібліотек за Універсальною десятиковою класифікацією» та, відповідно, освітянських бібліотек і т.п. Впровадженню УДК сприятиме і вирішення питання централізованого каталогізування для бібліотек, інформаційних центрів, системи книговидавництва в цілому.

Отже, УДК, як єдина в Україні універсальна десятикова класифікаційна система індексування документів у всіх галузях знань і науки для організації та пошуку релевантної інформації, за короткий термін впроваджена на всій території України. Її використовують: 8000 суб'єктів видавничої діяльності, 15656 публічних бібліотек, 15543 освітянських бібліотек, 189 бібліотек установ.

Національний еталон Універсальної десятикової класифікації вперше у світовій практиці — єдина у світі офіційна класифікаційна система українською мовою, нотаційна складова якої відповідає міжнародним стандартам.

Залишається вірити у розуміння і підтримку загальнодержавного проекту впровадження УДК всіма провідними структурами, науковою громадськістю України.

Н. М. Кушнарєнко, А. А. Соляник

**Л. Б. ХАВКІНА — ФУНДАТОР ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ БІБЛІОТЕЧНОГО
ФОНДОЗНАВСТВА**

N. M. Kushnarenko, A. A. Solianyk

**L. B. KHAVKINA — THE FOUNDER OF KHARKIV SCHOOL
OF LIBRARY COLLECTION SCIENCE**

У 2021 р. міжнародна бібліотечна громадськість буде відзначати 125-річчя з дня народження видатної харків'янки, визначного бібліотекознавця та фондознавця, ініціатора першого в Російській імперії проекту запровадження вищої спеціалізованої бібліотечної освіти — Любові Борисівни Хавкіної (1871–1949). Її фондознавча спадщина втілена в широковідомих працях, які набули статусу класичних ще з моменту їх виходу друком: «Библиотеки, их организация и техника» (1904, 1911), «Руководство для небольших и средних библиотек» (шість перевидань за період з 1911 по 1930 рр.), «Руководство для народных библиотек» (1910), «Книга и библиотека» (1918), «Сводные каталоги: История — теория — практика» (1943), адаптовані до кириличного шрифту «Трехзначные авторские таблицы Кеттера» (1916), які трансформувалися згодом у «Эластичные таблицы авторских знаков для кириллицы и латиницы» та «Таблицы авторских знаков двоичные» (25 перевидань), які й донині відіграють важливу роль в організації фондів вітчизняних бібліотек.

Теоретико-методичні засади бібліотечного фондознавства Любов Борисівна збагатила розвитком теорій первинного та вторинного відбору, ядра фонду, обґрунтуванням принципу профілювання-координування в організації комплектування бібліотечних фондів, доведенням необхідності запровадження в публічних бібліотеках відкритого доступу. Саме під керівництвом Л. Б. Хавкіної Російське бібліотечне товариство в 1916–1921 рр. розпочало централізоване комплектування бібліотек і стандартизацію предметів бібліотечної техніки.

Аналіз праць та ідей Л. Б. Хавкіної з позицій сучасної теорії бібліотечного фондознавства дозволяє стверджувати, що вона заклала основи системного підходу до технологій реалізації базових функцій бібліотечного фонду — кумулятивної, комунікативної, меморіальної; обґрунтувала критерії підвищення ефективності формування та використання бібліотечних фондів через: розвиток координації діяльності бібліотек з метою уникнення дублювання в комплектуванні, покращення якості первинного та вторинного відбору, уніфікації процесів організації фондів, їх обліку, розстановки, структурування, зберігання, використання, створення довідкового апарату, економії коштів на придбання літератури та раціонального використання приміщень для фондосховищ.

Найсуттєвіші теоретичні напрацювання Л. Б. Хавкіної стосуються теорії комплектування бібліотечного фонду, зокрема відбору, який необхідно здійснювати з урахуванням типу, виду, завдань бібліотеки, складу і інтересів її читачів, місцевих умов її роботи. Це вчення зумовило концептуальні засади для відкриття послідовниками «закоу відповідності» складу та обсягу фонду відповідно до завдань бібліотеки та інформаційних потреб користувачів. Комплектування Л. Б. Хавкіна розглядала як перший етап керівництва читанням, багато уваги приділяла втіленню бібліотеками принципу профілювання-координування, необхідності ставлення до місцевих видань як об'єктів комплектування, що згодом дозволило обґрунтувати кращу функцію місцевих публічних бібліотек, створити теоретико-організаційні засади розбудови системи депозитарного зберігання місцевих і краєзнавчих документів, запровадити на законодавчому рівні оптимальну організаційну форму їх поповнення – надання видавцями безоплатного місцевого обов'язкового примірника документів. Усіляко підтримуючи розвиток загальнодержавного та регіонального обов'язкових примірників як гарантованої форми документопостачання бібліотечних фондів, Л. Б. Хавкіна закликала бібліотечних працівників до дотримання принципу селективності щодо об'єктів обов'язкового депонування, від якого залежать якість фонду та ефективність його функціонування. Науковиця влучно рекомендувала формувати з дублетних примірників книгообмінні фонди, раціонально перерозподіляти їх каналами вітчизняного та міжнародного документообміну.

Не менш цінними та значущими є ідеї Л. Б. Хавкіної щодо підвищення ефективності процесів організації бібліотечного фонду, які сприяють його перетворенню в упорядковану цілісність, придатну для тривалого зберігання та активного використання читачами. Розробляючи раціональні технології обліку, наукової й технічної обробки бібліотечного фонду, його розстановки на стелажах та розміщення в книгозховищі, вона узагальнювала ці вчення в змісті окремої науки, яку іменувала бібліотекономією. Формуючі її теоретичні засади, науковиця використовувала досвід роботи зарубіжних бібліотек, обираючи з нього найкращі досягнення. Так, завдяки її ініціативі у вітчизняних бібліотеках було запроваджено зручну форму індивідуального обліку фонду – інвентарну книгу, ведення якої, за пропозицією М. Дьюї, вперше опанували в 1880-і рр. американські публічні бібліотеки.

Неабияких зусиль вартувало Л. Б. Хавкіній упровадження в бібліотеках формальних та змістовних видів розстановок бібліотечного фонду. У її працях охарактеризовано переваги й недоліки алфавітної, систематичної, нумераційної, кріпосної, форматної розстановок, визначені типи бібліотек, для яких вони є найраціональнішими. Універсальним інструментом оптимізації розстановки книг на полицях стають розроблені Л. Б. Хавкіною для кирилиці та латиниці двозначні (для невеликих бібліотек) та тризначні (для великих бібліотек) «Авторські таблиці» методом Кеттера (США), які в Україні перекладені українською мовою й понині використовуються в бібліотеках усіх типів та видів. Як ніколи актуальними є нині ідеї Л. Б. Хавкіної щодо запровадження в публічних бібліотеках відкритого доступу, який сприяє самостійній орієнтації користувачів у бібліотечному фонді, стимулює їх до власного й обдуманого вибору необхідної літератури.

Таким чином, багатоаспектність, глибина та перспективність фондознавчих напрацювань Любові Борисівни Хавкіної надають усіх підстав вважати її засновницею харківської школи бібліотечного фондознавства, сучасні представники якої докладають чималих зусиль до подальшого розвитку концептуальних засад цієї самостійної наукової дисципліни.

В. В. Седух

**ІННОВАЦІЙНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У КНИЖКОВІЙ ПАЛАТІ УКРАЇНИ
(ПОЧ. 1920 — ПОЧ. 1930-Х РР.)**

V. V. Siedykh

**INNOVATION MANAGEMENT IN THE BOOK CHAMBER OF UKRAINE
(EARLY 1920s — EARLY 1930s)**

З усіх директорів Книжкової палати М. Годкевич був найбільше націлений на запровадження інновацій. Він керував Книжковою палатою України в напружений період її відродження в новій столиці УСРР — Харкові та перших кроків становлення (поч. 1920 — поч. 1930-х рр.). Будь-які напрями її діяльності в новому місці, у новій політичній реальності потребували нестандартних рішень, виняткової оперативності та креативності. М. Годкевич був змушений постійно експериментувати, віднаходити оптимальні управлінські рішення.

Першим його інноваційним проектом було створення у 1920 р. на базі Держукрвидаву Центрального бібліографічного відділу (ЦБВ) — реальної, але спрощеної моделі колишньої Головної книжкової палати в Києві, тобто без Бібліографічного інституту Ю. Ковалевського, який уособлював складову дослідницької діяльності. ЦБВ перейняв фундаментальні функції Книжкової палати: бібліографічний і статистичний облік українського друку, формування Державного архіву. Однією з його похідних функцій було забезпечення владних структур аналітичною і статистичною інформацією про стан друку в Україні.

З уведенням НЕПу і без того скромне фінансування ЦБВ майже припинилось, бібліографічна діяльність Книжкової палати не приносила прибутків. М. Годкевич готує новий інноваційний проект трансформації ЦБВ в Українську книжкову палату. Як талановитий менеджер, знавець політичної кон'юнктури він звернув увагу, по-перше, на безумовно позитивне ставлення більшовицької влади до видавничої справи, яке сформувалося під впливом їхнього вождя та його соратників-інтелектуалів. По-друге, на бажання більшовиків контролювати видавців і видавництва з метою запровадження політичної цензури. Ці аргументи вплинули на українських урядовців, отже, М. Годкевич одержав дозвіл на відкриття Української книжкової палати (УКП) як самостійної адміністративної одиниці, що засвідчила Постанова Раднаркому (РНК) «Про організацію Української Книжкової Палати і про забезпечення головних книгосхованок усіма виданнями республіки» від 27.06.1922 р.

УКП була підпорядкована Держукрвидаву, але фінансувалася за кошторисом Народного комісаріату освіти (НКО). Матеріальне забезпечення було незадовільним, штат становив лише 7 осіб, отже, щоб створити дієвий центр державної бібліографії в Україні, потрібні були нетривіальні рішення й, передусім, здоровий винахідливий глузд. За ініціативи М. Годкевича Всеукраїнська конференція робітників книги (1923 р.) постановила: УКП має

відповідати за державну бібліографію і статистику друку, а створений на основі Київського філіалу Український науковий інститут книгознавства (УНІК) — за теорію видавничої справи і загальний розвиток книгознавства як науки. Слід знати, що М. Годкевич завжди залишався прихильником системної взаємодії між спорідненими установами. Зокрема, саме він ініціював й реалізував тісні контакти між республіканськими Палатами, переважна більшість з яких була створена за пропозицією УКП. Після створення СРСР РКП запропонувала всю державну бібліографію зосередити в них з метою заощадження коштів. М. Годкевич рішуче виступив проти й, звісно, був підтриманий усіма Палатами. Більш того, на 111 нараді директорів Книжкових палат (Харків, 1923) він наполіг прийняти офіційне рішення про повну їх незалежність, не заперечуючи, природно, необхідні контакти для вирішення спільних проблем, зокрема, для створення спільної каталографічної інструкції. Він же ініціював проведення щорічних нарад директорів, а прийняті на них рішення — вважати обов'язковими для всіх Палат.

М. Годкевич як ніхто інший розумів значення обов'язкових примірників документів (ОПД), тому запропонував проєкт комплектування Центральних бібліотек місцевими виданнями у формі ОПД. Для цього потрібно було збільшити кількість комплектів ОПД на один примірник, який би надсилався безпосередньо з регіональних видавництв до цих книгозбірень. Ця інновація надавала можливість формувати документами майбутні краєзнавчі відділи центральних книгозбірень. Він же сприяв наданню ОП округовим (пізніше обласним) бібліотекам. У регіони Росії з великою кількістю українців (Курщина, Кубань, тоді і Крим) з УКП відправлялись 3 комплекти ОП УРСР. Ці ініціативи були підтримані українським урядом, від бібліотек-одержувачів ОПД надходили подяки.

Найвидатнішим досягненням харківського періоду діяльності М. Годкевича було видання «Літопису українського друку» (ЛУД). З одного боку, він забезпечував бібліографічну реєстрацію усього українського друку, з іншого, — підштовхнув Годкевича та його команду до інновацій з метою покращення змісту та інформаційно-пошукової мови літопису. Щоб реалізувати цей проєкт потрібні були інструкція зі складання бібліографічного опису (БО), нормативні матеріали з систематизації, предметизації, анотування документів, схеми їх класифікації. Не менш проблемними були відбір друкованої продукції до ЛУДУ, вибір його оптимальної внутрішньої структури. Перші роки існування ЛУДУ засвідчили безумовну успішність проєкту. По-перше, була складена каталографічна інструкція УКП, високо оцінена фахівцями, напрацьована методика систематизації (з використанням МДК), предметизації, анотування документів. По-друге, одночасно з Літописом почала формуватися система Централізованої каталогізації (ЦК) в Україні: 1924 р. УКП і видавництва почали здійснювати попередню систематизацію книг за МДК, а з 1927 р. — друкувати неанотовані каталожні картки для бібліотек.

Випуски ЛУД більш-менш регулярно виходили у світ з 1924 по 1931 рр. Крім бібліографічного масиву (записи усіх видів видань) в них публікувались статистичні огляди, методичні вказівки. Для відображення документів у ньому вперше у світовій бібліографії були запроваджені принципи зазначення соціального призначення видання і складання БО мовою документа. Ще

однією важливою інновацією М. Годкевича було розширення меж державної бібліографії: відповідно до Постанови ВУЦВК (29.09.1926) у додатках до випусків Літописів відображався український друк поза кордонами України, що на той час було дуже прогресивно.

Відмова від НЕПу загальмувала економічний розвиток країни, отже, погіршилося фінансування інтелектуальної сфери. За таких умов М. Годкевич намагається покращити матеріальне становище установи за рахунок розширення її функцій. Зокрема, до випусків ЛУД включається інформація про книжки на складах видавництва, про ті, що готуються до друку. У структурі УКП створюється Рекомендаційно-бібліографічне бюро, яке, крім бібліографічних покажчиків, складало блок-картковий каталог «Треба прочитати». Надалі планувалось здійснювати реферування наукової літератури. Ці інновації зашкодили бібліографічному обліку друку (з 1931–1934 рр. ЛУД не виходив) й не покращили фінансування. М. Годкевич не дослухався до порад фахівців припинити «шкідливі» експерименти в центрі державної бібліографії і статистики друку. Його знімають з посади директора, а через деякий час він переїздить до Москви, працює на керівних посадах у Всесоюзній книжковій палаті, готує дисертаційне дослідження, але поступово втрачає притаманне йому тяжіння до нововведень.

Таким чином, в організації діяльності Книжкової палати України М. Годкевич має особливі заслуги. Він не лише відродив її на іншому ґрунті та в інших політичних умовах, але й зробив її найкращою та найвпливовішою на той час. На неї рівнялися інші Палати республік, з успіхом користувалися її напрацюваннями, зокрема, каталографічною інструкцією, на основі якої пізніше були розроблені «Єдині правила опису творів друку» для всього СРСР. Саме під його керівництвом в Україні була сформована система державної бібліографії, ЦК, статистики друку тощо. Це дозволяє стверджувати, що Михайло Абрамович Годкевич є непересічним українським бібліографознавцем і книгознавцем, талановитим інноваційним менеджером свого часу.

I. V. Burmis

ВЗАЄМОДІЯ ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ЗАКЛАДІВ В УМОВАХ ОБ'ЄДНАНИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД

I. V. Burmis

INTERACTION OF DOCUMENTARY AND COMMUNICATION INSTITUTIONS UNDER THE CONDITIONS OF UNITED TERRITORIAL COMMUNITIES

В умовах адміністративного реформування та децентралізації важливе місце в соціокультурному житті територіальних громад належить документно-комунікаційним закладам, які, взаємодіючи між собою, покликані створити комунікативний простір громади та сприяти її консолідації. До таких закладів належать бібліотеки, музеї, архіви тощо.

Проблема взаємодії та інтеграції документно-комунікаційних закладів неодноразово ставала об'єктом наукових інтересів як вітчизняних, так і зарубіжних учених, зокрема А. Антопольського, А. Бернат, М. Брандлей, О. Воскобойнікової-Гузевої, В. Горового, Д. Зоріха, В. Ільганаєвої, Н. Кушнarenко, Т. Майстрович, Р. Мартіна, С. Матліної, І. Матяш, Н. Поздеевої,

А. Соляник, Г. Швецової-Водки, С. Шемаєвої та ін. У своїх працях автори порушують проблеми міждисциплінарних зв'язків, обґрунтовують різні аспекти міжвідомчого співробітництва. Водночас питання взаємодії закладів у структурі ОТГ в умовах реформ залишаються висвітленими лише побіжно і потребують детальнішого розгляду.

Як відомо, відповідно до реформи територіального самоврядування, сфера культури, до якої належать бібліотеки, музеї, архіви, має фінансуватися з місцевих бюджетів, тоді як сфери освіти та медицини будуть отримувати державну субвенцію. Тому саме громади отримали можливість і обов'язок утримувати, а значить — розпоряджатися такими установами, які мають у своїх фондах необхідні та важливі документні ресурси. А отже, відразу постає питання, які функції реалізують ці заклади і наскільки вони спроможні вирішувати соціальні проблеми на локальному рівні, що в них є для цього, а чого бракує, з ким та в яких формах необхідно взаємодіяти, а від чого слід відмовитись.

На документно-комунікаційні заклади нині покладаються значні надії в розвитку та консолідації громади та країни, особливо в галузі соціальної роботи, освіти і культури. Особливе місце відводиться бібліотекам та іншим соціально-культурним і документно-комунікативним закладам у роботі з молоддю — у молодіжних осередках, різних дитячих і юнацьких організаціях, громадських центрах, дозвіллевих закладах тощо.

Нові центри соціокультурної взаємодії громадян створюються і на підприємствах, особливо у сфері обслуговування широких кіл громадськості. Ці центри у фінансовому плані перебувають у більш сприятливій ситуації і можуть собі дозволити витрати для організації різного роду акцій і заходів

Слід зауважити, що завдання документно-комунікаційних закладів, які мають значну суспільну значущість, полягає у формуванні соціально зрілої людини, розвитку її різнобічних можливостей, відродження етичних цінностей, значною мірою втрачених нині, особливо в середовищі молоді, а також духовного оновлення суспільства загалом. Активна їх діяльність в умовах ОТГ значною мірою стимулює розвиток комунікації — основи всіх соціальних відносин, сприяє досягненню таких цінностей, як самореалізація і високий рівень життя.

Нині мережа документно-комунікаційних закладів є досить розгалуженою, хоча й знаходиться в стані кризи, проявом якої є скорочення їх чисельності. Попри фінансування цих закладів з місцевих бюджетів, можна спостерігати відсутність стійкого зв'язку між громадою та установою. Слід наголосити, що всі ці заклади фактично пов'язані реалізацією споріднених функцій, а саме: накопичення, збереження та поширення досвіду, знань, уявлень, концепцій попередніх поколінь. Поруч із тим, кожен із зазначених документно-комунікаційних закладів має і певні особливості, обертаючись у власній соціокомунікативній структурі.

Зокрема, вчений В. Горвий визначає архів як один із центрів зберігання, передавання в часі та просторі ретроспективної інформації, соціально-комунікаційну структуру, яка функціонує за умови зв'язку з іншими інформаційними суб'єктами. М. Васильченко серед базових функцій сучасного архіву називає комунікативну, організаційно-управлінську, науково-методичну, функцію документальної пам'яті, інформаційно-аналітичну та освітню. А це

водночас дозволяє нам зробити висновок про те, що подібні функції виконують і інші заклади, а саме: бібліотеки та музеї.

У сучасному розумінні бібліотека, музей, архів – це соціокомунікаційні структури, покликані транслювати матеріальні й інтелектуальні здобутки людства, які зберігаються в писемних, друкованих документах і речових предметах різними способами. Разом з тим слід зауважити, що ці функції не є тотожними. Музей здійснює збирання, збереження, вивчення пам'яток матеріальної і духовної культури та демонструє їх у сукупності з результатами, які було одержано в ході вивчення. Діяльність архіву спрямована на відбір, збереження й надання офіційної документальної фіксації усіх сфер життєдіяльності суспільства відповідно до певних запитів.

На відміну від музею та архіву, бібліотека поряд з накопиченням, збереженням, поширенням результатів інтелектуальної діяльності надає їх у широке використання. Це свідчить про їх рівнозначність та взаємодоповнення як підсистем єдиної системи культурної пам'яті.

Заслугує на увагу науковців та практиків, особливо в умовах реформування, існування музеїв при бібліотеках. На нашу думку, такий підхід, особливо в умовах створення територіальних громад, має свій сенс, оскільки навіть у великих містах, де зосереджено багато музеїв, звичайні обивателі досить віддалені від них, не завжди знаходять час на їх відвідування. Тоді як музей при бібліотеці наближений до місця проживання, сюди можна зайти перед тим, як обміняти книги або чекаючи виконання замовлення. Досвід функціонування музеїв при бібліотеках свідчить про їх ефективність. Вони змінюють уявлення населення про те, якою і чим для користувача може бути традиційна бібліотека. Це бібліотека, у якій не просто видають книги, а де можна скористатися й іншими послугами. Така бібліотека поєднує бібліотечні, музейні, екскурсійно-пізнавальні, художньо-виставкові, клубні та інші форми діяльності. Що водночас формує культурне середовище міста, села та усієї територіальної громади загалом.

На нашу думку, альтернативними можуть бути й інші комбінації поєднання, наприклад, існування в музеях – бібліотек, архівів і навпаки – функціонування в бібліотеках – архівів і музеїв; створення інтегрованих організаційних форм (клуб-музей, музей-архів, бібліотека-архів, бібліотека-музей, будинок культури – дім творчості, бібліотека-клуб тощо).

Поруч з цим, саме бібліотека на ряду з вищезазначеними, виконує ще й функцію збереження документальних фондів та цінних видань, що робить її універсальним консолідуючим осередком громади, здатним під своїм началом об'єднати не лише культурно-інформаційні, а й документно-комунікаційні заклади територіальної громади.

М. О. Шевченко

КРАУДФАНДИНГ ЯК ДЖЕРЕЛО ФІНАНСУВАННЯ ЦИФРОВИХ ПРОЄКТІВ

М. О. Shevchenko

CROWDFUNDING AS A SOURCE OF FINANCING FOR DIGITAL PROJECTS

Технологія оцифрування є загальносвітовим трендом, оскільки забезпечує як збереження документної спадщини, так і широкий доступ суспільства до

неї. Але ця технологія вимагає від соціальних інституцій наявності значних ресурсів, зокрема фінансових. Державне фінансування не завжди покриває всі потреби бібліотек, навіть у розвинених країнах ЄС та США. Тому бібліотеки вдаються до пошуку додаткових джерел фінансування.

Останніми роками закордонні бібліотеки для збору необхідних коштів почали активно використовувати технологію краудфандингу, яка здобула популярність з поширенням інформаційно-комунікаційних технологій у житті суспільства та виникненням нових форм суспільної взаємодії. Краудфандинг (англ. «crowdfunding» від слів «crowd» – «натопв» та «funding» – «фінансування»; дослівно «фінансування натопвом», «колективне фінансування») – це залучення коштів (добровільних внесків) від необмеженого кола осіб через Інтернет на реалізацію будь-якого проєкту. Тобто фінансова підтримка проєктів покладається на добровольців, які охоче жертвують власні кошти.

Закордонні бібліотеки для збору коштів на реалізацію проєктів, зокрема й з оцифрування документів, використовують спеціальні краудфандингові платформи. Наприклад, у 2012 р. Публічна бібліотека м. Найка (The Nyack Library) (округ Рокленд штату Нью-Йорк) розмістила на краудфандинговій платформі «Kickstarter» проєкт «Rockland County Journal Digital: The Edward Hopper Years» (<https://www.kickstarter.com/projects/nyacklibrary/rockland-county-journal-digital-the-edward-hopper>), метою якого було зібрати \$ 3000 на оцифрування катушки мікрофільму «Журналу округу Рокленд» («Rockland County Journal») 1890–1892 рр. Збір коштів відбувався в період з 23 лютого по 23 квітня 2012 р., протягом якого було зібрано \$ 3530 (118 % від мети) від 62 донорів. Газета розміщена в цифровому архіві газет «Спадщини долини річки Гудзон» (<http://news.hrvh.org>). Інший приклад Президентської бібліотеки ім. Вудро Вільсона (The Woodrow Wilson Presidential Library), яка оголосила краудфандингову кампанію «Woodrow Wilson Digitization Project» на платформі «Indiegogo» ([https://www.indiegogo.com/projects/woodrow-wilson-digitization-project-phase-1#/?](https://www.indiegogo.com/projects/woodrow-wilson-digitization-project-phase-1#/)) з 1 по 31 жовтня 2015 р., щоб зібрати \$ 14 000 для завершення 1 етапу проєкту оцифрування 38 400 документів з архіву 28-го президента США Вудро Вільсона, який містить особисте листування, академічні праці, виступи та інші офіційні документи. Ця кампанія дозволила зібрати \$10 585 (75 % від мети) від 37 донорів. Кошти, яких бракувало, було зібрано поза межами «Indiegogo».

Закордонні бібліотеки за допомогою краудфандингу збирають кошти й на подальший розвиток і удосконалення проєктів. У цьому випадку частіше використовується кнопка «Donate», яка розміщується на сайті. Так, проєкт «Dickens Journals Online» (<http://www.djo.org.uk/>), який містить колекцію журналів «Household Words», «Household Narrative», «Household Words Almanac», «All the Year Round» (28 971 сторінка), редактором яких був Чарльз Дікенс у 1850–1870 рр. та в яких активно публікувався сам, потребує підтримки для розробки та супроводу сайту. Також за потребою грошових пожертв звертаються й на сайті «Колекції цифрових газет Каліфорнії» («The California Digital Newspaper Collection», <https://cdnc.ucr.edu/>), яка налічує 557 512 випусків (5 948 146 сторінок), оскільки управління, підтримка та збереження архіву (на жовтень 2019 року архів налічував 120 терабайтів) потребує значних ресурсів.

Отже, приклади використання краудфандингу закордонними бібліотеками для залучення коштів на реалізацію цифрових проєктів доводять його ефективність та успішність. Популярність такої технології серед бібліотечних установ пояснюється перевагами та особливостями: можливість залучення великої кількості донорів з широким географічним охопленням, переведення сум невеликих розмірів, фінансування у віртуальному просторі.

Для бібліотек України краудфандинг є ще доволі новим і його можливості майже не використовуються для фінансування проєктів, особливо з оцифрування документної спадщини (за даними українських платформ «Спільнокошт» від «Велика ідея» (<https://biggggidea.com/>) та «dobro.ua» від Української біржі благодійності (<https://dobro.ua/>)). Деякі бібліотеки України на власних сайтах закликають до підтримки їхньої роботи з можливістю перерахування благодійних внесків (наприклад, Державна бібліотека України для юнацтва, Науково-технічна бібліотека ім. Г. І. Денисенка Національного технічного університету України «КПІ ім. Ігоря Сікорського», Наукова бібліотека Національного університету «Києво-Могилянська академія»).

Таким чином, краудфандинг розглядається як додаткове джерело фінансування, яке суттєво доповнює державне та грантове фінансування. Проаналізувавши закордонний досвід, зазначимо, що інколи краудфандинг стає основним джерелом фінансування проєкту. Тому бібліотеки України мають активніше опанувати цю технологію, яка надасть змоги збирати необхідні кошти для реалізації проєктів з оцифрування документної спадщини.

Г. В. Колоскова

ЕЛЕКТРОННІ БІБЛІОТЕКИ ЯК СКЛADOVA РЕГІОНАЛЬНОГО СЕГМЕНТУ ІНТЕРНЕТУ

G. V. Koloskova

ELECTRONIC LIBRARIES AS A COMPONENT OF THE REGIONAL SEGMENT OF THE INTERNET

Нині в умовах стрімкого розвитку інформаційних технологій електронні бібліотеки, які представлені на сайтах бібліотечних установ, потрібно розглядати як важливі компоненти бібліотечно-інформаційного потенціалу, а також і регіонального сегменту Інтернету.

Електронна бібліотека – це інформаційна система, що охоплює упорядкований фонд електронних документів, який формується відповідно до заданих критеріїв, призначений для громадського використання, і комплекс програмно-технологічних засобів, що реалізують функції створення, використання і зберігання цього фонду.

Також електронною бібліотекою є програмний комплекс, що зумовлює накопичення і надання користувачеві на основі засобів ІКТ повнотекстових електронних інформаційних ресурсів, забезпечений власною системою документування та безпеки. У Дніпровському регіоні нині електронні колекції документів формують та надають до них доступ віддаленій аудиторії користувачів: Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека (ДОНУБ), Дніпропетровська обласна науково-медична бібліотека, бібліотеки деяких вищих навчальних закладів міста Дніпра.

До значущих проєктів належить повнотекстова база даних «Електронна бібліотека Дніпропетровщина», де представлено оцифровані видання, які не підпадають під дію закону про авторське право. Колекція сприяє збереженню історичної пам'яті громади, вивченню й подальшому розвитку місцевої культури й становить цінну джерельну базу як для істориків, дослідників краю, так і для широкого кола читачів. В електронній бібліотеці «Колекції» репрезентовано масиви документів: «Тарас Григорович Шевченко», «Листівки з видання Єкатеринослава», «Видання ДОУНБ», «Павло Тичина», «Іван Франко», «Яворницький Дмитро Іванович», «Генрик Сенкевич», «Історія революції в Україні», «Твори письменників Дніпропетровщини». Доволі актуальним та цікавим з точки зору збереження періодичних рідкісних і цінних видань, створення їх страхового фонду для майбутніх поколінь користувачів є проєкт «Історичне Придніпров'я. Електронна повнотекстова бібліотека ретро-періодики Дніпропетровської області». Метою проєкту є створення цифрових аналогів друкованих видань історико-культурного значення для поповнення цифрової бібліотеки «Дніпропетровщина».

Електронна бібліотека Дніпропетровської обласної наукової медичної бібліотеки містить електронні версії та електронні публікації підручників, навчально-методичних видань, навчальних посібників та іншої наукової літератури. Весь матеріал, представлений в електронній бібліотеці, — це оцифровані книги з фонду ДОНМБ, а також книги, взяті з відкритих джерел Інтернету або з письмового дозволу власників інформації. Усі права на опубліковані матеріали належать їх власникам.

До складу електронної бібліотеки Дніпровського державного університету внутрішніх справ входить електронний репозитарій — електронний архів, який містить у відкритому доступі повнотекстові матеріали наукового, навчально-методичного та освітнього призначення, створені викладачами, науковцями та здобувачами вищої освіти ДДУВС, лекції ДДУВС, навчальні методичні матеріали, розклад навчальних та інших видів занять.

Електронна бібліотека Дніпропетровського Національного університету залізничного транспорту ім. В. Лазаряна складається з міні е-каталогу ДНУЗТ, до якого входять відомості про книги та методичні вказівки для завантаження, каталог книг для замовлення; повний е-каталог — повний каталог книг, статті, доповіді, тези, рідкісні та цінні видання, охоронні документи, мережеві ресурси; повнотекстові БД — рідкісні та цінні видання (проєкт «Залізнична Україніка»); книги, надані авторами, придбані БД — БД «Scopus», БД «Web of Science», БД «Транспорт», БД «Машиностроение», БД «Энергетика», БД «Охрана окружающей среды», Інформаційна довідкова система «БУДСТАНДАРТ», «Офіційний вісник України» — законодавчі та нормативні документи різних міністерств та відомств.

Таким чином, електронні бібліотеки, розміщені на сайтах бібліотечних установ м. Дніпра, є важливим компонентом бібліотечно-інформаційного потенціалу та водночас являються інформаційними ресурсами регіонального сегменту Інтернету, що доступні необмеженій аудиторії віддалених користувачів.

О. В. Куту

**OPEN SCIENCE ТА МЕДИЧНІ БІБЛІОТЕКИ:
НОВІ ВИКЛИКИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ОБСЛУГОВУВАННІ**

О. V. Kuts

**OPEN SCIENCE AND MEDICAL LIBRARIES: NEW CHALLENGES
IN INFORMATION SERVICE**

Open Science (OS, Відкрита наука) підвищує ефективність дослідницької діяльності та прискорює відкриття, зокрема біомедичні, забезпечуючи доступ до процесів та результатів наукових досліджень найширшому колу потенційних користувачів. Традиційна система поширення наукових знань не сприяє відкритості науки. Модель, що базується на передплаті журналів, не підтримує наскрізні процеси дослідження. Головна перешкода полягає у фінансовому чиннику — майже 75 % опублікованих наукових статей доступні науковцям лише за плату. Тобто потенційний вплив опублікованих результатів наукових досліджень ніколи не реалізується повністю через фінансові обмеження.

З точки зору розповсюдження наукової інформації OS виходить за межі передачі знань, фактів, ідей учасникам комунікаційної взаємодії. Роблячи всі кроки процесу дослідження прозорими для суспільства, OS створює умови для залучення до процесу творчості різних і часто більш широких соціальних груп. OS — соціальне та культурне явище, спрямоване на відновлення основних принципів наукових досліджень, воно не є альтернативною формою обміну знаннями. OS впливає на весь процес створення знань та є своєрідною формою соціальної організації, побудованою на основі цифрових технологій, яка спрямована на підвищення швидкості накопичення знань у суспільстві, і, отже, на темпи розвитку, спричинені дослідницькою діяльністю. Рушійною силою OS є некомерційні організації, науковці та їх професійні об'єднання, неформальні групи, бібліотеки (особливо академічні), університети, фонди, державні установи та приватні особи.

OS часто визначається як багатоаспектне поняття, що охоплює відкритий доступ до публікацій, відкриті дані досліджень, програмне забезпечення з відкритим кодом, відкриту співпрацю, відкриту експертну оцінку, відкриті блокноти, відкриті освітні ресурси, краудфандинг досліджень. Досвід роботи зарубіжних медичних бібліотек свідчить, що вони віддають перевагу в нарощуванні потенціалу Open Access (OA, відкритий доступ) та Open Data (OD, відкриті дані). OD — вільний доступ до сховищ із необробленими даними, сценаріями робочих процесів та методологією, що використовувалися в ході емпіричних досліджень. Сучасні бібліотеки, зокрема й медичні, стикаються з проблемами розуміння складних робочих процесів та методологією, що використовуються під час емпіричних досліджень. Зарубіжна практика демонструє, що академічні медичні бібліотеки займаються архівуванням не лише результатів, але й емпіричних даних наукових досліджень. Водночас архівування та організація використання великих масивів даних (Open Big Data) вимагають від бібліотек опанування технологіями управління дослідницькими даними (RDM, Research Data Management). RDM — складна діяльність, що поєднує кураторство даних, яке є важливою частиною архівування та збереження даних для повторного використання. У зарубіжних медичних бібліотеках, зокрема

в академічних, інвестують ресурси для кураторства даними досліджень. Їх підтримка вимагає від бібліотекарів постійного підвищення кваліфікації, щоб надавати інтелектуально ємні послуги управління дослідницькими даними (обмін даними, повторне використання даних, збір даних, візуалізація даних, збереження даних та кураторство ними).

Базовими комунікаційними установами, що забезпечують інформаційний супровід наукової спільноти, є бібліотеки ЗВО. Останніми роками продуктивна співпраця між OS та академічними бібліотеками суттєво поглиблюється в бік підтримки інформаційної грамотності науковців, розвитку культури відкритості в науковій комунікації, просуванні моделі «відкритого видавництва», відкритості колекцій, підвищення якості інформаційних сервісів. Учені і бібліотеки співпрацюють, і дослідники сподіваються на бібліотеки, щоб рекламувати свою дослідницьку роботу, а також забезпечувати її захист через закон про авторське право. Бібліотеки підвищують обізнаність про дослідницьку роботу вчених та поширюють інформацію, що міститься в них. Бібліотеки ЗВО все швидше стають альтернативними видавцями, завантажуючи результати наукових досягнень до інституційних цифрових сховищ.

Серед світових медичних бібліотек лідером у вирішенні проблем з покращення доступу до швидко зростаючих обсягів даних і результатів біомедичних досліджень є United States National Library of Medicine (NLM, Національна медична бібліотека США). NLM проводить велику роботу в галузі біомедичних інформаційних технологій, розробляє інноваційні засоби управління та аналізу великих сховищ даних. Найвідоміші проекти NLM, згідно з концепцією OS: Pub Med, Pub Med Central, Gen Bank, BLAST, ClinicalTrials.gov, Ref Seq та ін. NLM активно досліджує можливості ефективної організації повторного використання наборів біомедичних даних, розробляє відповідні показники, визначає стимули для науковців щодо участі в управлінні великими даними.

За результатами аналізу досвіду роботи українських медичних бібліотек можна стверджувати, що їх послуги, на жаль, обмежуються консультаціями з питань відкритого доступу, посиланнями на відкриті медичні ресурси, довідковою інформацією про імідж науковців в Інтернеті та наукові метрики. На сайтах вітчизняних медичних бібліотек немає добре структурованих розділів з інформацією про RDM. Наукові бібліотеки медичних ЗВО України також зосереджують свою увагу на побудові та підтримці інституційних репозиторіїв, які складаються з журнальних статей, монографій та навчальних матеріалів і не містять необроблених даних досліджень (робочих нотаток, методологій, практичних лабораторних вимірювань, аудіозаписів тощо).

У зв'язку з цим вітчизняним бібліотекам необхідно суттєво поглиблювати знання з питань OS, впроваджувати актуальні нині RDM-послуги для підвищення якості інформаційного обслуговування науковців. Слід зважати на те, що провідні зарубіжні медичні бібліотеки, окрім традиційних інформаційних послуг, надають послуги з управління даними досліджень і навіть співпрацюють у науково-дослідних проектах дослідників своїх університетів. Унаслідок цих тенденцій відбуваються глибока трансформація та інтелектуалізація діяльності медичних бібліотек, які стають активними учасниками всіх етапів реалізації наукових досліджень.

Н. Міщанин

НАУКОМЕТРИЧНІ ПРОДУКТИ І ПОСЛУГИ ОСВІТЯНСЬКИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ

N. Michanyn

SCIENTOMETRICAL PRODUCTS AND SERVICES OF EDUCATIONAL LIBRARIES OF UKRAINE

Підвищення ефективності та конкурентоспроможності педагогічної науки та освіти України неможливі без якісного наукометричного супроводу науково-педагогічних працівників галузі, який мають здійснювати освітянські бібліотеки системи Міністерства освіти і науки України та Національної академії педагогічних наук України. Сучасний стан наукометричних послуг означених бібліотек відбивають довідник «Науково-інформаційна та соціокультурна діяльність провідних освітянських бібліотек – 2020»¹, який висвітлює результати інформаційного виробництва 58 профільних бібліотек, серед них – 5 спеціальних бібліотек установ НАПН України, 28 наукових бібліотек педагогічних університетів України, 22 бібліотеки обласних інститутів післядипломної педагогічної освіти, а також Львівська обласна науково-педагогічна бібліотека та Науково-педагогічна бібліотека міста Миколаєва.

Контент-аналіз асортименту інформаційних продуктів та послуг означених бібліотек дозволив встановити особливості їх типологічного складу: 93% складають вторинні інформаційні продукти і послуги, вироблені на основі аналітико-синтетичної обробки інформації. Серед них: 24% – каталоги традиційних та віртуальних виставок; 23,5% – тематичні бібліографічні списки літератури; 11,5% – бібліографічні огляди літератури; 8,6% – науково-практичні заходи (семінари, конференції, круглі столи); 4% – тематичні бібліографічні покажчики; 4% – майстер-класи різноманітної проблематики; 2,8% – цифрові колекції та блоги бібліотек; 2,6 – бібліографічні покажчики; 2,4% – бюлетені нових надходжень; 2% – інформаційно-аналітичні огляди; 1,9% – електронні ресурси власної генерації (переважно репозиторії); 1,6% – курси підвищення кваліфікації, переважно для шкільних бібліотекарів; 1% – онлайн-семінари та вебінари різноманітної тематики; 0,8% – аналітичні матеріали; 0,5% – реферативні видання.

В означеному типологічному різноманітті асортименту бібліотечно-інформаційного виробництва наукометричні продукти та послуги складають лише 1,1%, що недостатньо в умовах розбудови дослідницько-інноваційного типу суспільства, головним ресурсом розвитку якого будуть знання. Найактивнішою серед 58 освітянських бібліотек щодо виробництва наукометричних продуктів та послуг за результатами 2020 року стає наукова бібліотека ім. М. А. Жовтюрюха Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, яка підготувала 4 аналітичних видання щодо результатів моніторингу зростання наукометричних показників (ID автора, Індекс Гірша) науково-педагогічних працівників ПНПУ імені В. Г. Короленка у БД Scopus, Web of Science та ін., кількості цитувань праць викладачів у виданнях,

¹ Науково-інформаційна та соціокультурна діяльність провідних освітянських бібліотек – 2020 : довідник / НАПН України, ДНІБ України ім. В. О. Сухомлинського ; [уклад.: О. Л. Гончаренко, І. І. Хемчян ; наук. ред. Л. О. Пономаренко]. – Київ : [б. в.], 2020. – 153 с.

що входять до цих міжнародних наукометричних БД, а також кількості науково-педагогічних працівників, які мають не менше п'яти наукових публікацій у періодичних виданнях, включених до наукометричних баз Scopus або Web of Science. Окрім цього бібліотека підготувала 4 інформаційно-аналітичні огляди, присвячені характеристиці фахових видань університету на платформі Google Scholar, можливостям використання наукометричних баз даних у науковій роботі, аналізу рейтингу показників цитованості викладачів кафедр за даними Scopus, Google Академії та ін., організувала цикл семінарів «Сучасні вимоги до метаданих наукових публікацій». Три аналітичні огляди щодо технологій індексування наукових праць у міжнародних наукометричних БД підготувала наукова бібліотека Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Ще сім бібліотек педагогічних університетів провели семінари та круглі столи, присвячені ролі бібліотек у підвищенні публікаційної активності науковців, тренінги щодо використання Scopus та Web of Science в науково-дослідній діяльності.

Таким чином, лише 15% освітянських бібліотек України пропонують нині своїм користувачам вельми обмежений асортимент наукометричних продуктів та послуг. У цій ситуації Державній науково-педагогічній бібліотеці України імені В. О. Сухомлинського як методичному центру мережі освітянських бібліотек варто очолити створення ними цілісної системи якісного бібліотечно-інформаційного забезпечення усіх етапів дослідницького процесу: від виникнення ідеї, пошуку партнерів та джерел фінансування дослідження, його реалізації, опублікування результатів, їх поширення та оцінювання міжнародною науковою спільнотою. Як свідчить зарубіжний досвід – в умовах цифровізації та розбудови дослідницько-інноваційного типу суспільства цей напрям є найперспективнішим у роботі наукових бібліотек.

П. С. Бузько

СУЧАСНИЙ СТАН АВТОМАТИЗАЦІЇ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ

P. S. Buzko

CURRENT STATE OF AUTOMATION OF LIBRARIES OF UKRAINE

В умовах розбудови інформаційного суспільства, відповідно до викликів сьогодення, актуальним є розвиток та зміцнення тісної взаємодії бібліотек. Зазнаючи змін в організації та технології діяльності, бібліотека як складова системи соціальних комунікацій відіграє важливу роль у становленні та розвитку інформаційної взаємодії на загальнодержавному та міжнародному рівнях.

Зараз сучасна бібліотека набуває нових ознак – стає центром дозвілля та спілкування, центром отримання знань і залучення до нових передових технологій. Водночас зберігається й розвивається традиційна функція бібліотеки. Очевидно, що новий імідж бібліотеки як високотехнологічного центру дозвілля неможливий без підвищення рівня автоматизації традиційної бібліотеки.

Автоматизовані бібліотечно-інформаційні системи (АБІС) – системи планування ресурсів бібліотеки, які використовуються для відстеження бібліотечних фондів, від їх замовлення та придбання до видачі відвідувачам

бібліотек. АБІС забезпечують опрацювання, аналітико-синтетичне оброблення та представлення користувачам документного фонду бібліотеки (як традиційного (паперового), так і електронних інформаційних ресурсів), обслуговує бібліотечні фонди на всіх етапах: від придбання до замовлення.

Стан автоматизації бібліотек в Україні повністю залежить від економічного становища країни. Бібліотечна система України — це розгалужена мережа бібліотек різних видів, основаних на державній (загальнодержавній та комунальній), колективній чи приватній формах власності. В Україні є багато бібліотек, у яких успішно працює автоматизована бібліотечна система:

Національні бібліотеки України (Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського та Національна бібліотека імені Ярослава Мудрого).

Галузеві бібліотеки України (Державна наукова медична бібліотека України, Державна науково-технічна бібліотека України, Центральна державна науково-технічна бібліотека Горно-металургійного комплексу України).

Республіканські та обласні універсальні наукові бібліотеки (Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, Харківська державна наукова бібліотека імені В. Г. Короленка, Волинська обласна універсальна наукова бібліотека імені О. Пчілки та інші).

Але ще не всі бібліотеки України запровадили віртуальне довідкове обслуговування. На початковому етапі впровадження служби у світі нараховувалось не більше п'яти бібліотек, які реально розпочали віртуальне довідково-інформаційне обслуговування в Інтернеті: на початок 2000 р. їх було вже 200, а через десять років — 10 000 бібліотек, які ввели в дію ту чи іншу форму віртуально-інформаційного обслуговування, використовуючи водночас більше 30 версій програмного забезпечення.

Віртуальна довідка — це дуже зручний та оперативний спосіб отримання інформації для користувачів сучасних бібліотек, які активно використовують нові інформаційні технології у своїй практиці. А постійне вдосконалення і розширення сервісів, що пропонують бібліотеки, це запорука стійкого існування бібліотеки в інформаційному світі та її затребуваність у суспільстві.

Доступність інформації — один з найважливіших показників успішного просування до інформатизації суспільства. Тому впровадження сучасних інформаційних технологій у практику роботи, на думку Л. Я. Шрайберга, «дозволяє бібліотекам ... бути каталізатором освоєння суспільством демократичних основ». Існують також і переваги нефізичного рівня. Наприклад, впровадження комп'ютерних видів послуг може підвищити авторитет бібліотеки загалом, а це вплине на її фінансування і подальший розвиток. Вдала АБІС з поліпшеними послугами буде приносити більше задоволення і самим працівникам бібліотеки, що водночас також помітно підвищить якість кінцевого результату. Упровадження автоматизації надає і можливості оцінити працю кожного бібліотечного працівника: наскільки він готовий сприймати нове і міняти напрацьовані роками навички та вміння.

А. В. Гуменчук

РЕНОВАЦІЇ ВИЩОЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ ОСВІТИ: ДОСВІД США

А. Humenchuk

RENOVATIONS OF HIGHER LIBRARY EDUCATION: THE USA EXPERIENCE

Актуальність вивчення та запозичення американського досвіду підготовки бібліотечних кадрів зумовлена безперечним авторитетом американської бібліотекознавчої школи як першого у світі ініціатора та засновника спеціальної бібліотечної освіти. Її фундатором є видатний американський бібліотекознавець Мелвіл Дьюї (1851–1931), який заснував першу у світі фахову організацію бібліотекарів – Американську бібліотечну асоціацію (1876), був серед організаторів Першого американського бібліотечного конгресу (1876), за рішенням якого цього ж року в Нью-Йорку розпочалося видання найстарішого у світі наукового журналу бібліотекознавчого профілю – «Library Journal» (1876 – по цей час), редактором якого М. Дьюї був з 1876 по 1980 рр. У 1887 р. саме завдяки зусиллям М. Дьюї при Колумбійському коледжі (нині – Колумбійський університет) було відкрито першу у світі Бібліотечну школу. Ця подія знаменувала початок етапу організаційної та когнітивної інституціоналізації вищої бібліотечної освіти в США, який тривав до середини 1920-х рр., коли утворювані бібліотечні школи адаптували елементи британської освітньої моделі, розбудовуючи багаторівневу систему підготовки бакалаврів, магістрів та докторів філософії в галузі бібліотекознавства.

Про потужний науковий ценз та міжнародний авторитет Бібліотечної школи при Колумбійському університеті свідчать її славетні випускники, зокрема американський бібліотекознавець Фредерик Кілгур – засновник всесвітньовідомого OCLC (Online Computer Library Center) (1967), розробник перших проєктів комп'ютеризації американських бібліотек. Зазначимо, що в 1978 р. за видатний внесок у розвиток бібліотекознавства Американська бібліотечна асоціація присудила Ф. Кілгуру премію імені Мелвіла Дьюї. З опануванням американськими бібліотеками комп'ютерних технологій, підвищенням інтелектуалізації бібліотечної професії структура вищої бібліотечної освіти переходить до нового етапу реновації – з 1992 р. професійна підготовка бібліотечних фахівців вищої кваліфікації відбувається лише в університетах на рівні магістерських програм.

Наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр. реновації американської системи підготовки кадрів вищої кваліфікації пов'язані з переходом до якісно нових освітніх стандартів, що знаменували реалізацію компетентнісного підходу, домінування надпредметних цілей навчання над формуванням вузькоспеціалізованих знань, умінь та навичок, перехід від дисциплінарної до діяльнісної моделі навчання. У 2012 р. складено рейтинг 51 бібліотечної школи, акредитованої Американською бібліотечною асоціацією за критеріями відгуків працевдавців щодо якості випускників та відгуків студентів щодо змісту освітніх програм. Кращими були визнані бібліотечні школи Іллінойського Університету в Урбана – Шампейн, Університету Північної Кароліни – Чепел Хілл, Вашингтонського Університету.

Слід зауважити, що ці заклади вищої освіти стабільно передують і у світовому університетському рейтингу QS World University за освітнім напрямом «Library and Information Management». Так, у 2019 р. за результатами підведення підсумків цього рейтингу, до якого увійшли 50 університетів з 17 країн світу, кращими з американських університетів були визнані 18 (це 36% з усіх номінантів), з них у першу п'ятірку увійшли Університет Північної Кароліни — Чепел Хілл, Університет Іллінойсу в Урбана — Шампейн, Університет Вашингтону, Сиракузький університет, Університет Індіани, які пропонують найсучасніші за змістом магістерські та докторські освітні програми (<https://www.topuniversities.com/university-rankings/world-university-rankings/>). Закономірно, що найпопулярнішими з бібліотекознавчих освітніх програм цих визнаних на міжнародному рівні авторитетних університетів є міждисциплінарні та міжгалузеві програми, у змісті яких фігурують поняття «комунікація», «культура», «цифрова інформація», «інформаційно-бібліотечний менеджмент», які позначають сучасні тенденції реновації змісту вищої бібліотечної освіти з метою підвищення її конкурентоздатності й перспективності в умовах глобальної цифровізації суспільства.

Л. Ф. Грінберг

ДОСВІД ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ КАРАНТИНУ

L. F. Grinberg

THE EXPERIENCE OF DISTANCE LEARNING IN THE FACE OF QUARANTINE

Життя сучасної особистості та суспільства XXI ст. значною мірою визначили проблеми, спричинені поширенням у всьому світі пандемії COVID-19. Ця обставина зумовила введення обмежувальних заходів для запобігання поширенню цієї хвороби, що прискорило перехід на якісно вищий рівень використання цифрових технологій в освіті та удосконалення державного управління цим процесом.

Високотехнологічні досягнення впроваджуються в наше життя non-stop. У складних умовах карантину студенти і педагоги опановували нові інформаційно-комунікативні засоби навчання: нові (для багатьох) платформи Zoom, Google Classroom та Moodle. Проблема оптимізації професійної підготовки в системі вищої бібліотечної освіти ще більше актуалізувалася.

У сучасній педагогічній галузі дистанційне навчання визначене як комплекс освітніх послуг, наданих широким колам населення в країні і за кордоном за допомогою спеціалізованого освітнього середовища, ґрунтованого на використанні новітніх інформаційних технологій, що забезпечують обмін навчальною інформацією на відстані (супутникове телебачення, комп'ютерний зв'язок тощо).

Навчальна дисципліна «Електронні бібліотеки та архіви» вперше введена до навчального плану студентів 3 курсу ОС «бакалавр» спеціальності 029 Інформаційна, бібліотечна та архівна справа Київського національного університету культури і мистецтв, метою викладання якої є виховання високопрофесійних, освічених, кваліфікованих фахівців у галузі інформаційної, бібліотечної та архівної справи, які володіють необхідними теоретичними, емпіричними й методичними знаннями про різні види інформаційних ресурсів,

їх структуру, процеси, операції організації е-бібліотек та е-архівів, а також підготувати студентів до вільного володіння знаннями про організацію та управління електронними інформаційними ресурсами е-бібліотек та е-архівів.

Основу освітнього процесу в режимі дистанційного навчання склала цілеспрямована і контрольована інтенсивна самостійна робота, яка за наявності комплексу спеціальних засобів навчання і погодженої можливості контакту з викладачем за допомогою вищезазначених платформ, а також телефоном, електронною поштою тощо.

Використання тих чи інших технологій викладач планує під час розробки навчального курсу, у якому може використовуватися як одна конкретна, так і сполучення декількох технологій. Водночас викладач повинен керуватися таким принципом: якщо дидактична задача може бути реалізована за рахунок застосування інформаційно-комунікативних технологій, то перевага повинна бути віддана саме їм.

Вибір у цій ситуації мережевих технологій не лише мав очікуваний результат, але й позитивно позначився на результатах навчання. Студенти, оволодіваючи новими знаннями, передбаченими робочою програмою дисципліни, більш творчо виконують завдання практичних і самостійних робіт.

Дистанційне навчання являє собою цілеспрямований інтерактивний, асинхронний процес взаємодії суб'єктів і об'єктів навчання між собою і з засобами навчання, причому процес навчання індіферентний до їхнього просторового розташування. Освітній процес проходить у специфічній педагогічній системі, елементами якої є підсистеми: цілей навчання, змісту навчання, методів навчання, засобів навчання, організаційних форм навчання, ідентифікаційно-контрольна, нормативно-правова тощо.

Комунікативна компетентність фахівця інформаційно-бібліотечної галузі є складовою інтегративної освіти, яка поєднує інформаційно-комунікативні знання, уміння та особистісні властивості і якості, необхідні для повноцінного виконання функцій, пов'язаних з самостійною професійною діяльністю, професійну компетентність або професійну інформованість і комунікативну компетентність як процес комунікації, у ході якого відбувається практичне вираження професійних знань, досвіду, умінь.

Інформаційні технології надають у розпорядження викладача потужний набір інструментів, що повинні ефективно використовуватися для досягнення цілей навчального процесу під час дистанційного навчання.

Серед не менш важливих елементів якісної вищої бібліотечної освіти є медіаосвіта та медіасамосвіта усіх учасників навчального процесу.

Досвід розробки курсу дистанційного навчання переконливо свідчить, що в повному обсязі навчальний курс дисципліни повинен містити:

- методичні рекомендації з вивчення курсу;
- теоретичний матеріал;
- практикум для набуття умінь і навичок застосування теоретичних знань із прикладами виконання завдань і аналізом допущених помилок;
- довідковий матеріал;
- глосарій;
- систему тестування і контролю знань.

Отже, інформаційно-бібліотечна освіта стає важливим елементом суспільної бази інформаційних ресурсів, здатної стати теоретичним і науковим підґрунтям суспільного розвитку та ефективним інструментом подолання проблем у різних сферах життєдіяльності суспільства.

О. Є. Зіменко

**КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНОГО ВПЛИВУ:
ОСОБЛИВОСТІ КІНОПРОПАГАНДИ ТА СУПУТНІХ ПУБЛІКАЦІЙ
В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРИ**

О. Ye. Zimenko

**CINEMA AS A TOOL OF INFORMATION INFLUENCE: THE FEATURES
OF FILM PROPAGANDA AND RELATED PUBLICATIONS
IN THE INFORMATION SPACE**

Актуальність дослідження визначається тим, що в умовах інформатизації та глобалізації, пропаганда в кіно та супутніх публікаціях відіграє дуже важливу роль у становленні суспільної думки. Дослідники називають сучасний часовий період епохою пост-правди саме тому, що розповсюдження фейків в інформаційному просторі досягає критичної відмітки. На нашу думку, саме кінематограф є одним з основних джерел пропагандистського впливу сучасності. Завдяки поширенню вільного доступу до інформації, людина XXI ст. може обробляти значно більший об'єм візуального, аудіального та текстового контенту, ніж її попередники. Великі об'єми інформації формують кліпове мислення та нівелюють здатність критичного ставлення до контенту, у результаті чого людина стає більш піддатливою до маніпуляційних прийомів.

Проблематикою виступає той факт, що на сьогодні немає ґрунтовних досліджень з приводу пропаганди в кіно та супутніх публікаціях, саме це зумовлює важливість нашого дослідження. Тема дослідження також є актуальною в умовах теперішнього часу, адже через призму інформаційних маніпуляцій вона висвітлює тему інформаційних війн, які є одним з основних засобів впливу сьогодні. Наприклад, у деяких стрічках російського виробництва простежується явна антиукраїнська пропаганда. Цікавим є те, що ці стрічки були випущені в прокат ще до акту російської агресії 2014 р., таким чином можемо спостерігати інформаційний тиск Росії на Україну ще до факту військового втручання в суверенітет нашої держави.

Слід відмітити, що пропаганда в кінематографі почала з'являтися майже на початку виникнення самого кінематографа, але свого розквіту вона досягла в період Другої світової війни. Проаналізувавши кінострічки тієї епохи, ми можемо виділити деякі окремі пропагандистські прийоми, які модернізувалися під впливом часу та використовуються навіть сьогодні. Наприклад, автор Б. Древняк у праці «Кінематограф Третього Рейху» аналізує прийоми пропаганди в кіно часів гітлерівської Германії. На нашу думку, ґрунтовний аналіз цієї теми, а також пропаганди в кіно часів Холодної війни допоможуть вивчити та підкреслити прийоми й методи маніпуляції в кіно XXI ст., а вивчення супутніх публікацій у соціальних мережах та спеціалізованих електронних виданнях доповнять загальну картину й допоможуть виокремити пропагандистський вплив цих стрічок в інформаційному просторі.

Слід зазначити, що в нашому дослідженні ми плануємо аналізувати не лише прийоми та методи пропаганди в кінематографі, але й супутні інформаційні процеси, що відбуваються під впливом цих стрічок. Таким чином можемо ввести в науковий вокабуляр поняття «пропагандистської хвилі», яка будеться наступним чином: підготовка до випуску стрічки, публікації в ЗМІ та підігрівання інтересу — власне прем'єра стрічки — реакція на стрічку глядачів та ЗМІ — вторинна реакція та дискусія. Таким чином завдяки феномену «пропагандистської хвилі» ми маємо декілька рівнів впливу.

Проаналізувавши зазначену вище інформацію, можна зробити висновок, що тема дослідження є актуальною та потребує додаткового вивчення, адже тема пропаганди в кіно та супутніх публікаціях не має достатнього висвітлення в науковому колі й потребує академічного уточнення.

Чен Цзеген

**АСОЦІАЦІЯ ВИДАВЦІВ КИТАЮ:
РОЛЬ У РОЗВИТКУ КНИЖКОВОЇ ІНДУСТРІЇ**

Chen Tsziegen

**CHINESE PUBLISHERS ASSOCIATION:
ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE BOOK INDUSTRY**

Виникнення професійних організацій у будь-якій галузі пов'язане, насамперед, з необхідністю координації зусиль для вирішення спільних завдань. Книжкова галузь теж має свої професійні організації. Міжнародна організація книговидавців (ІРА) виникла в Парижі в 1896 р. Нині майже всі країни з розвинутою системою книговидання мають свої асоціації, більшість з них є членами ІРА. Не виняток і Китайська Народна Республіка (КНР).

Асоціація видавців Китаю (<http://www.pac.org.cn>) була заснована у 1979 р. як національна галузева громадська організація. Ця подія відбувалася в умовах подолання країною наслідків подій «культурної революції», які завдали суттєвої шкоди книжковій індустрії країни. Суттєві зміни, які проходили в країні у той час, зробили можливим виникнення такої організації. Її діяльність не носить комерційного характеру, вона виконує посередницьку функцію між владою (Комуністична партія КНР, уряд) і видавничою індустрією країни. Діяльність асоціації спрямована на реалізацію настанов керівництва країни у книжковій галузі, сприяння її розвитку, просунення інновацій, розвитку співпраці з Гонконгом, Макао та Тайванем і міжнародну співпрацю. Своєю місією асоціація вбачає в сприянні розвитку видавничої справи, а тим самим і побудові сильної, демократичної, цивілізованої соціалістичної країни.

Діяльність асоціації контролюється Головним управлінням у справах преси і друку КНР, що займається безпосередньо державним управлінням галузі. Членами асоціації є видавничі установи державної та приватної форм власності, а також всі організації, що мають те чи інше відношення до видавничої справи (навчальні, науково-дослідні організації відповідного профілю, поліграфічні підприємства тощо).

Завдання Асоціації полягають в тому, щоб:

- втілювати політику партії і уряду у справі реформування книжкової індустрії, підвищенні її рівня;

- надавати допомогу видавничим організаціям, проводячи бізнес-тренінги, дослідницьку роботу, сприяти підвищенню професійного рівня видавців;
- стати «містком» між автором і читачем;
- брати участь у розробці галузевих стандартів і планів розвитку книжкової індустрії;
- засновувати премії, організовувати заходи, які б надавали оцінку кращим творам, письменникам;
- зміцнювати самодисципліну в галузі дотримання законодавчих актів та професійної етики в книжковій індустрії (розробка та впровадження Кодексу професійної етики працівника видавничої сфери);
- дотримуючи Конституцію КНР та інших законодавчих актів, захищати інтереси і права видавців;
- спираючись на Закон про авторське право та інші нормативні акти, підтримувати й розвивати взаємодію між авторами, видавцями, перекладачами;
- впроваджуючи політику «одна країна, дві системи», посилювати співпрацю з видавничими організаціями Гонконгу, Макао, Тайваню та зарубіжними китайськими видавництвами;
- брати активну участь у діяльності міжнародних видавничих організацій, розвивати співробітництво в книжковій індустрії з іншими країнами, розширювати міжнародний вплив книжкової індустрії КНР, захищати законні права і інтереси китайських видавців на міжнародному рівні;
- відповідно до принципів рівності, взаємної вигоди розвивати співробітництво з професійними асоціаціями книжкової індустрії;
- надавати галузеві послуги та здійснювати підприємницьку діяльність.

Асоціація видавців Китаю займається також редагуванням та виданням «Видавничого щорічника Китаю» (“China Publishing Yearbook”), що є масштабним інформаційним інструментом, у якому відображаються основні показники з редагування, публікації та розповсюдження книг і періодичних видань за рік.

Кожного місяця Асоціація організовує робочі брифінги, на яких висвітлюються основні події в книжковій галузі. Вона є співорганізатором і активним учасником численних подій галузі: книжкових ярмарок, семінарів, нарад, церемоній нагородження преміями. Ця діяльність знаходить відображення на сайті організації. Також на сайті акумулюється інформація щодо галузевих досліджень, що сприяє підвищенню обізнаності фахівців про основні напрями розвитку книжкової сфери.

Таким чином, Асоціація видавців Китаю зосереджує свою увагу на забезпеченні професійної спільноти актуальною інформацією щодо законодавчих та нормативних документів, створенні професійного інформаційного середовища, наданні консалтингових послуг, зокрема і юридичних, узагальненню і пропаганді кращого досвіду, сприянні професійного розвитку робітників книжкової сфери, дотримання ними норм професійної етики, стимулюванні досягнень у книжковій сфері, розвитку інновацій, консолідації зусиль видавців для виходу на міжнародний рівень, розвитку партнерства й співробітництва як у межах країни, так і у світі. Означена діяльність спрямована на інтеграцію суб'єктів книжкової галузі, що, безумовно, сприяє розвитку книжкової індустрії КНР.

Ю. М. Заклінська

**ВІТЧИЗНЯНИЙ І СВІТОВИЙ ДОСВІД ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАУКОВИХ
БІБЛІОТЕК: КОМПАРАТИВНИЙ ПІДХІД**

Yu. M. Zaklinska

**DOMESTIC AND WORLD EXPERIENCE
OF PUBLISHING ACTIVITY OF SCIENTIFIC LIBRARIES**

У теоретико-методологічному дискурсі видавничої діяльності наукових бібліотек України важливого значення набувають пізнавальні можливості компаративного підходу, який дозволяє виявити та зіставити тенденції і закономірності генези, становлення та розвитку світового й вітчизняного бібліотечного книговидання.

Усебічний аналіз друкованих та електронних джерел дозволив, передусім, виявити витоки бібліотечного книговидання у світовому й вітчизняному контекстах. Завдяки порівнянню виявлено спільне і специфічне в організації видавничої діяльності наукових бібліотек України та зарубіжних країн.

Витоки видавничої діяльності бібліотек України сягають давнини, з виникненням перших бібліотек в XI ст. Її можна вважати протовидавничою діяльністю. Спочатку бібліотеки самотужки поповнювали свої фонди. Основними напрямками цієї діяльності бібліотекарів було написання, переклад, переписування книг та обмін ними. Основними видами документів власної генерації були літописи.

Правидавнича діяльність бібліотек у світовому масштабі бере свій початок у II–I тис. до н.е. з переписування Біблії, збереження її в бібліотечних фондах. У вітчизняній традиції її джерела сягають XI ст., вона пов'язана з монастирськими бібліотеками, коли ченці були авторами літописів, географічних та історичних описів важливих подій. Тобто флагманами правдавничої діяльності стали бібліотеки провідних країн світу Давнього Сходу, Давнього Єгипту, Давньої Греції. У видавничій діяльності давніх бібліотек можна виділити три основні напрями: написання, переклад і переписування книг, обмін ними між бібліотеками.

У документному потоці вітчизняних та зарубіжних наукових бібліотек є багато спільного. У його структурі можна виділити три групи публікацій: перша – традиційна, покликана забезпечити професійні потреби бібліотечних фахівців у науково-практичних і науково-методичних виданнях; друга – має задовольнити відносно широкий попит на довідково-бібліографічну продукцію; третя – випуск науково-довідкової та науково-дослідницької книжкової продукції. Акцентується на підготовці й виданні наукової літератури як результату інтелектуальної праці співробітників наукових бібліотек. Помітною є тенденція переходу від випуску видань у друкованому вигляді до поширення бібліотечної продукції в електронному форматі. Однак у вітчизняному контексті зазначені тенденції розвиваються дещо повільніше, ніж у зарубіжному бібліотечному середовищі. Виявлено також значні переваги зарубіжного бібліотечного книговидання щодо його інституалізації: наявність національних програм підтримки читання; спеціальних видавництва з друкування і розповсюдження бібліотечної продукції; центрів та інших

професійних об'єднань бібліотек, що сприяють налагодженню партнерських відносин, координації та кооперації у видавничій діяльності тощо.

Таким чином, у вітчизняному та світовому бібліотечному книговиданні багато спільного. Відмінним у вітчизняному контексті можна вважати певне техніко-технологічне й інтернет-комунікаційне відставання, відсутність у багатьох бібліотечних установах редакційних відділів, переважання в документному потоці друківаних, а не електронних видань, відсутність єдиного координаційного центру, слабкість партнерських зв'язків та ін. Науковим бібліотекам України слід переймати кращі традиції світового бібліотечного книговидання, що допоможе їм швидше інтегруватися до європейського та світового бібліотечно-книжкового простору.

М. О. Миронюк

ЩОДО ІНТУЇТИВНОГО РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ «ІНФОРМАЦІЯ» СТУДЕНТАМИ ХДАК

М. О. Myroniuk

INTUITIVE INTERPRETATION OF THE CONCEPT OF «INFORMATION» BY STUDENTS OF KHSAC

Актуальність теми зумовлена тим, що поняття «інформація» на початку ХХІ ст. стало одним із найбільш вживаних. Саме інформація пронизує всі сфери людського життя. Вона служить універсальним інструментом спілкування, взаєморозуміння і співпраці, але водночас це і спосіб нагнітання напруженості, маніпулювання громадською думкою.

Інформація — це найцінніший інтелектуальний ресурс у системі життєзабезпечення суспільства, найважливіша частина його інтелектуальної власності, частка якої постійно зростає.

Попри широке розповсюдження цього терміна, поняття «інформації» є одним з найбільш дискусійних у науці. У теперішній час наука намагається знайти загальні властивості й закономірності, які притаманні багатогранному поняттю «інформація», але поки це поняття переважно залишається інтуїтивним і отримує різні смислові тлумачення в різних галузях людської діяльності.

Тобто єдиного, усталеного погляду на сутність і функції феномену, що визначається поняттям «інформація», нині в науці немає. Не визначено також його роль і місце в життєдіяльності соціуму. Усе це є причиною того, що такий великий розкид думок про це явище.

У межах вивчення курсу «Соціальна інформатика» в Харківській державній академії культури проведено невелике польове дослідження, або, вірніше, нарис дослідження, мета якого полягала у виявленні особливостей інтуїтивного розуміння поняття «інформація» студентами різних спеціальностей і курсів. Усього в опитуванні взяли участь студенти: І курсу (40%), ІІ курсу (10%), ІІІ курсу (30%) та магістри І курсу (20%).

За напрямками підготовки це:

- туристична діяльність (10%);
- журналістика (20%);
- актори (40%)
- кіно-телемистецтво (10%);

- культурологія (10%);
- менеджер СК (10%).

Результати аналізу опитування показали, що інформацію студенти визначають як:

- те, що людина дізнається з різних джерел чи співрозмовника (туристична діяльність);
- продукт, який ми споживаємо кожен день, а також спосіб комунікації (журналістика);
- все те, що може сприймати наш мозок. Інформація може як позитивно так і негативно впливати на психічне здоров'я людини (журналістика);
- відомості про навколишнє середовище, обмін знаннями (менеджер СК);
- зведення фактів або даних про щось (кіно-телемистецтво);
- це те, що ми читаємо в Google (культуролог);
- це те, за допомогою чого можна маніпулювати людьми і чим можна людей агітувати через ЗМІ (актор);
- без чого не може жити кожна людина, вона збагачує наш внутрішній світ і свідомість; (актор).

Результати опитування підтверджують думку про те, що поняття «інформація» належить до найбільш очевидних реальностей оточуючого середовища, а способи її інтуїтивного виділення не менше вкорінені у свідомості сучасної людини, ніж способи відмежування і виділення слова, й основані вони на слушному припущенні про те, що будь-яке повідомлення, дані, відомості можна ідентифікувати як інформацію. Труднощі визначення поняття «інформація», таким чином, цілком зрозумілі: зведення всього різноманіття розумінь поняття «інформація» в єдину систему є надзвичайно складним процесом.

Тому можемо зробити висновок, що попри широку поширеність, поняття «інформація» залишається одним із найбільш дискусійних у науці. Інформація має різноманітне значення в різних галузях людської діяльності та використовується різними споживачами, для різних цілей, в різних умовах і галузях діяльності.

Д. С. Кабаков

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПОПУЛЯРНІСТІ ПІДЛІТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ГОЛОДНІ ІГРИ»

D. S. Kabakov

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE POPULARITY OF ADOLESCENT LITERATURE USING THE EXAMPLE OF THE NOVEL «THE HUNGER GAMES»

Роман «Голодні ігри» є цікавим явищем у світі літератури для підлітків. За короткий час перша книга майбутньої успішної серії стала бестселером та отримала кілька престижних нагород (роман був відзначений у номінації «Краща книга року для підлітків 2008 року» у газеті «Нью-Йорк Таймс», Американською бібліотечною асоціацією він був названий кращим романом року). Авторкою є американська письменниця Сюзанна Колінз. Слід зазначити, що книга може бути цікава не лише молодому поколінню, хоча цільова аудиторія – саме підлітки.

Коротко згадаємо про основу сюжету. Перед нами — постапокаліптичний світ майбутнього, де володарює жорстока тоталітарна держава під назвою Панем. У ній колись пройшло повстання, що було подавлене владою. Тепер, у вигляді своєрідного покарання за ці події минулого, проводяться щорічні «Голодні ігри». Це шоу, на яке беруть молодь від дванадцяти до вісімнадцяти років і змушують битися до смерті. Переможець отримує фінансову винагороду та здобуває славу для свого району (або «дистрикту» — мовою оригіналу).

Щодо причин популярності серії серед підлітків, то слід виділити декілька аспектів.

По-перше, пригодницький дух твору. У книзі велика кількість подій, що спонукає уважно слідкувати за пригодами персонажів. Повсякчас з'являються нові загрози, випробовування, змінюються декорації, з'являються нові люди. Для того щоб залучити до читання підлітка, який постійно потребує вражень, цей підхід — один з кращих. Такий відомий письменник як Стівен Кінг звернув увагу на те, що книга досить захоплива. Він зазначає, що, читаючи твір, людина постійно знаходиться в напруженні, співпереживаючи героям.

По-друге, персонажі близькі до читача-підлітка. У них ті ж самі «шкільні» проблеми, лише екстрапольовані на інші ситуації. Наприклад, проблема визнання, проблема чужих сподівань. Від головної героїні чекають певного образу дій, що вона буде вести себе «так, як треба». Адже беззаперечно, що багато хто в школі стикається з необхідністю відповідати готовим моделям поведінки. У підлітка складається враження, що він має подобатися і догоджати всім водночас — вчителю, однокласникам, батькам, а це досить важко. З подібною проблемою зіткнулася головна героїня, яка має подобатись глядачам шоу. Причому ті глядачі — люди, яких вона не розуміє, очікування яких не є її очікуваннями. Вони для неї немов люди з іншого світу. Так само як дорослі, вчителі можуть бути людьми з іншого світу у сприйнятті підлітків. Але і в суспільстві панемської псевдоаристократії героїня знаходить вірного товариша — тьютора, що допомагає дівчині пристосуватись до нових умов. Це нібито натякає підлітку на те, що треба просто знайти мудру, збагачену життєвим досвідом людину, яка буде розуміти тебе і зможе дати слушну пораду.

По-третє, важливою є тема пошуків кохання. Адже підлітковий вік — це етап, коли в людини починають активно розвиватися романтичні прагнення. І лінія стосунків з протилежною статтю посідає важливе місце в сюжеті.

Також дуже цікаво з боку психології розкрита тема виживання у ворожому середовищі. Цим ворожим середовищем є як природа, так і суспільство, що намагається примусити героїню слідувати своїм збоченим нормам.

Важливим є те, що герої у творі навіть перед лицем загибелі зберігають людське обличчя. Борються як зі злом зовні, так і зі злом усередині себе. З цієї точки зору позитивні персонажі роману надають похвальний приклад підліткам. Вони цікаві для молодого покоління не лише як персонажі, але і як взірці для поведінки. Таким чином авторка ненав'язливо демонструє, як у складному світі можна залишитись собою, і, якнайперше, — залишитись Людиною.

Сама Сюзанна Колінз зазначає, що натхненням для створення книги слугувала, зокрема, давньогрецька міфологія, а саме сюжет про Тесея та Мінотавра. У ньому, як і в романі, кожен рік групу з молодих людей посилають на смертельне випробовування. Тому можна зазначити, що авторка звернулася

до культурних мотивів, які глибоко вплетені в суспільну свідомість (принаймні, європейської та американської частини суспільства).

Отже, можна підсумувати, що психологічні фактори відіграють провідну роль у популярності роману «Голодні ігри».

О. М. Білик

ПРОБЛЕМИ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ

О. М. Bilyk

THE ISSUES OF INTERNATIONALIZATION OF HIGHER EDUCATION IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION PROCESSES

В умовах трансформаційних процесів сучасного суспільства зростає конкуренція на міжнародному ринку освітніх послуг, що вимагає від закладів вищої освіти (ЗВО) докорінної перебудови освітньої діяльності, і саме інтернаціоналізація є одним із вагомих чинників конкурентоздатності ЗВО в інформаційному суспільстві. У межах інтернаціоналізації реалізуються різноманітні програми міжнародної співпраці, у яких беруть участь країни ЄС, ці програми також відкриті для країн-сусідів ЄС, серед яких є й Україна. Набуття у 2017 р. чинності Угоди про Асоціацією між Україною та ЄС відкрило перед українськими ЗВО нові можливості для розвитку міжнародної співпраці в галузі вищої освіти.

Інтернаціоналізація дозволяє закладам вищої освіти України визначити нові пріоритети свого розвитку та окреслити сучасні вектори освітньої діяльності. Міжнародні програми, як освітні, так і дослідницькі, зокрема такі, як Еразмус Мундус, Темпус, Жан Моне, Еразмус+, Горизонт 2020, DAAD та інші відкривають перед українськими ЗВО унікальні можливості для власного розвитку, надають освітньому процесу інтеркультурного змісту, який є показовою характеристикою сучасного світу.

Проблеми інтернаціоналізації стали предметом досліджень багатьох міжнародних організацій, зокрема ООН, ЮНЕСКО, Світового Банку, Ради Європи, Організації Економічного Співробітництва і Розвитку. Це питання перебуває в центрі уваги багатьох українських науковців, серед яких С. Вербицька, М. Дебич, В. Зінченко, О. Козієвська, О. Сікорська, І. Степаненко, Ж. Таланова, Т. Фініков, О. Шаров, С. Шитікова та ін. Інтернаціоналізацію в цих дослідженнях розглядають, передусім, як процес розвитку вищої освіти, що ґрунтується на міжнародній співпраці, інтегрований в усі напрями діяльності ЗВО та спрямований на забезпечення якості вищої освіти на всіх її рівнях. Таке розуміння інтернаціоналізації передбачає врахування трансформаційних процесів, у контексті яких існує й розвивається вища освіта на глобальному, регіональному, національному та інституційному рівнях. Інтернаціоналізація вищої освіти реалізується на всіх цих рівнях, взаємопов'язаних між собою, оскільки важливо забезпечити готовність до інтернаціоналізації на кожному.

Зважаючи на актуальність процесів інтернаціоналізації для всіх суб'єктів освітньої діяльності, постала необхідність розробки стратегії інтернаціоналізації в українських ЗВО, яка є невід'ємною частиною загальної стратегії розвитку освітнього закладу та враховує глобальний контекст існування вищої освіти

України. Стратегія інтернаціоналізації має реалізуватися в навчальній, науковій, творчо-виконавській та міжнародній діяльності й передбачає комплекс заходів, пов'язаних із формуванням та розвитком міжнародної грантової діяльності, створенням транснаціональних наукових, освітніх і творчих колективів, залученням нового досвіду через академічну мобільність, проведення спільних досліджень, створення спільних з іноземними ЗВО освітніх програм, проведення міжнародних конкурсів, фестивалів, конференцій, симпозіумів. Реалізація стратегії інтернаціоналізації допомагає ЗВО в розвитку кадрового потенціалу, посиленні інфраструктури, забезпеченні якості вищої освіти відповідно до міжнародних стандартів, у формуванні міжкультурних професійних компетентностей, стимулюванні залучення більшої кількості іноземних здобувачів вищої освіти. Для реалізації стратегії інтернаціоналізації ЗВО та активної участі в програмах міжнародної співпраці необхідно створити належні умови на інституційному рівні, де вагомою стає міжнародна співпраця кафедр, факультетів, наукових шкіл з урахуванням їх напрацювань та перспектив розвитку. Необхідно визначити ті основні потреби в залученні міжнародного досвіду, які існують на рівні цих структурних підрозділів та ЗВО загалом, з урахуванням глобальних викликів ринку світних послуг, ринку праці, запитів здобувачів вищої освіти. Важливо також зосередити увагу на модернізації освітніх програм, приведенні їх у відповідність до міжнародних вимог, впровадженні англомовних навчальних дисциплін.

Важливою передумовою успішної інтернаціоналізації ЗВО є зрозумілий для іноземних партнерів та інформативний сайт, професійний маркетинг та просування бренду ЗВО для іноземних здобувачів вищої освіти, проведення опитувань науково-педагогічних працівників, українських та іноземних здобувачів вищої освіти, навчання працівників міжнародних відділів та науково-педагогічних працівників, здобувачів вищої освіти через участь у стажуваннях, тренінгах, навчальних візитах, спрямованих на розвиток їхньої міжкультурної компетенції, забезпечення належного рівня володіння іноземною мовою.

З урахуванням сучасних викликів була розроблена Стратегія інтернаціоналізації Харківської державної академії культури (ХДАК), яка є підґрунтям для перспективного і поточного планування роботи з міжнародного співробітництва та комунікацій і надання освітніх послуг іноземцям та особам без громадянства, а також передбачає спільну міжнародну діяльність усіх структурних підрозділів. Основними напрямками реалізації стратегії інтернаціоналізації є: міжнародна мобільність здобувачів вищої освіти, науково-педагогічних працівників і адміністративного персоналу; інтернаціоналізація та вдосконалення освітніх програм та цифрового навчання; стратегічне співробітництво, партнерство і нарощування потенціалу в доменах освіти, науки, практичної культурно-мистецької діяльності.

Метою стратегії інтернаціоналізації ХДАК є створення сприятливих умов для просування освітніх послуг на закордонні освітні ринки; забезпечення успішності інтеграції ХДАК в міжнародне освітнє та наукове середовище через розвиток академічної мобільності, стимулювання спільних міжнародних проєктів, наукових та освітніх програм, забезпечення модернізації системи викладання з урахуванням міжнародного дидактичного інструментарію, розвитку крос-культурних та педагогічних компетенцій.

Отже, реалізація стратегії інтернаціоналізації ЗВО є спільною роботою кожного структурного підрозділу, і лише таким чином можлива успішна міжнародна діяльність, спрямована на зміцнення авторитету відповідного закладу вищої освіти в освітньо-науковому й культурно-мистецькому міжнародному просторі.

I. В. Лисова

**ПРИВАТНА КНИЖКОВА КОЛЕКЦІЯ
ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

I. V. Lisova

**PRIVATE BOOK COLLECTION
AS A TOOL OF INTERCULTURAL COMMUNICATION**

Сучасна соціокультурна ситуація характеризується втратою наступності зв'язків та традицій, що склалися у вітчизняній культурі. Гостро постає питання про духовне відродження України, яке неможливе без звернення до її історико-культурного минулого.

Виникає необхідність відродження традицій книжкової культури (зокрема книгозбирання) як важливого і значимого феномену української культури. Книжкові колекції як невіддільна складова культурної та історичної спадщини нації відображають знання, смаки, духовні і практичні потреби своїх власників, здійснюючи водночас неперервний діалог культур, у процесі якого формуються нові культурні цінності.

Приватні книжкові колекції є обов'язковою умовою накопичення, передання, удосконалення культурного досвіду; одним з тих соціальних механізмів, що забезпечують процеси збереження, функціонування і розвитку української культури в сучасному світі.

У приватних книжкових колекціях століттями накопичується і зберігається науковий та культурний досвід людства. Це безцінний матеріал для дослідників історії, культури, суспільної думки. Приватна книжкова колекція набуває в гуманітарному культурному просторі сучасності статусу своєрідного інформаційно-культурного центру, в якому не лише системно відображаються культурно-знакові стани (мотив, пошук, відтворення, осмислення, рішення, дія), але і зберігається тезаурус культури, поєднуючи інформацію про різні культурні епохи, традиції, стилі й напрями. Тим самим приватна книжкова колекція сприяє стійкому розвитку окремої особистості та суспільства загалом.

Приватна книжкова колекція як явище культури володіє такою якісною характеристикою, як задоволення потреби людини в знаннях засобом контакту з книгою. Дедалі більша популярність інформаційних засобів комунікації, поява електронних видань, інтерактивних документів, Інтернету знижують здатність осмисленого сприйняття тексту. Для сучасної молоді важливим є не процес читання книги та аналізу її змісту, а інформаційний аспект. Та все ж книга залишається важливим елементом соціокультурних комунікацій.

Книги створюються, рецензуються та оцінюються з точки зору їх сприйняття суспільством, важливою ланкою якого є приватна книжкова колекція. У кожную історичну епоху книги мають свої шляхи поширення, отримують різноманітні відгуки читачів. Книга сприймається людством як джерело не лише інформації,

але й освіти, виховання, розваги, засобом передавання культурних цінностей. Приватні книжкові колекції є підґрунтям для вивчення наукових та художніх контактів, культурного спілкування в різні історичні епохи, трансляції культури, спадкоємності в її розвитку.

Комунікація передбачає спілкування, обмін думками, ідеями, передавання певного інформаційного змісту засобом знаків, зафіксованих на матеріальних носіях. Саме таке бачення комунікації надає досить чіткого уявлення про комунікативно-пізнавальну функцію приватної книжкової колекції. Її потрібно розглядати не лише як процес передавання інформації, але і як соціальний діалог у межах різноманітних культурних традицій.

Найпоширенішою формою трансляції культурних цінностей є міжкультурна комунікація. Розглядаючи її особливості, зупинимося на процесах взаємопроникнення культур — акультурації. Проникаючи у світ різних культур, приватна книжкова колекція формує у власника здатність об'єктивно розуміти їх комунікативні властивості. Процес сприйняття іншої культури не може здійснюватися без прагнення створити новий образ світу як сукупність раціональних знань та уявлень про цінності, норми і правила, про менталітет культур інших народів світу.

Комунікаційна складова приватної книжкової колекції відображає інтелектуальну діяльність власника, його громадське ставлення до оточуючого світу. Повною мірою приватна книжкова колекція проявляє себе в якості посередника міжкультурних зв'язків тоді, коли володіє різноплановим фондом, через який вона передає інформацію з покоління в покоління. Приватна книжкова колекція, як хранитель і транслятор культурної інформації, яка створюється, використовується, розшукується, зберігається й передається в різноманітних знакових системах, пов'язана з поняттям «інформація». Саме поняття «інформація» передбачає наявність декількох об'єктів: джерела інформації, споживача інформації і середовища передавання інформації (приватна книжкова колекція, бібліотека тощо).

Приватна книжкова колекція є своєрідним каналом передавання інформації у просторі і часі. Водночас саму книжкову колекцію можна розглядати як комунікант. Тоді каналом комунікації виступає публічна бібліотека, яка забезпечує збереження та організацію використання книжкових зібрань.

Приватна книжкова колекція є каналом соціальної інформаційної комунікації, засобом передавання знань, відображенням об'єктивної дійсності, джерелом процесу передавання знань з індивідуальної в суспільну свідомість. У системі соціальної комунікації приватна книжкова колекція збагачує суб'єктивний досвід особистості культурними цінностями власного народу, надбанням людства загалом.

Таким чином, комунікативна функція приватної книжкової колекції полягає в тому, що, формуючи її, власник створює нові форми обміну думками, почуттями. Передавання культурної інформації реалізується через творчий процес колекціонування книг. Важливим продуктом культури, який забезпечує комунікацію, є книга. Комунікативна складова приватної книжкової колекції забезпечує умови для передавання культурних цінностей із покоління в покоління.

Г. В. Прохорова

**БІБЛІОТЕЧНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ НА КАРАНТИНІ: НОВІ ВИКЛИКИ ЧАСУ
(з досвіду роботи відділу науково-інформаційного забезпечення
інноваційних процесів Харківської державної наукової бібліотеки
ім. В. Г. Короленка)**

G. V. Prokhorova

**LIBRARY SERVICES IN THE QUARANTINE: NEW CHALLENGES OF TIME
(based on the experience of the Department of Scientific and Information
Support of Innovation Processes of the Korolenko Kharkiv State Scientific Library)**

2020 рік — рік різких змін і несподіваних подій у світі, які були викликані оголошеною пандемією. У зв'язку з новими умовами бібліотекам довелося перейти до нових рішень або вдосконалити вже існуючі методи дистанційної роботи.

Основним завданням роботи відділу науково-інформаційного забезпечення інноваційних процесів ХДНБ ім. В. Г. Короленка є сприяння формуванню наукового та винахідницького потенціалу регіону. Ситуація з карантинними обмеженнями з огляду на потреби користувачів активізувала такі форми роботи відділу, як:

- організація доступу до електронних ресурсів;
- інформування про склад власних фондів;
- довідкове і методичне обслуговування;
- соціокультурна діяльність.

Щоб зробити свої книжкові скарби більш доступними, відділ пропагував свої віртуальні виставки з циклу «Зроблено в Україні» у соціальних мережах, а також готував матеріали для поповнення вже існуючої виставки «З історії винахідництва: видатні вчені та винахідники Харківщини» та інформаційного проекту «Винахідники Харківщини — читачі Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка». На власних сторінках у Facebook щодня готувалися пости про цікавинки зі світу інновацій та винаходів з хештегами «Калейдоскоп винаходів» та «Книга з фондів ХДНБ», що сприяло приєднанню нових користувачів у Facebook.

В умовах жорстких карантинних обмежень ми не можемо надати доступ до паперових носіїв інформації, натомість пропонуємо доступ до зовнішніх і власних спеціалізованих баз даних «Винаходи в Україні», «Патенти СНГ (CISPATENT)», Інформаційно-довідкова система «Зодчий», «Патенти Росії», «Винахідництво і стандартизація» тощо.

Соціокультурна діяльність у дистанційному режимі була також різноманітна. Серед заходів просвітницького та культурно-дозвілєвого спрямувань можна було побачити не лише відеозаписи проведених лекцій, презентацій, а й спеціально зняті рекламні відеоролики. Крім відеозаписів цих заходів на сайті бібліотеки та на сторінках у соціальних мережах розміщувалися й інший контент, наприклад, віртуальна лекція для учнів ліцею Національного аерокосмічного університету ім. М. Є. Жуковського «ХАІ», онлайн-тренінг зі створення торгової марки для студентів НТУ «ХП», вікторина («Продукти харчування» до Фестивалю науки — 2020).

Організуючи соціокультурну роботу в дистанційному форматі, відділ приділяв велику увагу освітнім потребам своїх користувачів, розвитку їх читацької та інформаційної культури. Навесні, цього разу в онлайн-режимі, спільно з Харківською обласною радою Товариства винахідників і раціоналізаторів був проведений Щорічний конкурс «Молодий новатор Харківщини», участь у якому взяли науковці і винахідники закладів вищої освіти Харкова. Фахівцями бібліотеки готується сторінка Конкурсу на сайті бібліотеки. Також у віртуальному форматі триває проведення ще одного конкурсу «Інноваційні технології і обладнання в дорожній галузі», який організовується за участі Спілки наукових та інженерних об'єднань України.

Завдяки використанню популярних комунікаційних сервісів, зокрема сервісу з надання віддаленого конференц-зв'язку, стало можливим проведення Щорічної науково-практичної конференції «Проблеми винахідницької і раціоналізаторської діяльності в Харківській області», у якій взяли участь майже 20 учасників.

У межах роботи клубу «Екологія та енергетика» разом з партнером відділу біологом І. А. Довженюк проведений онлайн-марафон з травознавства (4 вебінари та семінар-екскурсія).

Попри особливий режим функціонування бібліотеки продовжувала виконуватися функція методичного центру регіону: розміщували в Інтернеті огляди бібліотечної роботи, інформували про нові надходження професійної літератури, тренінги, конференції та інші професійні заходи. Працювали віртуальні довідкові служби, які за допомогою електронної пошти відповідали на бібліографічні запити тих, хто звернувся за бібліографічною допомогою (Віртуальна довідкова служба). У розділ «Консультації патентного повіреного» на сайті бібліотеки було підготовлено 10 письмових консультацій з питань ІТ-технологій для початківців-винахідників – учасників Школи молодого винахідника, яка існує при відділі.

Отже, нині відділ науково-інформаційного забезпечення інноваційних процесів намагається перевести в онлайн-формат якомога більше своїх послуг. Робота бібліотек в умовах карантинних обмежень ще раз нагадує про загальне завдання підвищення готовності до викликів сучасності. Світ постійно змінюється і традиційних форм роботи вочевидь стає недостатньо для того, щоб бібліотека задовольняла свого користувача і не здавала своїх позицій у інформаційному полі регіону.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ГЛОБАЛЬНОГО
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Г. Г. Асеев

ТИПИ ДОКУМЕНТІВ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ У ВЕБ-ТЕХНОЛОГІЯХ

G. G. Aseyev

TYPES OF DOCUMENTS USED IN WEB TECHNOLOGIES

Попередньо висвітлимо питання, з якими різновидами веб-сайтів стикається користувач у мережах інформаційно-комунікаційних технологій нині. Це статичні, динамічні і віртуальні вебсайти.

Статичні вебсайти. Скористаємося методом аналогії. Візьмемо будь-яку книгу. Вона складається з окремих розділів, статей, оповідань та інших підрозділів. Однак найбільш цінними вони є саме в сукупності, тому що продовжують одне одного. Так само і вебсайт виступає в ролі книги, яка об'єднує в собі різні матеріали, які взаємопов'язані гіперпосиланнями (hyperlink). Із самого заснування мережі Інтернет всі сайти були саме статичними. Собою вони представляли стандартні документи, відвідувані різними користувачами, з метою отримання будь-якої цікавої для них інформації. В Інтернеті існують і великі статичні вебсайти – це новинні видання, сайти бібліотек, архівів, соціальні мережі (Вконтакте, Однокласники, YouTube, Facebook, Instagram, Pinterest, Periscope та ін.), сайти знайомств (наприклад <https://dating.meta.ua/>), розважальні сайти (в Україні на сайті https://www.ukraine-today.net/dir/ukraine/entertainment/entertaining_si), пошукові системи (Google (google.com), 90,15; Bing (bing.com), 3,23; Baidu (baidu.com), 2,2; Yahoo! (yahoo.com), 2,09) тощо. Статичні ресурси є одними з найпоширеніших у мережі. Свою назву такі інтернет-сторінки отримали за те, що інформація, яка міститься в них, залишається практично незмінною з плином часу. Таким чином, під час введення запити в адресному рядку браузера адреси того чи іншого сайту користувачеві завжди буде представитися одна і та ж інформація. Це відбувається тому, що на сервері статичні сторінки подібного типу зберігаються в незмінному вигляді і означає, що незалежно від дій користувача сторінка завжди виглядає однаково. Такі статичні сторінки зберігаються на сервері як документи HTML. Користувачеві видаються файли в тому вигляді, у якому вони зберігаються на сервері.

Динамічні вебсайти. З питань розробки динамічних вебсайтів нині є багато літератури. Програмне забезпечення безперервно вдосконалюється, чому сприяють зростаючі обсяги трафіку. За способами створення документів вони можуть бути статистичними (як зазначалося вище), динамічними і віртуальними. Динамічні документи – ті, які можуть швидко генеруватися після запити браузерів. Якщо раніше ви могли відкрити кілька статичних сторінок, прочитати пару статей і цього було достатньо, то сьогодні обсяги даних істотно зросли і темп зростання кількості інформації постійно збільшується. Ці дані не завжди є унікальними і різноманітними, просто їх стає багато. Тому поява динамічних сайтів частково стало необхідністю. Динамічні сайти складаються з динамічних вебсторінок, які можуть реагувати на дії користувача і змінюватися. Такі сторінки формуються вебсервером з декількох файлів (шаблонів). Уся інформація, як правило, зберігається в базі даних. Коли користувач запрошує сторінку, відповідна інформація витягується з бази, вставляється в шаблон, утворюючи вебсторінку, і пересилається вебсервером у призначений для користувача браузер. Таким чином, при оновленні сайту, необхідно просто додати текст для нової сторінки, який потім вставляється в базу даних за допомогою певного механізму. У результаті виходить, що сайт ніби сам себе оновлює. Якщо на сервері лежить звичайна html-сторінка, то такий підхід сильно обмежений. Наприклад, у вас є інтернет-магазин книг, і ви додали нову книгу. Якщо ваш магазин складається з «статичних» html-сторінок, то ви повинні вручну підправити кілька інших сторінок. Як мінімум це каталог товарів і, напевно, форма замовлення. Якщо у вас скінчилася якась серія книг, то знову треба оновлювати сайт. Це дуже незручно. Тому ви не знайдете

жодного інтернет-магазину, який складається з статичних документів, всі дані змінюються за допомогою динамічних додатків.

Інший приклад з нашого життя. Усі ви маєте платіжну або зарплатну банківську картку. Ви проводите транзакцію з оплати будь-якого товару або знімаєте частину зарплати. Динамічно змінюються ваші дані на картці і на рахунку в банку без безпосередньої участі оператора.

До теперішнього часу на одному вебсайті практикується спільне створення статичних і динамічних вебсторінок. Одним з таких характерних прикладів є електронні гроші, що функціонують у платіжних системах.

Віртуальні вебсайти і документи. «Віртуальний» означає, що ніяких документів на терміналі збору даних зберігатися не буде. Віртуальний документ існує лише під час виконання процесу, водночас із сервера ніяких документів не вивантажується і назад не завантажується. Віртуальний документ є репрезентацією даних статичного документа, для якого немає вихідного файлу. Наприклад, якщо у Вас є надрукowana стаття, але немає файлу, з якого вона була згенерована, можна створити віртуальний документ для його асоціації зі статичним документом. Віртуальний документ має карту даних файлу, але не вміст.

Наведемо кілька прикладів. До теперішнього часу широкого поширення набули віртуальні музеї. Віртуальний музей представляє собою компонент віртуального культурного інформаційного простору, розташованого в мережі, і дозволяє збирати, зосереджувати і пов'язувати воедино різномірну інформацію (текстового, графічного, звукового, відео, анімаційного та інших форматів) за певною тематикою, як правило, не відображеної ні в одному з реально існуючих музеїв. Віртуальний музей — це не просто сайт реально існуючого музею, а створений у мережі оригінальний сайт, який не має свого аналога в реальності і представляє будь-яку тематику, якщо по ній знаходяться реальні матеріали, що мають своє фізичне або ідейне втілення в реальному світі.

Найбільший інтерес нині викликають децентралізовані, засновані на математичних принципах, віртуальні валюти¹, зокрема, біткойни² (Bitcoin), Альткойн (Altcoin) тощо, які привертають підвищену увагу в суспільстві

1 **Віртуальна валюта** являє собою засіб вираження вартості, яким можна торгувати в цифровій формі і яке функціонує в якості (1) коштів обміну; і / або (2) розрахункової грошової одиниці; і / або (3) засобу зберігання вартості, але не володіє статусом законного платіжного засобу (тобто не є офіційно чинним і законним засобом платежу при розрахунках з кредиторами) в жодній юрисдикції. Віртуальна валюта не імітується і не забезпечується жодною юрисдикцією і виконує вищевказані функції лише за згодою у межах спільноти користувачів віртуальної валюти. Віртуальна валюта відрізняється від фіатної (також званої «реальною валютою», «реальними грошима» або «національною валютою»), що представляє собою монети і паперові гроші країни, які є її законним засобом платежу, звертаються і повсюдно використовуються і приймаються як засіб обміну в країні-емітента. Віртуальна валюта також відрізняється від електронних грошей, які є цифровим засобом вираження фіатної валюти і використовуються для електронного переказу вартості (вираженої) в фіатній валюті. Електронні гроші є механізм цифрового переказу фіатної валюти, тобто вони використовуються для електронного переказу валюти, мають статус законного платіжного засобу (www.fatf-gafi.org).

2 **Біткойн** (Bitcoin) був запущений у 2009 р. і став першою децентралізованою конвертованою валютою і першою криптовалютою. Біткойни представляють собою розрахункові одиниці у формі унікального ланцюжка цифрових і буквених знаків, що складають у сукупності валют і мають цінність тільки внаслідок того, що користувачі готові платити за них (www.fatf-gafi.org).

(сайт www.fatf-gafi.org). Прикладами таких валют є: Second Life Linden Dollars (Лінден-долари в грі «Second Life»); Perfect Money (Перфект Мані); WM units (одиниці ВебМані) і World of Warcraft Gold (Золото в грі «World of Warcraft»).

З огляду видно, що дотепер у вебпросторі функціонує кілька різновидів вебсайтів: статичні, динамічні і віртуальні, кожен зі своїм типом документів (статичний, динамічний і віртуальний). З розвитком мереж інформаційно-комунікаційних технологій, програмного забезпечення і збільшення трафіку, відповідно з'явилися і документи зазначених напрямів.

Л. Я. Філіпова

ЦИФРОВА ГРАМОТНІСТЬ У КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНИХ ПРОГРАМ ЮНЕСКО ТА ІФЛА

L. Ya. Filipova

DIGITAL LITERACY IN THE CONTEXT OF UNESCO AND IFLA INTERNATIONAL PROGRAMS

Значення цифрової грамотності та цифрових компетенцій все більше актуалізується в українському суспільстві, що є відповіддю на виклики міжнародних організацій щодо вдосконалення адаптації усіх членів сучасного інформаційного співтовариства до активних процесів інформаційно-технологічного розвитку.

Цифрова грамотність розглядається Європейським Союзом (ЄС) як одна з восьми ключових компетенцій, які необхідні всім громадянам для особистої реалізації та розвитку, активного громадянського життя, соціальної єдності й можливості працевлаштування. Це такі компетенції: 1) спілкування рідною мовою; 2) спілкування іноземними мовами; 3) знання математики та загальні знання у сфері науки і техніки; 4) навички роботи з цифровими носіями; 5) навчання заради здобуття знань; 6) соціальні та громадянські навички; 7) ініціативність і практичність; 8) обізнаність і самовираження у сфері культури (http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/994_975).

Особливого значення в напрямі розвитку навичок роботи з цифровими носіями має Програма ЮНЕСКО (Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури, скорочено англ. UNESCO) «Інформація для всіх» (англ.: Information for All Programme Unesco, або IFAP), що була основана в 2001 р., щоб надати всім платформу для участі в міжнародних дискусіях з політики і керівним принципам дій у сфері доступу до інформації та знань. Загальна мета IFAP – допомогти державам – членам ЮНЕСКО розробити і реалізувати національну інформаційну політику і стратегії в галузі знань у світі, в якому все частіше використовуються інформаційні та комунікаційні технології (ІКТ). Для досягнення цієї мети Програма зосереджує свої зусилля на шести пріоритетних сферах: Інформація для розвитку / Information for Development; Інформаційна грамотність / Information Literacy; Збереження інформації / Information Preservation; Інформаційна етика / Information Ethics; Доступність інформації / Information Accessibility; Багатомовність / Multilingualism (<https://en.unesco.org/programme/ifap>).

Ця Програма ЮНЕСКО на основі міжнародного досвіду сформулювала «індикатори розвитку інформаційного суспільства», визначаючи цифрову

грамотність як найважливіший життєвий навик. Було затверджено 16 ключових індикаторів для моніторингу процесу досягнення завдань у галузі освіти в умовах формування інформаційного суспільства. Більшість з них мають пряме відношення до цифрової грамотності: навички у сфері ІКТ, цивільні навички, навички у сфері самоосвіти, участь дорослих у безперервному навчанні упродовж життя. Висока цінність цих ключових навичок, безсумнівно, вимагає безперервного розвитку цифрової грамотності громадян.

Цифрова (або інформаційна) грамотність дозволяє людям у всіх сферах життя ефективно шукати, оцінювати, використовувати і створювати інформацію для досягнення своїх особистих, соціальних, професійних і освітніх цілей. Інформаційно грамотні люди можуть отримати доступ до інформації про своє здоров'я, навколишнє середовище, освіту та роботу, а також приймати важливі рішення щодо свого життя. Уважається, що з цифровою грамотністю тісно пов'язані два інших споріднених напрями грамотності: комп'ютерна грамотність (навички використання ІКТ) і медіаграмотність (розуміння різних видів засобів і форматів передання інформації). Наприклад, здатність переміщатися в інтернет-просторі та узгоджувати гіпертекстові мультимедійні документи вимагає як технічних навичок для використання Інтернету, так і навичок грамотності для інтерпретації інформації.

Сучасні заходи ЮНЕСКО передбачають багато заходів у цьому напрямі, зокрема організацію Глобального тижня медійної та інформаційної грамотності (2020 р.), під час якого планується провести віртуальну конференцію за темою: «Протидія дезінфекції: медійна і інформаційна грамотність для всіх і кожного» (<https://en.unesco.org/commemorations/globalmilweek>).

IFAP просуває дії, спрямовані на підвищення обізнаності про важливість інформаційної грамотності, і підтримує проекти, які розвивають навички грамотності користувачів (<https://en.unesco.org/programme/ifap>).

Значну увагу таким питанням приділяє інша організація – ІФЛА (Міжнародна федерація бібліотечних асоціацій та установ, скорочено англ.: IFLA), у Заяві якої про цифрову грамотність (2017 р.) наводиться план дії, надається визначення терміну «цифрова грамотність», описуються приклади вкладу бібліотек і надаються рекомендації урядам та іншим зацікавленим особам (https://www.ifla.org/files/assets/faife/statements/ifla_digital_literacy_statement.pdf).

ІФЛА дотримує визначення, орієнтованого на результат: бути грамотним у цифровому світі означає максимально ефективно, успішно і етично використовувати технології пошуку інформації для особистого, громадського та професійного життя. У зв'язку з цим ІФЛА пропонує рекомендації прагнути до досягнення цілей базової грамотності, включених у Порядок денний ООН до 2030 р. Зокрема, для ЗВО: необхідно підвищувати цифрову грамотність студентів і наукових співробітників; залучати бібліотечних працівників у ці процеси, які мають бути досвідченими у сфері цифрового навчання; підвищувати і розвивати цифрову грамотність на своїх робочих місцях і в співтовариствах тощо.

Отже, міжнародні заходи та завдання з цифрової грамотності мають бути ретельно вивченими та адаптованими до реалій українського інформаційного суспільства. Зокрема слід підвищувати рівень навчання студентів,

впроваджуючи комплексний та системний підхід до змісту навчання з дисциплін інформаційно-технологічного напрямку не лише в технічних ЗВО, а й в освітніх закладах та установах гуманітарного профілю та у сфери культури і мистецтва.

В. О. Брусенцев, О. Є. Коноваленко

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНИХ СИСТЕМ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

V. O. Brusentsev, O. E. Konovalenko

THE COMPARATIVE ANALYSIS OF MODERN DISTANCE LEARNING SYSTEMS

Currently, e-learning is one of the forms of organization using information and communication technologies. This concept in everyday life can be replaced by terms such as: distance, virtual, computer, multimedia, web-based education, etc.

The sphere of education is one of the most advanced and innovative industries that are developing at high speed and gaining momentum. The sphere of education has a significant role in creating an innovative climate and increasing the competitiveness of the economy as a whole. Innovations in education are developing towards an increase in the use of information technologies in the educational process, as well as the introduction of elements of electronic and distance learning.

Management of a hierarchical multi-level e-learning system is carried out through specialized software platforms, which in the English-speaking environment are called VLE (virtual learning environment), or LMS (learning management systems). The Ukrainian-language analogue is DLS (distance learning systems).

According to UNESCO, quarantine due to COVID-19 was introduced in 192 countries of the world. More than 1.5 billion or 91.4% of the world's students were affected. At the same time, even in developed countries of the Organization for Economic Cooperation and Development (OECD), only 53% of teachers have online learning experience.

Here are the main features of e-learning platforms that form their basic functionality:

1. Development and loading of educational and auxiliary material.
2. Development and implementation of online tests.
3. Placing and checking assignments.
4. Monitoring progress.
5. Support for forums, chats, videoconferences and other methods of collective interactive communication between students and the teacher.

According to the latest data, there are several hundred free and commercial learning environments today that support e-learning.

J'son & PartnersConsulting's research presents annual summary results on the online education market. In its latest research, J'son & PartnersConsulting noted that digital education is one of the fastest growing segments of the global market and that from 2014 to 2019 there was an annual growth of 34%.

In the field of education, innovations are constantly being introduced that allow anyone, spending a minimum of time, to get much more knowledge, study and learn any technique using distance learning, thereby saving time that a person, for example, spends on the road. Thus, the learning process is facilitated and becomes

available for those people who want to learn, but do not have time, since the schedule is inconvenient or there is very little time.

There are many platforms for distance learning or learning using e-learning elements, but when choosing a specific site, you should determine for yourself a specific strategy and goals, for what exactly this or that platform will be implemented.

According to Elearning Industry, the most popular learning management systems are Looop, iSpring Learn, Blackboard, Skolera, Web Tutor, NEO LMS, Mirapolis LMS, Moodle, Teachbase, Memberlux, OpenedX, Sakai, Brightspace for Education, GetCourse, Edmodo, Google Classroom. If we consider systems that are intended only for the academic direction, then NEO LMS and Moodle should be distinguished.

Learning systems differ not only in functionality, but also in what problems they can solve. Therefore, there is no universal solution on the LMS market. Each service meets specific goals: corporate training, sale of courses, distance learning in universities. To understand whether a system is right for you or not, you need to try solutions from each provider.

The main criteria for choosing e-learning tools include the following: functionality, reliability, stability, cost, availability of content development tools, SCORM support, knowledge testing system, usability, modularity, accessibility, 100% multimedia, scalability and extensibility, development prospects platforms, cross-platform LMS, quality of technical support, availability (absence) of Ukrainian localization of the product.

Conducting a more in-depth analysis of the above two systems, we note that 80% of Moodle users are satisfied with the platform and 92% of NEO LMS users are satisfied with the system.

The advantage of NEO over Moodle is the ability to host webinars and maintain a synchronous virtual classroom.

The conducted comparative analysis showed that the Moodle platform is of the greatest interest among DL platforms, since it meets the greatest number of criteria. Also, a distinctive feature of the Moodle project is that the most active international network of developers and users has formed around it, who share their experience with the platform, discuss problems that have arisen, exchange plans and results for further development of the environment.

It is also worth noting that Sakai and Blackboard platforms are not far behind Moodle. Sakai is an affordable feature-rich technology solution suitable for e-learning, research and corporate work, open source, which gives users the right to develop, customize and distribute software free of charge and for any purpose; and the Blackboard platform, despite being a commercial software product, is also very popular with private users and educational institutions due to its capabilities and offered functions.

The DLS market is actively developing all over the world. This is primarily due to the increased demand for educational services and the development of information technology. In addition, the number of Internet users is increasing from year to year. DLS helps universities provide the necessary information to students who take exams remotely. To date, distance learning has been introduced in 50% of educational institutions.

Based on the results of the analysis, we can conclude that not all of the considered programs have a sufficiently wide range of tools for developing and conducting

computer testing, but the Moodle software shell meets most of the criteria for developing computer tests.

I. O. Pobizhenko

АНАЛІЗ ВИКОРИСТАННЯ G SUITE FOR EDUCATION В ХАРКІВСЬКІЙ ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ

I. O. Pobizhenko

ANALYSIS OF THE USE OF G SUITE FOR EDUCATION AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE

Серед багатьох форм дистанційної освіти заклад Харківська державна академія культури обрала G Suite for Education. З початку 2020/2021 навчального року всі студенти та викладачі почали використовувати цей сервіс та всі додатки до нього. Спочатку всім роздали імена їх електронної пошти для реєстрації, а потім співробітники зареєструвались у ньому, і тепер взаємодія та документообіг відбуваються винятково через цей сервіс.

Головною перевагою є безкоштовне використання багатьох сервісів, які присутні в G Suite for Education як для викладачів та студентів, так і усіх, хто працює у вищому навчальному закладі.

Далі проаналізуємо головні інструменти, які використовує викладач під час роботи зі студентами.

Інструмент «Календар» – дуже потужний сервіс для планування занять зі студентами та взаємодії між викладачами, наприклад, планування засідань кафедр та інших взаємодій у ЗВО.

Classroom – дуже зручний як для викладача, так і студента сервіс, який містить такі головні вкладки, як «Потік», «Завдання», «Люди» та «Оцінки». У вкладці «Потік» відображаються усі події, які додаються у цьому предметі. У вкладці «Завдання» викладачі розміщують інформацію для студентів та матеріали для співробітників академії, які перевіряють викладачів. Також у цій вкладці дуже просто робити завдання для студентів з перевіркою та тести для студентів. У групу «Люди» додаються усі студенти групи, зокрема усі контролюючі люди, наприклад, у цьому навчальному закладі це працівники навчального відділу. Студентів дуже просто додавати, якщо, як в нашому випадку, адміністратор сформував назви усіх груп, які є в закладі вищої освіти. А вкладка «Оцінки» використовується для виставлення оцінок за виконані завдання та тести студентів.

Недоліки: 1) неможливо створити присутність студентів, лише як користуючись інструментом «Форма» (створюючи тест) у завданнях, 2) інструмент «Тест» не має таких широких можливостей, як, наприклад, тести в системі Moodle. Є також мобільний додаток Google Classroom. Це дуже зручно, тому що студент при дистанційній формі може виходити з будь-якого місця не лише з браузера, але й з мобільного додатку для відео та звукової взаємодії на заняттях викладача зі студентами. Інструмент використовується також для взаємодії між викладачами. Завдяки можливості демонструвати всю інформацію за допомогою цього інструменту викладачу і студенту дуже легко взаємодіяти протягом всього року на усіх видах занять, лекційних, практичних, семінарських, а також під час підготовки і захисту курсових та дипломних

робіт. Також є можливість запису як усього заняття, так і переписки (чат), усіх активностей, які проходять на заняттях, наприклад, це дуже зручно для лекції, щоб студенти могли її переглядати, якщо є така необхідність, або запису практичних чи семінарських завдань для того, щоб можна було переглядати потім різні цікаві доповіді. Наразі дуже важливим недоліком є те, що можна безкоштовно працювати до 100 користувачам за одним посиланням. Якщо ж на потоці більше 100 студентів, то треба створювати два потоки або платити за акаунт, в якому можна займатись більш ніж зі 100 студентами.

Також дуже зручне використання сервісу Jamboard як з Goggle Meet, так і окремо. Це дуже гарний інструмент для взаємодії та комунікації в реальному часі зі студентами. Можна писати, виправляти на дошці в реальному часі зі студентами.

Інструмент «Форма» також може використовуватись окремо, якщо необхідно опитати студентів окремо від Google Classroom. Завдяки інструментам «Документ» можна створити документ, який би читали студенти за посиланням, а завдяки інструменту «Таблиця» можна, наприклад, давати на розсуд студентів теми рефератів чи курсових з заповненням самими студентами чи викладачем, а також можна в режимі читання демонструвати рейтинги учнів за їх успішністю.

Проаналізувавши все це, можна зробити висновок, що інструмент G Suite for Education – повний інструмент для роботи зі студентами, але ще має недоліки, які не надають права висловлювати думку, що це найкращий інструмент для роботи зі студентами у вищих навчальних закладах.

О. О. Вдовіна

ПРАВОВІ КОМУНІКАЦІЇ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

О. О. Vdovina

LEGAL COMMUNICATIONS IN THE INFORMATION SOCIETY

Одним з основних засобів отримання знань, в умовах розвитку інформаційного суспільства, є активне впровадження цифрових технологій, які здатні змінювати усталені системи передавання інформації. Динамічний розвиток соціальних комунікацій нерозривно пов'язаний з інформаційними технологіями, програмними продуктами та автоматизованими системами, що відкривають нові можливості для особистісної реалізації, підвищення рівня правової грамотності, виховання нових поколінь освічених людей. Симбіоз соціальної та правової інформації з сучасними технологіями розкриває необмежені можливості переходу до нової якості розуміння сутності окремих явищ, зокрема системи соціальних правових комунікацій.

Дефініція терміну «соціальні комунікації» активно досліджується у працях фахівців, науковців, дослідників Г. Почепцова, О. Холода, В. Різуна, проте яскраво вираженим, спільним для усіх них, є наявність певної системи, яка охоплює засоби, інструменти, шляхи, принципи та способи задля налагодження і підтримання контактів на основі професійно-технологічної діяльності, що спрямована на розроблення, впровадження, організацію, удосконалення, модернізацію відносин у суспільстві, які встановлюються між різними соціальними інститутами, де, з одного боку, у ролі ініціаторів спілкування найчастіше виступають соціально-комунікаційні інститути, служби, з іншого –

організовані спільноти (соціум, соціальні групи) як повноправні учасники соціальної взаємодії. Натомість висвітлення проблематики саме правових комунікацій (та їх значення у суспільних процесах) є достатньо новою течією. Саме тому, аналізуючи їх, ми можемо дійти висновку, що це цілеспрямований обіг і глобальне поширення інформації правового характеру з використанням сучасних інформаційно-комунікаційних систем, що надає можливості встановлення зв'язків між індивідом і соціальними групами, колективами, інститутами, а також їх взаємовідносини із суспільством.

Слід зауважити, що між правом і комунікацією існує взаємозв'язок, який виявляється через сумісне, скоординоване «дійство», а також шляхом з'єднання юридичного і комунікативного. Таке взаємне переплетіння сфер дозволяє, на думку О. Макеевої, з одного боку, говорити про правову комунікацію не лише як про абстрактний концепт, а й як про практичну сферу узгодження взаємодії (через поведінку) людей у юридико-комунікативному суспільстві. Метою правової комунікації, згідно з Г. Клімовою, є забезпечення якості та дієвості правотворчої діяльності; ефективності здійснення управлінських правових суспільно важливих завдань. Інформаційне суспільство висуває власні вимоги щодо форм правової комунікації (інформування) громадян, зокрема: правове інформування засобами масової комунікації, через Інтернет; правове інформування шляхом впливу юридичної практики; правове інформування через консультації юристів; правове інформування шляхом безпосереднього читання громадянами законів і юридичної літератури; правове інформування шляхом неофіційного міжособистісного спілкування на правові теми. З огляду на форми правової комунікації можемо виокремити й виконувати нею функції, зокрема: регулювальну, цільову, формуючу, комунікативну, інформативну, ціннісну. Система соціальних правових комунікацій, що сповідує повагу до закону, відкритість, толерантність, сприйняття чужого вибору та провокує усвідомлення цінності права (Н. Іванова). На основі вищезазначеного спробуємо виділити основні напрями, пов'язані з реалізацією цілей системи соціальної правової комунікації: комунікація між владними інститутами; комунікація між владними й громадськими інститутами; комунікація між ЗМІ, сучасними інформаційними центрами, науковим середовищем та владними й громадськими інститутами.

Таким чином, підсумовуючи вищесказане, систему соціальних правових комунікацій можна розглядати як взаємодію соціальних інститутів (держави, громадських інститутів та інформаційних структур усіх форм власності) щодо створення, оброблення, аналізу та поширення в просторі й часі правової та іншої соціально значущої для правової сфери інформації, що породжує сукупність процесів її обігу й застосування під час розвитку соціально-правових відносин.

А. М. Шелестова

СУЧАСНЕ РОЗУМІННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

А. М. Shelestova

CONTEMPORARY INSIGHT INTO INFORMATION CULTURE

Останнім часом посилюється тенденція до цілісного розгляду інформаційної культури особистості з позицій інтеграції її інформаційної та

культурологічної компонент. Унаслідок цього ІК розглядає сферу культури, пов'язану з функціонуванням інформації в суспільстві і формуванням інформаційних якостей особистості. На сучасному етапі виникають дискусії з приводу тлумачення поняття ІК як складової сучасного українського суспільства, її структури, компонентів, змісту для підготовки майбутніх фахівців різних спеціальностей. Активно досліджуються питання існування та трансформації ІК в умовах інформаційного суспільства, а також ІК особистості. Новий зміст поняття ІК з'являється зі становленням інформаційного суспільства, основною особливістю якого є переважання інформаційної діяльності в усіх сферах суспільного виробництва, в мистецтві, бізнесі, освіті, і здійснення інформаційної взаємодії на основі інформаційних і комунікаційних технологій. Подальший розвиток інформаційного суспільства та інформаційно-комунікаційних технологій буде впливати на розвиток та трактування ІК.

Для ефективного розвитку ІК в Україні діє кілька проєктів як державних (запровадження нових навчальних предметів та ін.), так і недержавних (наприклад, платформи PROMETEUS або EdEra пропонують курси, присвячені набуттю навичок інформаційної культури).

Активним впровадженням курсів, присвячених ІК, займаються заклади вищої освіти (далі ЗВО) України. Нині на базі українських ЗВО студентам-бакалаврам викладаються дисципліни: «Основи інформаційної культури», «Інформаційна культура», «Основи інформаційної культури особистості», «Культура спілкування», «Культура розумової праці», «Етика поведінки», «Медійна та інформаційна грамотність» тощо. Узагальнено зміст курсів зводиться до наступного: «Науково-теоретичні підходи до визначення інформаційної культури»; «Інформаційний потенціал суспільства як базис інформаційної культури»; «Практичні аспекти формування інформаційної культури».

Курси розраховані на студентів широкого кола спеціальностей. В умовах інформаційного суспільства висококваліфікованому фахівцеві необхідно володіти навичками роботи із різними типами та джерелами інформації за допомогою інформаційних технологій.

Підготовлені користувачі повинні мати у своєму розпорядженні набір інструментів, які дозволяють набагато легше досліджувати інформаційну екосистему. Отримання знань, навичок та саморефлексія необхідні не лише для академічних досліджень, але й безцінні у будь-якій сфері діяльності та в продовж всього життя.

Курси знайомлять студентів із важливими концепціями інформаційної грамотності, визначеними для інформаційно-наповненого та багатого на технології оточення, у якому студенти реалізують самих себе. Цей курс допомагає студентам дослідити їхні ролі як виробників та розповсюджувачів інформації, дозволяє їм більш ефективно застосовувати суміжні навички.

Курси спрямовані на засвоєння основних навичок роботи із інформацією:

1. Ідентифікація (розуміння особистої інформаційної потреби);
2. Розуміння сфери дослідження (знання про доступні та наявні джерела інформації);
3. Планування (розробка стратегій дослідження);
4. Збір (знаходження необхідної інформації);
5. Оцінювання (аналіз отриманих даних та процесу дослідження);

6. Організація (виклад матеріалу в ефективний та етичний спосіб);
7. Представлення (розповсюдження дослідженої інформації).

Нині діють і міжнародні ініціативи щодо розвитку ІК:

1) Програма ЮНЕСКО «Медіа та інформаційна грамотність». За даними веб-сайту ЮНЕСКО, це «дії, направлені на надання користувачам навичок та вмінь для критичного сприйняття, оцінки і використання інформації та медіа у своїй професійній діяльності та особистому житті» (Media and Information Literacy, 2019).

2) Міжнародна федерація бібліотечних асоціацій та інститутів. За даними веб-сайту IFLA, IFLA (англ. The International Federation of Library Associations and Institutions), (Information Literacy Section, 2019).

3) У 2000 р. започаткована Програма ЮНЕСКО «Інформація для всіх» — єдина міжурядова програма, повністю спрямована на досягнення всезагального доступу до інформації і знань в інтересах розвитку.

Таким чином, в умовах стрімкої інформатизації та розвитку інформаційного суспільства надзвичайно необхідним стає свідоме, цілеспрямоване формування інформаційної культури особистості, що водночас неможливо без розробки відповідної концепції цієї діяльності, включаючи її теоретичне обґрунтування і програму реалізації.

В. О. Ярута

ЕЛЕКТРОННІ АРХІВИ: ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ

V. O. Yaruta

ELECTRONIC ARCHIVES: TERMINOLOGICAL PROBLEMS

У різноманітних публікаціях, пов'язаних з проблематикою збереження інформації в установах, організаціях і підприємствах державної та недержавної форм власності, використовуються декілька схожих термінів: «електронний архів», «цифровий архів» та «віртуальний архів». Для правильного розуміння суті обговорюваних фахівцями проблем важливо мати чітке розуміння цих понять.

Найуживанішим серед названих є термін «електронний архів», яким позначається інформаційна система або сукупність організаційних та програмно-апаратних засобів для збереження і використання архівних та інших даних в електронному вигляді. Структура та функції такої системи повинні відповідати міжнародному стандарту ISO 14721: 2012 й містити блоки: приймання інформації, архівного сховища, керування даними, планування збереження, організації доступу, адміністрування та стандартних служб. Залежно від складності та способу реалізації окремих блоків електронні архіви поділяють на файлові масиви, електронні картотеки, системи електронного архіву і системи електронного архіву та документообігу. Також відоме економічне розуміння поняття «електронний архів» як засобу збільшення доходу організації, що його застосовує.

Цифровим архівом, звичайно, називається архів, що містить лише колекції, сформовані через оцифровування традиційних документів. Проте цей термін також може використовуватись більш розширено, як синонім поняття «електронний архів».

Найменш уживаним серед зазначених є термін «віртуальний архів», який, з одного боку, використовується для позначення інтернет-порталів, що можуть поєднувати декілька архівних ресурсів з одного або декількох джерел, відтворених в електронній формі, та містити оцифровані копії описів фондів, збірок рукописних, друканих документів, листів, протоколів, постерів, афіш, журналів, газетних публікацій, книг, ілюстрацій, фотографій, відео тощо, а з іншого, у публікаціях зустрічається поодиноке використання цього поняття для позначення систем електронного архіву.

При використанні зазначених термінів також слід враховувати тлумачення прикметників «електронний», «цифровий» та «віртуальний». Так, портал української мови та культури СЛОВНИК.ua, що містить понад 130 000 понять з 11-томного академічного тлумачного словника української мови та понад 21 000 тлумачень, доданих командою та користувачами СЛОВНИК.ua, надає такі визначення: електронний — пов'язаний із застосуванням властивостей електрона, оснований на їх використанні; цифровий — прикметник до цифра, знаку, що позначає число; віртуальний — умовний, наприклад, що діє в мережі Інтернет.

Отже, найбільш широке значення має термін «електронний архів», який можна використовувати для позначення електронних архівів будь-яких видів (з електронними та неелектронними фондами збереження, зокрема без електронних фондів взагалі, але з електронною картотекою, з виходом в Інтернет та без нього тощо), проте, за необхідності акцентувати на тому, що вміст електронного архіву складається лише з оцифрованих копій традиційних документів, слід вживати термін «цифровий архів», а якщо необхідно наголосити на виконанні електронного архіву у вигляді інтернет-порталу доцільно користуватися терміном «віртуальний архів».

І. В. Захарова, Л. Г. Лисиця

ІНФОРМАЦІЙНО-АНАЛІТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ПРОВЕДЕННЯ СОЦІОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

I. V. Zakharova, L. G. Lysytsia

INFORMATION AND ANALYTICAL TECHNOLOGIES IN SOCIOLOGICAL RESEARCH

Аналіз функціонування соціальних систем і соціальних інститутів, осмислення соціальних явищ та процесів, управління соціальними процесами потребують масиву репрезентативної, достовірної та об'єктивної інформації, яка отримується в результаті проведення соціологічних досліджень.

У соціологічній практиці використовуються такі методи збору інформації, як опитування, інтерв'ю, спостереження, аналіз документів, зокрема контент-аналіз, експертна оцінка, тестування, фокус-групи тощо.

Одержані після проведення соціологічного дослідження дані підлягають інтерпретації (поясненню). Дослідник має підготувати підсумковий документ аналізу соціологічної інформації: звіт, інформаційну (аналітичну) записку, звіт про науково-дослідну роботу.

Соціологічне дослідження потребує дотримання послідовних і змістовно пов'язаних етапів: розробка програми й плану дослідження; визначення інструментарію; збір інформації; підготовка зібраної інформації до опрацювання

та наступна її обробка; аналіз (оцінка) одержаної інформації; підведення підсумків дослідження; формулювання висновків і рекомендацій.

У процесі проведення соціологічного дослідження найбільш часто плануються такі основні методи добору інформації: аналіз документів, опитування, спостереження.

Метод аналізу документів — це сукупність методико-технічних процедур і прийомів для отримання емпіричної інформації, вилученої з документальних джерел.

Соціологічне спостереження — метод збору наукової інформації, сутність якого полягає в безпосередній реєстрації фактів, явищ, процесів, що відбуваються в соціальній реальності.

Опитування — найуживаніший метод збору соціальної інформації, який базується на безпосередній (інтерв'ю) або опосередкованій (анкетування) соціально-психологічній взаємодії між дослідником та опитуваним (респондентом).

Зібрана інформація проходить етап обробки, зазвичай, в автоматизованому режимі. Для обробки даних на комп'ютері слід здійснити кодування зібраної інформації (наприклад, нумерацію запитань та варіантів відповідей в анкеті для опитування тощо).

Результати обчислень на комп'ютері подаються в більшості випадків у вигляді надрукованих таблиць. Корисним для змістовного аналізу даних є подання результатів у вигляді різного типу графіків (гістограм, діаграм, полігонів тощо), які унаочнюють залежності та зв'язки між ознаками.

Нині дослідники мають можливість використовувати різні програми для обробки емпіричних соціологічних даних. Передусім це текстовий редактор (для підготовки письмового звіту, аналітичної записки тощо), табличний редактор, пакет комп'ютерної графіки (для підготовки графіків, слайдів для публічного оприлюднення результатів дослідження) і, звичайно, пакет програм для аналізу даних. Пакети обробки соціологічних даних містять, як правило, такі функціональні блоки програм:

1. Програми настроювання на конкретне дослідження та введення інформації в комп'ютер надають змоги описати структуру даних, що оброблятимуться (наприклад, вказати кількість ознак, допустимі значення їх та ін.), та ввести дані в комп'ютер відповідно до цієї структури;
2. Програми контролю та коригування даних дозволяють знайти та виправити у введених даних помилки, вилучити недостовірні дані;
3. Програми перетворення введених даних — програми перекодування даних, побудови додаткових ознак побудови підвибірок, що задовольняють певні умови, експорту даних у формати інших пакетів;
4. Програми математично-статистичного аналізу — програми побудови різних таблиць, розрахунку статистичних показників, перевірки статистичних гіпотез, кореляційного, регресійного, дисперсійного, кластерного та факторного методів аналізу;
5. Програми наочного представлення та виведення результатів обчислень — програми виведення на екран дисплея, друкуючий пристрій або на спеціальне обладнання різних таблиць, графіків, діаграм, гістограм, рисунків та інших форм представлення результатів роботи пакета.

Одним зі світових лідерів у статистичній обробці даних для соціальних наук є американський пакет SPSS, який охоплює велику кількість різних статистичних методів аналізу даних і має великі можливості для обробки як кількісних, так і якісних (що вимірюються в номінальних або порядкових шкалах) даних.

Чи не єдиним досить поширеним в Україні вітчизняним спеціалізованим пакетом програм для аналізу даних соціологічних досліджень на персональних комп'ютерах є пакет ОСА (обробка соціологічних анкет). До ОСА включено основні методи стандартного арсеналу процедур аналізу даних, що використовуються в соціології.

У світовій практиці для проведення соціологічних досліджень використовують всесвітню мережу, оскільки інтернет-опитування надає можливості збільшити аудиторію опитуваних, розширити географічні межі проведення дослідження, прискорити збирання первинної інформації, знизити психологічний дискомфорт респондентів через відсутність візуального контакту з особою, яка проводить опитування, підвищити відвертість відповідей тощо. Зважаючи на це, дослідники прогнозують подальший розвиток і поширення соціологічних досліджень в Інтернеті, поступово будуть удосконалюватись інструментарій досліджень та програмні засоби для їх проведення.

Н. П. Філіппова

ПЕРЕДУМОВИ ВИБОРУ ПЛАТФОРМИ FEDORA ДЛЯ ПОБУДОВИ РЕПОЗИТАРІЮ БІОБІБЛІОГРАФІЧНИХ ВІДОМОСТЕЙ

N. P. Filippova

SELECTION PRECONDITIONS OF FEDORA PLATFORM FOR THE CONSTRUCTION OF THE BIOBIBLIOGRAPHIC DATA REPOSITORY

На шляху реалізації принципів даних FAIR (Findable, Accessible, Interoperable, and Re-usable), що мають на меті забезпечення доступності наукових даних для пошуку, відкритості доступу до них, функціональної сумісності та можливості їх багатократного виростання, інтенсифікуються наукові розвідки, присвячені технології репозитаріїв, з огляду на їх інфраструктурну перспективність. Чималу роль при проектуванні електронних сховищ даних зокрема відіграє платформа репозитаріїв під назвою «Fedora», що дозволяє створити гнучку, розширювану структуру електронного сховища даних з відкритим кодом для управління, збереження та забезпечення доступу до інформації.

Розкриваючи історіографію означеної проблематики, доцільно відзначити, що окремі аспекти функціонування репозитаріїв для обміну науковими даними досліджують Сара Маннгеймер, Емі Піента, Дессіслава Кірілова, Колін Елман, Ембер Вутіч, Девід Вілкокс, Сімона Армелі Мініцанте, Гіанцарло Бірелло, Марцо Сіговіні, Тізано Мінуццо, Анні Перін і Алессандро Церегато, М. Ю. Рождественська. У свою чергу, система ресурсів біографічної інформації представлена в наукових дослідженнях В. І. Попика, О. М. Яценка, О. В. Воскобойнікової-Гузєвої, О. Л. Верніка, Ю. В. Вернік.

Сьогодні Fedora використовується в різноманітних організаціях по всьому світу, включаючи бібліотеки (зокрема Королівською бібліотекою Данії), музеї,

архіви і державні установи, загальна кількість яких досягає понад 400. Одним з прикладів репозитарію, що успішно функціонує на платформі Fedora, є також Archivio di Studi Adriatici (ASA) – відкрите електронне сховище Інституту морських наук (ISMAR-CNR) Венеції, у якому зберігаються природничі колекції, книжкова спадщина, документи і карти Інституту морських наук, що розміщуються на веб-сайті на основі репозитарію Fedora та фреймворку Islandora.

Передумовами вибору установами Fedora в якості платформи формування репозитарію даних можна визначити низку причин, адже гнучкість системи Fedora здатна задовольнити різноманітні варіанти використання та вимоги. Однак більшість установ звертаються до Fedora з огляду на її гнучкість – здатність платформи забезпечувати роботу як локальних сховищ даних, так і комплексних репозитаріїв, у які вони неминуче трансформуються в процесі свого функціонування. Не менш важливим є той факт, що Fedora розроблена з урахуванням довговічності. Збереження інформації в електронній формі є складною проблемою, задля вирішення якої Fedora пропонує низку функцій і моделей інтеграції, що підтримують загальну стратегію цифрового збереження, не позиціонуючи при цьому себе як універсальна система зберігання.

Також Fedora чималу увагу приділяє відповідності стандартам, імплементуючи систему загальноприйнятих веб-стандартів для надання своїх послуг. Відповідність цим стандартам полегшує інтегративність платформи з іншими програмами та службами для обміну даними. Зрештою, Fedora відповідає запитам сучасної світової спільноти, забезпечуючи розподілену підтримку та контроль.

Ця платформа надає можливості передавання комбінованих даних і має модульну архітектуру, основу на зручному програмному інтерфейсі (APIs), забезпечуючи простоту інтеграції з існуючими додатками. До того ж, Fedora дедалі більше зосереджується на управлінні науковими даними, що, на нашу думку, робить її оптимальною платформою для побудови репозитарію біобібліографічних відомостей відповідно до принципів даних FAIR.

Поміж іншого, Fedora має потужну підтримку стійких ідентифікаторів, як шляхом карбування HTTP-ідентифікаторів URI для кожного ресурсу, так і дозволяючи асоціювати будь-яку кількість додаткових ідентифікаторів з ресурсами в якості властивостей RDF (Resource Description Framework, тобто моделі опису ресурсів). Fedora також підтримує розширені метадані в будь-якій схемі, що можуть бути індексовані та розповсюджені за допомогою різноманітних протоколів та служб. Як сервер комбінованих даних, Fedora дозволяє семантично пов'язувати ресурси як у сховищі, так і в ширшій мережі. Поряд з цими та іншими функціями, що підтримують управління науковими даними, спільнота Fedora бере активну участь у відповідних ініціативах, зокрема в Об'єднанні даних наукових досліджень (Research Data Alliance, RDA). Представники Fedora входять до складу низки робочих груп, що займаються розробкою питань визначення вимог та сумісності платформ електронних сховищ дослідницьких даних.

Отже, Fedora як гнучка, розширювана архітектура репозитарію цифрових об'єктів представляє собою програмне забезпечення для електронних сховищ даних із відкритим кодом, здатне оптимізувати зберігання, збереженість та

доступ до цифрового контенту, що повною мірою відповідає перспективним функціональним завданням сховища біобібліографічних відомостей «Українського національного біографічного архіву».

А. О. Кириченко

НОВІ ФОРМАТИ КОНЦЕРТІВ У СУЧАСНИХ УМОВАХ

А. О. Kyrychenko

NEW CONCERT FORMATS IN THE MODERN REALITY

Сучасна культура розвивається в динамічній прогресії. Фактор інформаційних технологій значно вплинув на соціально-культурний простір. Під впливом процесу інформатизації культура почала занурюватися в новий багатовимірний віртуальний простір — кіберпростір. Наслідком цього був процес віртуалізації сучасної культури, що став багато в чому її найважливішою сучасною характеристикою.

Интерес дослідників до сутності феномену віртуалізації зародився ще за часів античності. До ери комп'ютерних технологій під віртуальністю розуміли об'єкт або стан, які реально не існують, але можуть виникнути за певних умов. Поняття віртуальності активно увійшло в науковий обіг лише наприкінці ХХ ст. Термін «віртуальна реальність» був введений у 1984 р. фахівцем у галузі комп'ютерних технологій Жароном Ланьє. Це поняття він використовував для позначення «електронних пристроїв, які вводять користувача в новий вимір існування, у світ інформації, в абсолютно незвичне для людини дигітальне і інтерактивне середовище технологічно спродукованих симулякрів всього того, що тільки може бути йому дано в досвіді сенсорного сприйняття дійсності».

Нині віртуальна реальність уявляється як щось подібне до оточуючого нас світу, штучно створеного за допомогою технічних засобів і представленого в цифровому форматі. Створювані ефекти проєктуються на свідомість людини і дозволяють відчувати відчуття, максимально наближені до реальних.

Як зауважує дослідниця Т. Капітонова, «технології віртуальної реальності надають значні можливості для творчого самовираження, використання яких може стати потужним ресурсом розвитку особистості, самостійності і критичності мислення, стимуляції пізнавальної ініціативи, підвищення професійних та особистих компетенцій в галузі інформаційної та соціальної взаємодії».

Технології віртуальної реальності широко використовуються в різних сферах людської діяльності: освіті, медицині, будівництві, автомобілебудуванні, проєктуванні і дизайні, маркетингу і рекламі, індустрії розваг тощо. Особливу увагу приділимо індустрії розваг, а саме: концертам і шоу, в яких вперше впроваджуються технології віртуальної реальності.

Пандемія коронавірусу внесла корективи в повсякденне життя сучасного суспільства. І якщо раніше віртуальні тури, виставки були як розвага, нова технологія, то в період карантину ситуація різко змінилася, і ми змушені були перейти на віртуальне спілкування, віртуальний шопінг, віртуальне відвідування музеїв, театрів і навіть віртуальний туризм. На жаль, індустрія розваг, а особливо концертна індустрія зазнала збитків через скасування концертних турів, шоу. Артисти і їх численні команди залишилися осторонь

культурного життя. Але деякі артисти швидко адаптувалися до нових непередбачуваних умов, і організували онлайн-ефіри в соціальних медіа і навіть давали концерти, створювали шоу у віртуальному просторі.

Сенсаційною подією став віртуальний концерт під назвою «Astronomical» американського репера Тревіса Скотта, інтегрований у комп'ютерну гру Fortnite. Він тривав всього 10 хвилин, і при цьому прем'єру дивилися одночасно 12,3 млн глядачів по всьому світу (за даними компанії власника гри Epic Games) — це є рекордом для онлайн-концерту в грі. Додатково концерт Тревіса Скотта «Astronomical» трансливався на платформах Twitch і YouTube. Усього реп-виконавець виступив у грі Fortnite п'ять разів за три дні, отже, кількість глядачів зросла до 48,8 млн осіб. За видовищністю, візуальними і звуковими ефектами цей концерт можна сміливо назвати онлайн-шоу. Дизайнери працювали над розробкою гігантської віртуальної моделі репера: він був добре впізнаваний, коли феєрично з'являвся перед гравцями після падіння метеорита. Віртуальний Тревіс Скотт танцював, переміщувався з однієї локації на іншу і читав реп. Після виконання однієї з пісень співак пішов під воду і продовжував читати вже в скафандрі. Виступ закінчився презентацією нової пісні «The Scotts» і виходом у відкритий космос виконавця, який читав реп, сидячи верхи на віртуальній планеті. Шанувальники прокоментували цей виступ як найкращий «івент у грі».

Популярна південнокорейська група BTS представила віртуальне шоу з назвою «Bang bang son: the live», яке стало найбільшим платним концертом у світі, зібравши близько 756 000 глядачів з більш ніж 100 країн. Цей рекорд був відзначений у книзі рекордів Гіннеса. До речі, цей колектив, що складається з семи виконавців, неодноразово відзначався в Книзі рекордів Гіннеса. Наприклад, відеокліп BTS на пісню «Boo With Luv» всього за добу подивилися 74,6 млн користувачів YouTube. Напередодні бойз-бэнд також у найкоротші терміни набрав 1 млн фоловерів у соціальній мережі Tik Tok. На це знадобилося 3 години і 31 хвилини. А на початку січня новий альбом музикантів «Map of the Soul: 7» досяг рекордної кількості попередніх замовлень. Крім того, BTS стала першою південнокорейською групою, що опинилася на верхніх щаблях головних музичних чартів США. Шоу тривало півтори години і трансливалося зі студії в Сеулі. Глядачі дивилися живий виступ BTS на платформі WeVerse. Музиканти виконали 12 пісень, під час концерту вони пересувалися між різними кімнатами-декораціями.

Квитки на онлайн-шоу коштували: для членів фан-клубу Army BTS — 26 доларів і 35 доларів — для всіх інших. За інформацією журналу Rolling Stone, лише на їх продажі музиканти заробили від 19 до 26 млн дол.

Для музичної групи такий грошовий збір не є рекордом, але це якщо порівнювати з живими виступами. Що стосується формату онлайн — це величезний результат.

Отже, слід зазначити, що віртуальне онлайн-шоу — це новий жанр, нова форма розваг, де Інтернет є універсальною платформою соціокультурної діяльності і творчої активності особистості.

В. С. Антонович

**КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕРНЕТ-ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЄЮ ФАХІВЦІВ
ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ**

V. S. Antonovych

**THE CONCEPT OF PROVIDING THE INTERNET INFORMATION
TO HOTEL AND RESTAURANT SPECIALISTS IN UKRAINE**

Україна — країна з величезним туристичним потенціалом, який окрім глобальних чинників впливу досить залежний від локальних (якості послуг, відповідності стандартам, комфортності і тому подібного). Готельно-ресторанна сфера є частиною туристичного комплексу і потребує якісного та завчасного інформування на досить високому рівні. Для цього слід чітко розуміти, звідки брати інформацію і як її аналізувати, а найшвидшим методом отримання даних є використання Інтернету.

У випадку з великими мережами закладів харчування і проживання проблема поінформованості вирішується шляхом створення та роботи величезних аналітично-інформаційних відділів у структурі центральних офісів. Такі відділи постійно розміщують актуальну інформацію на власних корпоративних інтернет-сторінках або інформують співробітників за допомогою месенджерів та інших мобільних додатків. Подібні підрозділи виконують багато інших функцій зі збору та аналізу інформації, маркетингу, в окремих випадках звертаються до професійних компаній, які проводять дослідження з конкретного питання.

Ще однією моделлю інформування в мережевих закладах є франшиза, адже окрім товарного знаку, фірмового найменування і фізичних та юридичних об'єктів користувач отримує дані про технологічний процес та іншу комерційну інформацію. Оскільки багато закладів мають іноземних франчайзерів, то більшість підтримки відбувається шляхом використання інтернет-порталів, сайтів, електронної пошти та онлайн-конференцій.

Існує чимало корисної інформації з готельно-ресторанної сфери, розміщеної на сайтах періодичних видань, в особистих блогах та на інших ресурсах. Як правило, така інформація часто може не дійти до широкого загалу через обмежений доступ, слабку популяризацію, відсутність рецензій та рекомендацій.

В Україні більшість інформації з готельно-ресторанної справи зберігається у вузівських бібліотеках, які готують фахівців з цього напрямку. На сайтах таких бібліотек є електронні каталоги, але вони часто надають лише інформацію про те, які видання є в наявності, доступ до них закритого типу.

Отже, хорошу інформаційну підтримку мають переважно студенти, викладачі, співробітники університетів, причетні до мережевих закладів особи, а інші фахівці готельно-ресторанної справи, які потребують інформації, повинні самостійно її шукати і накопичувати, що не завжди може бути зручно та забирати багато часу.

Дайджести є хорошими способами інформування, вони — невіддільна складова більшості інформаційних інтернет-ресурсів, дуже зручні, адже містять стислі виклади добірки творів (і тому подібного) із різних видань. Таким

чином за звуженою тематикою можна отримати якісну і повну інформацію для подальшого її аналізу.

Нині важко уявити своє існування без мобільного телефону, окрім функції засобу зв'язку він також надає можливості отримувати будь-яку наявну у вільному доступі інформацію. Більшість розробників операційних систем для мобільних пристроїв за останніми тенденціями створюють голосових помічників, таких як Google Assistant, Siri, Alexa, Cortana. Такі доповнення допомагають отримувати інформацію ще швидше, а завдяки тому, що вони постійно удосконалюються, якість і інформативність таких даних зростає. Було б добре мати подібних голосових помічників для спеціалістів вузької спеціалізації, наприклад, готельно-ресторанної.

На рівні з голосовими помічниками досить добре мати живі онлайн-чати, щоб, за виникнення потреби і неможливості вирішення питання штучним інтелектом, можна було все ж таки отримати допомогу від реальної людини.

Використання подібних змішаних систем інформаційного забезпечення надає можливість залучення меншої кількості працівників, але програмна складова коштує доволі дорого.

Ще одним видом інформаційної підтримки є так звані email-розсилки, які масово інформують користувачів певних сайтів (тому подібного) про останні новини, товари, послуги і так далі. Досить популярний метод, адже не потрібно постійно відвідувати сайт у пошуках інформації, а лише слідкувати за листами на електронній скрині (підписатися на розсилку можна лише за потрібними напрямками). Найбільше використовується онлайн торговельними майданчиками.

Отже, готельно-ресторанна сфера в Україні має багато можливостей для інформаційного забезпечення за допомогою використання мережі Інтернет. Фахівці отримують дані різною мірою, залежно від структури, до якої належать, і витрачають для обробки такої інформації різну кількість часу, тому що займаються збором і аналізом особисто або перекладають ці функції на третіх осіб.

Д. І. Галенко

ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ІТ-ІНДУСТРІЇ З ПОЗИЦІЙ HR-МЕНЕДЖМЕНТУ (НА ПРИКЛАДІ М. ХАРКОВА)

D. I. Galenko

ISSUES OF IT-INDUSTRY DEVELOPMENT FROM THE STANDPOINT OF HR-MANAGEMENT (A STUDY OF KHARKIV)

ІТ-сфера в Україні нині активно розвивається. Відкривається багато нових ІТ-компаній, зарубіжні компанії теж заходять на український ринок інформаційних технологій та відкривають свої офіси. Основою ІТ-бізнесу є фаховий персонал, тому на ринку праці постійно зростає потреба у кваліфікованих фахівцях саме у сфері інформаційних технологій (консультування, розроблення та тестування програмного забезпечення, захисту інформації тощо).

Згідно з результатами дослідження, у Харкові працює близько 25 тис. фахівців галузі інформаційних технологій, які працевлаштовані у 450+

компаніях. Таким чином, за кількістю ІТ-спеціалістів Харків з великим відривом випереджає інші ІТ-локації країни, поступаючись лише Києву. П'ятнадцять відсотків працівників ІТ-сектору країни працюють у Харкові, що вдвічі більше, ніж у Дніпрі, та втричі більше, ніж в Одесі (<http://www.management.com.ua/hrm/>). У якості сильних сторін харківської ІТ-галузі аналітики визначають плідну співпрацю бізнесу з місцевими університетами, розвиток міської інфраструктури та проведення великої кількості спеціалізованих заходів (конференцій, хакатонів, мітапів тощо), які сприяють покращенню експертизи та професіоналізму ІТ-спеціалістів.

Для управління кадрами в ІТ-компаніях широко використовують спеціалізовані системи класу HRM (Human Resource Management), до складу яких входять підсистеми для ведення штатних розкладів і оргструктур, обліку кадрів, обліку робочого часу, розрахунку заробітної плати тощо. Ці системи є повнофункціональними і забезпечують автоматизацію основних функцій управління персоналом, а також ефективно прийняття управлінських рішень.

За результатами проведеного дослідження щодо вдосконалення системи управління розвитком персоналу (HRM) на ІТ-підприємствах, отримано наступні висновки. Існуючий механізм розвитку персоналу на вітчизняних ІТ-підприємствах потребує впровадження нових підходів з урахуванням досвіду провідних зарубіжних компаній для забезпечення конкурентоспроможності на ринку. Дослідження дозволило виявити основні проблеми його функціонування: зниження продуктивності праці та мотивації в персоналу, збільшення рівня плинності кадрів, що пов'язано із неефективною системою моніторингу розвитку кадрового потенціалу.

Визначено головні завдання для успішного майбутнього розвитку ІТ-індустрії в Харкові:

1. Підвищення рівня професійної зрілості інженерів і менеджерів: серйозні світові компанії вже довіряють масштабні проекти українським розробникам, і кількість таких проектів буде зростати. Для того щоб перевершувати очікування замовника і ще більш динамічно розвивати бізнес, необхідно вийти на новий рівень володіння англійською мовою, навичок менеджменту, комунікації з партнерами світового рівня і вміння передбачати потреби бізнесу замовника.

2. Digital Transformation: ІТ-сервіси стають органічною частиною будь-якого бізнесу в усіх галузях, відбувається цифрова трансформація традиційних бізнесів, але клієнти не завжди в змозі самі сформулювати свої потреби в ІТ-сфері. Завдання консультантів полягає в тому, щоб навчитися бути надійними партнерами для замовників, забезпечуючи їм повну підтримку процесу трансформації, починаючи від концептуалізації бізнес-процесів і закінчуючи впровадженням сервісу та побудовою ІТ-інфраструктури.

3. Інновації: світ змінюється все швидше, і немає іншого вибору, ніж навчитися бути на передовій цього процесу. Саме цього чекають від ІТ-компаній замовники і партнери, і саме це дозволить компаніям розвиватися ще динамічніше в середовищі зі зростаючою конкуренцією.

Систематичний моніторинг розвитку персоналу впливатиме на підвищення якості управління персоналом загалом. При розрахунку фінансового стану підприємства можливо передбачити підвищення витрат на розвиток персоналу. За умов впровадження системи моніторингу розвитку персоналу підприємства

передбачається розвиток таких методів, як «Assesment Center» та «360-градусів», внаслідок чого можна очікувати значне зниження плинності персоналу (на 7%). Також очікується зростання витрат, що спрямовані на розвиток персоналу.

Узагальнення результатів дослідження дозволяє стверджувати, що розроблена система моніторингу розвитку персоналу спрямована на забезпечення оптимального рівня якості управління персоналом. Підвищення результативності діяльності працівників управлінських посад залежить від удосконалення оцінки якості їх трудової діяльності. Таким чином, для того щоб компанія успішно розвивалася, необхідно розвивати її головний потенціал — людський, тобто співробітників, які в ньому працюють. Лише висококваліфіковані співробітники зможуть вивести компанію на лідируючі позиції у своїй сфері, залишивши конкурентів далеко позаду. Система навчання та розвитку персоналу допомагає формувати і підтримувати кадровий склад в організації у відмінному стані, що водночас підвищує професійний рівень працівників, формує у них сучасне мислення.

Підбиваючи підсумки дослідження, можна бути оптимістичними у прогнозах, що спираються на думки фахівців та вчених. Це дозволяє називати Харків одним з найбільших ІТ-хабів країни, який буде поступово нарощувати темпи розвитку, розвивати місцеву і державну економіку, сприяти підвищенню кваліфікації молодих фахівців та формувати позитивний образ міста як кращої локації для міжнародного співробітництва.

Ю. Борисенко

ГАЛУЗЕВІ ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ В УМОВАХ МЕДИЧНОЇ РЕФОРМИ УКРАЇНИ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ

Yu. Borysenko

SECTORAL ELECTRONIC RESOURCES UNDER THE CONDITIONS OF MEDICAL REFORM OF UKRAINE: THEORETICAL AND APPLIED ASPECTS

Інформаційне забезпечення громадян та організацій інформацією щодо: захворювань, методів їх профілактики і лікування, здорового способу життя, лікарських засобів та предметів медичного призначення, медичної статистики, прогнозування ризиків поширення інфекційних захворювань, впливу екологічного стану довкілля на здоров'я населення та інше — можливо лише при організації відповідної інформаційної інфраструктури на основі сучасних інформаційних і телекомунікаційних технологій (ІКТ). Створення такого інформаційного середовища сприятиме забезпеченню процесу управління охороною здоров'я своєчасною та достовірною інформацією.

Медична реформа України або Реформа системи охорони здоров'я в Україні — це заходи Міністерства охорони здоров'я, починаючи з 2016 р. і дотепер, для забезпечення всім громадянам України рівного доступу до якісних медичних послуг та перебудови систему охорони здоров'я так, щоб у її центрі був пацієнт. Створення сучасної електронної системи охорони здоров'я — невіддільна частина трансформації охорони здоров'я України.

Поява можливості запам'ятовування і збереження впорядкованих даних на електронних носіях стали могутнім поштовхом до розвитку реєстрів і баз даних медичного призначення. Завдяки вивчення міжнародного досвіду

створення даних реєстрів є суттєвим підґрунтям для формування медичних інформаційних програм в галузі охорони здоров'я.

Широке застосування мультимедійних комп'ютерів і ІКТ зумовило стрімкий розвиток телемедицини. Телемедичні технології широко застосовуються як у великих лікувальних закладах обласного рівня, так і у районних лікарнях та у закладах первинної медико-санітарної допомоги (кабінетах сімейного лікаря). Упровадження електронної історії хвороби надасть змоги оперативного ведення обліку витрат, що пов'язані із діагностичним та лікувальним процесом, забезпечить створення реєстрів використанням медикаментів і засобів медичного призначення та безпосередньо оплати послуг медичного персоналу.

В Україні електронна система охорони здоров'я (eHealth) складається із центрального компонента, який відповідає за централізоване зберігання та обробку інформації, та медичних інформаційних систем (МІС), які лікарні та поліклініки можуть обирати на ринку і встановлювати в себе. Електронна система охорони здоров'я працює за модульною системою. Модуль – набір функціоналу необхідний для різних типів користувачів системи eHealth. Електронна система охорони здоров'я (eHealth) допомагає пацієнтам отримувати, а лікарям – надавати якісні медичні послуги, забезпечуючи швидке отримання медичної інформації для правильного встановлення діагнозу з урахуванням цілісної картини здоров'я пацієнта.

На веб-сайті державне підприємство (ДП) «Електронне здоров'я» (<https://ehealth.gov.ua>) можна ознайомитись зі списком компаній, які надають такі послуги, і зробити порівняльний аналіз МІС (Helsi, «Медікс», Telemed24, «Телекіт», «Медстар», Evomis та ін.). Кожен медичний заклад сам обирає, з ким працювати, але принцип дії у всіх схожий. ДП «Електронне здоров'я» постійно оновлює функціональні можливості на рівні центральної бази даних (ЦБД) eHealth та здійснює повторні тестування МІС. Це означає, що МІС може бути в подальшому відключений від ЦБД eHealth по результатам повторного тестування.

Широкий набір функціонально орієнтованих прикладних програм МІС дає змогу створювати різноманітні інформаційно-обчислювальні мережі, орієнтовані на вирішення всього спектра завдань організації управління лікувальним і лікувально-профілактичним процесом у різних медичних закладах. Упровадження електронних систем в закладах охорони здоров'я України має велике значення для якісного та ефективного управління медичним процесом, а також підвищення рівня своєчасної та якісної діагностики захворюваності.

Відповідно до даних, розміщених на сайті Урядового порталу щодо розвитку цифрових трансформацій в охороні здоров'я, то нині забезпечено доступність та стабільність роботи eHealth в режимі 24/7, утворено комітет SDLC з метою ефективного управління розробкою функціоналу системи та розроблено RoadMap (дорожню карту розробок компонентів eHealth).

На сайті Національної служби здоров'я України (НСЗУ) (<https://nszu.gov.ua>) у розділі Е-ДАНИ розміщені знеособлені електронні дані, як у вигляді аналітичних панелей, за допомогою яких можна шукати інформацію, використовуючи різні фільтри, копіювати та роздруковувати необхідні дані, так і у вигляді відкритих даних, доступних для завантаження та машинної обробки

з Єдиного державного веб-порталу відкритих даних. На сайті розміщена інформація щодо електронної карти закладів первинної медичної допомоги, аптечних закладів, що беруть участь в урядовій програмі реімбурсації «Доступні ліки», та ще багато корисної інформації.

Саме поява доступної електронної інформації забезпечить вирішення питання щодо координації різних відомств у галузі охорони здоров'я та надасть змоги суттєво підвищити інформованість лікарів та пацієнтів стосовно введення новітніх та ефективних медичних технологій. Отже, створення такого інформаційного середовища дозволить забезпечити подальше реформування системи охорони здоров'я, покращення стану здоров'я населення та підвищення ефективності лікувально-діагностичного процесу та проведення санітарно-профілактичних заходів.

Л. С. Гула

ОРГАНІЗАЦІЯ ДОКУМЕНТНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УСТАНОВІ

L. S. Hula

THE ORGANIZATION OF RECORDS COMMUNICATIONS IN THE INSTITUTION

У сучасних умовах сталого розвитку інформаційного суспільства стрімко зростає інтерес до різних аспектів соціальної комунікації. Новий комунікативний простір інформаційного суспільства породжується рівноцінними незалежними один від одного учасниками. Лише за допомогою ефективно організованої та реалізованої комунікації в сучасному суспільстві можливо досягти поставлених цілей різного роду інформаційних подій. У сучасних умовах поширення COVID-19 суспільство стало максимально залежати від електронних комунікацій. До ХХ ст. в науці не спостерігався суттєвий розвиток дисциплін, що пов'язані з вивченням комунікативної взаємодії людей.

Основною умовою розвитку суспільства є документно-комунікативна діяльність. З прискоренням суспільного прогресу, ускладненням інформаційних потреб постійно зростають обсяги документних ресурсів та темпи їх споживання користувачами. Дослідження особливостей документних масивів як динамічної багатфункціональної системи, спрямованої на задоволення комунікаційних потреб суспільства, дозволяє визначити основні фактори оптимізації їх функціонування. Так, подальший розвиток документно-комунікаційної сфери неможливий без інформаційної техніки та технологій, їх впровадження та удосконалення засобів документування і розповсюдження інформації.

Документна комунікація — це комунікація, яка опосередкована документом, побудована на обміні документами між двома або більше учасниками комунікаційного процесу. Документна комунікація є підсистемою соціальної комунікації.

Місце документа в соціальній документній комунікації зумовлено його функцією передання повідомлення від комуніканта до реципієнта. Будь-який документ як елемент документної комунікації можна охарактеризувати формулою «хто, що, за яким каналом, кому, з якою ефективністю повідомляє». Цей перелік питань став відомим як «формула Ласвелла». Часто її зменшують до мінімуму: «хто, про що, кому».

Таким чином, документ є засобом (каналом) передання інформації, якщо його розглядати як елемент комунікаційного процесу загалом, або джерелом інформації (комунікантом), якщо його аналізувати з позиції реципієнта.

Документно-комунікаційна система обслуговує без винятку всі сфери людської діяльності. Ця система охоплює декілька спеціально створених суспільних інститутів: редакційно-видавничу справу, науково-інформаційна та бібліографічна діяльність тощо. Серед сформованих документних структур можна відзначити: бібліотеки, інформаційні центри, редакції газет і журналів, видавництва, архіви тощо.

Теоретичний аналіз літератури, а також державних нормативно-регламентуючих документів, їх порівняння свідчить, що діяльність державного службовця повинна розглядатися з позиції внутрішньо-організаційних зв'язків, які спрямовані на забезпечення функціонування інституту державного управління як організації, що має визначені функції. Разом з тим простежується перенесення такого виду комунікації на зовнішню спрямовану діяльність державного службовця та виражається в побудові взаємовідносин з громадськістю на зразок внутрішньо-організаційних комунікацій.

Сучасні міжнародні стандарти з організації систем керування документацією в установах свідчать про обов'язковість безперервного моніторингу документних комунікацій, тобто стеження за їх розвитком і функціонуванням. В основі інформаційних та управлінських процесів є проблема раціонального функціонування документно-комунікаційної системи. Для її вирішення потрібні знання про особливості створення, руху та кумуляції документів у суспільстві, що позначаються через функціонування документних потоків та масивів.

Отже, ефективність розвитку документальних комунікацій значною мірою також залежить від того, наскільки раціонально організовані та функціонують документні масиви. Подальше дослідження теорії та практики організації документних комунікацій установ є, безперечно, перспективним завданням сучасної науки про соціальну комунікацію.

Н. Давидова

INSTAGRAM ЯК БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНА СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА З ШИРОКИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ ДЛЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ

N. Davydova

INSTAGRAM AS A MULTIFUNCTIONAL SOCIAL NETWORK WITH THE AMPLE OPPORTUNITIES FOR VISUAL INFORMATION

Соціальну мережу Instagram розглядають як дещо середнє між соціальною мережею і мікроблогом, тобто свого роду Twitter у картинках, де можна викладати фотографії та давати їм короткий опис. Це соціальна мережа або, як її ще називають, фотосет. Це зарубіжний ресурс, власником якого є не менш популярний Facebook. Нині кількість людей, які користуються Instagram, перевищила 1 млрд.

Метою Instagram, коли ця мережа з'явилася, було легко і зручно знімати креативні фото і відео, редагувати їх, а також ділитися ними з друзями і родичами. Вона була як «альбом» для зберігання фото в Інтернеті. Так само метою було знаходити нові знайомства та розширювати коло поглядів. Зараз масштаби вийшли за межі простого спілкування і викладання фотографій. Instagram розглядають як бізнес, де особливо успішно працюють відомі

модельєри і підприємці, зосереджені на рекламу й просування свого продукту; діячі мистецтва висвітлюють інформацію про новий вихід продукту, який вони зробили (фільм, серіал або музика). З'явився й такий напрям віртуального спілкування, як блогінг, коли люди набирають аудиторію і розповідають, показують своє життя, просувають як свою продукцію (косметика, курси, марафони), так і продукцію інших людей.

Ідея створення Instagram як програми для обробки та публікації фото належить американському випускнику Стенфордського університету Кевіну Сіструму. Мережа Instagram побачила світ у 2010 р., коли цей додаток став доступним для завантаження в AppStore. Уже за першу добу його завантажили 25 тис. користувачів. Instagram відразу потрапляє в ТОП додатків, які завантажували найбільше, що було безсумнівним успіхом. За перший місяць число користувачів досягло 1 млн людей, а в перший рік кількість осіб, що зареєструвалися в Instagram, перевищила за 10 млн. Пізніше Марк Цукерберг, засновник і власник найбільшої у світі соціальної мережі Facebook, зацікавився долею Instagram і викупив його, а розробники додатку (Сістром і Крігер), які перетворилися на мультимільонерів, продовжують працювати в Facebook над його подальшим розвитком.

Instagram нині має одну з найбільших аудиторій з усіх соцмереж. З 2013 до 2020 р. вона зросла з 90 млн осіб до 1 млрд. Цією соціальною мережею користуються майже по всьому світі. Рейтинг показав ТОП 10 країн з використання Instagram: США (120 млн), Індія (75 млн), Бразилія (69 млн), Індонезія (62 млн), Туреччина (38 млн), Росія (37 млн), Японія (27 млн), Великобританія (24 млн), Мексика (22 млн), Німеччина (20 млн). Україна теж не відстає від інших країн і показники зростають швидко. Нині в Instagram кількість українців досягла 11,5 млн осіб. Жінки становлять 60% української аудиторії (6,8 млн), чоловіки – 40% (4,7 млн). Вікова категорія в різних країнах відрізняється, але більше користувачів – до 28 років.

Технології, що в основі Instagram, інженерний блог представляє собою набір мов, бібліотек, IDE і інструментів, які використовуються для розробки програми. Поєднує бази даних SQL з інструментами NoSQL, такими як Redis, і вважає за краще розміщувати свої традиційні сервери Ubuntu в хмарі Amazon.

Сервісні можливості Instagram щорічно стають все ширшими і дивують користувачів новими ідеями. Передусім це виставлення фотографій, основна можливість, яка мала місце на самому початку запуску соцмережі. Наступне, що можна відзначити, це можливість збереження публікації. Фото або відео можна зберегти і пізніше подивитися, наприклад, рецепт страви, яку треба приготувати. Є можливість блокування акаунтів, спам-акаунтів тощо. Наступна цікава функція – можна ділитися посиланням на цікаву публікацію, переслати друзям у будь-яку іншу соцмережу. В історії можна виставляти фото, відео, публікації інших людей, звичайний текст і навіть додати різні стікери й гіфи. Ще одна функція, яка здивувала користувачів в Instagram, – це стікер зворотного відліку, за допомогою якого користувачі можуть розповісти, скільки часу залишилося до важливої події. Історія різноманітна функціями, крім зворотного відліку, є безліч інших можливостей. Ще одна цікава функція для бізнес-акаунтів – можна подивитися статистику за такими критеріями: які країни або міста дивляться ваш акаунт, відсоток жінок і чоловіків та їхній вік.

Головні переваги Instagram: виставлення фотографій і відео; обробка фотографій за допомогою фільтрів; завантаження зображень не лише на сторінці, а й в історії; моментальний перепост повідомлень в інші соціальні мережі; перегляд фотографій інших користувачів; збереження потрібних публікацій; спілкування з друзями не лише текстовими повідомленнями, а й відео, голосові і відеодзвінки; розкрутка бізнесу, замовлення реклами; турбота про людей з обмеженими можливостями і впровадження функцій, які допоможуть їм користуватися цією соцмережею.

Отже, Instagram — це соціальна мережа, яка дозволяє виставляти фото і відео, знайомиться і спостерігати за цікавими та відомими людьми. Instagram є багатофункціональною соцмережею, що розвивається з кожним роком і пропонує все більше ідей для зручності своїх користувачів, надає широкі можливості розкриття свого потенціалу не лише в бізнесі, а й в мистецтві.

Д. Погрібний

СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА REDDIT ТА ЇЇ СЕРВІСНІ МОЖЛИВОСТІ

D. Pohribnyi

REDDIT SOCIAL NETWORK AND ITS SERVICE FEATURES

Соціальна мережа (або сайт) Reddit розглядається як американська агрегація соціальних новин, рейтинг вебвмісту та вебсайт для обговорення. Як мережа спільнот, основний вміст Reddit складається з публікацій користувачів. Назва «Reddit» — це поєднання слів із фразою «read it», тобто «I read it on Reddit». Сайт Reddit був оснований студентами університету Вірджинії Стівом Хаффманом та Алексісом Оганяном у 2005 р.

Станом на 2018 р. існує приблизно 330 млн користувачів Reddit, яких називають «redditors». Вміст сайту розподілено на категорії або спільноти, відомі на сайті як «subreddit», з яких існує понад 138 000 активних спільнот. Зареєстровані учасники надсилають на сайт такий вміст, як посилання, текстові повідомлення та зображення, які потім голосують або зменшують інші учасники. Пости впорядковуються за темами у створених користувачами дошках, які називаються «subreddit», які охоплюють різноманітні теми, такі як новини, політика, наука, фільми, відеоігри, музика, книги, спорт, фітнес, кулінарія, домашні тварини та обмін зображеннями. Матеріали з більшою кількістю голосів «за» відображаються у верхній частині їхнього сабреддиту, і, якщо вони отримують достатню кількість голосів, у кінцевому підсумку на першій сторінці сайту. Попри суворі правила, що забороняють переслідування, адміністратори Reddit витрачають значні ресурси на модерацію сайту. У 2018 р. він обійшов Фейсбук за популярністю згідно з рейтингом Amazon. Станом на жовтень 2020 р. Reddit посідає 17-е місце серед найбільш відвідуваних веб-сайтів у світі.

Reddit відомий своєю відкритою природою та різноманітною спільнотою користувачів, яка генерує його вміст. Його демографічні показники дозволяють розгалужувати тематичні сфери, а також можливість для менших сабреддів служити більш нішевим цілям. Набуваючи популярності з точки зору унікальних користувачів на день, Reddit став платформою для підвищення публічності з багатьох причин. Крім того, база користувачів Reddit породила

інші вебсайти, зокрема спільноту обміну зображеннями та хостинг зображень Imgur, яка розпочала свою діяльність у 2009 р. як подарунок спільноті Reddit. За перші п'ять місяців вона зростає з тисячі переглядів на день до мільйона загальних переглядів сторінок. Статистика Google Ad Planner свідчить, що 74% користувачів Reddit – чоловіки. У 2016 р. дослідницький центр Pew опублікував дослідження, яке показало, що 4% дорослих людей використовують Reddit, з яких 67% – чоловіки. 78% користувачів отримують новини від Reddit.

Користувачі використовували Reddit як платформу для своїх благодійних зусиль; для широкого кола політичних дій, зокрема кампанії американських президентів. Він також використовувався для самоорганізації соціально-політичної активності, наприклад, протестів, спілкування з політиками та активними громадами.

Україна лише зараз починає для себе відкривати цю мережу. Єдина проблема, що залишається для нас, те, що Reddit має повністю англійськомовний контент. Хоча й існують україномовні сабредіти, значна частина контенту генерується англійською мовою. На думку автора доповіді, який є користувачем Reddit, попри те, що там мало україномовного і російськомовного контенту, користувачам там легко опанувати англійську мову.

Щодо технологічної платформи, то станом на 2009 р. Reddit перейшла на Amazon Web Services. Reddit використовує PostgreSQL як основне сховище даних і повільно переходить до Apache Cassandra, сховища даних, орієнтованого на стовпці. На початку 2009 р. Reddit почав використовувати jQuery.

Одною з головних особливостей контенту Reddit є те, що він відображає, що дійсно відбувається у світі; що викликає найбільший резонанс у людей. Хоча в мережі спостерігається дещо незвичний дизайн, однак контент є досить широким за тематикою: є спільноти gaming, sports, science, funny, memes, AskReddit та інші.

У 2010 р. Reddit випустив свій перший мобільний вебінтерфейс для полегшення читання та навігації вебсайтом на пристроях із сенсорним екраном. У 2017 р. Reddit розробив власне програмне забезпечення для чату в режимі реального часу. Хоча деякі створені сабредіти використовували сторонні програми для спілкування про свої спільноти, компанія створила функції чату, які, як вона сподівається, стануть невіддільною частиною Reddit.

Відзначимо переваги мережі: надзвичайно простий у використанні; відображає те, що дійсно відбувається у світі; якісний новинний контент; дозволяє користувачам голосувати за статті та коментувати їх та багато іншого, що безумовно приваблює користувачів.

О. Фролов

TWITTER ЯК СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА МІКРОБЛОГІНГУ

О. Frolov

TWITTER AS A SOCIAL NETWORK OF MICROBLOGGING

Twitter – це американська соціальна мережа мікроблогів, у якій користувачі публікують повідомлення, відомі як «твіти», і взаємодіють з ними. Зареєстровані користувачі можуть публікувати, лайкати і ретвітити, але

незареєстровані користувачі можуть лише читати їх. Назва Twitter походить від англійського слова tweet, що означає — щебетати.

Слід відзначити, що соціальна мережа розуміється як онлайн-платформа, яка використовується людьми для налагодження соціальних зв'язків, які можуть бути об'єднані якоюсь спільною ідеєю або інтересом, а також для розваг. Мікроблогінг — це різновид блогінгу, у якому публікуються невеликі за обсягом тексти, а також фото чи відеоматеріали.

Twitter відомий тим, що він має один із найбільш потужних, а головне, відкритих інтерфейсів прикладного програмування (API) для розробників серед усіх великих технологічних компаній. Інтерес розробників до Twitter виник відразу після його запуску. API компанії швидко став культовим в якості еталонної реалізації.

Twitter починає свою історію у 2006 р. як науково-дослідний проект компанії з Odeo, яка знаходиться в Сан-Франциско. Спочатку робочою назвою у проекту було — «twtr». Автором ідеї є Джек Дорсі, він мав намір створити сервіс, який дозволить би вільно обмінюватися йому і друзям короткими повідомленнями. До 2012 р. більше 100 млн користувачів публікували 340 млн твітів на день, а служба обробляла в середньому 1,6 млрд пошукових запитів щодня. У 2013 р. сервіс входив у десятку найвідвідуваніших вебсайтів і був описаний як «SMS Інтернету». Станом на 2018 р. у Twitter було понад 321 млн активних користувачів на місяць.

Зараз Twitter є соціальною мережею мікроблогів і його основна мета — це сприяння суспільному діалогу і збереження цінності глобальної громадської дискусії. Мережа ставить своїм завданням забезпечення вільного і безпечного спілкування в громадському діалозі. Для виконання цієї мети в правилах сервісу передбачені правила, які забезпечують безпеку, конфіденційність і автентичність відбитку інформації, що публікується в сервісі. Цікаво, що в Twitter (або Твіттер) лідери країн, міністри, послы та інші чиновники стали заводити акаунти, що перетворило соціальну мережу в найполітизованішу. Це явище в Інтернеті назвали «твіпломатія».

Можна сказати, що Twitter є також і, свого роду, новинною мережею, оскільки багато політичних діячів, зірок і безліч інших відомих особистостей ведуть свої мікроблоги в Twitter, що сприяє їх спілкуванню зі своєю аудиторією. Twitter добре зарекомендував себе як канал для поширення інформації під час різних подій; широке поширення отримав серед журналістів-аматорів, які схильні до публікації невеликих «місцевих» новин з супроводом фото або відеоряду, які можуть представляти інтерес для ознайомлення або обговорення іншими користувачами, що проживають на певній території. Водночас за результатами вибіркового дослідження Pear Analytics з Сан-Антоніо визначилось, що основна частина користувачів Twitter просто спілкуються, жартують і обговорюють всілякі неважливі теми.

Технічна платформа Twitter покладається на програмне забезпечення з відкритим вихідним кодом. Вебінтерфейс Twitter використовує платформу Ruby on Rails. Спочатку в Twitter твіти зберігалися в базах даних MySQL, у яких великі бази даних були розділені за часом публікації. Станом на 2011 р. Twitter використовує сервер пошуку Java. Інтерфейс прикладного програмування (API) компанії дозволяє іншим веб-службам і додаткам інтегруватися з Twitter.

У Twitter є мобільні додатки для операційних систем IOS, Android і Windows, але в них урізані деякі функції. У квітні 2017 р. Twitter представив Twitter Lite — веб-додаток, призначений для регіонів з ненадійним і повільним підключенням до Інтернету, додаток займає близько 1 Мб пам'яті.

Слід відзначити, що розробники Twitter постійно тестують щось нове для свого проекту та зазвичай прислуховуються до бажань користувачів. Так, з 2011 р. Twitter анонсував власну інтегровану службу обміну фотографіями, яка дозволяє користувачам завантажувати фотографії і прикріплювати їх до твіту прямо з Twitter.com. У 2015 р. Twitter почав впроваджувати можливість додавання опитувань до твітів, які є анонімними. Пропонується архівування даних власного облікового запису сервісу; архівний формат містить всі завантажені мультимедіа в найбільшій якості, що робить розмір файлу в кілька разів більше, ніж очікується.

Підсумовуючи можна сказати, що Twitter, як соціальна мережа мікроблогінгу, знаходиться в стадії розвитку та є дуже потенційною в майбутньому. Зараз соціальна мережа надає як функціонал, який став нам звичним через інші соціальні мережі, так і свої унікальні можливості. Відкритий код надає майже повну свободу в тому, щоб модифікувати Twitter як завгодно, під кожного користувача. Twitter є унікальною соціальною мережею, яка збирала навколо себе свою аудиторію, і ця аудиторія залишається, тому що мережа надає їй все необхідне.

М. Г. Кузнецова

НАУКОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ФАХОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

M. G. Kuznetsova

SCIENTOMETRIC ANALYSIS OF PUBLICATIONS AS A THEORETICAL PROBLEM

Нині для ефективного функціонування науковим установам необхідно спиратися на спеціальні дослідження, аналіз накопичених досягнень і вже на цій основі здійснювати прогнозування основних напрямів, тенденцій і перспектив розвитку галузі в майбутньому, проводити оцінку наукового потенціалу. В інформаційно-аналітичній діяльності тісно пов'язані поняття наукометрії, бібліометрії та вебометрії.

Наукометрія — галузь наукознавства, що займається статистичними дослідженнями структури та динаміки масивів і потоків наукової інформації. В основному завдання наукометрії вирішуються спеціалізованими інститутами та інформаційними службами. Однак для приватних пошукових завдань реального користувача можна вибрати деякі методи, що дозволяють йому точніше орієнтуватися в інформаційному полі своєї предметної сфери. Застосування сучасних методів об'єктивної оцінки діяльності вчених і фахівців набуває особливого значення для вітчизняної науки. Бурхливе впровадження в науку сучасних інформаційно-комунікаційних технологій призвело останнім часом до зародження нових кількісних напрямів наукознавства, пов'язаних з функціонуванням документальних інформаційних потоків у глобальних комп'ютерних мережах — вебометрії. Термін «вебометрія» вперше застосували Р. Абрахам і Р. Ларсон з метою побудови когнітивних карт і математичних

моделей мережі Інтернет. У середині 40-х рр. ХХ ст. виникла проблема інформаційної кризи, пов'язаної зі зростанням обсягів наукових досліджень і колективів, а також з можливим виникненням мультидисциплінарних проєктів. Щоб успішно виконати свою головну соціальну роль (яка складається у виробництві нового знання), вчений неодмінно повинен бути поінформований про те, що було відомо до нього. Наукометричні дослідження та бібліометричні технології – важливий пріоритетний напрям діяльності бібліотеки ЗВО. Напрями досліджень інформетрії істотно не відрізняються від того, що і яким чином вивчається в бібліометрії. Так, для інформетрії характерні такі аспекти аналізу: кількісне зростання, старіння, концентрація й розсіювання інформації; роль різних видів документів як засобів наукової комунікації; ефективність використання інформаційних продуктів і послуг; роль неформальних каналів наукової комунікації; внутрішньо-дисциплінарні й міждисциплінарні зв'язки в науці. Взаємодія між науко-, бібліо- та інформетрією впливає з відповідних зв'язків між системами науки, бібліотекознавством і науковою комунікацією. До того ж не одне лише застосування певного математичного апарату відіграє вирішальну роль у тому, чи характеризується наукове дослідження як науко-, бібліо- або інформетричне. Наукометрію, інформетрію й бібліометрію поєднує вивчення наукової літератури. Саме бібліотека повинна освоїти функції навігації у світових наукометричних системах, взяти на себе методичне забезпечення робіт з представлення в них доробку ЗВО, підвищення його видимості в системі наукових комунікацій, а також підготовку для ректорату інформаційно-аналітичних матеріалів бібліометричного спрямування. Під наукометрією розуміється наукознавча дисципліна, що здійснює відтворюване вимірювання наукової діяльності та виявлення об'єктивних закономірностей цієї діяльності. Основне завдання наукометрії полягає в дослідженні публікаційної активності та цитованості авторів наукових праць. Спорідненими для наукометрії є поняття бібліометрії, інформетрії та вебметрії.

Отже, проблема наукометричного аналізу є перспективним напрямом дослідження. Засоби наукометричного аналізу дозволяють з'ясувати розвиток окремих наук та галузей, зокрема, поступу наукової думки за спеціальністю «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа».

Д. С. Пирожок

ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В БІБЛІОТЕКАХ

D. S. Pyrozhok

INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN LIBRARIES

Термін інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) часто використовується як синонім до інформаційних технологій (ІТ), хоча ІКТ це загальніший термін, який підкреслює роль уніфікованих технологій та інтеграцію телекомунікацій, комп'ютерів, програмного забезпечення, інформаційних систем, які дозволяють користувачам створювати, одержувати доступ, зберігати, передавати та змінювати інформацію. Іншими словами, ІКТ складаються з ІТ, а також телекомунікацій, медіатрансляцій, усіх видів аудіо-, відеообробки, передавання мережевих функцій управління та моніторингу.

Важливе місце в структурі наукових комунікацій посідає бібліотека, оскільки є каналом, що забезпечує передання і трансформацію інформації під час науково-інформаційної діяльності. Місцю бібліотеки в наукових комунікаціях особливу увагу надають як зарубіжні, так і вітчизняні дослідники.

Інформаційне суспільство створює нові умови для роботи бібліотек, пред'являючи до них нові вимоги. Із впровадженням і розвитком інформаційних технологій змінилася діяльність бібліотек. Професійні компетенції сучасного бібліотекаря охоплюють знання і навички роботи з ІКТ на всіх рівнях складності.

Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) в широкому сенсі слова — це способи і методи обміну знаннями, фактами, діями для досягнення бажаного результату. У вузькому сенсі слова — комп'ютерні технології.

Поширення нових ІКТ зумовлює істотні зміни в інформаційній сфері світу. Створення глобального інформаційного простору, що забезпечує результативну інформаційну взаємодію людей, їх доступ до всесвітніх інформаційних ресурсів, задоволення їхніх потреб в інформаційних продуктах і послугах, ставить на щабель вище роль і значення бібліотечної діяльності як системи глобального масового збереження та споживання інформації й цілого спектра інформаційних послуг. Підвищення інформаційної та соціальної ролі бібліотек потребує вироблення нових способів формування інформаційного простору та бібліотеки, які реалізуються на базі ІКТ. Проаналізувавши бібліотечно-бібліографічні процеси, які нині наявні в бібліотеках, можемо зазначити, що під впливом технічного прогресу сутність процесів змінилася. Наприкінці ХХ ст. закладено основи інформатизації бібліотек на якісно новому рівні.

Організація сучасної бібліотечної системи ґрунтується не лише на автоматизації окремої бібліотеки. Головна мета її — створення єдиного всеукраїнського інформаційного простору та інтеграція у світовий бібліотечний інформаційний простір. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити ряд завдань: 1) удосконалення бібліотечно-бібліографічної інформації й публікації текстів в електронному вигляді; 2) забезпечення доступу через Інтернет до бібліографічної інформації та повнотекстових баз даних; 3) забезпечення електронних засобів пошуку й обслуговування запитів на інформаційні ресурси бібліотеки. З розвитком ІКТ інформаційний простір бібліотеки розширюватиметься як до міжбібліотечного, так і загалом глобального рівня.

Світовий досвід засвідчує, що важливим кроком у розвитку бібліотек і забезпечення ними інформаційних потреб користувачів є обов'язкове створення інформаційно-бібліотечних мереж, які зможуть працювати так, щоб забезпечувати доступ до інформації кожній людині в різних частинах світу. Така мережа має бути спрямована на забезпечення рівності усіх громадян у можливості доступу до потрібних їм джерел, підняти авторитет бібліотечних установ.

Сучасна парадигма бібліотечного обслуговування передбачає використання принципово нових можливостей доступу до інформації незалежно від часу й місцезнаходження як документа, так і користувача. Для задоволення потреб користувачів бібліотека нині робить доступними не лише документовані знання з її фондів, а й виходить за свої фізичні межі у віртуальний простір. З одного боку, вона пропонує доступ до інформаційних ресурсів, що належать іншим суб'єктам інформаційного простору, зокрема представленим у мережі Інтернет.

З іншого — створює електронні інформаційні ресурси, що перебувають за її фізичними стінами. Нарешті, бібліотека надає віртуальні послуги з пошуку інформації та необхідних знань. Умовно кажучи, сучасна бібліотека стає вузловим центром, який концентрує та розподіляє інформаційні потоки.

Електронна інформація дозволила розширити спектр послуг, що надаються користувачам бібліотечними працівниками: використання віддалених інформаційних ресурсів на додаток до основної частини фонду бібліотеки; розміщення в Інтернеті інформаційних ресурсів власної генерації (електронні каталоги, повнотекстові збірники, мультимедійні колекції); формування цілісної системи обслуговування читачів через бібліотечний веб-сайт (пошук — замовлення — електронна доставка, віртуальна довідка).

Упровадження ІКТ у діяльність бібліотек дозволяє бібліотекарю створювати власні інформаційні продукти, які допомагають користувачеві орієнтуватися в інформаційно-освітньому просторі.

Отже, діяльність бібліотеки на сьогодні неможливо уявити без використання Інтернету, оскільки для бібліотекаря та користувачів це, передусім, свобода надання і отримання інформації. Завдяки виходу в Інтернет бібліотека отримала можливість підвищити престиж, привабливість, якість послуг, комфортність користування.

А. В. Коваленко

БІБЛІОГРАФІЧНІ ОГЛЯДИ ЯК РІЗНОВИД ПРОДУКТІВ АНАЛІТИКО-СИНТЕТИЧНОЇ ПЕРЕРОБКИ ІНФОРМАЦІЇ

A. V. Kovalenko

BIBLIOGRAPHIC REVIEWS AS A KIND OF ANALYTICAL AND SYNTHETIC INFORMATION PROCESSING PRODUCTS

Сучасний етап інформаційно-аналітичної діяльності бібліотек надає поштовху для розвитку нових різновидів інформаційних продуктів, одним із яких є оглядові видання. Збільшення попиту на них стимулювало стрімкий розвиток та вдосконалення цієї продукції, що, відповідно, спонукає до подальших наукових розвідок.

Бібліографічний огляд — одна з найбільш дієвих форм пропаганди літератури, головною ознакою якої є оперативність, актуальність, конкретність, дохідливість та емоційність. Огляди привертають увагу до літератури, формують читачькі інтереси. В оглядах рекомендують книги та окремі їх частини, розділи, журнали загалом і конкретні статті, інші види видань, які є в бібліотеці й представляють наукову та практичну цінність. Чітка та достатньо розгорнута характеристика літератури — важлива умова успіху бібліографічного огляду.

Бібліографічний огляд вміщує впорядковану сукупність бібліографічних описів джерел інформації; анотації, що розкривають їхній зміст; текст, який пов'язує між собою описи окремих джерел. Мета такого огляду — допомогти фахівцям орієнтуватися в документному потоці та вибирати найцікавіші джерела для вивчення.

Завданням бібліографічного огляду є відбір достатньої кількості джерел, їхній бібліографічний опис і характеристика змісту. Бібліографічні огляди, як і інша бібліографічна продукція, є формою не концептографічного, а документографічного обслуговування.

На відміну від анотованих покажчиків, в яких подають бібліографічний опис та анотацію документів, у бібліографічному огляді відображено логічний послідовний виклад змісту первинних документів, їхній бібліографічний опис та огляд документів, де джерела, зазвичай, зіставляють, охоплюючи єдиною думкою, нерідко з оцінюванням творів.

Бібліографічні огляди можуть мати описово-інформаційний характер. Найчастіше вони переслідують науково-допоміжну мету і наближаються до вичерпних за охопленням первинних документів. Бібліографічні огляди слугують джерелознавчою базою для наукової та інформаційної діяльності.

У вивчення термінологічних аспектів, видів, сфер застосування та методики створення оглядових документів вагомий внесок зробили провідні українські та зарубіжні науковці, які продовжують досліджувати особливості створення, використання оглядових продуктів: О. Карпенко, Т. Коляда, О. Яценко, Г. Власова, В. Лутовинава і Л. Титова, І. Захарова, Т. Горбаченко, І. Коханова та багато інших.

Оглядовий продукт, як зазначає Н. Кушнаренко, — це інформаційний документ, що містить один або кілька оглядів. Він відображає зміст первинних джерел із певної проблеми (теми, питання) і надає оцінку виявленої інформації через їхнє аналітично-синтетичне опрацювання. Його основу становить огляд — текст, що містить концентровану інформацію, отриману внаслідок відбору, аналізу, систематизації та логічного узагальнення відомостей з великої кількості першоджерел з означеної теми за певний проміжок часу.

Г. Швецова-Водка подає таке визначення: «Огляд — узагальнена характеристика кількох документів». Вона зазначає, що цей термін застосовують як для позначення способу бібліографічної характеристики, що існує у вигляді статей у журналах, газетах чи виданнях органів НТІ, так і певного типу бібліографічного посібника, що є зв'язною розповіддю про документи.

Як самостійний тип (жанр) бібліографічний огляд застосовується, здебільшого, у рекомендаційній бібліографії. Елементи бібліографічного огляду (як вияв загальнонаукового бібліографічного методу) використовуються також в історіографії, критиці, джерелознавстві, в укладанні аналітичних оглядів джерел у різних галузях науки.

Характерною ознакою бібліографічного огляду є превалювання літературно-оповідного тексту над суто бібліографічним. Якщо таке превалювання є відчутним, то інколи замість бібліографічного огляду застосовується назва бібліографічного есе чи бібліографічного нарису.

Отже, бібліографічний огляд є розповсюдженою формою диференційованого бібліографічного інформування або рекомендаційно-бібліографічного обслуговування.

К. В. Приходько

ЕЛЕКТРОННИЙ КАТАЛОГ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

К. В. Приходько

ELECTRONIC CATALOGUE: CURRENT STATUS, DEVELOPMENT PROSPECTS

Електронний каталог є одним з найважливіших інформаційних ресурсів сучасної бібліотеки. Його впровадження та використання супроводжуються

певними проблемами. У багатьох випадках програмне забезпечення та технічне устаткування бібліотек не відповідає вимогам сучасності, що значно знижує ефективність використання електронного каталогу.

Завдяки електронним каталогам користувачі будуть гаяти свій час на похід до бібліотеки, але це не свідчить про те, що бібліотекам не потрібно розвиватися і розширюватися. Бібліотеки повинні поповнювали свої електронні каталоги новими надходженнями, щоб їх користувачам було це цікаво.

Представлення інтернет-ресурсів в електронних каталогах бібліотеки може реалізовуватись основними способами: створення мультiformатних бібліографічних колекцій, де поряд з бібліографічними описами друкованих документів каталогізовано інтернет-джерела; формування окремих каталогів, де подані лише онлайнві ресурси.

Нині найбільший інформаційно-документальний масив циркулює у середовищі глобальної мережі. Ці переважані інформаційні ресурси містять поряд з легкодоступною та масовою інформацією достатню кількість загальнодоступних якісних інформаційних джерел, які мають історико-культурну та наукову цінність. Інтернет-ресурси стали невіддільною частиною джерельної бази багатьох наукових досліджень.

Спеціалізовані підрозділи бібліотек мають власний науково-довідковий та пошуковий апарат, який зберігається безпосередньо в цих підрозділах. Більшість каталогів не входять до складу загального електронного каталогу бібліотек, що пов'язано зі змістовою специфікою технології наукового опису та характером організації фондів. Це стосується рукописів та стародруків, рідкісних видань, архівних джерел, історичних колекцій. Така ситуація пов'язана з історичною долею вітчизняних бібліотек, які впродовж ХХ ст. відчували на собі усі наслідки політичних, соціальних катаклізмів, зазнавали відчутних втрат, переміщень, забуття.

Тому дослідна робота в галузі модернізації бібліотечних технологічних процесів виступає одним з визначальних пріоритетів наукової бібліотеки. Одним із головних завдань сучасної наукової бібліотеки є популяризація та поширення інформації про науковий внесок вчених, особливо актуально постають питання інтеграції електронних бібліотечних ресурсів у глобальне інтернет-середовище, їх взаємоузгодження з міжнародними та міждержавними стандартами. Ефективність використання інформаційного потенціалу бібліотеки значною мірою залежить від якісного рівня лінгвістичного забезпечення, одного з основних компонентів інформаційної системи, без якого забезпечення високого рівня представлення, опрацювання та розкриття накопичених знань у системі наукової комунікації є неможливим. Сукупність пошукових засобів автоматизованої бібліотечно-інформаційної системи надає користувачу можливість інтелектуального доступу до документних масивів бібліотеки.

Традиційно обслуговування користувачів, які знаходяться за межами бібліотеки, завжди було складовою бібліотечно-бібліографічного обслуговування як в зарубіжних, так і у вітчизняних бібліотеках: робота у форматі міжбібліотечного абонементу, підготовка відповідей на письмові запити, виконання усних довідок у телефонному режимі.

Нині система інформаційного обслуговування віддалених користувачів увібрала: інформування про бібліотеку, її послуги через сайт, включно з описами

фондів і колекцій, інформацію про послуги, віртуальні виставки тощо; доступ до електронного каталогу як основного бібліографічного ресурсу; забезпечення доступу до електронних ресурсів власної генерації бібліотеки (локальні бібліографічні БД, бібліографічні покажчики та списки, фактографічні дані); доступ до повних текстів документів, що становлять електронні колекції бібліотеки; інтернет-навігатори; перенаправлення запиту в інші віртуальні довідкові служби, які можуть виконати запит більш оперативно і якісно. Довідково-бібліографічний апарат бібліотеки протягом десятиліть містив, крім каталогів і картотек, також фонд виконаних запитів, що формується з метою скорочення часу пошуку інформації та повторного звернення до вже знайденої. Програмне забезпечення, що використовується під час обслуговування віддалених користувачів, надає змоги автоматично генерувати бази даних запитів-відповідей, які уможливають не лише зберігання різноманітних відомостей про користувачів, їхні запити, джерела надання інформації та безпосередні відповіді, а й винайдення необхідних джерел за всім спектром пошукових характеристик, зокрема й за ключовими словами у будь-якому текстовому фрагменті. За кордоном такі бази отримали назву «бази знань» бібліотек. Стосовно технічної моделі та реалізації віртуальної довідкової служби існують також декілька підходів. Інформаційний обмін в умовах інтернет-середовища трансформується в інформаційно-електронний обмін завдяки мультимедійним технологіям сервісної служби Всесвітньої павутини. Реалізацією цього інформаційного обміну слугують інформаційні сервіси Інтернету, розроблені для отримання доступу до інформації певного типу або обміну даними.

Інтернет став невіддільною глобальною складовою бібліотечних ресурсів і сервісів: залучення віддалених користувачів значно розширило коло потенційних споживачів бібліотечних послуг, каталогізація веб-ресурсів підвищила інформаційний потенціал бібліотечного фонду. Освоєння бібліотеками мережного середовища розширило також можливості подання наявного інформаційного потенціалу бібліотечних фондів, створило умови для формування якісно нових інформаційних ресурсів.

СЕКЦІЯ:
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
В КОНТЕКСТІ НОВІТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

I. O. Борис

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ У СВІТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

I. O. Boris

**MODERN TENDENCIES OF THEATER DEVELOPMENT
IN THE WORLD OF GLOBALIZATION**

XXI ст. стало великим випробуванням для всього людства у різних сферах діяльності. Процеси соціально-економічних відносин, наче вулкан, руйнують всі традиції, напрацьовані попередніми поколіннями світової цивілізації. Звичайно, що мистецтво, як частина великої культури історії, не стало винятком. Музика,

література, образотворче мистецтво, хореографія, кінематограф і, безперечно, театр, як один з найдавніших видів мистецтв — потрапили під вплив руйнації.

Саме театр, як не дивно, маючи в основі «художнє відтворення дійсності», стає тим дзеркалом, у якому зараз, тут, нині можна наживо через професію акторів зрозуміти, як жили люди до ХХІ ст., як живуть люди сьогодні і як можуть жити люди майбутнього. Нині ж, театр — це рентген, а не лише дзеркало відтворення історії у сучасному аспекті. Театри в умовах капіталізації взаємовідносин людини з людиною, в умовах конкуренції та виживання, намагаються незалежно від жанру і виду будь-що довести своє право на існування. Це змушує професійні театральні колективи створювати таку продукцію, яка користується попитом у глядачів. Якщо поглянути на спектр театального зрізу, то можна помітити цікаві явища, яких не було в попередні роки, скажімо: перформанси, інсталяції, театри-документи, плейбек-театр, психодрама тощо. Усі ці вище згадані напрями, звичайно, мають право на існування, оскільки вони є частиною соціуму.

Проблема полягає в іншому. Чи не є подібні штучні «експериментальні спрямування» саме спрощеним фоном, вкрапленням у підсвідомість людини низьких життєвих позицій? І навпаки, чи не є це впливанням течії, що має рух від поглиблення до спрощення, у сутність людського «Я» та її невидимих чуттєвостей природи, живої плоті *Homo sapiens*?

Порівняльні характеристики між вибором споживання, насолоди і швидкого успіху від продукції споживання та складними процесами вдосконалення людського «духу» і людської «плоті» стало не лише конфліктом у світі прогресу, а й глибинною кризою без намагання знайти все ж таки катарсис. Драматургія, яка прийшла в театральні колективи, не стала відліком нових відкриттів у надзвичайно складному процесі усвідомлення явищ життя та громадянської позиції в ньому. Спрощення змістовності жанровості, пустота думок і вчинків героїв драматургічних творів зумовила появу нового світогляду під назвою «насолада» від інстинкту та рефлексу в психіці будь-якої людини, незалежно від професії, статі і вікового цензу.

Актори стали заручниками і спекуляцією в руках замовників продукції театру та кіно і, безперечно, телебачення (як однієї з форм, де виявляють себе професійні актори). Вседозволеність і перетворення акторів на елементарних «маріонеток», але не за Гордоном Крегом, а за системою повного вижимання з кожного всіх його людських, природних, етичних та позитивних нашарувань, які склались в акторській професії. Не маючи можливості протестувати та захистити себе від явищ знищення в акторові його основної місії донора, носія художнього світогляду, акторам доводиться стати «рабами» так званих «власників матеріального блага», які вважають себе «справжніми благодійниками» та «кормчими» для «лицедіїв» під назвою «митці».

Важливо поглянути на виховання та становлення молодих митців акторів театру та кіно у ЗВО. За 30 років незалежності України поряд із традиційними театральними школами у Києві, Львові та Харкові було відкрито десятки навчальних кафедр з майстерності актора майже в кожному обласному центрі. Ця поліфонія і бажання розширити палітру навчальних закладів мистецтва театру та кіно начебто надала змоги ширшому колу абітурієнтів стати студентами творчих спеціальностей, але коли ж глянути з іншої сторони на

ці процеси — то стає наглядною певна спрощеність, поверховість, швидкий результат у досягненні і опануванні професії акторів театру та кіно.

Класичні академічні театральні ЗВО усвідомлюють свою відповідальність за високопрофесійний рівень фахівців театру і будь-що пробують зберегти процес традиційного напрацювання попередніх поколінь у театрі. Та невгамовний темпоритм життя, поспішність не стати «консервативними», «традиціоналістами» стають теж певним поштовхом до стежок, де можна втратити найголовніше — рівень світогляду акторів театру та кіно.

При Харківській державній академії культури експериментальна майстерня театральних досліджень (ЕКМАТЕДОС) намагається створити ту золоту середину в навчальному процесі акторів театру та кіно, де було б комфортно жити в сучасних умовах та не втратити великі досягнення митців попереднього часу. Це можна побачити, якщо зважати на зміст навчальних дисциплін з майстерності актора (теоретичних та практичних) з 1 по 4 курс. Так, на 1 курсі поряд зі системою Станіславського вивчаються впливи світових філософій, релігій найрізноманітніших конфесійна професію актора, поглиблюється пізнання головного інструменту актора — його організму зі всіма складовими, вивчається вплив сну на професію актора, поняття про гіпноз тощо. У тренінги на 1 курсі додаються теоретичні і практичні можливості пізнання як самого себе, так і майбутнього сценічного образу (через історичні епохи від первісної людини до сьогодення і побудова ірреальних, фантастичних персонажів). На 2 курсі глибоко і системно вивчаються світові театральні школи та напрями, із практичним показом уривків драматичних творів по певній театральній школі. 3 курс і перший семестр 4 курсу — це входження в процес дослідження тенденцій екзистенції у театрі та кіно, опанування надзвичайно складного процесу техніки та технології роботи актора в драматургії нереалістичного спрямування: парадоксу, абсурду, сюрреалізму.

Такий процес навчання студентів в ЕКМАТЕДОСі на кафедрі майстерності актора ХДАК, безперечно, надає позитивних результатів. І не лише як професійних з пізнання майстерності ремесла актора, а й стають певною альтернативою «хаосу» сучасного світу глобалізації і збереження в кожному з молодих митців його генетичного коду та унікальної творчої індивідуальності.

С. І. Гордєєв

ТВОРЧИСТЬ В. І. ЦВЕТКОВА ТА ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ МАЙСТРА В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ОСВІТІ

S. I. Gordeev

V. I. TSVETKOV'S CREATIVE WORK AND SOME PROBLEMS OF USING THE MASTER'S EXPERIENCE IN MODERN THEATER EDUCATION

У мистецтві за всіх часів був дефіцит на особистості. Тому зустріч з явищем дійсно неординарного порядку завжди є подією. Такою постаттю, яскравою особистістю в театральній педагогіці безумовно був В. І. Цветков. Людина великої мистецької обдарованості та загальної ерудиції, він став помітною постаттю на українському театральному обрії, як митець, професор по класу режисури Харківської державної академії культури.

В. І. Цветков належав до плеяди відомих діячів української та російської театральної школи ХХ ст. Його педагогічний метод ґрунтувався на засадах всебічного вияву особистостей режисера та актора, розвитку індивіда. Всеволод Іванович постійно звертався у своїх педагогічних прийомах роботи з актором до театральної системи К. С. Станіславського. Мистецтво театру було для нього нерозривно пов'язано з природою та життям. В. І. Цветков був упевнений у тому, що воно не може бути заключено в якісь рамки. Тому, працюючи зі студентами, він прагнув виявляти в педагогіці певний зміст, пов'язуючи його з пошуками та відкриттями сучасного театрального мистецтва.

На ранніх етапах роботи над сценічним твором педагог застерігав учнів про небезпеку нехтуванням режисерським аналізом, який пов'язаний з ретельним вивченням особливостей п'єси, її тексту (проблема «автор та актор», «актор — виконавець ролі»). Свідомість, власне кажучи, визначала увесь процес його творчості, у який велику увагу майстер приділяв методу роботи режисера з актором. Тут на перший план він висував роль фантазії та уяви.

У теоретичних працях В. І. Цветков вказував на три основних типи асоціативних зв'язків, що народжуються під впливом уяви. Це: 1. Побудова визначеної смислової концепції ролі; 2. Здатність, що пов'язана з прагненням артиста викликати у себе настрій, споріднений тому, що виражений у п'єсі; 3. Наявність життєвих аналогій, що безпосередньо пов'язані для артиста з асоціаціями та уявленнями зі свого власного досвіду.

Багато часів під час підготовчої роботи зі студентами над виставою В. І. Цветков віддавав безпосередньо репетиціям, які передували прем'єрі вистави. Особливе місце у виховній праці з учнями він приділяв питанню про акторське хвилювання та його переборювання під час виступу у виставі.

Творчий підхід до постановки навчальної вистави був органічно пов'язаний у В. І. Цветкова з трьома найважливішими особливостями його художнього методу. До першої з них слід віднести постійне бажання розглядати гру актора на сцені як «живе життя». Головним засобом сценічного виявлення при такому тлумаченні виконавського мистецтва В. І. Цветков вважав здатність знайти логіку поведінки героя у виставі. Мистецтво логічно розгортати сценічну дію персонажа в подіях п'єси було тісно пов'язано з другою особливістю — з поняттям так званого «горизонтального мислення». У визначенні основного темпоритму виконання образу відбувається й третя важлива особливість — прагнення до гармонійної пропорціональності внутрішнього змісту та характерності у втіленні сценічного образу.

В. І. Цветкову були притаманні особливі гнучкість й проникливість в оцінці сценічних можливостей учнів, на яких він мав плідний вплив. Як у режисерському мистецтві, так і в педагогіці він був дійсно творчою людиною, тому постать В. І. Цветкова й нині є еталоном для послідовників, що продовжують традиції його театральної школи.

Теоретична спадщина та творчий доробок майстра можуть виявитися плідними для практичних завдань сучасної театральної освіти.

А. В. Гуріна

НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ЄВРОПЕЙСКЕ: УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ НА ЄВРОБАЧЕННІ

А. В. Гуріна

NATIONAL AND EUROPEAN: UKRAINIAN SINGERS AT EUROVISION

Нині Україна утверджується на шляху до євроінтеграції, долає складний етап історичних трансформацій. Однією з вагомих дій у цьому напрямі є процес залучення українських естрадних виконавців до участі в пісенному конкурсі «Євробачення». Це грандіозна загальноєвропейська мистецька подія, яка об'єднує всі європейські культури. На конкурсі представлені не стільки окремі виконавці, скільки країни. У цьому його унікальність. Проте аналіз цих щорічних дійств, а також аналіз публікацій щодо «Євробачення», висвітлив багато проблем і не лише жанру сучасної української естрадної пісні.

Мільйони людей по всьому світу мають можливість слухати і спостерігати співаків, які представляють свої країни на конкурсі. Медіакультура стала основою сучасної індустрії розваг. Розвиток глобальних інформаційних і комунікативних технологій є потужним чинником інтеграції різних культур у єдине ціле та фактором актуалізації ідентичності. Водночас певною мірою завдяки медіакulturі відбувається процес культурного самоусвідомлення, визначення власної неповторної ідентифікації. Фахівці зазначають, що «конструювання сучасних національних ідентичностей відбувається як гібридизація: форма національної локальності відділяється від наявних культурних практик і рекомбінується з новими глобалізаційними формами. Така схема добудови національних ідентичностей фактично спонукає до стирання локальності і втрати національного як особливого» (А. П. Артеменко).

У мистецьких колах не вщухають пристрасті та суперечки щодо «Євробачення». Є спроби применшити значення конкурсу в музичному житті континенту. Деякі діячі українського шоу-бізнесу стверджують, що «Євробачення» — це передусім шоу, що це не конкурс пісень і вокалістів, а змагання різноманітних шоу-номерів.

Ставка організаторів на шоу не дозволяє звертати уваги на вокальні та артистичні дані, а вести відбір учасників винятково за критеріями картинки. У ситуації, коли виконавець досить посередній за професійними даними, коли пісня не вражає, лише шоу може компенсувати браку музичної привабливості. Ситуації «занадто багато шоу» є програвшими в суто телевізійному плані. Це показало, наприклад, «Євробачення», що проходило в Осло (2010 р.). Камера просто не встигала за подіями на сцені, цілі «шматки» постановки губилися, випадали з поля зору операторів. Коли ж камери встигали, то картинка ставала калейдоскопічною, зрозуміти, що відбувається, було неможливо. Надмірність в усьому, що мало бути лише допоміжними засобами, є ознакою провінційності, не європейськості. Пісня має залишатися центром уваги глядачів; балет, антураж, фактура артистів можуть лише допомогти або завадити сприйняттю пісні. Те, що на українському телебаченні заведено називати «форматом», насправді є навіть не стандартом, а штампом.

Наскільки конкурсна пісня Альоші вписується до формату нашого телебачення? Лише «Wild Dances» Руслани, «Dancing Lasha Tumbai» Верки Сердючки і «Show Me Your Love» Тіни Кароль свого часу можна було побачити

на телебаченні. Конкурсні пісні Олександра Пономарьова, Ані Лорак і Світлани Лободи так і залишились свого роду «демонстраційними примірниками». Пісні, які везуть наші артисти на Євробачення, у нас вдома — неформат, чи майже неформат. Пісні наших конкурсантів були здебільшого малоцікавими. Так, Віктор Павлик намагався проспівати щось безбарвне англійською мовою, одягнувши «для іміджу» темні модні окуляри. Олександр Пономарьов на Євробаченні — 2003 виконав англійською мовою пісні ізраїльських авторів (отримав 14 місце). Ані Лорак не перемогла, оскільки виконувала малоцікаву англомовну пісню власного авторства. Але ж було й інше. У 2004 р. переможницею змагання, що відбулося в Стамбулі, стала Руслана, яка покорила Європу своїми темпераментними «Дикими танцями», побудованим на мотивах гуцульського фольклору.

Таким чином, аналіз виступів українських виконавців на конкурсі Євробачення висвітлив щонайменше дві проблеми.

Перша. Спостерігаємо сучасну орієнтованість українців на зовнішню оцінку власної ідентичності, а не на глибинну самоідентифікацію. Така ситуація має своє коріння. Самоідентифікація українців спотворена напівколоніальною свідомістю, у якій радянські, пострадянські, локальні і глобальні елементи формують патерналістську модель суспільної поведінки.

Друга. Як досягти балансу між традицією (збереженням культурного коду) та новачіями, які прагнуть зруйнувати цей код? Реанімація етнічних культурних кодів потребує складної, «нелінійної» естетики.

В. Ю. Тополевський

ПЕДАГОГІЧНА ОСНОВА ВИКЛАДАННЯ МОВНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

V. Yu. Topolevskii

PEDAGOGICAL BASIS OF TEACHING LANGUAGE SKILLS IN A HIGHER EDUCATION INSTITUTION

Художні форми викладання, а особливо технологічні прийоми оновлюються і вдосконалюються відповідно до вимог часу розвитку театрального мистецтва. Можна стверджувати, що зміна й урізноманітнення засобів виразності будь-якого мистецтва, й акторського зокрема, пов'язані з інтенсивністю духовної діяльності людини.

Художньо-творча правда досягається не єдиним засобом, а безліччю форм, способів і прийомів. Цей естетичний закон передбачає синтез різних творчих систем, які в чистому вигляді існують історично нетривалий час. Історичний підсумок пошуків у галузі викладання мовної майстерності, домінуючою частиною якого залишався досвід педагогів, прихильників класичного виховання, полягав у тому, що був створений особливий стиль психологічно-педагогічного підходу до студентів, з його соціальним аналізом і глибокою увагою до стану і душі майбутнього актора.

Надто важливо педагогові-майстру знайти сьогодні глибинні зв'язки класики і сучасності під час викладання мовної майстерності, які забезпечать їй безсмертя, виявлять мотиви, співзвучні сьогоденню, його запитам і завданням, його духовному становленню. У цей період посилюється інтерес до сучасної

педагогіки, до виховання залучаються молоді талановиті фахівці-викладачі, нові трактування форм та методів підтримує керівництво ЗВО.

Викладання курсу «Сценічна мова» під час підготовки фахівця за такими спеціальностями, як кіно-, телемистецтво або естрадний спів, вже можна вважати традиційним явищем. Цей курс має на меті ознайомити студентів із характером та особливостями сценічної мови, складниками професійної вправності, розкрити нюанси й «секрети» не лише акторської майстерності, а й творчого процесу, створення сприятливої атмосфери у творчих осередках.

Професійна майстерність викладача спрямована на кінцевий результат – формування актора. Педагогічне мистецтво – це «театр одного актора», специфіка якого чудово розкривається в системі К. С. Станіславського. У ній уперше вирішується питання свідомого опанування підсвідомого процесу творчості, виявлення таланту особистості.

Говорити – означає діяти. Мовна дія в К. С. Станіславського становить цілісний комплекс вимог до педагога, котрий повинен:

- володіти технікою мовлення, яка потребує певного розвитку голосу, дикції, знань орфоепії;
- створити «бачення» художньої правди, яскравість і дієвість якого мають ґрунтуватися на досвіді, кількості і якості життєвих спостережень;
- розкрити підтексти – «явне», внутрішньо чуттєве «життя людського духу» ролі, яке безперервно слідує під словами тексту, весь час виправдовуючи і осмислюючи їх;
- знати багатство інтонаційного мовлення, тобто засоби мовленнєвої виразності, і вміти ними оперувати відповідно до творчих перспективних завдань наскрізної словесної дії.

Аналіз вищенаведеного матеріалу дозволяє дійти висновку: для повного виявлення мовної майстерності необхідні оптимальні робочі умови: сценічні й індивідуальні. Перша група – технічне та матеріальне забезпечення для нормального здійснення навчального процесу. Звичайно, значну роль у відтворенні тренінгу відіграє самостійна робота студента-актора. Головним чином, створення належних умов залежить від наполегливої діяльності педагога-майстра та єдність курсу.

Виявлення високої педагогічної майстерності в кожному окремому випадку є великим мистецтвом. К. С. Станіславський стверджував, що творчий підхід в умовах фронтальної, диференційованої та індивідуальної роботи проявляється по-різному, хоча в основі має багато спільного. Кращі представники педагогічної праці, керуючись надзавданням, відповідально ставляться до методів навчання, шукаючи і знаходячи творчі рішення в підході до студентів, виборі засобів виховання та впливу. Лише такий шлях надає можливість реально формувати навчальний курс «Сценічної мови» для майбутніх діячів театрального мистецтва та дійсно виконувати викладачеві високу місію морального виховання, що і може бути предметом подальшого вивчення.

С. В. Февральова

ТРЕНІНГ ЯК ОСНОВА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

S. V. Fevralyova

TRAINING AS THE BASIS OF ACTING SKILLS

Основою акторської майстерності, крім природного таланту, є постійна робота над собою. Це важлива частина планування акторської кар'єри і найбільш розумний підхід до професії, який актор може вибрати на зорі свого сценічного життя.

На жаль, багато акторів не усвідомлюють важливості постійної самоосвіти, вірячи лише у свій винятковий талант. Однак досягти значних висот в акторстві неможливо, не відточуючи власного ремесла. Ніхто не розраховує стати титулованим спортсменом або скрипалем-віртуозом, працюючи над ним тільки недбало. Також акторові, який не приділяє достатньо уваги саморозвитку, не дано стати справжнім професіоналом.

Підвищення акторських здібностей — тривалий, методичний процес, а найпопулярнішим і ефективним способом творчої підтримки актора є тренінг. Відвідування тренінгів з акторської майстерності допомагає підтримувати послідовність у саморозвитку, освоїти нове, надає ще кілька безцінних годин акторської «практики».

Як сказав Артур Бартоу, художній керівник драматичного факультету Нью-Йоркського університету: «Акторському мистецтву не можна навчитися — актором потрібно народитися. Але техніку і майстерність, в якій втілюється талант, можна і потрібно вчити».

Яка мета цього саморозвитку? Досягти універсальності шляхом оптимізації своїх внутрішніх ресурсів, розвитку певних навичок, володіння якими не лише можна підвищити котирування актора в професійному середовищі, але і стане паливом для негнатовного і, на жаль, нездійсненого прагнення до творчого самозадоволення.

Саме творче задоволення рідко служить рушійною силою для акторів. Двигуном прогресу є саме пошук ідеалу, а отже, творчий голод художника, його професійна тривога і роздуми. Як навчав Костянтин Станіславський, нарцисизм і самосвідомість на сцені, що впливають з природного сценічного шарму, «стала причиною смерті актора, чия техніка зводилася саме до бажання похизуватися».

Але, як і будь-яке художнє прагнення, стати кращим актором означає стати більш відкритим, чесним і вразливим. Акторам, які знаходяться в постійній лихоманці саморозвитку, завжди видно — їх пристрась заразна, вони надихаються один одним, зокрема і на тренінгах, а не лише під час репетицій або виступів на сцені.

Регулярне відвідування майстер-класів і тренінгів досвідчених акторських педагогів дійсно важливе, оскільки надає конкурентну перевагу. Інтенсивність цих заходів сприяє професійному зростанню, розширенню рольового діапазону і, звичайно ж, придбанню нових корисних знайомств, необхідних на початку творчого шляху.

Нинішня тенденція полягає в тому, що багатьом режисерам не вистачає просто обдарованих акторів, здатних відтворити правильні емоції на сцені або в кадрі. Вони шукають справжніх майстрів, які знають ту чи іншу майстерність,

наприклад, бойові мистецтва, або іноземну мову, або того, хто зможе грати на гітарі, гармоніці і барабанах, причому одночасно.

Існує безліч різних тренінгів, спрямованих не тільки на настройку тіла і духу, але і на навчання різних практичних знань, що сприяють успіху в житті і кар'єрі актора.

Упускаючи можливість отримати ці знання і практику, актор стріляє собі в ногу: будь то помилкові інтонації, які були результатом нехтування тренуваннями з виразності мови, або пінгвіняча незграбність на сцені, з'явилися через те, що актор перестав виконувати психофізичні вправи.

Новачки та досвідчені актори беруть участь у різноманітних тренінгах залежно від цілей та бажаних результатів. Але найбільш ключовими, які є основою будь-якого актора, є тренінги з емансипації, спостереження, сценічної уваги, фантазії і уяви, візуальної і слухової пам'яті і не тільки.

Будь-яке театралізоване тренування починається з вправ на увагу. Перше, чого навчається актор, це вміння сприймати і чути світ навколо себе. Тренування уваги — це передусім процес живого спілкування з партнером, під час якого виявляється пряме, своєрідне сценічне забарвлення, виражене в симбіозі інтонації, рухів, поглядів і жестів. На діях, вироблених поза спілкуванням, завжди помітний наліт шаблонності, техніцизму, штучності і навіть поганого смаку.

На сцені дуже багато об'єктів, які актор повинен тримати в полі зору. Але, в основному, йому потрібно бути уважним до свого партнера, вміти цінувати те, що бачив і чув, вміти миттєво перемикатися з одного об'єкта на інший.

Костянтин Станіславський назвав таку увагу «пилінстю» почуттів, які актор повинен розвивати в собі на сцені і в репетиційній кімнаті: зловити відтінки голосу партнера, які він раніше не чув, щоб відкрити в особі партнера риси, яких він раніше не помічав.

Цьому сприяють всі основні види пам'яті: візуально-образна, словесно-логічна, смислова, емоційна і рухова, необхідні для запам'ятовування матеріалу у візуальних, слухових і відчутних уявленнях, і тренуванням яких присвячені окремі тренінги.

Голосова робота є найбільш занедбаною сферою акторської майстерності для молодих акторів. Ось чому навчання голосу й мови є настільки важливим і корисним. Голос є одним з ключових активів, якими володіє актор. Він використовує його для проектування зовнішніх емоцій, порівняння їх з рухами тіла, інтерпретації тексту і представлення самої історії. Якщо актор хоче впоратися з емоційними вимогами Шекспіра, Артура Міллера або Михайла Булгакова, йому потрібен сильний, гнучкий голос зі стійкою, правильною інтонацією. Не дарма Марія Осипівна Кнебель Костянтин Сергійович назвали поспіш мови головною бідою, заважаючою «актору-торопигіві» домогтися серйозних успіхів на етапі зростання.

Тренування фізичної форми так само важливо, як тренування голосу, уваги, пам'яті, фантазії. Відчуття комфортності у тілі є невіддільною частиною успіху актора. Тренування рухів звільняє тіло, збільшує фізичну присутність на сцені. Турбота про тіло актора тримає актора у формі і робочому стані, допомагаючи запобігти травмам і роблячи його більш органічним і природним при світлі прожекторів. Психофізичні тренування в цьому плані дуже

продуктивні, оскільки охоплюють вправи для зняття напруження м'язів, а також темпоритм — метод Станіславського, що відображає як швидкість, так і напруження дії, виконаної на сцені.

Але наріжним каменем акторської майстерності по праву можна вважати тренінг на розкріпачення. Заняття з подолання психологічних зажимів, які містять імпровізацію, дозволяють акторові побачити бар'єри, які заважають йому рости і розвиватися. Справжня емансипація лежить глибоко усередині. Хороший вчитель під час тренінгу допоможе акторові здобути цю внутрішню свободу, звільнитися від таких кліше акторської емансипації, як надмірна жестикуляція, надмірне самовираження і неприборкана мова.

Підсумовуючи, зазначу, що акторські тренінги та майстер-класи — це вузькоспеціальні заходи, але з довгостроковим ефектом. Завдяки тренуванням траєкторія кар'єри актора може сильно відрізнятись. Тренінги незамінні там, де потрібно розширити творчі горизонти, «прокачати» свої акторські дані. Це шлях від стимулу до стимулу, і ви не можете зійтися з нього.

I. O. Maщенко

РІЗНОВИДИ МАТЕРІАЛУ ДЛЯ НАПИСАННЯ СЦЕНАРІЮ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА

I. O. Mashchenko

VARIETIES OF MATERIAL FOR WRITING A SCRIPT FOR A MASS THEATRICAL PERFORMANCE

Сценарій — це літературна основа майбутнього театралізованого дійства, побудованого за законами драматургії. Так, сценарій, окрім авторських позначок (ремарок), складається з тексту, який втілюється через діалог/монолог персонажів або через слова ведучих або диктора. У масових театралізованих видовищах саме пошуковий матеріал, його різновиди, засоби фіксації та сценічне зображення є основою для формування та втілення художнього задуму сценаристів і режисерів. Тому постає питання щодо пошуку й аналізу різновидів сценарного матеріалу та його сценарного запису.

До драматургічної основи майбутнього театралізованого видовища слід віднести документальний, літературний та візуальний матеріал, який під час написання сценарію може використовуватися в оригіналі або видозмінюватися, або може бути лише складовою формування художнього задуму.

Одним із головних різновидів сценарного матеріалу є документальний. Основу його пошуку становлять тексти документів (акти, закони, постанови, положення), оригінали тексту інтерв'ю, сценаріїв, автобіографії, пісень, промов, афіші та програмки різного типу видовищ, рецензії; фотоматеріали та відеофрагменти з документальних фільмів, програм, кліпів, зустрічей або святкувань, домашній відео- та фотоархів з подіями або героями, про яких буде йти мова в сценарії; пам'ятки духовної та матеріальної культури сьогодення або минулого; репродукції або оригінали кращих зразків візуального та аудіального мистецтва. Підбір такого матеріалу може бути використаний сценаристом для формування задуму, розкриття тематики майбутнього театралізованого видовища, текстової складової сценарію або ремарок щодо музичного, візуального оформлення сценічної площини.

Не менш важливим різновидом сценарного матеріалу є задіяння літературної складової, в основі якої є писемність або письмо. До неї слід віднести фрагменти зі сценаріїв попередніх театралізованих видовищ за тематикою, вітання, запрошення, вірші та прозові фрагменти, тексти пісень, легенди, прислів'я, приказки, афоризми, тлумачення слів, які асоціюються з цією подією. Так, літературний матеріал, наприклад, фрагмент вірша, може бути використаний при формулюванні ідеї та її сценарної фіксації. Це свідчить про те, що віршований фрагмент може звучати з уст героїв/ведучих/диктора на початку святкування та в кульмінаційні моменти дійства, або бути візуально зафіксованим в оформленні сцени, запрошеннях, програмках дійства тощо.

Також до основних різновидів сценарного матеріалу слід віднести пошуки візуального ряду, який, у більшості випадків, є режисерським ВТІЛЕННЯМ масового театралізованого видовища. У режисерсько-сценарному практичному розумінні візуальний матеріал — це джерела, на основі яких вишукується символічний ряд усього театралізованого видовища. Такими першоосновами можуть стати картинки, абстракції, фото, світлова та кольорова семантика, об'єкти в арт-просторі, відео- та фотофрагменти із зафіксованими мізансценами втілених театралізованих видовищ, побідних за тематикою і жанром, зображення різних логотипів та аббревіатур тощо. Використання такого матеріалу найвне в ремарках, з подальшим модифікованим сценічним втіленням, або як розшифровка у створенні самого тексту сценарію. Слід наголосити на тому, що використання саме візуальних джерел може слугувати розкриттям надзавдання масового театралізованого видовища на сценічній площині, яке перед собою ставлять сценаристи та режисери.

Таким чином, різновидами матеріалу для написання сценарію масового театралізованого видовища є пошуки документального, літературного та візуального ряду. Він сценарно фіксується через авторські позначки (ремарки) та текст (діалог/монолог, слова ведучого або диктора). При залученні до драматургічної основи знайдений сценарний матеріал та його модифікації сприяють формуванню та втіленню художнього задуму на сценічній площині.

Д. О. Бєлий

О ТВОРЧЕСКИХ ОРИЕНТИРАХ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Й. ГИРНЯКА ПОСЛЕ 1933 ГОДА

D. O. Bielyi

CREATIVE GUIDELINES IN YOSYP HIRNIAK'S ACTIVITIES AFTER 1933

Современное украинское театральное искусство несомненно должно стремиться к новациям, однако нельзя забывать, что всё новое безоговорочно содержит в себе частицы старого и по сути является его результатом. Непонимание, отвержение или игнорирование данного факта, а также нежелание изучать и анализировать опыт предыдущих поколений лишает творчество некоего подспорья, состоящего из генетического кода и ментального наследия, делая его неуникальным и неинтересным как явление в контексте национальной театральной школы.

Личность Йосифа Гирняка знакома немногим. Если о нём и упоминают, то чаще мельком и как о некоей составляющей чего-то более весомого, чем он

сам, преуменьшая, таким образом, его отдельное почётное место среди деятелей и популяризаторов отечественного театрального искусства, в частности за рубежом. Работа в театре «Березиль» под покровительством Леся Курбаса в 1922–1933 гг. — это, без сомнения, один из ключевых и основополагающих моментов биографии Й. Гирняка, бесповоротно и в полной мере повлиявших на становление и развитие его творческого Я. Однако это не было простым актом так называемого «потребления», а имело отдачу с усилением, расширением и попыткой ретранслировать полученное за одно десятилетие на протяжении более 30 лет.

В отличие от многих учеников Леся Курбаса, которые после его устранения с лёгкостью, а может и с удовольствием приняли новые идеологические условия советского режима и стремительно продолжили прокладывать собственный путь по карьерной лестнице вверх, Й. Гирняк пошёл по другой, более извилистой, нестабильной, ничего не гарантирующей, но благородной дороге — сохранения и продолжения творческой мысли своего учителя. С должной отвагой и самопожертвованием он нёс эту миссию, укрепляя её сакральный смысл, расширяя грани совместных талантов.

Рассматривая деятельность Й. Гирняка после известных событий в 1933 г., её можно разделить на 2 периода — предэмиграционный и эмиграционный, обозначив 6 основных этапов: театр в ссылке им. Косолапкина, 1934–1940 гг.; драматическая секция Львовского оперного театра, 1942–1944 гг.; Театр-Студия в Европе, 1945–1949 гг.; Театр-Студия в Америке, 1949–1951 гг.; «Украинский Театр в Америке», 1954–1957 гг.; «Театр слова», 1956–1964 гг.

Проводя анализ на предмет продолжения так называемых традиций театра «Березиль», стоит уловить саму специфику, требующую соблюдения определенных гласных и негласных условий. Если говорить об актёрском самовыражении, то при любых обстоятельствах Й. Гирняк оставался верным тому, что в нём пробудил Лесь Курбас. Когда же идёт речь о чём-то более сложном, идейном, масштабном, о передаче взглядов, принципов, концепций, то подобное обязательно предполагает расширение внутренних и внешних ресурсов. Начиная от личного мировоззрения, мироощущения, набора профессиональных умений, качеств, убеждений и заканчивая поисками разного рода составляющих, созвучных с делом: учеников, материала, средств и даже зрителей. Всё двигалось, стояло на паузе и набирало свои обороты в соответствии с темпоритмом места, времени и окружения.

Так, например, находясь в ссылке, Й. Гирняк с течением лет был назначен на должность художественного руководителя ранее аматорского, а позже — профессионального театра и впервые попробовал себя в роли режиссёра, подтвердив слова Леся Курбаса о его предрасположенности к данному ремеслу. В целом это был период так называемого утверждения, укрепления и обретения внутренней уверенности в правильности выбранного им пути, глядя, допустим, на то, как слабо работают провинциальные актёры русской драматической школы.

Годы, проведенные во Львове, в контексте возрождения традиций, ярче всего ознаменовались педагогической деятельностью. Работа с разношерстными фанатами бытового натурализма привела к ощущению острой необходимости создания однородного театрального ансамбля, состоявшего из молодых

ентузиастов, желавших прикоснуться к большему, чем им могли предложить в застоявшейся театральной среде. Здесь было положено начало Театр-Студии, которая через пару лет эмигрировала в Австрию.

Период творческих поисков в эмиграции был самым долгим, продуктивным и он же, увы, подводил к общему логическому завершению. За 20 лет происходила смена мест, условий, форматов, событий. Но самым главным и значимым была та движущая сила, которая неустанно предпринимала попытки не просто воссоздать, сохранить, продолжить курбасовские традиции, а и быть нужной в высшем смысле во имя высших целей. Во время занятий, репетиций, выступлений каждый должен был понимать и помнить, ради чего и для чего всё это делается.

Несомненно, речь идёт о серьёзном жертвенном опыте творца, сумевшего хотя бы фрагментарно, но создать «то светлое прошлое», которым загорелось немалое количество человек. Но получить этому, в силу чужеродных разрушающих обстоятельств эмиграции, достойного будущего не удалось. Могло ли всё случиться иначе? Этот вопрос больше относится к разряду философских и не имеет точного ответа. В данном случае больший смысл несёт сам размах, та сила и вера, с которыми творил Й. Гирняк. Это достойный пример, который вполне может стать источником вдохновения для нового поколения деятелей, ищущих себя в искусстве и желающих наладить поддерживающую связь со своим наследием.

О. О. Виниченко

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АКТОРА-АНІМАТОРА В ТЕАТРІ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ. ЕЛЕМЕНТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕХНІКИ

О. О. Vinichenko

SPECIFIC FEATURES OF THE WORK OF AN ACTOR-ANIMATOR IN THE THEATER OF STAGE ANIMATION. ELEMENTS OF PROFESSIONAL TECHNIQUE

«Театр анімації — це вид театрального мистецтва, художня мова якого будується на основі дієвої персоніфікації та сценічного поживавлення—одухотворення актором-аніматором представляючих об'єктів»,— таке визначення театру анімації у 2001 р. дав Є. Т. Русабров у своїй праці «До визначення театру анімації». На мою думку, яку я висловив у своїй статті «Театр сценічної анімації. Сценічний простір. Засоби художньої виразності», назву «театр анімації» слід переформулювати в «театр сценічної анімації», у зв'язку з тим, що на сьогодні дефінується дуже багато видів анімації, але сценічна дія, яка передбачає постійну взаємодію актора-аніматора з представляючим об'єктом шляхом поживавлення-одухотворення цього об'єкта з метою співіснування у сценічному просторі, властива лише театру сценічної анімації. Для того щоб зрозуміти особливості роботи у будь-якій професії, треба спочатку розібратись і з'ясувати для себе її специфіку. Як писав Х. Юрковський: «Актор з лялькою розкривав публіці не лише п'єсу, а ще й демонстрував всі секрети свого ремісництва...».

Багато художніх закономірностей поєднання гри ляльок та акторів у «живому плані» були експериментальним шляхом виявлені в період 70-х — 80-х рр. ХХ ст. Поєднання ляльки та актора перед ширмою, як синтетичний

сценічний прийом, стало цілком властиво театру сценічної анімації цього періоду. Щоб його оприлюднити, знаходилися різні способи: чергування епізодів з грою актора і ляльки, ляльководіння у «відкритому прийомі» протягом всієї вистави, актори в масках тощо. На той момент такий прийом був не лише даниною театральній моді, він свідчив про бажання повною мірою виявити творчу активність актора-лялькаря, збагатити і розширити можливості вираження змістовних підтекстів у театрі сценічної анімації. Збільшувався діапазон творчих варіацій у лялькових виставах, виникали десятки нових способів, прийомів, поєднань. Х. Юрковський: «...поруч із лялькою та актором по черзі з'являлися маски, реквізит, предмети». У зв'язку з появою такої великої кількості засобів художньої виразності та трансформацією звичного сценічного простору лялькаря, постало питання про необхідність підвищення професійної майстерності художників, режисерів і акторів, що працюють у театрі сценічної анімації. Актор-аніматор повинен бути не лише універсальним, але ще і мультизадачним».

Театр сценічної анімації — це театр, у якому актор-аніматор створює свій сценічний образ не безпосередньо сам, а ще і за допомогою штучно створеного інструменту. Процес створення художнього образу має багато складових: актор грає, оживляє неживий об'єкт, надає йому певних рис, ознак, будує систему поведінки, почуттів, вкладаючи в мертву матерію свою душу. Зважаючи на дієву, виконавську і колективну природу акторської творчості, можна виявити певну спільність акторських навичок та вмінь у різних театрах. Дійсно, чи можна знайти театр, у якому пам'ять, увага, почуття правди і віри в запропоновані обставини не були б для актора необхідними? Також можна казати про вміння логічно і послідовно мислити, володіти своїм тілом, сценічним спілкуванням тощо. Проте кожен з елементів професійної техніки актора театру сценічної анімації, який має аналоги в практиці і інших театрів, зазнає певної трансформації в силу специфіки цього виду мистецтва. Зараз ми розглянемо, якими все ж таки навичками, елементами акторської техніки повинен володіти актор-аніматор, щоб бути професіоналом у виді мистецтва, яке стрімко розвивається. Передусім, треба підкреслити специфічність процесу створення художнього образу у театрі сценічної анімації. Актору-аніматору необхідно досконалим знати художній інструмент, за допомогою якого створюється цей образ, знайти межі можливостей об'єкта анімації, пізнати його структуру і властивості, які також важливо використовувати у створенні художнього образу. Кожен об'єкт анімації, запропонований акторові для опанування, сам по собі вже є витвором мистецтва, який актор повинен не спалювати своєю невдалою акторською грою і анімуванням, а навпаки, органічно, з відчуттям стилю об'єкта, його піднести, дати йому життя на сцені.

Як і «відчуття стилю», «техніка виявлення пластичних можливостей об'єкта анімації» має підготувати актора до різноманітних, несподіваних рухомих систем. Здатність до опанування стильових і технічних особливостей об'єкта анімації — це лише одна фарба з палітри професійних навичок, необхідних для актора. Цитуючи заслуженого діяча мистецтв, професора ХНУМ ім. І. П. Котляревського О. О. Інюточкіна: «Важливою складовою майстерності актора театру анімації є техніка оживлення, одухотворення об'єкта анімації». О. О. Інюточкін з цього приводу каже: «Розглядаючи цей

аспект професійних навичок актора театру анімації, слід зважати на те, що об'єкт театральної анімації — художній інструмент, через який актор здійснює сценічну дію і, таким чином, створює художній образ», а це означає, що актор повинен не просто діяти на сцені, а ще й органічно співіснувати зі своїм об'єктом анімування, заради створення єдиного художнього образу на сцені. Техніка оживлення, за словами О. О. Інюточкіна, — це специфічний елемент професійної техніки актора театру анімації, комплекс рухових навичок і вмій, необхідних для вільного опанування механічного апарату об'єкта сценічної анімації, за допомогою якого актор приводить його в рух і створює пластичну партитуру ролі.

Таким чином, ми розглянули два специфічних елементи професійної техніки, якими повинен володіти актор-аніматор та які не мають аналогів в інших видах театру: «відчуття стилю» і «техніка оживлення об'єкта анімації». Розглянуті елементи — необхідний акторський мінімум, на базі якого в подальшому будується професійна акторська майстерність.

П. О. Головченко

ІДЕЯ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ЯК НЕВІДДІЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ МЕТОДУ МИХАЙЛА ЧЕХОВА

Р. О. Holovchenko

THE IDEA OF SPIRITUAL DEVELOPMENT AS AN INTEGRAL PART OF MICHAEL CHEKHOV'S METHOD

Михайло Чехов (1891–1955) — один із найвидатніших акторів і театральних педагогів першої половини ХХ ст., автор унікальної акторської техніки, що мала значний вплив на зарубіжну школу акторської майстерності та формування сприйняття самої професії актора з більш духовної й природознавчої точки зору.

Один з найяскравіших послідовників методу М. Чехова — Іван Дементьев (1986), актор, засновник і художній керівник Московської студії практики методу Михайла Чехова. У 2015 р. Іван закінчив Міжнародну літню театральну школу СТД РФ, де познайомився з Гітисом Бернадасом Падегімасом (1952), одним з провідних світових практиків методу М. Чехова, професором Клайпедського університету. Після закінчення школи він продовжив індивідуальне навчання у Г. Падегімаса, у результаті чого став працювати з ним в якості асистента в окремих майстер-класах, а у 2017 р. заснував Московську студію практики методу М. Чехова.

Найперша вправа, яку Г. Падегімас запропонував на заняттях з методу М. Чехова, вимагала від учнів обрати собі одну будь-яку квітку, а потім побути з нею, поспілкуватися з нею, можливо замалювати її, тобто сконцентруватися на ній. До таких спостережень за квіткою потрібно було повертатися щоранку. Коли заняття було закінчено, до Івана прийшло почуття надзвичайного натхнення (на пробудження якого і направлений метод М. Чехова загалом). Слід, однак, зауважити, що це не якісно артистичне натхнення, про яке йде мова в книзі М. Чехова «Про техніку актора», проте в цьому випадку воно було не менш важливим — натхненням загальнолюдським, що плавно підводить нас до того,

щоби більш детально подивитися на роль антропософії Рудольфа Штайнера, що мала величезний вплив на М. Чехова і його метод акторської майстерності.

Наступна вправа походить з першої, задала їй продовження, розвиток: потрібно було поглянути на свою квітку, запам'ятати її цілком (загалом), після чого звернути увагу на якусь конкретну її деталь та відстежити, чи відбуваються в ній зміни, трансформація. Іван, як і кожен учень майстерні, спостерігаючи за оновленням його квітки, занурився у почуття подиву і був вражений змінами, які відбулися за добу в такому маленькому природному організмі. Г. Падегімас підсумував цю практику, стверджуючи, що людина, якісно та більш складна, ніж квітка, повинна змінюватися ще більше, нашоухуючи нас на думки з приводу процесів природи, яким підкоряється все навколо: і живе, і не живе (звичайно ж, зокрема і людина). Рудольф Штайнер характеризував ці процеси, як народження, зростання, досягнення зрілості, з одного боку, і віддвітання, в'янення, вмирання, з іншого. Усюди, куди не подивиться людина, одночасно існують обидва ці процеси, і вони так само викликають в людині цілий спектр думок і почуттів, за умови усвідомленого і щирого в них занурення. Ця практика зі сфери антропософії покликана навчити людину пізнавати не мозком, але душею, відкриваючи для себе зв'язок своєї істоти та своєї особистості з навколишнім світом.

За Р. Штайнером, внутрішня єдність всього природного основана на тому, що всі, нехай навіть зовсім не схожі творіння, є перетворенням однієї первозданної форми (на цей висновок його нашоухув закон метаморфози, сформульований І. В. Гете). Р. Штайнер також звертався до Ернста Геккеля, де одним з основних положень у його працях була єдність і цілісність природи, нерозривність духу і матерії, що привела його потім до вчення про «душу» атомів, єдність сил, які панують в органічній та неорганічній природі, а також ідеї «розвитку», якому підкоряються світи, наша Сонячна система, Земля та організми, які її населяють.

Для І. Дементьєва метод М. Чехова передусім — це Почуття Цілого. Це означає пропущений через себе, духовно усвідомлений досвід почуття, що ти є навіть не частиною цього світу, а ти і є цим світом взагалі. Ти в ньому, і він в тобі. Це передбачає відповідальність перед світом, а отже, і перед самим собою (що працює за таким же принципом і в зворотній бік), і приводить людину до усвідомлення фундаментальних законів та вирішення внутрішніх конфліктів. Одним з таких законів є важливість служіння людям, тобто принесення користі світу. Одним з таких конфліктів є питання «Хто я такий, і навіщо я прийшов у цей світ?», що є найважливішим питанням для кожної людини.

Метод М. Чехова, який базується на антропософських практиках і філософії, об'єднує людину з природою і виховує його духовність. Це особливо актуально в наш час, адже, обравши одного разу матеріалістичний вектор розвитку цивілізації, прийшовши до квантового стрибка в науковому прогресі і збільшенні рівня комфорту життя (що, звичайно, нерозумно якимось чином осуджувати), людство стало втрачати знання іншого характеру, якими володіли наші пращури, які були близькими до природи і духовного розвитку. Це призвело до систематичного розвитку інтересу до знань духовного порядку серед свідомої молоді.

Таким чином, ми приходимо до іншого погляду на метод М. Чехова — не лише як на акторську техніку, а й як на життєву філософію, на якій базується не тільки творча акторська позиція, а й ставлення до людей і погляд на навколишній світ. Мудрість, яка досягається через метод, перегукується з філософією і езотеричними принципами, описаними в інших книгах і духовних школах, що дозволяє назвати метод М. Чехова, з філософської точки зору, архетипічною парадигмою.

Його підхід до творчості, освоєння характерів, впровадження нових сценічних та репетиційних інструментів, які раніше здавалися суб'єктивними в можливостях їх контролю, робота з енергіями природи і мудрість духовного порядку — все це здатне вивести артиста на новий рівень, де мова йде не лише про професійні перетворення, а й формування нових поглядів на життя, навколишній світ і себе самого.

О. Г. Князь

**ЯРМАРКОВИЙ РУХ В УКРАЇНІ
ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ХІХ СТ.**

О. Н. Kniaz

**FAIR MOVEMENT IN UKRAINE AS A FACTOR
OF THE DEVELOPMENT OF THEATRICAL ART IN THE 19TH CENTURY**

Ярмарки в Україні завжди мали подвійну сутність: перша — торговельна, друга — розважальна.

У ХІХ — на поч. ХХ ст. український ярмарок пропонував для своїх відвідувачів багате мистецьке розмаїття: казки для дітей, легенди та героїчні балади, думи, байки і пісні у виконанні чумаків, старих козаків, медярів, сліпців-кобзарів, бандуристів, лірників; троїсті музики, співці і музиканти; артисти-акробати, артисти-силачі, жонглери та інші виконавці оригінального (циркового) жанру; лялькові театри-балагани.

Найбільшими театральними розвагами на ярмарках у губернських, інколи і у повітових містах були балагани — тимчасові будівлі для показу театральних, циркових або лялькових вистав та інших видовищ.

Театральні вистави у великих містах під час ярмарків, а також ярмаркові балагани були невіддільною частиною ярмаркового торжища, які пропонували ярмаркувальникам театралізовані розваги на будь-який смак. Лялькові вистави мали найбільшу популярність, і не лише серед малечі, дорослі із захопленням і подивом спостерігали, як «нежива» лялька відтворювала справжні людські почуття.

Ярмаркові розваги майоріли яскравими вивісками із манливими назвами та ілюстраціями окремих сцен: «Ляльковий театр», «Механічний театр — фантоші», «Механічний театр — метаморфоз», «Чарівний театр», «Диво-театр фантазії», «Акробатичний, гімнастичний, пантомімний, маріонетковий і комічний театр», «Гумористичні пантоміми», «Історична пантоміма: знищення шайки бандитів відомого отамана розбійників Ринальдо Ринальдїні», «Пантеон рідкісних видовищ», «Магічно-спіритичний театр», «Царство таємниць спіритизму в зачарованому світі дива або наука людського генія», «Фокуси з салонної магії, починаючи зі східного питання і до іспанської інквізиції» та ін.

Назви таких видовищ дійсно викликали бажання вдовольнити свою уяву та отримати враження і естетичне задоволення.

Дослідниця В. Юрченко, у своїй науковій праці про ярмаркову культуру, описує звичайну трупу народних акторів: «Постійними працівниками були клоун, гімназист, тимчасово запрошений гімназист, тимчасово граюча швачка, учень та учениця, які мали вчитися до 6 років. Прислуги працювали три людини — чоботар, швець та сторож. У трупі були також навчений кінь та собака. Протягом року трупа відвідувала 12–15 ярмарків, зупиняючись у кожному місці на тиждень. На рік виходило 80–100 робочих днів, на день вони давали від 6 до 12 вистав. Увесь репертуар трупи складався з однієї народної сцени та однієї пантоміми, у тому числі включаючи гімнастичні вправи».

Таких народних театрів в Україні, на поч. XIX ст. налічувалось до 30-ти, а вже з 40-х рр. XIX ст., їх кількість значно зростає. У «професійному» театральному середовищі з середини XIX ст. такі народні театри називали «дикими театрами». Ця назва й сьогодні зустрічається у відношенні до приватних театрів антрепризи, особливо лялькових вистав.

З середини XIX ст. майже на всіх великих ярмарках в Україні виступали професійні театральні трупи. Український театр активно розвивається у цей період, хоча рівень виконавської майстерності і художня цінність драматургічного матеріалу не були досконалими.

На Іллінському ярмарку в Ромнах, а потім після перенесення ярмарку до Полтави, для дворянства і панства давалися вистави у виконанні заїжджих акторів, найчастіше трупи Харківського вільного театру.

Ярмарковий рух став фактором формування гастрольної діяльності на теренах України, адже ярмарки завжди збирали велику кількість людей всіх верств населення, які, крім торгівельної діяльності, волили отримати і емоційно-естетичні враження, котрі міг задовольнити театр. У 20–40-х рр. XIX ст. формуються театральні трупи І. Дрейга, Л. Мютковського, І. Штейна, В. Виноградова, М. Синельникова, А. Петровського та інших антрепренерів, які активно займалися гастрольною діяльністю, і, що найголовніше, її планування спиралось на проведення великих «контрактних» ярмарків у найбільших містах України. У репертуарі цих театральних труп були п'єси Д. Дмитренка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського та ін.

Трупа Полтавського вільного театру активно гастролювала по великих повітових і губернських містах саме під час ярмаркових дійств. Крім того, актори отримували додаткові кошти «казенні подорожні для роз'їздів по ярмарках», але виключно в межах Полтавської губернії.

Захоплення театральним мистецтвом серед прогресивного купецького середовища, яке було безпосереднім організатором або учасником ярмаркових торжищ, спонукало до розвитку меценатства. До прикладу — Харківська купецька громада у 1890 р. передає своє приміщення для створення оперного театру, крім того було виділено кошти на прибудову сценічної частини та облаштування глядацької зали в стилі французького ренесансу, нині це будівля сучасної Харківської обласної філармонії. Значні кошти виділялися на організацію театральної справи, придбання необхідних матеріалів для постановочного процесу, побудову (перевбудову) своїх власних приміщень під глядацьку залу тощо.

Тому, очевидно, що ярмарковий рух є важливим фактором розвитку театрального мистецтва і організації театральної справи в Україні.

Таким чином, можна зробити висновок: і театральне мистецтво зайняло визначну нішу в розвитку ярмаркового руху в Україні, і, навпаки, ярмарки стали рушійною силою у становленні театрального мистецтва і театральної справи в цілому.

О. П. Подтикан

ЦИРКОВІ ЕЛЕМЕНТИ НА ЦЕРЕМОНІЇ ВІДКРИТТЯ ОЛІМПІЙСЬКИХ ІГОР

О. П. Podtykan

CIRCUS ELEMENTS AT THE OPENING CEREMONY OF THE OLYMPIC GAMES

Сучасне суспільство диктує нові форми і змісти святкування, відбувається трансформація структури культури, її функцій і особливостей втілення. Перебудова всього життя, яка відбувається в останні два десятиліття, зачіпає і святкову культуру. Соціальні, економічні та політичні трансформації зумовлюють зміни характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, скасовують способи культурного успадкування і комунікації, відносини влади у межах культурних інститутів. Різноманітність святкових форм і нестабільність самої святкової культури свідчать про настання нового еволюційного витка у формуванні масових свят і видовищ.

Режисура масових свят вибирає в себе все те, що характерно для режисури взагалі. Разом з тим, деякі елементи мають особливе значення у технології, підготовці та проведенні видовища взагалі. Це стосується таких, наприклад, жанрів видовищно-циркового мистецтва, як хореографія, акробатика, паркур, гімнастика, джампінг, ролери, ходулісти і тощо.

Яскравим прикладом використання циркових елементів у масових спортивно-мистецьких видовищах слугують відкриття й закриття Олімпійських ігор. Тема та ідея режисера у таких постановках доводяться до глядача лаконічно, масштабно, за допомогою образів, повних символіки та узагальнення. Найчастіше свято поділено на епізоди, у яких присутні масові сцени, групові та сольні номери. Відмінною особливістю відкриття Олімпіади є багатонаціональний характер. Кожна країна повинна презентувати свій неповторний колорит, зумовлений самобутніми особливостями національного фольклору.

Першим поштовхом до трансформації видовища на стадіоні стала церемонія відкриття Олімпійських ігор у Москві (1980 р.), де були продемонстровані білоруські вази. Це певні конструкції у формі циліндрів, на кожному з яких в 4 ряди сиділо 100 дівчат, а нагорі виступали крапці акробати. Наприкінці номера дівчата скидали з себе накидки, і циліндри приймали кольори олімпійських кілець. Також були використані 10-метрові кубки як символ нагороди за перемоги у спорті. Ці олімпійські кільця створювала зведена колона студентів всіх інститутів фізкультури Радянського Союзу.

Після такої вражаючої церемонії кожна країна хоче до сьогодні здивувати сучасного глядача дивовижним шоу. Хочу відмітити Олімпіади у таких містах, як Афіни, Пекін, Лондон, Ріо-де-Жанейро, Турін. Під час грецького історичного

параду артисти на підмостках демонстрували різноманітні циркові елементи: повітряну акробатику, хула-хупи, вогонь, гімнастику.

У Пекіні один з епізодів церемонії відкриття містив у собі повітряне шоу з 58-ма акробатами, що зі своїх тіл склали великий китайський ліхтар, попередньо граючи роль астронавтів. Повітряну акробатику також задіяла режисерська група Лондонських Олімпійських ігор: десятки Мері Поппінс з парасольками, Волан-де-Морт, актриса в ролі королеви Англії на парашуті вражали глядачів своєю пластикою. У Ріо-де-Жанейро епізод ХХ ст. був представлений великою групою паркурщиків, що стрибали по імітованих дахах та танцювали під сучасні хіти Бразилії.

Найяскравішим прикладом використання циркових елементів під час церемонії відкриття Олімпійських ігор можна вважати постановку Даніеле Фінци Паска у Туріні. За допомогою пластики гімнастів режисер зобразив символ добра — білого голуба. Великі масові циркові сцени охоплювали акробатику, повітряну і художню гімнастику, еквілібристику та клоунаду. На закритті цієї Олімпіади взагалі був справжній цирковий парад. Спочатку на арену стадіону вийшов білий клоун — герой відомої кінострічки Федеріко Фелліні «Клоуни», а слідом за ним ще шість клоунів та різноманітних персонажів (акробати на кільцях, повітряні гімнасти, жонглери та факелоносці). Загалом у сцені взяли участь 400 артистів цирку та 48 артистів кордебалету.

Тому можна зробити висновок, що в умовах постмодерну циркові елементи посідають важливе місце в постановках церемонії відкриття Олімпійських ігор. Завдяки цирковізації шоу виглядає образно лаконічно та яскраво. Режисери використовують масові сцени з повітряними акробатами, гімнастами, ходулістами, жонглерами тощо.

К. О. Просолупова

СПЕЦИФІКА МОНОВИСТАВИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

К. О. Prosolupova

SPECIFIC CHARACTER OF SOLO PERFORMANCE IN CONTEMPORARY THEATER ART OF UKRAINE

Моновистава здійснює конкретність зіткнення з національною культурою, засновуючи доступність концепції, ключової на сучасному етапі. В акліматизації розвитку конкретного напрямку реалізується палітра пристосувань художньої образотворчості, для відтворення емоційного впливу у глядачів, дедукція допомагає усвідомлювати помисел, який шифрується; виголошує і зберігає спадщину української культури. М. Євреїнов доводить, що моновистава — дуже стародавнього походження мистецтво. Засновником майстерності цього виду є безмежний Теспіс, який понад 2 500 рр. тому склав п'єси за відомим планом з кількома дійовими особами, одноосібно став їх втілювати на сцені за допомогою винайдених характерних костюмів.

Монодрама як жанр надає різноманітні конфігурації внутрішніх діалогів, індивідуальних помислів персонажа поглинає систему таких стилістичних жанрів, як солілоквіум і діатриба. Діатриби, як повчання, на відомому морально-етичному змісті, часом у вигляді полеміки з уявним супротивником, реалізують

бази діалогічного методу до людського існування, помисел, утворює поетичні конструкції уявного опонента. У діатрибі пересування думки оповідача протікає за рахунок відносних передбачених ним фраз відсутнього опонента і вербальних реакцій на слова, а в солілоквіумі центром стає діалогічність, зв'язок до самого себе. У монодрамі автор почерпнув модель незрівнянного для викиду болю, уособлює образи людей, які нарешті пересилують громадський ліміт, здійснює привілей на прояв власної істини.

Таким чином, у процесі формування історії моновистави протистоїть прагнення зрівнювання людської винятковості і неповторності, і здійснює це функціональне призначення на всіх етапах — читець, текст, автор. Автор моновистави створює схему способу експресії підтексту: музичне оформлення, зонги, перформативні інструменти, характерне формування мізансцен. Сценічний текст автор може створювати на основі одного або багатьох творів.

В. О. Солових

**КУЛЬТУРНІ РЕФОРМИ У СФЕРІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ ТА СВЯТ НА ПОЧАТКУ
XVIII СТ.: АСАМБЛЕЇ, ТРІУМФИ, «КОЗАЦЬКІ РОЗВАГИ», «ВЕРТЕПИ»,
ФЕЄРВЕРКИ, «ПЕТРОВСЬКІ ПОТІХИ»**

V. O. Solovykh

**CULTURAL REFORMS IN THE FIELD OF MASS SPECTACLES AND HOLIDAYS
EARLY IN THE 18TH CENTURY: ASSEMBLIES, TRIUMPHS, «COSSACK
ENTERTAINMENTS», «VERTEPS», FIREWORKS, «PETROVSKY FUN»**

Історичне розуміння театральної культури на межі XVII–XVIII ст., зокрема такої її складової, як масові видовища та свята, доводить, що основним напрямом розвитку цієї культури є європеїзація України, яка в той час за геополітичних обставин знаходилась у складі Російської імперії. Україну з її колоритними явищами не оминув вплив явищ суміжної держави.

Початок XVIII ст. ознаменувався з'єднанням традицій та новацій, яке яскраво виявилось у сфері масових видовищ та свят. Їм притаманне поєднання традиційних національних ідеалів і нових європейських цінностей. Дослідження святкової культури першої половини XVIII ст. на основі вивчення офіційних світських свят (театри «маріонеток» — лялькові театри, вертепи, асамблеї, тріумфи феєрверки), дозволило виявити методи та форми інтеграції в тогочасне суспільство тих цінностей та змін, які відбувалися в досліджуваний період.

Це дослідження дозволяє простежити розвиток у сучасному театральному мистецтві України таких масових форм сценічного мистецтва, як вертепи, асамблеї, феєрверки тріумфи, які мають творчий потенціал і досі.

Термін «свято» виходить з релігійних та мовних традицій України.

Завдяки культурним реформам повністю змінюється розуміння терміна «свято». Із традиційної народної розваги «свята» трансформуються в заздалегідь підготовлене святкування, а їх підготовка і проведення стають видами професійної діяльності. Тепер свято значиться офіційною частиною культурної програми і наповнене естетично-художніми ознаками.

Привертають увагу в аспекті проблематики нашого дослідження започатковані на межі XVII–XVIII ст. асамблеї — такі збори, які виявились

прообразом дворянського балу. Для асамблей були вироблені правила та порядок їх проведення. Перша асамблея відбулася 4 грудня 1718 р. у Петербурзі. Початок асамблей знаменувався барабаним боєм та прибитими до ліхтарних стовпів оголошеннями. Уведення асамблей поклато кінець самітницького життя столичних дам та створили світське суспільство.

Художньою виразністю відрізняються феєрверки чи «вогняні потіхи». Це було дивовижне видовище в статуті офіційного заходу, тому що його організувала «верхівка» у своїх цілях реформаторської пропаганди. Масштаб і тривалість такого шоу були різні — від маленьких півгодинних феєрверків до колосальних багатогодинних видовищ. «Вогняні забави» часто доповнювала святкова ілюмінація міста. Ілюмінація могла бути протягом всього святкування, а феєрверк припадав на останній день заходу. Феєрверки запалювали увечері чи вночі. Вони були завершальною частиною свята. У досліджуваній період феєрверки підносилися до державної значимості, а їх майстерність була піднята до небуvaloї висоти.

Тріумфи початку XVIII ст. були прообразом імператорських тріумфів Риму та мали важливе державне значення. Вони ставали наочним літописом політичних подій та історією військових перемог. Також цей вид мистецтва втілював реформу інституту державних реліквій. Це були воєнні трофеї, зброя, прапори, знаки особистої доблесті монарха тощо. Тріумфи вплинули і на реформу календаря, у якому святкування Нового року векторіальними урочистостями стало головною державною традицією.

У XVII–XVIII ст. широкого розмаху набули вертепи — мандрівні театри маріонеток, які виконували різдвяні драми та соціально-побутові інтермедії, а також скоморошні «ігры, глаголемья куклы», які побутували ще в Київській Русі.

У Глухові (на той час столиця Лівобережної України) ще в першій половині XVIII ст. козацька верхівка з метою організації культурних розваг і дозволила почала створювати свої невеликі акторські трупи та оркестри інструментальної музики.

Найбільш розвинуте було музичне і театральне життя на Україні в 1750 р. за гетьманства Кирила Розумовського, який значний час перебував при царському дворі в Петербурзі і звик до його систематичних бенкетів та розваг. Прибувши до Глухова, він вирішив перетворити свій двір на мініатюрну копію царського двору

Абсолютно особливу нішу посідали «Петровські потіхи» (царські свята), які охоплювали маскаради, блазнювання професійних блазнів, розіграші, пародії тощо. Крім усього іншого у вельмож того часу була пристрасть до урочистої ходи, алегоричних процесій та маскарадів, але особливо вони любили весілля. Уже на початку XVIII ст., можна навіть стверджувати професійно, почали влаштовуватися маскаради. Ця розвага мала велике освітнє значення, оскільки учасники представляли костюми різних культур й народів, свого роду публічну різноманітність світу. «Всешутейший и всепьянейший» собор був неодмінним учасником усіх свят і маскарадів. Його проведення в оселях знатних панів було певною мірою попередником асамблей, але з деякими відмінностями. За допомогою «Всешутейшого» собору сформувався новий погляд на розваги та

веселощі, нав'язується думка, що «розгул, шумство» звичайна річ, веселитися можна де завгодно й коли завгодно, і це не вважалося гріховним.

Культурні реформи у сфері масових видовищ та свят прищепили смак до світського життя дворянству, культурно збагатили його, зміцнили відносини із західними країнами. На влаштовані розважальні заходи запрошувались іноземні гості та послы, зокрема й українські вельможі, отамани, козацька старшина, демонструючи спільність культурних інтересів і запитів. Оскільки досліджувані свята мали масове спрямування, у них також брали участь різні групи населення, й вони ж були дійовими особам і глядачами святкових урочистостей.

А. І. Солодкий

ТЕХНІЧНІ ІННОВАЦІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

А. І. Solodkiy

TECHNICAL INNOVATIONS IN THE STAGE ART

На межі ХХ–ХХІ ст. було здійснено колосальний прорив у розвитку новітніх технологій. Інформаційні технології, новітні технічні можливості, розвиток і вдосконалення пристроїв позначилися загалом на соціокультурній ситуації, не залишаючи поза впливом і мистецтво, зокрема сценічне. Сценічне мистецтво не стоїть осторонь глобальних цивілізаційних процесів — щоб залишатися популярним воно має бути видовищним, інноваційним, що, зокрема, часто досягається через широке креативне застосування в постановках останніх новинок в індустрії сценічних технічних засобів та їхніх технологій.

Театрознавці усіх розвинутих країн вивчають значення використання комп'ютерної графіки та піротехнічних засобів у сучасному постановочному процесі. Нині кожен режисер знаходиться в пошуку нових яскравих елементів, прийомів, аби вразити глядача та максимально передати йому свій задум.

Аналіз літератури з обраної тематики свідчить про відсутність у дослідженнях вивчення проблем, пов'язаних з інноваційними процесами у використанні технічних засобів і технологій режисерами-постановниками нових та традиційних форм сценічного мистецтва.

Останнім часом вистави, концерти, шоу неможливі без використання технічних засобів. В усіх різновидах та жанрах сценічного мистецтва використовуються об'ємні декорації, відеопроєкції, голографічне проектування, 3D-проектування та інші засоби художньої виразності. Нові технології змінюють сценічне мистецтво.

Масове впровадження мультимедійних технологій стало однією з визначальних ознак сучасного драматичного театру. Актуальною є потреба в діагностиці та систематизації найбільш розповсюджених варіантів використання мультимедійних технологій (і за кордоном, і на вітчизняній сцені) від найбільш новітніх — створення голографічного образу персонажа за допомогою т. зв. «технології захоплення руху» до найпростіших — екранних проєкцій. Проблема експансії мультимедійних засобів на театральній сцені є відносно новою для вітчизняної мистецтвознавчої науки.

Упродовж останніх двох століть постановочне освітлення стало одним з найважливіших компонентів театального дійства, здатним формувати

простір, визначати постановочні рішення, створювати емоційну атмосферу і окреслювати темпоритм дії. Сучасні театральні технології озброюють митців високотехнологічним обладнанням з елементами штучного інтелекту, що потребує відповідної підготовки художників постановочного освітлення.

3D-технології впевнено увійшли в сценічне мистецтво та завоювали любов глядачів, акторів і постановників. Створення віртуального простору на сцені й у залі відкриває невичерпні можливості для фантазії і творчих експериментів. Завдяки моделюванню та встановленим інфрачервоним датчикам на порожній сцені можна створити тривимірну композицію вулиці мегаполісу, середньовічного замку, військових баталій і не тільки.

На сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва України розвиток технологій хвилює і сучасних артистів, режисерів-постановників та діячів сцени, адже розкриває перед ними кардинально нові можливості реалізації їх творчого потенціалу.

На сьогодні технології досягли таких висот, що артист може сам керувати частиною світлового обладнання та моделювати відео-контент прямо зі сцени, даючи команди онлайн своїми руками.

Вивчаючи появу та впровадження новітніх технологій у сценічному мистецтві визначено, що кожна технологія пройшла складний шлях становлення. Ми розуміємо, що технічне забезпечення заходів сьогодні – це новий щабель розвитку сучасної сцени.

Проаналізувавши сучасний стан розробки в культурологічній літературі інноваційні технології у сценічному мистецтві, було доведено відсутність фундаментальних праць з обраної проблематики. Але деякі аспекти теми вже висвітлювалися в існуючих працях, а саме: використання технічних засобів та аудіовізуальних технологій у постановках було розглянуто в дослідженнях І. О. Алдошиної, Н. І. Дворко, А. О. Скрипки, Б. М. Галеєва; питання техніки і технологій театральних декорацій на сценічних майданчиках розкрито в працях театрознавців В. В. Базанова, А. В. Сологуб, Н. Н. Сосунова, К. Уінслоу; можливості комп'ютерної графіки та мультимедійних технологій досліджуються в працях зарубіжних авторів R. Brinkmann, S. Dixon, M. Gibson, Fleischman, U. Reinhard, Luhan.

За результатами досліджень доведено, що сучасні постановки та вистави на сьогодні не мали б такого успіху, якби не впровадження в постановочний процес інноваційних технологій, які змінюються з кожним днем та на сучасному етапі розвитку науково-технічного прогресу.

Ми вважаємо, що нові інноваційні технології дозволяють глядачу перевтілитися з спостерігача в співтворця, здатного впливати на розвиток і модифікацію творів театрального мистецтва.

Ця тема мало висвітлюється в літературі, але ми впевнені, що вона має велике значення в розвитку театрального мистецтва.

СЕКЦІЯ:
ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ
АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА

А. В. Посашкова

ГЕНЕЗА ФЕНТЕЗІ В ЛІТЕРАТУРІ ТА КІНЕМАТОГРАФІ

A. V. Posashkova

FANTASY GENESIS IN LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY

У ХХ–ХХІ ст. як у літературі, так і в кіно, фентезі є одним із найпопулярніших жанрів. Загальновідомо, що сам термін «фентезі» походить від англійського слова «fantasy», що перекладається як «фантазія».

Першим почав використовувати термін «фентезі» американський письменник, засновник першого журналу наукової фантастики «Amazing stories» Г'юго Гренсбек. Уважається, що саме він першим (у 1926–1928 рр.) відокремив жанр фентезі від наукової фантастики (яку він іменував «science fiction»). Водночас наукова фантастика, як стверджує Дам'єн Бродерік (письменник, що пише в жанрі наукової фантастики), — це жанр, який притаманний культурі, що переживає епістемологічні зміни, пов'язані зі зростанням та витісненням техніко-промислових режимів виробництва.

Розмарі Джексон у праці «Фентезі» (Rosemary Jackson, «Fantasy», 1981) зазначає, що термін «фентезі» раніше застосовувався для означення будь-якої літератури, що не віддає перевагу зображенню реалістичного: міфи, легенди, народні казки, наукова фантастика, жахи тощо. У книзі «Імперія уяви» Алек Ворлі («Empires of the Imagination», Alec Worley, 2005) стверджує, що фентезі — це незаконне породження наукової фантастики та жахів, «їх двоюрідний брат у тріумвіраті фантастики». Водночас автор додає, що чіткого визначення терміну «фентезі» досі не існує. Британський літературний критик Шейла Егоф у свій час зазначила, що фентезі — новітній жанр, що має за мету не втечу від реальності, а навпаки — фентезі ілюструє вигадані світи, але з тими ж ідеями та цінностями, які існують скрізь.

Час появи фентезі як окремого жанру літератури припадає на початок ХХ ст. Уважається, що його започаткував англійський письменник Дж. Р. Р. Толкін, який у 1937 р. створив «Гобіт, або Туди і Звідти», а потім — «Володар перстнів» (1954–1955). Сам автор в есе «Про чарівні оповіді» зазначив особливості літератури фентезі. Зокрема, він наголосив, що, по-перше, для фентезі властиво «enchantment» — «зачарування» вигаданим світом, описаним у творі; по-друге — «hard recognition», що означає «тверде переконання» у правдивості, як реального світу, так і вигаданого; і по-третє, так зване «відновлення» — «recovery», що адаптує, переносить уже знайомі переконання у вторинний світ, актуалізуючи їх первинне значення, тобто відновлюючи його.

Із появою кінематографу стало можливим втілення на екрані будь-яких ідей та образів. Жорж Мельєс, відомий режисером, що почав використовувати фентезійні ознаки у своїх короткометражних фільмах («Жахлива ніч», 1896 р.; «Замок диявола», 1896 р., «Сон астронома», 1896 р. тощо). Він нарівні з братами Люм'єрами став основоположником кінематографу.

У кінознавчих дослідженнях ХХ ст. майже не обговорювалися фільми-фентезі у сенсі наративних вигадок, що відображають світи чи події, які якимось чином емпірично (або магічно) та онтологічно розриваються із відомими законами нашого Всесвіту.

Проте остаточно привернули увагу до фентезі фільми «Володар перстнів...» (трилогія режисера Пітера Джексона 2001–2003 рр.) та успішні екранізації про Гаррі Поттера (7 романів Джоан Роулінг адаптували у 8 фільмів 2001–2011 рр.), що одразу набули шаленої популярності.

Попри таку популярність фентезі, серед українських наукових праць майже відсутні дослідження жанру, оскільки радянська казка, що має деякі ознаки фентезі, виявилася штучно відділена від фантастики і почала розвиватися окремо від неї, повністю перейшовши в розділ дитячої літератури, який і займає місце в науковому дискурсі. Це призвело до того, що серед українських і радянських наукових праць майже відсутні дослідження жанру фентезі в кінематографі, що значною мірою пригальмовує розширення методології теорії кіно.

Таким чином, фентезі в кінематографі потребує подальшого детального дослідження.

Е. Д. Поповченко

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАСИЛИЯ В КИНЕМАТОГРАФЕ

О. Д. Popovchenko

VIOLENCE REPRESENTATION IN CINEMATOGRAPHY

Современный зритель слишком искушен. Ему уже недостаточно смотреть на обыденность и повседневность, а топорные спецэффекты и декорации, которые использовались в старых фильмах, кроме снисходительной улыбки ничего не вызовут. Это же значит, что режиссёрам и сценаристам приходится выходить из положения и показывать на экране что-то яркое, приковывающее внимание, то, чего зритель не увидит в реальной жизни, а если и увидит, то отвернётся.

Результаты изучения современного кинематографа свидетельствуют о том, что за последние несколько десятилетий количество насилия на экране значительно возросло. Теперь его уже не оставляют за кадром, как это было, например, в «Уродцах» 1932 года. Вместо этого убийства показывают одним планом, позволяя зрителю рассмотреть каждую деталь, в отличие от знаменитого «Психо», где сам момент преступления скрывается за огромным количеством детальных планов.

Хочется верить, что никто, посмотрев «Джокера» или «Олдбоя», не пойдёт убивать и избивать людей, все расценят это как аттракцион, однако вопросы о том, почему для того, чтобы напугать современного зрителя, нужно показывать натуралистичные сцены убийства, а для того, чтобы задеть его, к сложному драматическому сюжету непременно добавляют красочное убийство — остаются актуальными. Из вынужденной меры, которую старались скрыть и завуалировать, насилие стали демонстрировать открыто и жестоко. Анализ этой тенденции стал целью данного исследования.

Теме насилия уделяется внимание не только в сфере изучения кинематографа, но и в более обширном культурологическом плане. Например,

о репрезентации насилия именно в кино писал в нескольких своих работах Кирилл Тарасов. В трудах А. Я. Скорика рассмотрено отношение к насилию в масс-медиа, культуре и аудиовизуальных произведениях. В более общем философском ключе эти вопросы поднимали Д. В. Метилка, В. В. Остроухов и другие. Хоррор как жанр изучался чуть меньше: теме возникновения этого жанра посвящены работы Х. Костюка, Г. Чмиль, много внимания концепту ужаса и саспенса уделено в работах О. С. Божко. Такой немалый интерес к этим темам показывает, что в репрезентации насилия присутствует ряд психологических и культурных аспектов, которые требуют детального изучения.

Жестокость всегда была неотъемлемой частью почти всех жанров: начиная с лёгких детективов, где загадочное убийство — это то, о чём нам говорят постфактум, и заканчивая фильмами ужасов, где насилие может сыграть ключевую роль. Этот жанр наиболее подробно раскрывается в данном исследовании.

Хорроры появились на экранах незадолго после зарождения самого киноискусства. Существуют так называемые «классические» фильмы ужасов о Дракуле, чудовище Франкенштейна, Мумии и т.д., однако эти фильмы не являются объектом данного исследования — немому кино всё же присуща некая театральность, а из-за отсутствия оборудования и опыта кинематографисты просто не могли изобразить на экране то, что происходит сейчас. Позже американский кинематограф был ограничен кодексом Хейса, а европейский, с нашей точки зрения, был подавлен ужасами войны, так что красочно показывать насилие на экране не было смысла. В эмпирическую базу данного исследования вошли фильмы примерно с 60-х, 70-х годов. Самым знаковым и вдохновившим будущих деятелей этого жанра считается «Психо» Хичкока. Позже он переснимался, а сама история о Нормане Бейтсе сейчас является одной из самых известных.

После «Психо» с 70-х и так вплоть до 90-х гг. XX века выходит ещё масса фильмов ужасов, хотя теперь у них есть разделение на поджанры, и создатели пугают зрителей, не только показывая им сумасшедших маньяков, но и делая ремейки на старые фильмы, создавая всё более закрученные сюжеты. Знаковым событием также стало появление слэшеров — фильмов, которые принято считать довольно посредственными ввиду их клишированности и простоты сюжета. Однако всё же именно на них легко прослеживается, как по-разному смерти показывались на экране. Например, оригинал фильма «Чёрное Рождество», который считается одним из первых произведений этого поджанра, вышел в 1974 г., и кроме наивных глупых героев ничем не удивлял. Сцены смертей здесь показаны не очень ярко, и пугает скорее сам факт совершения преступлений, чем то, как их изображали.

Анализируя же ремейк 2019 года, отчётливо видно, что помимо полностью переделанного сюжета, существенно изменился сам подход к изображению жестокости. Трансформировалась визуализация самого убийства: теперь оно стало ярче и кровавее, точно так же, как и способ съемки. Теперь зрителю позволяют наблюдать за тем, как человек истекает кровью и пытается бороться за свою жизнь. Это добавляет драматизма и переживаний за героев, однако также показывает, что в современном кинематографе появилась возможность пугать людей именно графичностью совершенного насилия, а не его фактом. Жестокости стало так много на экране, что этим уже никого не удивишь.

В начале двухтысячных снова стали популярны сплэттеры, фильмы ужасов, где делается упор на изображение насилия со всеми подробностями. К таким фильмам можно отнести, например, все части «Пилы». В XX веке тоже существовали подобные произведения, однако они были куда менее красочными, и всё же имели более захватывающий сюжет, который не крутился только вокруг описания жестокости. Популярность этого жанра может быть обусловлена тем, что людям нравится смотреть на что-то неприятное и пугающее. Это вызывает эмоции, напряжение, и оттого облегчение, когда конфликт разрешается. Именно натуралистическое изображение насилия придаёт картинам реализм: герои буквально состоят из плоти и крови, они по-настоящему режутся и набивают себе синяки, что заставляет зрителя им верить и переживать за них. К тому же, именно детальность и графичность вызывает самые сильные эмоции, ради которых зритель и обращается к искусству.

Но всё же, не только хорроры богаты жестокостью на экране. Целью боевиков и приключенческих фильмов также является развлечение, но при этом они не вызывают у зрителя негативных эмоций, страха и трепета. Насилие и жестокость в фильмах, например, о супергероях — простая условность. Герои могут сколько угодно драться и падать с крыш, максимум, чем они отделяются — это царапинами. При этом драки могут быть по-настоящему жестокими.

Из последних произведений, где можно отметить максимально приближённые к реальности последствия — сериал «Пацаны». Тема супергероев раскрыта здесь под другим углом, но что касается жестокости, она показана здесь такой, как есть, с последствиями в виде шрамов, ран, и даже смертей. Естественно, это придаёт зрелищность, эпатаж и рейтинг сериалу, но также показывает, к чему насилие может привести, добавляет вселенной сериала реализм. Это отличный пример того, как авторы не ставят перед собой задачу запугать или отвратить зрителя, но хотят через разрушение условностей сделать героев живыми, указать на их несовершенство.

Другой пример насилия как аттракциона — когда его обилие на экране не несёт особых последствий, и вызывает только положительные эмоции, смех или радость. Например, почти всё творчество Тарантино строится на этом. Он показывает жестокость красивой, эстетичной и местами даже комичной. В «Криминальном чтиве» героям разбивают лица, но при этом на них не остаётся ни царапины, а в «Однажды в Голливуде» Рик Далтон сжигает девушку под громкий смех в кинозале, хотя, на самом-то деле, ничего смешного в этом нет. По таким принципам работают вселенные многих авторов, однако даже в них можно проследить, как менялась детализация: от слегка окровавленных рубашек до сожжённых тел. Принципы остаются теми же, но требования зрителей растут: те визуальные приёмы, которые устраивали раньше, сейчас требуют большей проработки, чтобы вызывать ту же реакцию.

В противовес Тарантино в кинематографе существует независимое кино, которое через изображение жестокости ставит цель именно задеть человека. Не напугать его самим наличием крови и убитых людей, но показать, насколько жестоким может быть человек. Здесь нет гиперболизаций, нет специально подобранных ракурсов и кадров, чтобы показать все самые мелкие детали, в таких фильмах всё идёт максимально просто, понятно, и, что самое главное, реалистично. Например, фильм «Необратимость» Гаспара Ноа. Если отвлечься от специфичной линии повествования и операторских решений, у нас останутся по-настоящему жестокие сцены, которые снимают средним или общим планом,

даже не акцентируя внимания на происходящем светом или цветом: герои смешиваются с окружающим миром, и жестокость становится обычной его частью. Именно такая репрезентация показывает всё как есть: визуально она не ставит перед собой цели выделиться или поразить кого-то, она просто есть. Собственно, в реальном мире всё происходит точно так же.

Подводя итоги, можно отметить, что причин для таких изменений было много. Одна из самых главных — со временем какие-то вещи приедаются и становятся обыденными, перестают работать. Уже потом, через изменения каких-то деталей авторы понимают, что своими откровенными кадрами и ракурсами могут рассмешить, напугать или просто указать на действительность. В зависимости от подачи насилие может вызывать как смех, так и напряжение, как заставляя отвернуться от экрана из-за неприятной детальности, так и поразить своей эстетичностью. Действительно ли это так необходимо? Каждый автор решает для себя. На наш взгляд, в насилии ради насилия нет смысла. Да, это привлечёт публику, но если за этим ничего не стоит, культурной ценности в этом тоже нет. Детальная жестокость уместна только там, где она является способом отражения чего-то, но не всем фильмом. Там, где она может за одну сцену дополнить идею или раскрыть характер, но не будет на протяжении двух часов маячить перед зрителем в виде закреплённых на голове ловушек.

Анализируя развитие технологий и кинематографа в целом, можно предположить, что кино ещё долго не отойдёт от детальности. Сейчас зрители могут смотреть фильмы в VR, на 4K телевизорах, а авторы — показывать мельчайшие подробности в деталях. Надеемся, что такая репрезентация не станет средством привлечения публики как, например, секс, и со временем авторы будут стремиться более творчески подойти к самой идее изображения насилия, если и вовсе посчитают нужным к ней прибегать.

О. О. Косачова

ІСТОРИЧНИЙ ЖАНР У СВІТОВОМУ КІНОПРОКАТІ

O. O. Kosachova

HISTORICAL GENRE IN THE FILM DISTRIBUTION

Місце історичного жанру у світовому кінематографічному процесі вельми неоднозначне. Потужний культурно-просвітницький потенціал цих фільмів, з одного боку, і досить нестабільні успіхи в кінопрокаті, з іншого, зумовлюють інтерес дослідників до цього жанру. Різноманіття історичних інтерпретацій зумовлюють критику і громадський резонанс, тому робота над таким фільмом пов'язана з ризиком не одержати належного відгуку від глядача.

Для прикладу, візьмомо один з найзначніших історичних періодів США — відкриття Америки і її подальшу колонізацію. Висвітленню цих періодів присвячені три фільми, що вийшли в 1992 р.: «1492: Завоювання раю», «Христофор Колумб: Історія відкриттів» та «Останній з могікан».

Обидва перших фільмів були зняті до 500-річчя відкриття Америки і розкривали підготовку до першої експедиції Колумба, висадку на береги Багамських островів і початок освоєння нових територій. Фільм «1492: Завоювання раю» розкриває ширший хронологічний період, оскільки висвітлює також подальші експедиції Колумба. Високий бюджет обох фільмів зумовлений запрошенням на головні ролі акторів зі світовими іменами, відтворення костюмів і

обстановки XV ст., кропіткою дослідницькою роботою сценаристів над історичними першоджерелами.

Зачарована особистістю Колумба, знімальна команда фільму «1492: Завоювання раю» приписує йому роль провидця і відважного мрійника, який зважився на шлях в невідоме наперекір існуючим уявленням про побудову Землі і вчень церкви. Фільм також містить промову Колумба про те, що світ завдячує всьому новому саме таким людям, як він. Подібні висловлювання містяться і у фільмі «Христофор Колумб: Історія відкриттів», примітною в цьому випадку є фінальна сцена тріумфу першовідкривача. Однак заявлене в фільмах благородне прагнення іспанської корони нести слово Боже і поповнити ряди християн у реальності обернулося однією з найжахливіших катастроф в історії.

За кадром залишаються наслідки висадки Колумба в Новому Світі. Так, саме з другою експедицією була завезена велика порція мастифів і грейхаундів, навчених нападати на індіанців. Завоювання нових територій, пошуки золота і торговельва супроводжувалися масовими повішеннями, спалюваннями на вогнищах і головне — вбивствами заради забави, серед яких годівля гончих собак індіанськими дітьми та ін., про що свідчать відомості, наведені в дослідженнях безпосереднього хронікера подій — іспанського священника Бартоломе де Лас Касаса, американських істориків Девіда Станнарда і Рудольфа Раммеля.

Бюджет фільму «1492: Завоювання раю» становив 47 млн доларів. У прокаті ж він зібрав трохи більше 7 млн доларів. Схожа ситуація і з фільмом «Христофор Колумб: Історія відкриттів» — бюджет 40 млн доларів, збори — 8 млн дол. Після фінансового краху продюсер стрічки Олександр Залкінд заявив про те, що більше ніколи не буде знімати фільми.

У зв'язку з цим постає питання, чому американський глядач залишився байдужим до фільмів про зародження власної державності. Можна припустити, що саме нагадування глядачеві про історію, побудовану на винищенні корінних народів Америки, послужило відправним фактором до виникнення неприязних емоцій щодо кінострічки. Таким чином, невеликої частки фактів про завоювання європейськими колоністами чужих територій було досить для провалу фільмів у прокаті і навіть номінування на «Золоту малину» («Христофор Колумб: Історія відкриттів»).

Цікаво те, що в 1992 р. виходить ще один історичний фільм на тему франко-індіанської війни — колоніального конфлікту в Північній Америці середини XVIII ст. між Великобританією і її колоніями, з одного боку, і Францією та союзними з нею індіанськими племенами, з іншого. Фільм мав успіх як у глядача, так і у критиків. Бюджет фільму склав 40 млн доларів, у прокаті ж зібрав 75 млн дол. Кіноробота отримала ряд нагород, з-поміж яких «Оскар» та «BAFTA». Виконаний у жанрі екшену, фільм побудований на переслідуванні військовим загоном з племені гуронів англійських колоністів. Англійців захищають дружньо налаштовані до них представники племені моґікан.

Один з протагоністів фільму — підполковник британської армії Монро, зарекомендував себе як мужній офіцер, що стояв на чолі оборони форда Вільяма Генрі. Завдяки цілеспрямованій і наполегливій обороні, підполковник Монро отримав щедрі умови капітуляції, які дозволяли зберегти гарнізону зброю і прапори, а також надавали безпечний перехід у форт Едуард. Однак індіанці напали на гарнізон і вбили 185 британців.

Головний антагоніст фільму — індіанець Маґуа з племені гуронів, який живе заради однієї мети — вбити підполковника Монро і його дітей. У

кульмінації фільму він вирізає серце з грудей ще живого підполковника Монро з тим, щоб з'їсти його. Слід зазначити, що історичний прототип Монро пережив різанину і помер через 3 місяці в Олбані, провінція Нью-Йорк, проте жорстоких сцен вбивств томогавками і зняття скальпів було досить для підігрівання в американському суспільстві резонансу щодо жорстокості індіанців на протигагу благодорства білих.

З фільму був вирізаний ряд сцен-монологів, серед яких слова Чингачука: «Фронтир рухається слідом за сонцем, змітаючи червоношкірих, виганяючи їх з цих дрімучих лісів, поки місця для них не залишаться зовсім. І тоді наш народ зникне. Або ми перестанемо бути самими собою», серед статистів індіанського походження назріває бунт через погані умови під час зйомок, у пресі розпалюються суперечки щодо рівноправності акторів європейського та індіанського походження.

Загалом фільм робить спробу спростувати думку більшості істориків про те, що колонізація Америки була геноцидом індіанського народу. Так, продемонстровані у фільмі сцени доводять, що індіанці неодноразово самі часто починали бойові дії проти білих; одні племена індіанців знищували представників інших племен, служили білим колоністам.

Наступні ж контраргументи у фільмі не розкриваються: суттєва збройна перевага колоністів; міжособні військові дії індіанців були змодельовані європейцями за принципом «розділяй і володарюй»; зараження колоністами місцевих жителів віспою, кором, чумою та іншими хворобами, знищення бізонів і інші заходи для голодування й винищення корінних жителів.

Історичний фільм ніколи не був у топі найуспішніших у комерційному плані жанрів, тим більше в 1992 р., році випуску таких гучних кінокомедій, як «Бетховен», «Люба, я збільшив дитину», «Високоповажний джентльмен», «Один вдома 2», «Смертельна зброя 3», «Смерть їй до лица»; фантастичних фільмів — «Бетмен повертається», «Газонокосильщик», «Чужий 3»; мелодрам «Вічно молодий», «Охоронець»; трилера «Основний інстинкт». Проте проведенне дослідження доводить існування інших факторів впливу на прокат фільмів, крім жанру, знаменитих імен на постерах і витраченого на проект бюджету. Правильна, з точки зору американського глядача, ідеологія, розстановка позицій «свій — чужий» приносить очікувану вигоду для творців фільму, як у випадку з «Останнім з могікан». Водночас як історично докладні (хоча і неповні) кінострічки «1492: Завоювання раю» і «Христофор Колумб: Історія відкриттів» не змогли завоювати серця глядачів, оскільки стали нагадуванням про загарбницьке присвоєння чужих земель нащадками американців, що надалі може бути приводом для оскарження власності американців на землі, які вони вважають по праву своїми. Так, міф і домисел часто мають більшу вагу серед поціновувачів історичного жанру. Питання ж щодо «історичності» таких фільмів заслуговує на окреме дослідження.

О. П. Петрова

МЕТОД СПОСТЕРЕЖЕННЯ В РОБОТІ РЕЖИСЕРА

О. P. Petrova

METHOD OF OBSERVATION IN THE WORK OF THE DIRECTOR

Спостережливість — здатність помічати подробиці явищ і фактів. Спостерігаючи за тим, що відбувається навколо, наповнювати себе новими

емоціями, почуттями, знаннями, ідеями. Схоплюючи навіть найтонші риси, дрібниці, що залишаються непоміченими іншими, режисер відтворює їх у своєму авторському задумі, звертаючи на них увагу оточуючих. Отже, спостереження — це невіддільна частина роботи режисера над собою. З першого курсу підготовки майбутні митці навчаються професійному сприйняттю навколишнього життя: наочичують спостереження, відбирають і колекціонують несподівані й гострі деталі, що чітко характеризують героя або точно передають атмосферу, емоції, внутрішній стан. Український режисер і сценарист Дмитро Сухолиткий-Собчук влучно зауважив, що режисура — це, насамперед, спостереження, у якому все залежить від того, на що звертаєш увагу.

Справжня уважність розвивається в унікальних, цікавих, дієво прописаних спостереженнях. Як проявляється спостережливність? Це передусім цікавість і аналіз. Уява — процес сприйняття на основі наявного у людини життєвого досвіду, тобто це процес перетворення дійсності. Важливо врахувати, що творча уява не просто копіює життя, а створює гострі художні образи, у яких це життя правдиво відбивається в її найбільш яскравих і узагальнених рисах. Чому творчість походить від спостережень і уяви? Все, що робить режисер, ґрунтується на реальності. Реальність набагато цікавіша і правдивіша для глядача, який може ідентифікувати себе лише з тим, що йому знайоме. Також актор може зіграти тільки те, що йому знайоме: власний життєвий досвід, напрацьований досвід, емоційна пам'ять. Чим більше режисер спостерігає реальне життя, тим простіше йому допомагати акторові шукати мотиви і логіку поведінки героїв. Необхідно не лише бачити і запам'ятовувати дрібниці, але й пропускати їх через себе, стаючи більш сприйнятливими. Важливо бути відкритими до отримання нових знань і нових емоцій.

Х. О. Воскобойник, Н. В. Мархайчук

МОВНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОГО КІНОВИРОБНИЦТВА

К. О. Voskoboïnik, N. V. Markhaiichuk

LANGUAGE ASPECT OF UKRAINIAN FILM PRODUCTION

За радянських часів українське кіновиробництво розвивалося, відповідало загальнодержавній політиці русифікації в російськомовних реаліях. Так, якщо в 1930-х рр. на Київській кінофабриці (зараз Національна кіностудія художніх фільмів імені О. Довженка) виходили україномовні стрічки («Іван» О. Довженка, «Наталка Полтавка» І. Кавалеридзе, «Сорочинський ярмарок» М. Екка), то у 1940-х рр. жодної україномовної стрічки знято не було. У 1950-х рр. відсоток україномовних фільмів не досягає й 5% (9 стрічок з 50). І хоча 1960–70-ті рр. позначені злетом українського поетичного кіно, доля україномовних стрічок не змінюється. Із 166 фільмів, знятих на київській кіностудії впродовж двадцяти років, лише 8 були україномовними (серед яких «Тіні забутих предків» та «Білий птах з чорною ознакою»), що ледь сягає 13% від усього загалу кінопродукції. У 1980-х рр. з'явилося лише 2 (зі 107!) україномовних стрічки (реж. С. Клименко). Цікаво зауважити, що іноді фільми які знімали українською, доходили до глядача в російськомовному дубляжі. Наприклад, фільм «За двома зайцями» (В. Іванов, 1961), що знімався мовою М. Старицького та І. Нечуя-Левицького. У ньому герой О. Борисова — «кумедний малорос» Свирид Голохвостий, розмовля суржиком, що підкреслювало його недолугість та легкодумність. Відомий глядачу в російськомовному варіанті фільм програє

україномовному у «правдивості», образності та колоритності. До того ж, у ньому С. Голохвостий говорить російською, що знижує «специфічність» і навіть комічність героя.

Відзначимо, що тоді формується тенденція до виробництва двомовних (російсько-українських) фільмів, у яких мова виступає способом творення контексту чи екранного образу. Передусім, це фільми про Штепселя і Тарапуньку, які знімали режисери Єф. Березин (1953; 1957) та В. Іванов (1955). На противагу військово-історичній драмі О. Довженка «Щорс» (1939), де двомовність виправдовувалася історичним контекстом, фільми про Штепселя і Тарапуньку були комедіями, в яких українська мова вводилася для створення комічного антуражу (у контексті «кумедні малороси»). Зазначимо, що двомовне кіно в українському кіновиробництві буквально до останнього часу існувало в таких мовних реаліях. Це підтверджує заява продюсерки каналу «1+1» О. Єремєєвої (2020), що в кіно українська мова краще сприймається в комічному жанрі, аніж у драмах, оскільки «знайти тональність української мови, щоб глядач її сприймав, досить непросто». Проте причина цього, на наше переконання, полягає не в сприйманні глядачами української мови. Від 2000-х рр. глядач із задоволенням дивиться зарубіжні стрічки, дубльовані українською. Зокрема, якщо у 2008 р. менше 60% фільмів іноземного виробництва виходило в прокат українською мовою, то у 2013 р. цей показник збільшився до 70% і продовжив зростати надалі. Якісний дубляж став початком україномовного кіно.

Причину певного «неуспіху» україномовного кіно слід вбачати в рівні володіння акторами українською мовою «у реальному часі» (її фонетикою, мелодикою, діпазоном «відтінків смислів» тощо). І це попри те, що в кінематографі мова має бути одним із виразників національної ідентичності.

Після занепаду кіновиробництва, який спіткав українське кіно у 1990-х рр., кінематограф України зазнав розвитку. У 2017 р. було ухвалено Закон «Про державну підтримку кінематографії в Україні». І, як результат, від «осені 2017 р. кількість національних прем'єр вийшла на рівень, коли щотижня в кінотеатрі з'являвся новий український фільм», і «за п'ять останніх років загальні збори від українських фільмів зросли у 10 (!) разів». Проте, власне криза українського кіновиробництва ще не подолана і про «ренесанс» українського кіна говорити ще зарано. Про це свідчить наступний факт. Наразі в кінотеатрах України діє квота на демонстрацію українського кіно на рівні 15 % від загального щомісячного часу демонстрації фільмів, яка часто не виконується не з вини кінотеатрів, які відчують брак національного кіно продукту. І це при тому, що протягом 2019 р. у прокат вийшло понад 20 вітчизняних україномовних стрічок, частина з яких робить рекордні касові збори. Чинний Закон «Про забезпечення функціонування української мови як державної» передбачає, що виробництво кіно в Україні має стати україномовним. Зокрема, фільми українського виробництва мають виходити в прокат зі звукоорядом, виконаним державною мовою (наприклад, шляхом дублювання або озвучення; виключення складає лише кримсько-татарська мова, фільми якою можуть демонструватися навіть без українських субтитрів).

У сучасній українській кіноіндустрії режисери часто використовують багатомовність як один із засобів творення / посилення смислу стрічки. Вдалими в цьому сенсі стали фільми «Хайтарма» (А. Сейтаблаєв, 2013; російська та кримсько-татарська); «Червоний» (З. Буадзе, 2017; українська, російська); «Кіборги» (А. Сейтаблаєв, 2017; українська, російська) та ін.

Відкритий білінгвізм у сучасних історичних, військових, біографічних драмах особливо доречний. Він, як і у фільмі О. Довженка «Щорс», підкреслює світоглядні «зіткнення» героїв, доповнює екранні образи, посилює конфлікт.

Дебютний фільм Н. Алєва «Додому» (2019), який став головною сенсацією українського кіно останніх років, є тримовним (як, до речі, і стрічка «Поводир» (О. Санін, 2013; українська, англійська, російська). У ньому на рівних використовуються українська, російська і кримсько-татарська (субтитри) мови. Від цього фільм дуже виграв. Режисер, як і у свій час С. Лозниця, зазначає: «Мене засмучує, коли мені пропонують продублювати фільм українською. Це просто нерозуміння матеріалу». Саме сплетіння трьох мов підсилює колорит часового простору і суспільно-світоглядні орієнтири героїв.

У трагікомедії «Донбас» (С. Лозниця, 2018; українська, російська, суржик), як і в драмі «Дике поле» (Я. Лодигін, 2018; українська, російська, суржик), багатомовність акцентує локальність топосу, підкреслює трагікомічність ситуацій, посилює реалістичність /документальність окремих сцен. Багатомовність виступає як потужна зброя режисера, яка допомагає довершити драматургію твору.

Ю. В. Мартиненко

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ

Yu. V. Martynenko

EXPERIMENTAL SEARCH OF THE MODERN CINEMATOGRAPHY

Модернізаційні трансформації сучасного суспільства не минули й мистецький простір, зокрема вони стали характерною ознакою розвитку сучасного кінематографу. Саме експериментальне кіно привертає нині найбільшу увагу як виробників кінопродукту, так і його споживачів.

Експериментальне кіно має свою історію й сягає витоків кінця XIX — початку XX ст. Саме авангардне кіно «першої хвилі» 20-х рр. XX ст. надихає сучасних митців на пошуки нових методів утілення екранних образів. Концепція «монтажу атракціонів» Сергія Ейзенштейна не втрачає своєї актуальності в сучасному кінопросторі, набуваючи нового культурного контексту з упровадженням цифрових технологій кіноіндустрії. «Теорія монтажу атракціонів» С. Ейзенштейна побудована на усвідомленні ролі монтажу (внутрішньокадрового і міжкадрового) для створення виразності в кінематографі, для вдалої композиційної побудови фільму, для надання йому певного ритму та ладу, які відповідають природним явищам і процесам.

Стрімкий розвиток кінематографу у XX ст. позначився й на трансформаціях експериментального кіно. Так у 60–70-ті рр. авангардні кіномитці намагалися відмовитися від візуальності, а в 70–80-х рр. набуло популярності використання художньо не оброблених кіноматеріалів.

Експериментальні пошуки кінематографістів початку XXI ст. пов'язані зі спробою поєднати напрацювання авангардного кіно початку XX ст. та експериментальні візуальні практики концептуального кіномистецтва другої половини XX ст., використовуючи сучасні цифрові технології кіноіндустрії, які mahdollивлюють створення абсолютно нових екранних текстів.

Надзвичайно цікавими є принципи роботи з кадром такого представника експериментального кіно, як австрійський кінорежисер Мартін Арнольд, який експериментує з кольоровим та часовим забарвленням кадру. Зокрема,

Мартін Арнольд використовує у своїх екранних роботах фрагменти старих голлівудських фільмів, водночас уповільнює їх, відтворює у зворотному напрямі, розтягує в часі й просторі. Митець також створює оригінальний аудіоряд, побудований на сегментації та повторюваності, завдяки чому звичайний звук, наприклад, падіння виделки, набуває нового естетичного значення, оскільки асинхронізація аудіо- та відеоряду породжує нове сприйняття дійсності, відтвореної на екрані. Використовуючи такі основні прийоми роботи з кадром, як редагування, дзеркальне відображення, повторення, режисер-експериментатор створює в часопросторі фільму ефект надзвичайного нервового напруження. У своїх стрічках *Pièce Touchée* (1989) та *Passage à l'acte* (1993) М. Арнольд демонструє інтимно-побутові сцени з класичних голлівудських фільмів, зокрема «Убити перемішника» (Роберт Малліган, 1962), «Людські джунгли» (Джозеф М. Ньюман, 1954) та багаторазовим повторенням й перекручуванням назад створює ефект надзвичайного невротичного напруження, що дозволяє підкреслити приховані психологічні та соціальні підтексти, пропонуючи зовсім нове розуміння того, що відбувається. Крім того, застосовані М. Арнольдом прийоми захоплюють глядача своєю незвичайністю та нестандартністю представлення життя, надають його творам надзвичайної чуттєвості, інтелектуальності, глибинності, візуальні спецефекти цих фільмів спонукають до напруженого інтелектуального пошуку. Тобто, роботи М. Арнольда є певним психоаналізом класичних голлівудських фільмів

Новітні інформаційні технології спричинили також виникнення абсолютно нових видів кінокомунікації з екранним твором, серед яких особливої популярності в останні роки набувають інтерактивні фільми. Інтерактивний екранний продукт передбачає безпосередню взаємодію глядача та художнього твору. У такому кінотексті глядач бере активну участь у побудові сюжету, може змінювати порядок кадрів, швидкість демонстрації, що зумовлює особливості фільму, зокрема динамічний хронометраж, необхідність використання спеціальних пристроїв для здійснення комунікації глядача та екранного продукту, які не стануть перешкодою для занурення в події стрічки. В інтерактивному фільмі глядач отримує можливість взяти участь у формуванні художньої реальності, висловити свої наміри, побажання, власне бачення розкриття концепції твору. Крім надання унікальних можливостей, інтерактивний фільм потребує від глядача активізації процесів мислення, розвитку художнього бачення, володіння сучасними цифровими технологіями, уміння ведення продуктивного діалогу з мистецьким твором.

Цікавим прикладом створення інтерактивного фільму є робота режисера Девіда Слейда «Чорне дзеркало: Брандашмиг» (201 р.), який є частиною науково-фантастичного серіалу «Чорне дзеркало». У цьому творі глядачі приймають рішення за головного героя, молодого програміста Стефана Батлера. Стрічка поєднує елементи фільмів жахів та наукової фантастики. Кінокартина починається з того, що глядачеві пропонується ознайомитися з інструкцією щодо того, як правильно зробити свій вибір та протягом якого часу (10 секунд), надається застереження, що в іншому випадку фільм буде розвиватися за задумом його автора. Моменту необхідності вибору передує наростання звучання та світлове затемнення, що допомагає створити ефект відповідальності перед кожним вибором у житті людини. Дуже ефектним є також кольорове рішення фільму: поєднання тьмяних брунатних відтінків для зображення життя 80-х рр. та яскравих жовтих й помаранчевих кольорів для телевізійної передачі, присвяченої

комп'ютерним іграм, створюють ефект підміни реального світу віртуальною реальністю. Для більш ефектного впливу на глядача, повного занурення його в події режисер майстерно використовує крупні та середні плани. Фільм порушує багато складних життєвих питань, зокрема сенсу життя, можливості людей керувати своїм життям, інтерактивність фільму вчить глядача робити вибір та відповідально ставитися до прийняття рішень.

Отже, експериментальні пошуки сучасного кінематографа дуже різнопланові, вони базуються на традиціях авангардних кіномитців початку ХХ ст. та зумовлені розвитком цифрових інформаційних технологій, зміною парадигми мислення та поведінки особистості в соціокультурному просторі інформаційного суспільства, зростаючими потребами сучасної людини в переосмисленні свого місця в часі й просторі.

І. Б. Первишева

РОЛЬ / ФУНКЦІЯ МОНТАЖУ В ПРОЦЕСУАЛЬНІЙ ФОРМІ МЕДІА

I. B. Pervysheva

THE ROLE / FUNCTION OF EDITING IN THE PROCEDURAL FORM OF MEDIA

Створення «художнього» світу в аудіовізуальному мистецтві медіа відбувається в підкреслено умовному ключі. «Текст» представляється як «світ», а «світ як текст». Твір подається не як готовий/завершений акт мистецтва, а як процес взаємодії художника з текстом, а тексту — з митцем. Йдеться про специфічну особливість пост/постмодерністського методу письма, що передбачає підкреслену умовність зображуваного, адже наслідуваність реальності неможлива, оскільки процесуальність сучасної художньої форми працює не з однією, а з безліччю реальностей. Такій художній формі властива лише процесуальна віртуальність.

Попередні концепції «відкритої форми» нині руйнуються в різних формах і жанрах документально-ігрового (змішаного) телевізійного мистецтва. Акцентується відмова від катарсичного рішення конфліктів і проголошується вихід конфлікту за межі художньої форми — ускладнюється процесуальність. Глядач тепер отримує не лише раціональну і емоційну інформацію, а також спонування до «соціальної» дії — до ролі/позиції митця. Відтепер кожен глядач/автор доповнює художню конструкцію новими елементами, змінює структуру і драматургію конструкцію, відбувається активна співтворчість на рівні коментарів та реакцій на реакції — таке розповсюдження, ускладнення та зміна «художнього тексту» належить до формальної форми і функції монтажу, але суттєво спотворює сенс у віртуальному світі.

Пластична оболонка мистецтва стає все більш дифузною, втрачає класичні внутрішні й зовнішні якості, характеристики жанру і стилю — її якості проникають одна в одну, встановлюються суб'єктивно і в русі. Невизначеність зовнішніх меж особливо акцентована в медіа. Проблемою є логічна антиномія, що «переводиться в дію» бажанням людини дозволити або зняти її в реальності. У процесуальній формі помічається прагнення до подолання межі між внутрішнім естетичним змістом добутку й зовнішнім планом соціального буття, відкриваючи волю суб'єктивної інтерпретації художнього змісту. Таким чином, у процесуальній формі інтелектуального мистецтва медіа часто діють не стільки консонанси, скільки дисонанси, що відповідає сучасній культурі пост/постмодерну.

Монтаж стає ключовою категорією зовнішньої естетики процесуальної форми в медіа, у ньому присутня відповідність, що дозволяє в найбільш якійсій конструктивній формі співвідносити, з одного боку, конструктив мистецтва, рефлексію його природних і штучних аспектів, з іншого, прагне суб'єктивні переживання ввести в тимчасову структуру самого медіатвору. З'єднання розрізних елементів у ціле відбувається на рівні первісного відчуття. Але для створення і сприйняття образу й змісту ідеї необхідна інтелектуалізація розрізаних елементів — інтелектуальний монтаж медіа, що унеможлиблює однорідність монтажних процесів у медіа.

I. A. Haidenko

ДОСВІД СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО КЛІПУ З ВИКОРИСТАННЯМ ДИСТАНЦІЙНИХ МЕТОДІВ

I. A. Haidenko

EXPERIENCE OF CREATING A MUSIC CLIP USING REMOTE METHODS

Вимушені умови карантину весни 2020 року підняли нові питання організації роботи оркестру ХДАК. Традиційна методика репетицій передбачає роботу над музичним твором, розподілену на декілька етапів: індивідуальну роботу над партією, коли опрацьовуються ноти, штрихи, динаміка; групову роботу, коли досягається необхідна синхронізація звучання і рухів виконавців; концертну підготовку, коли оркестрове виконання доводиться до бажаного художнього рівня. Усі ці етапи репетиційної роботи передбачали колективні заняття в аудиторії. Але нові умови потребували пошуку нових рішень і пошуку нових технологій. З самого початку карантину в Youtube почали з'являтися записи різних оркестрів, де в режимі PIP (picture-in-picture) оркестранти «виконують» свої партії, записані на телефон або камеру в домашньому антуражі, і ці партії якимось чином складаються в «оркестрове» звучання. Такі відеоролики дуже ефектно сприймається людиною, не знайомою з технологією аудіо- та відеозапису. Але існують суттєві підстави ставити під сумнів достеменність таких відео через низку причин.

1. Запис відео і аудіовиступу віртуального оркестру, коли музиканти грають, а диригент керує, технічно неможливий у реальному часі по причині *latency* — затримки сигналу. Тобто при застосуванні дистанційних комунікаційних технологій завжди буде присутній момент відсутності синхронізації — сигнал від кожного музиканта має проходити значну кількість процесів та ще й долати велику відстань по інтернет-комунікації. *Latency* при цьому може дорівнювати кількох секунд, водночас коли музиканти можуть комфортно грати при затримці не вище 10 мілісекунд.

2. Звучання аудіо на більшості кліпів видає характерний студійний або концертний запис, який дуже важко або просто неможливо змікшувати з необхідною якістю з окремих аудіо-відеофайлів. Що ми і чуємо: звучить або запис того ж оркестру, зроблений до карантину, а в гіршому випадку наших реалій — запис оркестру вищого класу, ніж ми бачимо на екрані.

3. Технічно можливо скопіювати і мікшувати в професійних відеоредакторах ролики з синхронізованих аудіо- відеозаписів окремих ансамблевих виконавців, але у випадку великого оркестру це організаційно малореально.

Після аналізу стану речей і дискусій на закордонних форумах виникла ідея знайти технологію запису індивідуальних оркестрових партій, які можна б

надалі поєднати в аудіомікс, а вже потім записати колективне відео на цей мікс. Звичайно, це не був би запис реального колективного виконання, але аудіозапис складався би з справжніх результатів гри наших оркестрантів.

Знайдений метод запису аудіо ґрунтувався на безкоштовних, що важливо для студентів, технологіях мультитрекового аудіозапису компанії Bandlab. Кожен окремих студент отримав доступ до колективного проекту. Далі він завантажував з хмарного доступу файл своєї інструментальної партії і вивчав її особливості. Після цього студентом відкривалась програма Bandlab з проектом. Це можна зробити на будь-якому сучасному гаджеті – комп'ютері, смартфоні тощо. Виконавець додавав і підписував свій новий аудіотрек, одягав навушники, брав свій інструмент, включав режим запису і записував партію. Для синхронізації використовувався базовий аудіотрек твору, який було експортовано з програми нотного редагування (SteinbergDorico).

Така технологія дозволила отримати достатньо якісний запис інструментальних голосів, а студентам під час роботи підтримувати та удосконалювати на карантині виконавську форму.

Мікшування отриманих треків проекту проводилось у програмі Steinberg Cubase Pro 10.5, а мастерінг – у програмі Steinberg Wavelab 10.

Наступний етап був пов'язаний з роботою в програмі ZOOM. Він відбувався так: збирались музиканти на колективну відеосесію і грали свої партії під вже готовий аудіомікс. Аудіо для синхронізації транслювалось у конференцію. Його чули музиканти і грали саме під нього, а не під відео диригента, яке тут мало лише декоративну функцію.

Отримані ZOOM відеокліпи потім монтувались у безкоштовному відеоредакторі KDEnlive, де робились необхідні зміни планів і розставлялись відеоакценти. У якості базового використовувався отриманий за описаною технологією аудіомікс.

Таким чином, студентським оркестром ХДАК навесні 2020 р. під час карантину в режимі дистанційного навчання були записані два відеокліпи.

Їх можна переглянути за адресами на каналі «Ігор Гайденко»:

<https://www.youtube.com/watch?v=TBIPQbXNDIU&t=20s> («opening»);

<https://www.youtube.com/watch?v=JOWenAkMmbs> («dance of planets»).

Висновки:

1. Технологія запису Bandlab може ефективно використовуватись музикантами в умовах дистанційного навчання;
2. Сучасні комп'ютерні музичні технології є і будуть надалі суттєвим фактором вирішення проблем, що виникають у процесі створення нового музичного продукту.

І. П. Коваленко, О. І. Романюк

ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕЛЕКТОРАЛЬНОГО ІМІДЖУ

І. П. Коваленко, О. І. Романюк

TV JOURNALISM AS A MEANS OF FORMING ELECTORAL IMAGE

Тележурналістика відіграє важливу роль у формуванні іміджу кандидатів, виборчого процесу. Більшість інформації про кандидатів, як свідчать численні соціологічні дослідження, пересічні громадяни отримують з телеекранів. Продуктантами інформації про вибори на телебаченні є тележурналісти, які часто ангажуються окремими кандидатами та політичними силами. Від

якості роботи тележурналістів з формування електорального іміджу та його поширення серед виборців значною мірою залежить успіх або, в іншому разі, поразка основних суб'єктів виборчого процесу.

Електоральний імідж — це образ певного кандидата, що бере участь в виборах, який пропонується виборцям. Метою формування електорального іміджу є створення такого образу кандидата, який найпозитивніше сприймається виборцями, що спонукатиме їх голосувати саме за цього суб'єкта виборчого процесу. Науковий підхід до формування електорального іміджу полягає в тому, що його створення має бути результатом інтеграції трьох уявлень.

Перше — уявлення виборців про ідеального кандидата. Природно, що виборці активніше голосуватимуть за тих кандидатів, які найбільше відповідають їх очікуванням. Навпаки, вони ніколи не оберуть тих, хто не відповідає їхнім ідеальним уявленням. Тому ця складова електорального іміджу є вельми важливою.

Друге — уявлення кандидата про себе. Досвід проведення виборчих кампаній доводить, що наслідування чужих образів не надає потрібних результатів. Використавши чужий образ, кандидат підсвідомо почуває себе «не у своїй грі». Фальшивість такого електорального іміджу завжди відчувають виборці, відтак у них виникає недовіра до такого кандидата і вони не голосують за нього. Обираючи для балотування виборчий округ, кандидат має усвідомлювати, наскільки його реальний образ сприймається виборцями, наскільки він відповідає їх очікуванням та потребам. Наприклад образ видатного вченого, який добре сприймається в округах, де серед виборців переважає інтелігенція, може зовсім не сприйматися в округах, де більшість населення становлять малоосвічені робітники або селяни, професійна діяльність яких обмежується тяжкою фізичною працею.

Третє — уявлення виборців виборчого округу про кандидата. Таке уявлення існує у виборців, коли кандидат був їм відомим раніше. Кандидатові, якщо уявлення виборців про нього є заздалегідь негативним, слід добре зважити щодо того, балотуватися йому в цьому окрузі чи ні.

Після з'ясування сутності цих трьох уявлень, починається робота зі створення електорального іміджу, яка передбачає чотири етапи.

1. *Накладання уявлень кандидата про себе на уявлення виборців про ідеального кандидата.* Сутність цієї роботи зводиться до того, що в основу електорального іміджу покладаються ті властивості кандидата або політичної сили, які найбільше відповідають запитам виборців.

2. *Коригування уявлень виборців про ідеального кандидата.* Хоча такі уявлення об'єктивно формуються ще до початку виборчого процесу, але через журналістську діяльність їх можна істотно скорегувати. Коригування електорального іміджу передбачає інтенсивне пропагування в телеедифірі ділових та особистих якостей, притаманних кандидатові (поки не пов'язуючи їх з певною особою). Наприклад, якщо кандидатом, на якого працюють тележурналісти, є юрист, то виборцям через телебачення має навіюватися те, що більшість проблем, які їх турбують, можна вирішити через правову допомогу.

3. *Коригування уявлень виборців про певного кандидата,* якщо він відомий виборцям і в уявленні електорату існують певні застереження щодо нього. У такому разі виборців необхідно переконати, що певні негативні моменти в біографії кандидата були випадковими, вони не характеризують його образ і їх вже виправлено. Коли кандидат невідомий або недостатньо відомий виборцям,

то перед тележурналістикою відкриваються великі перспективи. Журналісти починають формувати таке уявлення з «чистого аркуша». Проте це створює й значні труднощі, оскільки необхідно за стислий термін не лише сформувати прийнятний для виборців образ кандидата, але й донести його до виборців.

4. *Безпосереднє агітування виборців голосувати за цього кандидата.* Агітування в телеэфірі може набувати різних форм, кожна з яких має свої особливості. Серед агітаційних форм, що використовуються на телебаченні, розрізняють прямі та непрямі.

Прямі — форми, що пов'язані з безпосереднім агітуванням виборців, до яких належать:

1. *Виступи на телебаченні*, у підготовці яких беруть активну участь тележурналісти. Готуючи виступ кандидата або представника політичної сили на телебаченні, тележурналісти мають зважати на два моменти: вербальний (що говоритиме кандидат) та візуальний (який він має зовнішній вигляд).

2. *Відеокліпи* — стислі відеоряди, що агітують виборців на підтримку певних кандидатів або політичних сил. Розробка відеокліпів потребує від тележурналістів високої майстерності, оскільки за стислий час (0,5–4 хвилини) слід донести до виборців основний меседж кандидата або політичної сили.

3. *Теледебати* — дискусії на телебаченні між конкуруючими кандидатами. Основні теми дебатів — найсуперечливіші проблеми сьогодення. Теледебати є найскладнішою щодо підготовки формою прямої агітації, оскільки потребують прогнозування того, як поводитиме себе суперник та що він говоритиме.

Проте ефективнішими є непрямі форми, відповідно до яких агітація здійснюється латентно (приховано). До таких належать: *інтере'ю* з кандидатом або представником політичної сили, під час яких політики, відповідаючи на задалегідь підготовлені запитання тележурналістів, доносять до виборців ту інформацію, яка їх цікавить, та *політичні телешоу*.

А. В. Ткаченко

ФЕНОМЕН ТІК-ТОК У СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ

А. V. Tkachenko

THE PHENOMENON OF TIK TOK IN THE MODERN AUDIOVISUAL SPACE

Соціальні мережі в наш час перетворюються з інструменту для комунікації на особливу платформу для втілення власних амбіцій та потреб. Особисті акаунти стають осередком сторітелінгу, народжуючи нові формати та відкриваючи нові виразні можливості аудіовізуального контенту. Дослідження свідчать, що сучасна аудіовізуальна культура має вектор процесу, попри результат цього розвитку. Тобто авторів цікавить передусім створення як особливий стан, а не сам твір, який буде народжено. Саме процес, який представлено у серії постів, і складається в окрему історію, — все це цікавить і аудиторію фоловерів.

Тік-Ток у цьому сенсі виглядає особливим феноменом на тлі інших соціальних платформ, стаючи не лише засобом комунікації, але й передусім місцем для самореалізації. Головною його ознакою є можливість знімати та розміщувати будь-які відеокліпи захопливого розважального змісту. Демократична за вимогами та аудиторією мережа дозволяє швидко збільшити коло прихильників за рахунок лояльної невимогливої аудиторії.

Серед аудіовізуальних особливостей слід означити відсутність меж, як, наприклад, в Інстаграм, завдяки чому відео демонструється на всьому

екрані смартфона. Водночас відзняті відеоролики можна переглядати й на комп'ютері, використовуючи офіційний портал. Єдиною умовою, яка водночас стає поштовхом для народження нових форматів, є обмеження хронометражу до шістдесяти секунд. Характерною ознакою таких відео є можливість вбудовувати пісні у кліпи, за наявності окремої бібліотеки музики, яку розподілено за популярністю, жанрами та іншими критеріями. Відеоролики збагачуються широким спектром спецефектів, фільтрів, масок, що, з одного боку, зумовлює стандартизацію та тиражування контенту, а з іншого, індивідуалізує аудіовізуальні мінітвори. Виразності додає висока технічна якість, фокусування обличчя автора та транслявання емоцій.

Пошуки необхідного контенту за допомогою особливих тегів є ще однією причиною Tik-Tok. Поряд зі сторінками підписок у стрічці розміщено трендові ролики — лідери у рейтингу лайків.

Популярність Tik-Tok можна пояснити активним характером рекламної кампанії, спрямованої передусім на підлітків, які намагаються завжди бути у тренді та першими засвоюють новий сервіс. У нагоді в цьому випадку стають аудіовізуальні засоби виразності, що формують потужний емоційний відгук.

У 2020 р. оновлений Tik-Tok (колаборація Musicaly та Tik-Tok) став не просто помітним явищем, а справжнім важелем для бізнес стартапів. Також цю платформу можна назвати повноцінною соціальною мережею, адже вона єднає користувачів в окреме товариство.

Цільова аудиторія сервісу — приблизно молодь до 25 років. Гендерне питання виключене, оскільки соціальна мережа популярна як у чоловіків, та і у жінок. Чоловіки, зазвичай, роблять контент для жінок, а вони навпаки.

Якщо подивитись у Google trends, одним із запитів буде «Як зробити відео у Tik-Tok популярним?». Інтерфейс платформи чимось схожий на Instagram. Функціонал стає більш зрозумілим. Таким чином, демократичний характер Tik-Tok дозволяє бути блогером будь-кому, незалежно від освіти та здібностей, тобто кожному знайти себе та визнання й популярність. Окрему ланку відео становлять корисні лайфхаки, які одразу ж підпадають під рекомендаційні відео. Наприклад, ролики під назвою «Як зрозуміти, що твій хлопець тобі зраджує» від психолога або «Як приготувати шоколадний фондю без шоколаду» від кулінара. Звідси випливає відповідь на запитання: чому ця платформа користується такою популярністю. Коли споживач реєструється в Tik-Tok, він не лише бажає реалізувати свій творчий потенціал, але й стати на стартову доріжку підкорення рекламного напрямку діяльності.

Отже, на підставі здійснених спостережень можна дійти висновку про великий потенціал платформи Tik-Tok щодо розвитку у контексті соціальної мережевої комунікації та формуванні нових засобів аудіовізуальної творчості.

У. А. Колякіна

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ В ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖАХ

U. A. Kolyakina

FEATURES OF FUNCTIONING OF SOCIAL PROJECTS ON THE INTERNET

Соціальним проєктом, зазвичай, називають низку заходів, спрямованих на вирішення певних проблем суспільства з метою покращення якості життя та еволюції стосунків між окремими групами людей. Такі акції створюють

певні організації або окремі люди, серед яких представники медіа, шоу-бізнесу, ньюсмейкери та звичайні активні громадяни. Загалом, такі проекти є ініціативами у галузі медицини, освіти, науки, культури й вони спрямовані на захист соціально-уразливих груп людей (дітей, людей похилого віку, з особливими потребами тощо).

Метою будь-якого соціального проекту є активізація суспільства та влади, підвищення якості життя та зняття напруження у стосунках між різними категоріями населення.

Особливістю соціальних заходів є певне обмеження у часі на задум, створення та функціонування, висвітлення їхнього ходу в медіа та соціальних мережах, залучення аудіовізуальних засобів відображення змісту. Найголовнішою ж ознакою є благородне бажання допомогти тому, хто цього потребує, що додатково може сприяти монетизації та збільшенню фоловерів.

Розрізняють соціальні проекти, науково-технічні, освітні, правові, виховні, культурні, благодійні. Розглянемо деякі з таких заходів, що проводяться на соціально-мережових платформах.

Інстаграм є однією з найбільш розповсюджених мереж для розміщення й проведення соціальних проектів. Прикладом може бути спільна акція Надії Дорофєєвої та Дмитра Комарова під назвою «Чашка кави». Співачка любить пити цей напій, але вона намагається відмовлятися від однієї чашки на користь дітей з важкими захворюваннями. Саме до таких дій Надія з Дмитром закликають суспільство. Знаменитості прагнуть допомагати фінансово та морально. Схожі проекти здійснюють блогери, артисти, допомагаючи нужденним під час пандемії, супроводжуючи свої благородні вчинки кейсами та постами, текстовими та відеороликами, ефірами та відеомарафонами.

Більшої масштабності набувають проекти на платформі YouTube. Відома блогерка, телеведуча та співачка Іда Галіч багато років знімала шоу «Зіркові флюїди». Нещодавно вона додала до програми новий напрям і назвала проект «Незіркові флюїди». У цьому форматі Іда разом зі своєю командою вирушає в різні кутки своєї країни та зустрічається з людьми, які розповідають свої історії життя. Ведуча знайомиться з дітьми з обмеженими можливостями, які займаються следж-хокеєм; із самотньою бабусею, якій 82 роки та яка має проблеми з будинком; з жінкою-матір'ю 14 дітей, у якої лікарі знайшли рак, тощо. Головна мета проекту — допомога у будь-якому її прояві: матеріальна, фінансова, моральна. Головне, що це працює, а в коментарях під відео вдячні не лише герої шоу, а й інші люди, які переглядають випуск.

На відміну від Інтернет-мережі, телевізійні програми соціальної тематики мають дещо іншу мету — розвага та рейтинг, що свідчить про певні кризові процеси телебачення на сучасному етапі. Реальні історії замінюються вигаданими, а люди, які потребують допомоги, виявляються найманими акторами. Кількість якісних програм цього типу на телебаченні занепадає.

Коли суспільство не отримує відгук від телебачення або просто довго на нього чекає, воно звертається до Інтернету, де соціальні проекти створюються масово, а привернути увагу суспільства можна за допомогою звичайного репосту.

Отже, соціальні проекти в Інтернет-мережі мають більш сприятливі умови для існування, порівняно з телевізійним середовищем. Позитивною тенденцією є те, що публічні особи поширюють коло своїх прихильників через благородні добрі справи, використовуючи персональні акаунти для виховної місії та

сприяння гармонізації соціальних стосунків. Соціальні проекти в Інтернет-просторі набирають заслуженої популярності і стають вагомим внеском у розвиток суспільства. А звичне намагання збільшити кількість переглядів та лайків помножується можливістю зробити інших щасливими.

А. О. Прасол

БЛОГІНГ ЯК НОВЕ ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ

А. О. Prасol

BLOGGING AS A NEW SOURCE OF INFORMATION

Нині громадська журналістика потребує детального вивчення в контексті існування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій.

Зараз ті часи, коли все суспільство не уявляє свого існування без систематичного та непереборного обміну інформацією у будь-якому вигляді. Тому слід звернути увагу на відсутність територіальних кордонів і постійне інформаційне наповнення середовища, що більше не потребує часових та просторових обмежень. Цензурі зараз місця немає. Слід нагадати, що в цьому є і переваги, і недоліки. Загальна неконтрольованість мережі надає змоги користувачам відшукувати шляхи та уникати цензури, якщо все ж користувач на неї натрапляє. Подібний розвиток тенденцій глобального суспільства щоденно нестримно посилюється, й українці потребують свіжої правдивої інформації щодо зовнішніх світових подій (та й внутрішніх також). Тож очевидним є те, що журналістика як соціальний інститут, на який покладено відповідальність інформувати суспільство, мусить зміцнювати свої позиції та інструментарій. Нині це робити складно: інтерес до телевізійної журналістики знижується, на заміну приходять блогінг та інтернет-ресурси, які потроху втрачають класичний статут новини.

Таким посиленням ми вважаємо мережу й прикладні комунікаційні технології. Аматорські медіа виконують функцію таких технологій. Унаслідок негативного впливу сучасних інформаційних війн у медійному середовищі України нація постійно розчаровується в діяльності журналістів; формується тло недовіри до сучасних засобів масової інформації та мережевих ЗМІ, відповідно, зростає потреба й посилюється бажання отримувати правдиву інформацію.

Загалом на міжнародній інформаційній арені громадянську журналістику вважають найдемократичнішим видом журналістської діяльності, а відтак вона набула статусу найпопулярнішої, адже здійснила революцію в журналістиці, обравши полем свого існування Інтернет.

На території України громадянська журналістика як вид діяльності не поширена порівняно з іншими країнами світу. Точкою відліку, тобто так званим її початком, сучасники називають часи Помаранчевої революції, коли прижився принцип безкарності за написане в мережі, з урахуванням того, що знайти «мене», начебто, неможливо. Під час Революції Гідності цей феномен утвердився. Доказом цього є сотні тисяч новостворених телеграм- та інстановинних сторінок, власники яких залишаються невідомими. Проте саме такі пабліки користуються популярністю та дізнаються про «гарячі піріжки» одними з перших, тримати їх темп намагається й телебачення.

Отже, величезним кроком у розвитку громадянської журналістики як галузі діяльності стали революційні події. Таким безповоротним кроком у зміні реальності кожного, у картині світу української нації стала поява «Громадського телебачення», коли пересічні громадяни побачили в ролі інформаторів собі подібних, незаангажованих чи куплених журналістів, представників влади, а таких самих громадян, як усі. Неоціненним кроком стало те, що й професійні журналісти стали долучатись до виробництва інформаційних ресурсів на громадському телебаченні, що підвищило фон довіри між аудиторією та ЗМІ. Тоді базовою перевагою громадської журналістики стала оперативність подання інформаційних ресурсів з гарячих точок (передусім з Майдану) практично без цензури, наживо. Відсутність посередників стала беззаперечною перевагою. Єдиною перешкодою на той момент могла бути відсутність зв'язку з технічних причин, затримання чи побиття журналіста.

Українська громадська журналістика та сучасна блогосфера перебувають нині в зоні дифузності та тісного взаємозв'язку, що впливає й на функціонування розвитку мережевої медіагалузі, яка здатна підвищити рівень умотивованості традиційних засобів масової інформації. Діяльність ЗМІ потребує впровадження новітніх комунікаційних моделей та платформ, якими й стають блоги, змінюючи свою тематику та форму. Очевидним стає систематичне зростання популярності блогів у вітчизняному мережевому інформаційному просторі, що зумовлено не лише зручністю, а й доступністю комунікативного сервісу.

О. С. Хінчик

**ВСЕУКРАЇНЬКА ШКОЛА-ОНЛАЙН
ЯК ПЕРЕДУМОВА СТВОРЕННЯ ОСВІТНЬОГО ТБ В УКРАЇНІ**

О. S. Khinchyk

**UKRAINIAN ONLINE SCHOOL AS A PREREQUISITE FOR THE CREATION
OF EDUCATIONAL TV IN UKRAINE**

Розпочата ще в 1990-х рр. комерціалізація ефіру українського ТБ призвела до того, що стан освітнього контенту в країні донедавна не мав жодних зрушень. Кожен окремий телеканал, який залежить від органів влади, партій, олігархів, подає глядачу лише те, що вигідно продати. Це зумовило те, що національні телеканали відмовилися від освітнього і виховного контенту для дітей, який є не вигідним з точки зору бізнесу, і стали випускати програми переважно розважального характеру. Трохи інша ситуація нині існує на регіональному телебаченні. У 2015 р. у формі ліцензії на регіональне мовлення Національною радою було введено поняття цільової аудиторії, зокрема дитячої. Проте це не означає створення унікального телепродукту. Під дитячим контентом розуміються і мультфільми, і дитячі фільми, які може транслювати телеканал. Не можна заперечувати факт існування дитячих розважальних програм на регіональному рівні, проте часто це низькопробний контент, який охоплює невелику кількість переглядів. Окремою категорією дитячого контенту також можна назвати українські дитячі телеканали. Нині їх існує 7: «Плюс Плюс», «Піксель TV», «Малятко», «Làle», «Воля Cine+ Kids», «NIKI Junior», «NIKI Kids». Ефірна сітка даних каналів охоплює: мультфільми, серіали і фільми, розважальні шоу, відео з блогів, конкурси і пізнавальні передачі. Переважно

цей контент розраховано на маленьких дітей, рідше для підлітків. Саме тому всі пізнавальні, розвиваючі, навчальні та розважальні програми для малечі часто подаються у вигляді мультсеріалів.

Ситуація з освітнім контентом для підлітків змінилася навесні 2020 р., коли через карантин під час пандемії коронавірусу українські школярі перестали мати постійний доступ до освіти. Для того щоб уникнути значних прогалин у знаннях школярів, 6 квітня 2020 р. Міністерство освіти України запровадило національний телепроект «Всеукраїнська школа онлайн». Від того часу кожна дитина мала можливість дивитися уроки по телевізору з понеділка по п'ятницю, вмикаючи необхідний канал, який закріплено за кожним окремим класом. Школярі переглядали уроки лише з основних шкільних предметів. Трохи пізніше, з 28 квітня 2020 р., «Всеукраїнська онлайн школа» запровадила уроки і для молодших класів.

Проект отримав позитивну оцінку від самих школярів. Це пов'язано з декількома факторами, які вони самі відзначають на своїх сторінках у соціальних мережах:

Відеоуроки ведуть професійні вчителі, зокрема це переможці всеукраїнських педагогічних конкурсів, люди з великим досвідом викладання. Їхні уроки цікаві і доступні для розуміння. До зйомок було запрошено відомих українських «зірок»: ведучих, музикантів, спортсменів, акторів тощо. Вони виконували роль учнів у класі і разом із телеглядачами конспектували уроки, відповідали на питання, проводили досліди. Для багатьох учнів із віддалених сіл та містечок України — це шанс отримати якісну освіту, адже багато з них мають проблему відсутності необхідного інвентарю для фізичних дослідів, хімічних експериментів та іншого наочного матеріалу.

Онлайн-школа — це сучасна телепрограма, що ставить перед собою на меті зацікавити учнів у перегляді відео. Між кожним уроком школярі мають можливість провести фізичну розминку у вигляді танцю з відомими людьми, а після перегляду уроків на учнів молодших класів також чекають пізнавальні мультфільми про цікаві факти з історії України.

Запровадження Всеукраїнської онлайн-школи під час карантину може стати трампліном для майбутньої онлайн-школи, яка буде існувати в Україні і надалі. За словами МОН України, такі уроки можуть стати в нагоді для учнів з окупованих територій, для занять у вечірніх класах, а також для дітей з особливими потребами. Загалом, стан освітнього і виховного контенту для дітей на телебаченні в Україні можна охарактеризувати як кризовий. На жаль, нині в країні немає документу, що міг би чітко визначити мету, завдання і шляхи розвитку телевізійного мовлення для дітей і юнацтва. Також ми не маємо законодавчого регулювання дитячого ТБ та форм захисту маленького телеглядача. Як, наприклад, у Німеччині, де існує закон про гарантію охорони інтересів молоді, що надає право захисту дітей і підлітків від певного контенту ЗМІ. Нині в Україні існує лише громадська організація «Телеглядацька асоціація батьків України», що об'єднує людей, які прагнуть ефективного захисту психічного здоров'я дітей, зміцнення сімейних цінностей, а також сприяють запобіганню пропаганді жорстокості, насильства, аморальності тощо.

Л. В. Чернова

**КОМУНІКАТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КАНАЛУ TELEGRAM
У КОНТЕКСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК**

L. V. Chernova

**COMMUNICATIVE CHARACTERISTICS OF THE TELEGRAM CHANNEL
IN THE CONTEXT OF AUDIOVISUAL PRACTICES**

Telegram нині – один з найпоширеніших інструментів медіакомунікації, зручний засіб взаємодії з аудиторією, що можна пояснити наявністю широкого набору можливостей та демократичною інформаційною політикою. Задумана як кросплатформовий месенджер з багатьма функціями, ця мережа від свого народження у 2013 р. з кожним днем набуває актуальності. Швидкість інформування та конфіденційність є головними перевагами цього ресурсу перед іншими, про що зауважує його засновник П. Дуров. Серед привабливих характеристик також слід назвати відсутність реклами, ігрових пропозицій та платних стікерів, мінімальний трафік та збереження інформації у хмарному сервісі незалежно від пристроїв. Наявність хмарного чату з самим собою робить ресурс власним сховищем аудіовізуального матеріалу. А запровадження системи Multisearch доповнює месенджер можливостями браузера.

Як у будь-якій мережі, у Telegram можна обмінюватися інформацією у повідомленнях, а також відеофайлами, фотозображеннями без погіршення якості. Крім того, ресурс дозволяє здійснювати аудіо- та відеозаписи для комунікації, які можна прослуховувати з функцією 2X, робити аудіо- та відеодзвінки. До того ж, Telegram вважають вдалою платформою для різноманітних аудіовізуальних практик, починаючи зі створення стікерів до розміщення рекламних відеоматеріалів.

Особливою відзнакою месенджеру є відсутність цензури, що призводить до великої кількості чуток та недостовірних повідомлень. Через те, що контент не відстежується, цю мережу називають «невидимим Інтернетом», або «острівцем свободи».

У контексті сучасних аудіовізуальних практик слід відзначити можливості авторського редагування та креативних активностей, як створення стікерів, використання масок та наліпок на фотографіях, малювання та візуального виділення інформації. Для цього в нагоді система ботів, які допомагають виготовляти авторські відео. Для комунікативних цілей надано можливості створювати групи та канали. Перші призначені для спілкування та обміну інформацією, другі – для ведення особистого блогу.

Telegram-канали поділяються на певні категорії, серед яких розважальні, пізнавальні, інформаційні, наукові, аналітичні. Наприклад, Music / Нова Музика 2020 – блог, де можна шукати та завантажувати пісні, English with Mr. Potato – канал для вивчення англійської, Kino&Vino – платформа для інформування новин кіномистецтва. За даними статистики за 2019 рік, у Telegram найчастіше читають освітні канали (67,1%). На другому місці за популярністю – новинні канали (66,1%). Третіми йдуть канали з новинами зі сфери роботи (58%). На четвертому місці – авторські блоги (52,3%). Найменш популярні – політичні канали (17,3%).

Отже, Telegram, безперечно, цікава та корисна мережа, спрямована на реалізацію різних комунікативних потреб. Сьогодні в медіаплатформі можна

знайти інформаційні канали з найрізноманітнішою тематикою: новини, різноманітні факти, віддалену роботу і тощо. Багато хто саме йому віддає перевагу, оскільки він кращий з аналогів у мережі. У Telegram є невеликі привілеї в тому, що можна цілеспрямовано заходити в певні канали для перегляду лише тієї інформації, яка персонально цікава і потрібна. Також месенджер дозволяє здійснювати листування, обмін медіафайлами різного розміру та спілкування по аудіо/відеозв'язку. Але є і мінус, тому що відхід від жорсткого контролю неминуче притягує сюди різного роду кримінал, фейкову інформацію тощо. Зважаючи на це, Telegram становить гідну конкуренцію традиційним засобам масової інформації.

О. В. Мусієнко

НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІ ЖАНРИ ВІДЕОХОСТИНГУ ЯК ПРИКЛАД ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИРОДИ НОВІТНЬОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

О. Musiienko

VIDEO HOSTING'S SCIENTIFIC-POPULAR GENRES AS AN EXAMPLE OF NATURE TRANSFORMATION OF THE NEW AUDIOVISUAL CULTURE

Технічний розвиток ХХІ століття та культурні трансформації стають поштовхом до перезавантаження сталих жанрів у віртуальній аудіовізуальній культурі. Право всебічного доступу та аматорський підхід до створення аудіовізуального контенту стають причиною гібридності сталих конструкцій та їх трансформацію у жанри, що є автохтонними для відеохостингу.

Прикладом аудіовізуальної морфологічної трансформації можна вважати твори науково-популярного спрямування, в яких головною метою є популяризація науки доступною художньою мовою.

Сучасні науково-популярні жанри відеохостингу розподілились таким чином:

- «Топи» або «Відповіді на запитання»;
- Науково-популярні лекції;
- How-to відео;
- Beauty відео.

Усі наведені жанри є гібридними сполученнями, завдяки яким виникають трансформації на двох рівнях творення: драматургічної структури та художньої форми. Однак, зазначимо, що постійна мінливість природи відеохостингу зумовлює неможливість встановити сталі рамки формотворення сучасних жанрів у віртуальній аудіовізуальній культурі.

Потрібно відзначити, що твори відеохостингу завдяки трансформації та адоптації є проявом сучасної естетики. Цей прояв обумовлюється використанням комп'ютерної технології, що є одним з впливових чинників у аудіовізуальній культурі ХХІ століття.

Наразі, природа новітньої аудіовізуальної культури відеохостинга є ланкою між свободою слова, аматорськими формами творення та ефективними традиційними конструкціями. Подальша гібридизація та адаптація традиційних жанрів, таких як науково-популярні, створює можливості для появи морфологічних утворень в аудіовізуальному мистецтві, що можуть призвести до трансформації сталої мистецької парадигми.

СЕКЦІЯ:
СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ТА МОДЕЛІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Г. В. Афенченко, Н. В. Шумлянська

**ОСОБЛИВОСТІ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
В УМОВАХ КАРАНТИНУ**

H. V. Afenchenko, N. V. Shumlyanska

**FEATURES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES
IN THE FACE OF THE QUARANTINE**

Необхідність дотримувати карантинних обмежень у повсякденному житті змінює форми здійснення трудової діяльності та проведення дозвілля. Передусім обмеження стосуються соціальних контактів. У самоізоляції збільшується кількість контактів з людьми, які проживають разом, і значно зменшуються соціальні зв'язки за межами жорстко обмеженої території.

Трудова активність за можливості переходить в on-line, а традиційні інструменти і способи формування та підтримки корпоративної культури нівелюються, колективна взаємодія втрачає якісний ефект. Решта видів бізнесу і трудової діяльності, які здійснюються off-line, обмежуються або закриваються. Очікування зниження податків і комунальних платежів, державної допомоги самозайнятості дрібному і середньому бізнесу в виплаті заробітних плат поки не виправдовуються. Це стосується підприємств, організацій і установ сфери культури і мистецтва.

Вимушена самоізоляція надає людині масу вільного часу і ставить проблему проведення дозвілля. Стратегії поведінки людей різноманітні: одна частина стала шукати розваги, нові контакти для спілкування, ігрові форми, друга — звернулася до саморозвитку або навчання інших. Пандемія коронавірусу засвідчила, наскільки затребувана сфера культури і мистецтва, наскільки важлива можливість споживання культурної продукції і послуг.

Креативні індустрії, установи культури йдуть у мережу Інтернету і активно шукають нові форми роботи. Соціальне життя не вщухає, просто приймає нові форми. Підприємства громадського харчування не просто обмежують роботу і організують доставку страв, — створюються принципово нові формати. Онлайн-бар — це не просто онлайн-аналог звичайного бару, а перетворення в нову соціальну платформу, об'єднуючу людей по всьому світу, коли щирість спілкування розсуває кордони фізичної присутності.

Разом із закриттям барів і клубів стали з'являтися і нові форми вечірок у віртуальному просторі. Наприклад, деякі клуби почали публікувати онлайн-трансляції діджей-сетів і концертів. Багато також влаштовують вечірки самотійно за допомогою додатків для відеоконференцій. Програму Zoom стали використовувати для того, щоб провести час з друзями, не порушуючи карантину.

Користувачі по всьому світу почали відзначати різні свята по відеозв'язку і, навіть, дні народження. У дистанційному режимі відзначають весілля, проводячи церемонії на дому.

Окремий напрям — фізична активність, заняття спортом, танцями. Тренери ведуть онлайн-трансляції занять з дому, навчають і контролюють виконання вправ.

Бібліотеки, музеї, театри і кінотеатри і до введення суворого карантину мали on-line-додатки, у споживачів була можливість користуватися їх цифровими

продуктами. Однак у нових умовах установи культури стали створювати власні платформи для роботи. Так, відділи культурно-просвітніх програм бібліотек використовують їх для інтерактиву та дизайнерських проєктів, музеї створюють пізнавальні програми про експонати, тематичні виставки, майстер-класи і майстерні народних ремесл. Театри не лише відкривають свої відеоархіви, переносять виступи в мережу, а й пропонують нові акторські відеопроекти. Перехід у віртуальний формат дозволив їм не розгубити глядачів, залучити нову аудиторію, спробувати себе в нових ролях, експериментувати з форматами і стати ще ближче до публіки. Так, громадська організація «Запоріжжя. Платформа спільних дій» допомагає працівникам культури розібратися в нових форматах їх роботи в умовах карантину.

Особливою популярністю і можливістю комерціалізації користується дистанційна освіта. У різних напрямках освіти створюються і використовуються власні платформи: середня освіта, дистанційні курси вищої освіти, різні курси іноземних мов тощо. Власна платформа дозволяє удосконалювати прийоми і методи роботи зі здобувачами освіти, насичувати контентом, забезпечувати спілкування з викладачами та вести контроль формування компетентностей.

Є певні виходи з важкої кризи, яку спричинила пандемія в туристичній сфері. Це організація віртуальних екскурсій і мандрівок. Туристи можуть віртуально відвідати найвіддаленіші куточки світу.

Автомандрівки стали надзвичайно популярними. На власних авто турист може не боятися розповсюдження інфекції, а також усамітнитися (ізолюватися) під час відпочинку на природі.

Готелі пропонують послуги, які також враховують пандемічну загрозу. Так, наприклад, підмосковний парк-готель «Воздвиженское» швидко оновив пропозицію своїх послуг, додавши до переліку закрити територію, заходи безпеки від COVID-19, медичний персонал, який постійно проживає у готелі, допомогу у створенні в номері готелю власного офісу з персональними консьєржами, які будуть виконувати всі завдання бізнесмена як працівники офісу. Вони за першим дзвінком принесуть каву, відсканують, роздрукують будь-які матеріали, подбають про ваше харчування і доставлять його в номер.

Все викладене вище свідчить, що соціально-культурна складова є невіддільною та важливою частиною життя людини. Змінюються форми, а сутність залишається в тому, що суспільство буде пристосовуватися до ситуації, знаходячи різноманітні способи організації свого соціально-культурного життя.

Г. В. Пушinka

ОСОБЛИВОСТІ HR-МЕНЕДЖМЕНТУ В УКРАЇНІ

H. V. Pshynka

FEATURES OF HR-MANAGEMENT IN UKRAINE

HR-менеджмент або кадровий менеджмент – це один з напрямів сучасного менеджменту, орієнтований на управління і розвиток людських ресурсів в організації. Головною метою HR-менеджменту є прийняття на роботу, навчання, вдосконалення та мотивація висококваліфікованих працівників. На Заході кадровий менеджмент вже давно посідає особливе місце в управлінні організацією. Менеджери, зайняті підбором персоналу, часто є повноправними партнерами в компаніях. Однак в Україні важливість і значимість HR-

менеджменту, його роль у формуванні та реалізації кадрової політики змогли оцінити недавно. Українські організації прагнуть освоїти той досвід роботи з управління персоналом, який характерний для зарубіжних організацій і який складався в них протягом декількох десятків років. І відразу ж роботодавці замислилися про підвищення продуктивності праці своїх співробітників. Це вилилося в інвестиції в людський капітал: проведення тренінгів, семінарів, оплата курсів підвищення кваліфікації для працівників. Таке інвестування зміцнює командний дух працівників, дозволяє їм досягнути психологію особистого успіху, а також підвищити ефективність своєї роботи.

Однак, попри позитивні і правильні зміни в умовах роботодавців, існує ряд складнощів, з якими належить боротися українським менеджерам ще кілька років. Причиною цих складнощів, проблем є небажання українських бізнесменів приділяти увагу особливостям українських громадян, особливостям українського менталітету. Крім того, в Україні немає такої методологічної бази для HR-менеджменту, згідно з якою можна було коректно вибудувати роботу кадрової служби. Крім методологічної бази, в Україні не існує спеціальної школи, яка б навчала професійних кадрових менеджерів. Якщо взяти навчальну програму з підготовки працівників за спеціальністю «Управління персоналом», то можна побачити, що вона лише поверхово охоплює всі складові успішного HR-менеджера. Тому якщо людина хоче стати професійним успішним менеджером, їй слід отримувати освіту за бізнес-програмами зарубіжних ЗВО. Ще однією перешкодою до розвитку HR-менеджменту в Україні є нездатність, а іноді і небажання українських управлінців йти «в ногу з часом». У теорії кожної компанії існує розроблена система мотивації, є департамент щодо роботи з персоналом, але на практиці виявляється, що все це існує на папері. В Україні існує HR-відділ не для роботи з персоналом, а тому що так треба, адже якщо в будь-якої західної компанії є HR-відділ, то і в нас він повинен бути.

Таким чином, якщо розглядати труднощі в HR-менеджменті, то їх можна розташувати на двох рівнях — місцевому або корпоративному. Якщо говорити про обов'язки HR-менеджера, то вони доволі великі. Кадровим менеджерам доводиться планувати розподіл людських ресурсів для поточних і згодом нових проєктів, також вони повинні відслідковувати всі зміни і нові тенденції компанії; спілкуватися з рекрутерами; організовувати навчання, семінари та тренінги для персоналу; проводити корпоративні свята і загалом забезпечувати ефективну роботу персоналу.

Іцхак Адизес, ізраїльський і македонський письменник, один з експертів в області підвищення ефективності бізнесу, виділяв основні проблеми HR-сфері: відсутність систематизації; відсутність дисципліни; авторитарний менеджмент; орієнтація на контроль; страх; неефективна продуктивність; як, а не чому; втрати; організація створюються навколо людей, а НЕ навколо завдань; пошук винних.

Іцхак Адизес впевнений, що в Україні підприємці — розумні, талановиті, яскраві і здатні люди. Тому міняти треба не підприємців, а культуру HR-менеджменту в Україні.

Залишається сподіватися, що популярна фраза «Персонал — наша головна цінність», яка часто зустрічається в корпоративній літературі іноземних компаній, нарешті, стане пріоритетною і в українських компаніях не лише на папері.

Л. Г. Гетьман

СОЦІАЛЬНІ ЕФЕКТИ НЕФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПОПИТУ НА СПОЖИВЧОМУ РИНКУ

L. H. Getman

SOCIAL EFFECTS OF NON-FUNCTIONAL DEMAND IN THE CONSUMER MARKET

Представниками маржиналізму закладено основи теорії споживчої поведінки, де досліджуються розміри, структура та динаміка попиту в умовах обмеженого бюджету споживача. Ця теорія фундується на двох основних принципах. По-перше, поведінка споживача вважається раціональною, якщо він отримує максимум корисності в межах свого бюджету, по-друге, через попит, тобто через вирішення проблеми споживчого вибору, споживач впливає на пропозицію, на виробника.

В економічній теорії визначається три основні фактори, що впливають на споживчий вибір: рівень доходу (тобто бюджет), ціни на товари та послуги та бажання і переваги споживача. Перші два можна вважати суто економічними, а третій об'єднує в собі соціальні, культурні, психологічні, правові важелі прийняття споживчого рішення.

Побудова графічного моделювання граничної та сукупної корисності, взаємодії попиту та пропозиції на споживчому ринку відбувається за умов, що смаки споживача постійні, і третій фактор при раціональному споживанні не є вирішальним. Але індивідуальний попит може відрізнитися від ринкового. Крім того, економічна практика часто демонструє такі моделі споживчої поведінки, які з суто економічної точки зору можуть вважатися нераціональними, а сам споживач впевнений у зворотному.

Слід також зазначити, що попит споживача має два прояви: функціональний і нефункціональний. З функціональним попитом пов'язана уява споживача про якісні характеристики товару чи послуги, що купуються. Нефункціональний попит зумовлений факторами, що не пов'язані з самим товаром і саме тут мають прояв випадки взаємного впливу індивідуального і ринкового попиту. Водночас в його структурі діють соціальні, спекулятивні та нераціональні мотиви.

Одним із перших, хто звернув увагу на соціальні ефекти впливу на споживчий попит у середині ХХ ст., був американський економіст Х. Лебенстайн. Він визначив так званий «ефект приєднання до більшості», коли споживач купує той самий товар, що й інші споживачі, керуючись необхідністю відповідати існуючим соціальним нормам, загальноприйнятому стилю життя або під впливом інформації, що отримана від інших. Фактично, людина не приймає рішення індивідуально. Вона існує в суспільстві і реагує на нього, зокрема, і своїм споживчим вибором.

Прагнення людини виділитися поміж інших, протиставити себе натовпу має прояв в ефекті сноба. Дія цього ефекту протилежна дії ефекту приєднання до більшості. Тут, якщо інші суб'єкти збільшують покупки цього товару, або велика кількість з кола споживача вже його мають, то сноб, навпаки скоротить покупки або взагалі відмовиться від придбання. Дія такого ефекту використовується при розповсюдженні товарів *luxury*-рівня або товарів та послуг, які можна подати як дещо унікальне, оригінальне та неповторне.

Престижне або демонстративне споживання (ефект Веблена) певним чином пов'язане з ефектом сноба, але їх не можна плутати. Мова йде про споживання, яке мотивоване потребою демонстрації належності суб'єкта до певної соціальної групи через споживання предметів розкоші. Більш того, ефект Веблена є парадоксальним прикладом дії закону попиту, коли зростання ціни призводить до збільшення попиту на товар чи послугу.

У ринковій економіці, коли у кожного окремого виробника цінові можливості впливу на споживчі переваги обмежені, доводиться шукати та розвивати інші важелі. Це створює умови для збагачення економічної теорії дослідженнями соціальних, культурних та психологічних мотивів прийняття та здійснення споживчого вибору.

З. М. Остропольська

ІННОВАЦІЯ ЯК РУШІЙНА СИЛА РОЗВИТКУ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Z. M. Ostropolska

INNOVATION AS A DRIVING FORCE OF THE DEVELOPMENT OF ENTREPRENEURIAL CULTURE

Протягом всього періоду існування України як самостійної держави безперервно ведуться дискусії щодо шляхів економічної перебудови в країні та заходів удосконалення механізмів функціонування соціально-економічного середовища. Висувається багато пропозицій вченими різних фахових напрямів, представниками певних наукових шкіл, ідеологами, політиками. Але провідне місце серед них займає проблема підприємництва як комплексу особливих функцій, спрямованих на забезпечення розвитку і вдосконалення господарського механізму, постійне оновлення економіки господарюючих суб'єктів, створення інноваційного поля діяльності.

В узагальненому вигляді в працях науковців підприємництво постає як організаційно-господарське новаторство, що спрямовано на утворення нових комбінацій факторів виробництва, на реалізацію інновацій в економіці; як пошукова діяльність, унаслідок якої людина має змогу поєднати свої особливі знання з ринковою ситуацією і завдяки цьому перемогти в конкурентній боротьбі.

Підприємництво — це активна, креативна, творча поведінка, що реалізується в інноваційній діяльності в умовах економічної свободи, невизначеності та ризику. Підприємець приймає на себе соціальну, моральну і фінансову відповідальність з метою досягнення комерційного успіху та особистого задоволення. Найголовніші ознаки підприємницької діяльності — це організаційно-господарське новаторство, економічна свобода, ризик та особиста відповідальність за рішення і дії, орієнтація на досягнення комерційного успіху. Підприємницьку діяльність можна визначити як організаційно-господарське новаторство, творчість у сфері бізнесу, економіки. Таким чином, інновації є основою розвитку підприємництва, ефективність підприємницької діяльності багато в чому визначається розвитком інновацій, а інноваційна діяльність стала невід'ємною складовою сучасного економічного життя суспільства. Практика підприємницької діяльності в будь-якій її формі зазвичай включає в себе інноваційний процес.

У цьому контексті виникає питання: чи достатньо розвинута інноваційна культура в Україні? Це питання дуже актуальне для сучасного українського суспільства, оскільки саме інновації надають поштовху для розвитку підприємництва та економіки загалом, але ж так само і підприємці є ключовими суб'єктами інноваційної діяльності, саме завдяки їх діям здійснюється впровадження інновацій. Інноваційна культура — це складова інноваційного потенціалу, що характеризує рівень освітньої, загальнокультурної та соціально-психологічної підготовки особистості і суспільства в цілому до сприйняття і творчого втілення в життя ідеї розвитку економіки країни на інноваційних засадах. Інноваційна культура — це система цінностей, що відповідають інноваційному розвитку суспільства, держави, регіонів, галузей економіки, підприємств, установ, організацій і відображають індивідуально-психологічні якості, інші найважливіші соціальні цінності людини, які сприяють формуванню та розвитку інноваційно активної особистості.

Уважається, що успіхи інноваційного розвитку є пропорційними від обсягів фінансування науки і техніки. Але водночас не враховуються такі чинники, як низька ефективність, слабкість самої інноваційної системи, наявність відповідного людського капіталу, спроможного вести ефективну інноваційну діяльність на етапах розробки, випуску і продажу продукції.

Упровадження інновацій у господарсько-економічній діяльності залежить від активності підприємців. Це головні виконавці, від активності яких залежить, чи буде інноваційна діяльність інтенсивною та успішною, вони беруть на себе всі труднощі й ризики перетворення ідей та образів нового продукту чи послуги в необхідний ринку товар.

Існує певна взаємозалежність суб'єктивних та об'єктивних причин і факторів впливу на якість підприємництва, а отже й впровадження інновацій. Головна серед них — це особливості історико-культурного розвитку української нації. Економіка — складова людської культури. Якщо західноєвропейська культура протягом майже трьох останніх століть спонукала людину до економіки підприємництва, виховувала її свідомість у контексті ринкових відносин в умовах капіталістичного розвитку заохочувала населення до інноваційного активізму, то українська людність в історичному розвитку не мала таких сприятливих умов для розвитку ідеології і практики підприємництва ні в межах існування в складі російської імперії, ні за часів радянської влади. Отже, найслабшою ланкою в інноваційному процесі залишається сфера підприємництва, зокрема вітчизняна культура підприємництва.

Таким чином, можна констатувати, що: 1) інноваційна культура в Україні знаходиться на стадії формування, а це відбивається на підприємницькій та інноваційній активності; 2) відсутнє ефективне поєднання ринкових ті державних механізмів регулювання інноваційної діяльності, що впливає на якість та структуру інноваційних процесів; 3) недооцінена роль людського фактора в інноваційній діяльності, який по суті є творцем інновацій.

О. А. Пушонкова

ГУМАНІТАРНА ЕКСПЕРТИЗА ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ

О. А. Pushonkova

HUMANITARIAN EXPERTISE AS AN ELEMENT OF CULTURE OF THE 21ST CENTURY

Сучасні культурні стратегії стають невіддільною частиною тих змін у світосприйнятті, що зумовлені появою нових реалій взаємодії людини і світу. Тому сфера гуманітарної експертизи потребує нових компетенцій, пов'язаних з розвитком медійних технологій, з одного боку, а з іншого — зі змінами в аксіологічній сфері культури, інтерпретативним полем поняття «гуманізм». З'являються практики, принципи взаємодії, яких раніше не існувало, що у своїй сукупності зумовлюють неможливість оціночного судження про нові об'єкти і суб'єкти гуманітарної експертизи і ситуацію загалом за традиційними стандартами.

З'являються нові акценти в експертизах наукових досліджень, біоетичній, екологічній, експертизі соціальних новацій, культурних та освітніх проєктів, що здійснюються на різних рівнях (соціологічному, культурологічному, антропологічному, персоналогічному, метафізичному).

Відтак, все більшої актуальності набувають міждисциплінарні проблемні дослідження. Нові науки та культурні практики обумовлюють зростання ролі експертного знання та переосмислення функцій експерта у викликах сучасної техногенної цивілізації.

Складні об'єкти експертизи потребують не лише разової компетентної оцінки, а й часто тривалого супроводу, що визначає можливості сумісності різних «оптик» (релігійних, морально-етичних, естетичних тощо). Гуманітарна експертиза націлена не стільки на рішення, скільки на створення каналів комунікації, за якими може здійснюватись взаємодія конфліктних суспільних інституцій, на узгодження різних, зокрема світоглядних позицій.

Зміна фізичної картини світу та суб'єкта у процесі пізнання світу формує потребу експертної оцінки гібридних високотехнологічних об'єктів, проєктів «високої невизначеності» на основі міждисциплінарного діалогу.

Сьогодні гуманітарна експертиза задіяна у сферах, де необхідне поєднання поглибленої філософської підготовки з експертно-аналітичними навичками (органах державної влади і місцевого самоврядування, інформаційних та експертних аналітичних центрах, ЗМІ, закладах культури, мултимедійних парках). У сфері культурної політики експерт водночас виступає як агент впливу і автор культурних ініціатив, він забезпечує не лише потребу в адекватному оцінюванні, узгодженні позицій різних державних і суспільних інституцій, але й також у прогнозуванні та оцінці життєздатності нових культурних форм, актуалізує в суспільній свідомості вплив нових об'єктів експертизи на формування культурних ідентичностей. Отже, змінюється статус і функції експерта в гуманітарних проєктах (консультація, діагноз, моніторинг, експертна оцінка), критерії незалежних експертних оцінок.

Т. Ніколс у своїх дослідженнях говорить про «смерть» експертизи у її класичному розумінні, унаслідок втрати її інтелектуального потенціалу та розмивання у контекстах переважно розважальних медіапроєктів, діяльності

блогерів та інтернет-селебриті. І. Голубович також зазначає, що все менш затребуваними стають професійні якості експерта, а більш актуальною є здатність виразити думки і страхи звичайних людей, що може забезпечити «експерт повсякденності». На думку дослідниці, майбутнє за «біографічними та автобіографічними нарративами», «історіями життя», «оповіданнями про себе», які визначають нову антропологічну ситуацію. На наш погляд, нові функції експерта з'являються не лише у полі масмедійної комунікації, а й пов'язані з появою нових гібридних об'єктів експертизи (результатами розвитку сучасних біотехнологій), що потребують комплексного підходу та узгодження інтересів багатьох стейкхолдерів. Це неминуче актуалізує найглибший вимір буття — право людини бути людиною. Саме тому останнім часом посилюється увага до життя як екзистенційного проєкту.

Нині експертиза не лише експертно-аналітична діяльність як система знань, а різновид соціальної практики. Гуманітарна експертиза узгоджує в собі ці протилежності, перетворюючись на нову універсалью культури, яка тотально набуває експертного характеру.

Р. С. Мохнюк

ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

R. S. Mokhniuk

PUBLIC ORGANIZATIONS IN FORMING A CULTURE OF PERSONALITY

Громадські організації нині виступають мотиваційними кластерами у формуванні громадянської культури особистості. Їх діяльність спрямована на якнайширше залучення громадськості до нагальних питань сучасності, намагання втрутитись у процес та посприяти вирішенню проблем, тому систематизація та оприлюднення проєктів, що пропонують громадські організації, актуалізує заявлену нами тему.

Мета дослідження — окреслити проєкти громадських організацій, що перемогли в конкурсах, та простежити їх вплив на формування культури особистості.

Різновекторність запропонованих проєктів засвідчує широку палітру можливостей для участі особистості в громадській діяльності локусу проживання. Рівненська обласна державна адміністрація щорічно оголошує конкурс програм, проєктів, заходів з метою надання підтримки громадським об'єднанням відповідно до «Програми сприяння розвитку громадянського суспільства в Рівненській області на 2017–2021 роки». Десять проєктів різних громадських організацій стали переможцями цього конкурсу у 2020 р. Подамо їх перелік відповідно до рейтингу: громадські організації «Фонд молодіжних ініціатив “Крила”», «Рівненське обласне відділення Української бібліотечної асоціації», «Обласна ветеранська спілка учасників АТО Рівненщини» (проєкт — школа інструкторів з національно-патріотичного виховання), Рівненська обласна організація Всеукраїнської громадської організації «Громадянська мережа ОПОРА», громадські організації «Кримська діаспора Рівненщини», «Інформаційно-освітній простір “InfoHub”», благодійна організація «Мережа 100 відсотків життя Рівне», громадські організації «Обласна ветеранська

спілка учасників АТО Рівненщини» (проєкт — фотовиставка робіт ветеранів АТО), «Волонтерський рух Спільно Гоща», «Сприяння розвитку села». Під час визначення переможців перевага надавалась проєктам, що реалізуються в районах області.

Громадяноформуюче наповнення змісту притаманне усім проєктам-переможцям. Два проєкти представила громадська організація «Обласна ветеранська спілка учасників АТО Рівненщини». Один — це школа інструкторів з національно-патріотичного виховання молоді з числа учасників АТО. Його основна мета — привернути увагу суспільства до героїзації образу захисника Вітчизни та важливості підтримки ветеранів війни, військовослужбовців, формування ціннісних орієнтирів та утвердження військово-патріотичної свідомості дітей і молоді. Інший проєкт презентує фотовиставку робіт ветеранів АТО та світлин загиблих військових в АТО з Рівненської області. Вшанування пам'яті загиблих воїнів АТО Рівненської області, психологічна реабілітація, надання ветеранам з інвалідністю мотивації до звичайного життя — завдання цього проєкту.

В умовах пандемії актуальною є мета благодійної організації «Мережа 100 відсотків життя Рівне». Коло питань, що вирішує проєкт, — це медіаграмотність громадських активістів у сфері охорони здоров'я: підвищення поінформованості суспільства та громадських активістів щодо розпізнавання недостовірної інформації з актуальних питань охорони здоров'я, протидія поширенню неправдивої інформації з цієї сфери у ЗМІ.

Основними напрямками діяльності громадської організації «Фонд молодіжних ініціатив «Крила» є підтримка творчих ініціатив; пропаганда здорового способу життя; патріотичне, екологічне, фізичне, духовне, естетичне виховання молоді; організація наметово-оздоровчих шкільних таборів, походів, спортивних заходів. Конкурсний проєкт 2020 року — це літня інклюзивна програма для молоді «Літній злет», що передбачає соціальну адаптацію до самостійного (дорослого) життя дітей та молоді з особливими потребами та членів молодіжних організацій шляхом проведення серії розвиваючих студій «Розправ крила» та освітніх інклюзивних наметових таборів.

Зaproвадження ефективних підходів учасницької демократії побіжно об'єднує проєкти громадських організацій «Кримська діаспора Рівненщини» та «Інформаційно-освітній простір "InfoHub"» — це школи молодих громадських активістів з питань створення та апробації діяльності освітньо-комунікаційної платформи з метою підвищення рівня знань молодих людей щодо принципів функціонування органів влади, місцевого самоврядування, громадських організацій та формування у молоді активної життєвої позиції і відповідального ставлення до своїх громадянських обов'язків. «Це демократія участі — від моди до принципів» — проєкт Рівненської обласної організації Всеукраїнської громадської організації «Громадянська мережа ОПОРА» щодо підвищення якості застосування інструментів участі мешканців у громадах Рівненщини.

Комунікаційні стратегії засобами серії воркшопів для громад Рівненщини має в основі громадська організація «Волонтерський рух Спільно Гоща». Громадська організація «Сприяння розвитку села» — це «ШКОлаМОлодіжної Демократії» з її метою підвищення обізнаності молоді, зокрема учнів 9–11 класів, у питаннях медіаосвіченості, що спрямовані на формування безпечної поведінки в Інтернеті та соцмережах.

Як «Майстерню культурного лідера» на базі Смизької ОТГ позиціює свій проєкт громадська організація «Рівненське обласне відділення Української бібліотечної асоціації», що має на меті посилення потенціалу бібліотекарів Рівненської області як культурних лідерів громад та сприяння розбудові публічних бібліотек як релевантних центрів культурного простору громад.

Отже, динамічний процес формування громадянської культури особистості частково забезпечується її участю та перемогами у конкурсах, а також залежить від виконання умов та якісного втілення запропонованих громадськими організаціями проєктів, громадянотворюючий зміст яких позиціюється з їх метою та завданнями.

СЕКЦІЯ:

МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ ГЕОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Л. М. Садко

ГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ

L. M. Sadko

GRAPHIC EXPERIMENTS IN FOREIGN AND BELARUSIAN POETRY

Поэты-конкретисты (явление неоавангардистской поэзии 1950–1960 гг.) предпринимают попытку создать новый художественный язык, генерировать поэзию, по словам Э. Яндля (Ernst Jandl, 1925–2000), известного теоретика и практика конкретизма, на основе «языка как шума тела» («Sprache als Körpergeräusch»), отвергают «идею конструктивного» («die Idee des Konstruktiven») и «занимательного в лирике» («das Possierliche aus der Dichtung»). В связи с кардинальным пересмотром эстетических и поэтических установок, предпринятым поэтами-конкретистами (Э. Яндль, Ф. Мон, Х. Хайссенбюгтель, О. Гомрингер, Г. Рюм), следует говорить о появлении новых средств формальной организации стихов. Такие принципиально важные аспекты поэтических произведений конкретизма, как усиление визуальной мотивированности высказывания, обыгрывание разных вариантов написания букв, расположение строк на бумаге, тяготеют к переходу искусства письма из протяжённости во времени к протяжённости в пространстве. Тексты конкретистов оформлены зачастую в причудливые фигуры со сложной архитектуроникой.

В творчестве белорусских поэтов-экспериментаторов «новой волны» отмечаются принципиально нелинейные способы организации поэтического высказывания, постоянно происходит перевод словесного описания в зрительный образ и наоборот: графическому образу даётся вербальная интерпретация. Свидетельством этого могут стать, к примеру, бум-бам-литовские «друкапісы» (Бум-бам-лит — экспериментаторская группировка неформальных поэтов конца XX в., проповедующая эстетику «epater le bourgeois»), как их называют сами авторы, генетически родственные произведениям конкретной поэзии, которая синкретична по своей природе. В текстах поэтов-конкретистов наблюдается стремление к единству вербального и визуального, образного и абстрактного, к синтезу разных семиотических систем.

Именно изучение структуры языкового знака в духе конкретистской эстетики и поэтики, преодоление произвольности и условности связи понятия и предмета, стоящего за ним, ставшее характерной чертой движения бум-бам-лита стало творческим кредо Л. Сильновой — автора сборников экспериментальной поэзии «Рысасловы» (1994). Литературовед А. Аркуш в послесловии к сборнику «Рысасловы» отмечает, что «поэтесса <...> сделала попытку соединить искусство слова с искусством линии». В свою очередь О. Гомрингер, поэт и теоретик конкретизма, в статье «Определения конкретной поэзии» предлагает свою дефиницию схожему понятию: «Поэтические идеограммы образуются из букв и слов в результате усиленной конкретики семантических и семиотических намерений. Идеограммы представляют собой целостное логическое построение, запечатлевающее увиденные предметы».

Можно отметить, что произведениям-«рысасловам» Л. Сильновой и идеограммам конкретистов присущи черты словесной головоломки, шарады, загадки, требующей определения какого-либо слова на основании его описания не только звукового и смыслового, но и визуального. Такие тексты реализуют подходы асемического письма без слов, но с выработанной авторской системой письменности-шифровки, отчасти напоминающей пиктограмму и идеограмму, начертание которых репрезентует собственную семантику. Приёмы брахиграфии, сокращения обычного написания часто встречаются и в сборнике «Рысасловы» Л. Сильновой, и в текстах европейских конкретистов.

Можно отметить, что произведениям-«рысасловам» Л. Сильновой и идеограммам конкретистов присущи черты словесной головоломки, шарады, загадки, требующей определения какого-либо слова на основании его описания не только звукового и смыслового, но и визуального. Такие тексты реализуют подходы асемического письма без слов, но с выработанной авторской системой письменности-шифровки, отчасти напоминающей пиктограмму и идеограмму, начертание которых репрезентует собственную семантику.

Характерной иллюстрацией приёмов шарадного членения слова на компоненты с последующим их описанием может служить произведение Л. Сильновой «дарма». В прямом смысле внутри слова «дарма» поэтесса выделяет слово «дар», а потом в духе детской глоссолалии восклицает: «Ма!». Художественный микроанализ короткого и с виду непроемчивого слова «дарма» позволяет создать достаточно ёмкий и визуально мотивированный образ:

дарма



Текст «год» представляет собой сочетание черт монограммы (замены полной надписи, слова целиком) и визуальной шарады. Естественно, изображение циферблата часов вызывает мотивированные ассоциации с

течением времени, являясь его знаком-иконой, а вполётённые в рисунок буквы из слова «год» сообщают информацию и на вдовне семантики:

год



Признак графичности поэтического текста ещё в творчестве европейских конкретистов был возведён в абсолют и стал источником экспериментов с визуальной, материальной природой слова в поэзии современных белорусских авторов.

Н. В. Горбач

**РОМАН А. ШЕВЧЕНКО «СПАДОК»:
КРОС-КУЛЬТУРНИЙ ВИКЛАД УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ**

N. V. Horbach

**A. SHEVCHENKO'S NOVEL "HERITAGE":
CROSS-CULTURAL SUMMARY OF UKRAINIAN HISTORY**

Активізація уваги сучасної історіографії, культурології, етнології, літературознавства до реценції й репрезентації однієї культури іншою викликана потребами глобалізованого суспільства адекватно сприймати й оцінювати *інше*, *чуже* стосовно *свого*. Особливе значення для творення позитивного досвіду міжетнічних відносин мають і художні твори, що формують візію інших країн та народів.

Один із них — роман А. Шевченко «Спадок», що є зразком крос-культурної, або, як її ще називають, контактної літератури, яка створена другою (нерідною) мовою й позначена симбіозом двох культур і літературних традицій. Його авторка потрапила до Англії наприкінці 1980-х рр. як стипендіатка фонду Д. Сороса на навчання в Кембриджському університеті, де здобула ступінь магістра з міжкультурних відносин. Нині вона — експертка із конфліктології, перекладачка англійської королеви й кількох прем'єр-міністрів та їх радниці із міжкультурних питань. Твір А. Шевченко було написано англійською мовою, оскільки авторка поставила за мету розширити знання англійських читачів про Україну. Про те, що мети вдалося досягти, свідчить, за її словами, відгук однієї з англійських газет про роман «Спадок» як про «блискавичний курс української історії».

Обираючи матеріал для твору, А. Шевченко орієнтувалася на вподобання англійського читача, тому історію про скарб Павла Полуботка, який, за легендою, був переданий наказним гетьманом до Банку Англії в 1723 р., втілила в детективну фавулу. Основна дія роману розгортається у 2001 р., але ретроспективно і проспективно постають 1748, 1922, 1941–1942, 1962 і 2009 роки. У творі діють кілька поколінь нащадків Полуботка, українські історики, офіцери ФСБ, англійські юристи, а топосами стають Україна, Австрія,

Англія, Росія, Аргентина, Франція. Та головною темою твору стає не так пошук скарбу фізично, як пошук Україною свого шляху у світі й усвідомлення важливості спадку минулих поколінь у цьому процесі. Алегорією України виступають у романі троє дівчат, які в різний час шукають скарб: у XVIII ст. — Софія, у XX ст. — Оксана і в XXI ст. — Кейт із роду Полуботків.

Знайомлячи читача з Україною, А. Шевченко ніби простирає перед ним візуальну карту, описуючи можливі маршрути подорожі онуки гетьмана Полуботка Софії до Європи: туди вона могла «діставатися морським шляхом — на південь, на Січ, козацьку державу, а там через Чорне море на торговому судні... могла вирушати річками. Місцевий льон і конопля, сказав їй батько, перевозилися баржами, а тоді путівцями і трактами через територію Росії до балтійського порту Рига, а звідти вже кораблем до Англії... проїхати Європою з чумаками — на возах з мішками солі й зерна, з сувоями полотна й шкіри». Але козацька Україна в романі постає не лише в економіко-географічних, але й освітньо-культурних характеристиках, зокрема завдяки Києво-Могилянській академії, де «було два братства: *Sodalis Majores* для філософів та богословів і *Sodalis Minores* для новачків. Хоча повний курс тривав тринадцять років, багато студентів приходили з латинських шкіл посередині курсу, залишалися на два роки, а потім виходили з Академії продовжувати свою освіту в університетах Болоньї або Страсбурга, Берліна або Кенігсбергу».

Розширенню уявлень інокультурного читача про давній період нашої історії слугує і лаконічне звертання авторки до легенди про Кия як засновника майбутньої столиці, розповіді про королеву Франції Анну Ярославну і її віно — Реймське Євангеліє, аеропорт Орлі, збудований на землях українського козака Григорія Орлика, козацькі звичаї, надприродні властивості характерників тощо. Із реалій історії XX ст. письменниця торкається питання приєднання Західної України до СРСР, остарбайтерства, існування виправничо-трудових таборів ГУЛАГу, політичних репресій КДБ, каральної психіатрії як засобу боротьби з інакодумством. Роман «Спадок» — це і джерело інформації етнографічного змісту, оскільки йдеться про національний костюм, писанкарство, традиції Святвечору з дванадцятьма стравами, серед яких кутя — «рідкий різдвяний пудинг» тощо.

Історичне підґрунтя твору надало можливості А. Шевченко порушити і питання утисків радянською тоталітарно-бюрократичною *системою наукової інтелігенції, яке для авторки є емоційно загостреним: її дідусь* — український історик, член-кореспондент АН УРСР, директор Інституту археології АН України Федір Шевченко через так звану «політичну незрілість» наукових зацікавлень у 1970-х рр. був підданий показній критиці та усунутий з усіх керівних посад. Бабуся і дідусь письменниці, яким присвячено роман, стали й прототипами подружжя Сари Самійлівни та Василя Івановича — фахового історика, причетного до справи Полуботка, який усоблює жертву ідеологічно-репресивного тиску: «Він мав феноменальні енциклопедичні знання з історії. Відмовлявся підтасовувати історичні факти на потребу політиків, от його і звинуватили в націоналізмі, заборонили публікувати книжки і статті. Вони його зламали — він не позбувся страху до самої смерті».

Твір А. Шевченко, у якому образ України моделюється в контексті різних історичних періодів, є важливим чинником поглиблення міжкультурного

діалогу народів, формування мультикультурного художнього простору світової літератури, складником імагологічної візуалізації України у світі.

А. О. Борисова, А. О. Колесник

**РОЛЬ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ
В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ІНШОМОВНИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ**

A. O. Borysova, A. O. Kolesnyk

**THE ROLE OF INDIVIDUALIZATION IN THE PROCESS
OF DEVELOPING STUDENTS' FOREIGN LANGUAGE ABILITIES**

Будь-яка мова — рідна чи іноземна — безумовно, є найважливішим в умовах глобальних геокультурних змін засобом комунікації. Важко переоцінити роль мови під час прийому і передання актуальної інформації про довкілля та реальну дійсність у сучасних умовах життя в соціумі.

Вивчення іноземної мови надає можливості опанувати засобами сприйняття й вираження думок про предмети, явища, їх зв'язки та відносини за допомогою нерідної для них мови у двох формах: усній і письмовій, оволодіння якими є складовими практичної мети навчання іноземної мови.

Як засіб міжнародного спілкування, мову необхідно постійно підтримувати в «робочому стані», завжди бути готовим до використання в будь-якій ситуації комунікації. Ті, хто починає вивчати іноземну мову, демонструють бажання опанувати нею, і, як правило, їм це подобається, але здібності до засвоєння іноземної мови розвинені лише в третини. А дві третини з тих, хто вивчає іноземну мову, змушені проводити вільний від практичних занять час за самостійною підготовкою до наступних уроків. Навчальна діяльність їх повністю поглинає, їм бракує часу на особисте життя, спорт і туризм, участь у культурних заходах. Ці труднощі зі школи переходять у студентське життя, яке їх не радує. Тому і школа, і заклади вищої освіти повинні приділяти особливу увагу розвитку здібностей молодих людей. А оскільки здібності є індивідуальними особливостями тих, хто навчається, необхідно звертати увагу на індивідуалізацію самого навчання. Саме в прояві уваги до особистості студента полягає один з аспектів гуманізації навчання.

Кожен студент — це неповторна особистість з індивідуальними особливостями та власною історією психічного розвитку. Жодна освітня програма, жоден підручник не передбачають індивідуального підходу до особистості студента. Викладач змушений передбачати індивідуалізацію процесу навчання іноземної мови, тому що на практиці ігнорувати особисту різноманітність здібностей студентів майже неможливо.

Проте не лише здібності детермінують успішність психічної діяльності та важливість для прогресивного руху студента в навчальній діяльності. Такі чинники, як навчальна мотивація, вольові якості мають наймогутніший вплив на цю діяльність. Навчальна мотивація охоплює потреби, цілі, особистісні установки, емоції тощо; воля також є сильним каталізатором, оскільки вона впорядковує навчальну поведінку молодої особи. Визначальну роль у навчальній діяльності відіграють як навчальні мотиви, так і прагнення випробувати та проявити свої сили і здібності. Наявність розвинених інтелектуальних властивостей дозволяє навчатись легко та приємно, приносить задоволення; як

результат — у студента залишається багато вільного часу на особисте життя та дозвілля.

Опановуючи іноземну мову як засіб комунікації, студенти повинні навчитися користуватися нею в усній і письмовій формах. Усна форма включає володіння розумінням мови, що звучить на слух, — аудіювання і висловлювання своїх думок іноземною мовою — говоріння. Письмова форма передбачає оволодіння графічною мовою, тобто розумінням друкованого тексту — читанням і використанням графічної системи для вираження думок — письмо. Аудіювання, говоріння, читання і письмо — це види мовної діяльності, які повинні бути сформовані в студентів, щоб забезпечити можливість спілкування в усній і письмовій формах.

Навчальна діяльність, спрямована на розвиток здібностей, повинна відповідати певним принципам. По-перше, вона має бути не репродуктивною, а творчою (принаймні суб'єктивно-творчою), коли викладач керує самостійною розумовою роботою студентів. Формування розумових здібностей молодих людей дозволить тренувати психічні функції (пам'ять, слухове сприйняття, мислення, увагу).

По-друге, викладачеві надзвичайно важливо виявити напрям подальшого розвитку свого учня, а не межі його можливостей. Від кожного заняття очікується досягнення студентом максимуму творчої інтелектуальної активності.

Очікується, що обсяг навчального матеріалу буде достатнім, щоб закласти основи володіння кожним видом мовленнєвої діяльності хоча би на елементарному комунікативному рівні. Для цього зусилля як викладачів, так і студентів повинні бути спрямовані на введення відібраного матеріалу в пам'ять останніх для активного засвоєння з метою подальшого користування ним щоразу, коли виникає в цьому необхідність. Викладач повинен переконати студентів у тому, що працьовитість, дисциплінованість розуму і поведінки, любов до своєї справи та почуття відповідальності є умовами високих досягнень у будь-якій сфері діяльності, навіть за наявності певних здібностей. Разом з тим важливість роботи викладача з розвитку інтелектуальних здібностей тих, кого навчають, важко переоцінити, тому що саме ці якості сприяють легкому та швидкому досягненню успіху в навчальній діяльності.

Життєві спостереження та результати проведених досліджень підтверджують, що за однакових умов (особистість викладача, методи навчання тощо) позитивна навчальна мотивація не забезпечує легкого та швидкого оволодіння навчальним матеріалом, якщо здібності студента до опанування іноземної мови недостатньо розвинені. У такому разі вольові якості особистості також не допоможуть легкому і швидкому засвоєнню матеріалу та отриманню високих результатів. Іншими словами, адекватна навчальна мотивація та сильна воля допомагають досягнути високих *результатів* у навчанні, але не забезпечують легкості і швидкості *процесу* набуття знань, формування навичок і вмінь.

Рациональне використання всіх запропонованих викладачем навчальних матеріалів, чітко спланована інтенсивна робота студента дозволяють забезпечити якісне засвоєння ним матеріалу в процесі здійснення мовних дій, що зумовлює отримання запланованих результатів опанування іноземної мови з метою подальшого активного її використання на практиці.

Л. С. Мітіна

**ФРАНШИЗА «НІЧ У МУЗЕЇ»:
МУЗЕАЛЬНИЙ АКЦЕНТ МЕДІА ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ПРОЕКЦІЙ**

L. S. Mitina

**FRANCHISE «NIGHT AT THE MUSEUM»:
MUSEAL ACCENT OF MEDIA AND LITERARY PROJECTIONS**

«Ніч у музеї» (1993) — невелика дитяча книжка-картинка, опублікована в США, хорватського ілюстратора, режисера, видавця коміксів, сценариста, педагога та письменника Мілана Тренка. Місце дії — Американський музей природознавства (American Museum of Natural History) в Нью-Йорку. Головні герої — нічний охоронець Гектор та експонати — динозаври, що оживають вночі та зникають, оскільки гуляють містом. Тому робота охоронця змінює напрям із захисту експонатів від зовнішнього світу до захисту останнього від ожилх музеалій, але Гекторові вдається з цим упоратись.

Розширення музеального простору маленької «ночі» за допомогою медіа та літературних проєкцій сприяло створенню великої медіафраншизи, що формувалась за наступною хронологією:

2006. «Ніч у музеї» («Night at the Museum»):

- блокбастер студії «20th Century Fox» (США), режисер — Шон Леві;
- повість Леслі Голдман (США) — дитяча новелізація (The Junior Novelization) однойменного фільму.

Розширена версія оригінального твору М. Тренка з такими основними відмінностями:

- уночі оживають усі експонати музею (статуї, воскові фігури, опудала, скелети тощо);
- ім'я головного героя змінюється на Ларрі та залишається надалі у всіх складових франшизи;
- кількість персонажів розширюється за допомогою працівників музею (директор та три колишні охоронці);
- виявляється, що причиною оживлення експонатів є давньоєгипетський артефакт — золота скрижаль фараона Акменра;
- Ларрі та ожилі музеалії об'єднуються в боротьбі з колишніми охоронцями, які намагаються викрасти артефакт.

2009. «Ніч у музеї: Смітсонівська битва» («Night at the Museum: Battle of the Smithsonian»):

- другий блокбастер студії «20th Century Fox» (США), режисер — Шон Леві;
- роман Майкла Стіла (США) за однойменним фільмом;
- комп'ютерна гра компанії «Gameloft» також за однойменним фільмом.

Ларрі більше не працює в музеї, який зачинено на реставрацію, а всі експонати перевезено до Смітсонівської установи (Smithsonian Institution — комплекс з 19 музеїв, 21 бібліотеки, 9 науково-дослідницьких центрів, зоопарку тощо) у Вашингтоні. За допомогою попереднього артефакту оживлюється значна кількість експонатів і виникають два табори. У таборі зла під орудою фараона Камунра — Іван Грозний, Наполеон Бонапарт і Аль Капоне з їх

підручними — стрільцями, гвардійцями та бандитами. Сили добра очолюють Ларрі та оживлений Президент США Авраам Лінкольн.

Подальше розширення оригінального твору і першого доповнення:

- заміна музею на найбільший національний музейний комплекс;
- значне збільшення кількості оживлених експонатів;
- оживлення не тільки експонатів природного походження (як в оригіналі і першому доповненні), а й штучного (картини, світлина, літаки тощо);
- використання як експонатів Смітсонівської установи музейних предметів з інших музеїв Європи та Америки.

2013. «Ще одна ніч у музеї» («Another Night at the Museum») — авторське продовження першої «ночі» у тому ж форматі книжки-картинки. Ураховуючи успіх проєкцій своєї першої книги, М. Тренк змінює ім'я головного героя з Тектора на Ларрі, але знову влаштовує його на роботу до Американського музею природознавства в Нью-Йорку нічним охоронцем. Перед роботою Ларрі залишає вдома відкритим кран у ванні та затоплює Нью-Йорк, що призводить до оживлення експонатів океанської зали музею — синього кита, гігантського восьминога, давніх земноводних та ін. Вибиратися з цієї халепи допомагає донька Ларрі.

2014. «Ніч у музеї: Секрет гробниці» («Night at the Museum: Secret of the Tomb»):

- третій блокбастер студії «20th Century Fox» (США), режисер — Шон Леві;
- комп'ютерна гра «Ніч у музеї: Втрачені скарби» («Night at the Museum: Hidden Treasures») за однойменним фільмом.

Нічний охоронець Ларрі та його друзі — оживлені експонати Американського музею природознавства Нью-Йорка ведуть боротьбу зі злом у Британському музеї в Лондоні за участі місцевих оживлених музеалій.

Тому медіафраншиза «Ніч у музеї» за допомогою медіа та літературних проєкцій доповнює контекст реальних музейних предметів моделюванням дій у сучасному світі їх оживлених версій, а також посилює комунікативність та розширює музеальний простір реальних музеїв, популяризуючи конкретні музейні предмети і колекції.

Н. Н. Семейкина

ПИСАТЕЛИ-КЛАССИКИ КАК ОБЪЕКТ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИТИКИ

N. N. Semeykina

CLASSICAL WRITERS AS AN OBJECT OF CONTEMPORARY POLICY

В современном литературоведении стали вполне устойчивыми понятия «близкого» и «далекого» контекста, предложенные М. М. Бахтиным. Под «близким» или «малым временем» ученый понимал восприятие того или иного писателя своей исторической эпохой, а также характер самого автора, особенности его мировоззрения, литературную ситуацию, художественный метод и т.д. Нередко произведения так и остаются в своем «малом времени», являясь лишь объектом изучения литературоведами, хотя в свое время вызвали споры и повышенный интерес у современников. Напротив, произведения и их создатели, мало понятые в свою эпоху, прекрасно вписываются и открываются в новом историческом контексте, который М. Бахтин и назвал «далеким».

Подлинно великое произведение «разбивает грани своего времени». Оно в течение веков «обогащается новыми значениями, новыми смыслами». Известно, что в Германии, а точнее в Веймаре, где жил в последние годы Гете, в поэте никто не признавал гения, которому суждено стать уже для нового поколения романтиков большим авторитетом, а потом быть признанным мэтром мировой литературы. Да и Шекспир не допускал мысли, как и его современники, о своей удивительной посмертной славе, свободном бытовании его пьес в контексте каждой последующей эпохи вплоть до наших дней.

Рецепция классического художественного текста предполагает уважительное отношение к его создателю, глубокое понимание причин обращения писателя к тем или иным проблемам, поиски корреспондирующих с новым временем идей, образов, художественных приемов.

Однако литературоведческая рецепция иногда подменяется примитивно политизированным подходом к личности автора и его произведениям, их либо подгоняют под модные тренды, либо обнаруживают в текстах то, что в данный момент в этот тренд не вписывается, пренебрегая элементарным представлением о том, что художественный текст — это не политическая декларация, а художник — не политик.

В данном контексте обращают внимание, например, возникшие в последнее время политические дискуссии вокруг некоторых пьес Бернарда Шоу, переходящие в обвинения драматурга в пропаганде антигуманных теорий. Известно, что второй по значимости после Шекспира в Англии драматург Б. Шоу отличался парадоксальностью мышления и был натурой противоречивой, постоянно вел споры с оппонентами и с самой собой. Оказывается, что развиваемая Б. Шоу в определенное время теория «жизненной силы», предполагающая смену «ложных сверхчеловеков» «истинными», современные политики интерпретировали как приверженность автора к евгенике. Так, Джордж Бернард Шоу стал последней жертвой чистки культурных учреждений после протестов «Black Lives Matter» этим летом. Студенты Королевской академии драматических искусств (RADA) призвали колледж убрать имя драматурга из названия учебного театра из-за того, что Б. Шоу, якобы, поддержал расистскую евгенику, как отмечает английская критика. В духе нынешних разрушений памятников в США победителям в Гражданской войне, молодое поколение Англии предлагает как способ борьбы с расизмом запретить демонстрацию комедий эпохи Реставрации из-за их связи с Империей, возмущается одной из самых демократичных пьес «рассерженных молодых людей» 60-х гг. «Оглянись во гневе» Джона Осборна.

Бернарда Шоу и в 30-е годы XX в., самого политизированного периода в истории Европы, западные писатели называли апологетом сталинизма и нацизма. Увлечение драматурга опытом построения социализма было искренним после его поездки в СССР, где отмечалось 75-летие писателя. Но вскоре, узнав о репрессиях, его отношение стало более критическим. А фашизм он разоблачал уже в «Тележке с яблоками» и в своих эссе и письмах. Обвинения такого рода, брошенные в адрес больших и противоречивых художников, свидетельство вульгарно-социологического подхода Запада к явлениям культуры и искусства, в котором нередко раньше обвиняли советское литературоведение.

Ярким примером превращения классического произведения в объект социально-политических инсинуаций является пьеса Г. Ибсена «Кукольный дом». Заложённая в драме феминистская идея западным театром доводится до абсурда, трактуется в духе современных гендерных теорий. Такова постановка в духе Тарантино главного режиссера берлинского театра «Шаубюне» Томаса Остермайера в 2004 г., которая была показана в Лондоне и в Москве. Центром дома является большой аквариум с рыбками. Это замкнутое пространство богатого дома — символ остановившейся бездуховной жизни, в которой есть все и ничего. У Ибсена героиня, милая, но внутренне сильная Нора, бросает вызов общественной морали уходом из семьи и от мужа, в новом режиссерском прочтении XXI в. превращается в прагматичную и «крутую» хозяйку дома. В финале она стреляет в мужа (откуда-то появляется в доме револьвер) и ногой сбрасывает его тело в аквариум-бассейн, который окрашивается красной кровью, тем самым демонстрируя эдакую современную амазонку и мужененавистницу.

Н. О. Максимовська

ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ

N. O. Maksymovska

EVENT-TECHNOLOGIES AS A FACTOR IN THE TRANSFORMATION OF THE SOCIO-CULTURAL SPHERE

Трансформація соціокультурної сфери як процес системних якісних змін на основі інновацій виявляється в постійному пошуку вдосконалення, зокрема поширенні нових ідей, реалізації послуг. Метою змін є активізація міжсуб'єктної взаємодії в предметному полі культури, інтеграція агентів розвитку соціуму засобами креативних технологій, подолання соціального відчуження шляхом реалізації нових творчих практик. Серед факторів, які мають культуротворчий потенціал, вирізняються спеціальні події, в основу яких покладається креативна управлінська діяльність.

Івент-технології та подієвий менеджмент вивчали С. Герасимов, Д. Голдблатт, О. Каверіна, Н. Кочубей, Т. Лохина, О. Радіонова, Г. Тульчинський, У. Хальцбаур та ін. Особливості розвитку та застосування івент-менеджменту в Україні відстежували І. Антоненко, В. Данилова, О. Хитрова. Трансформація соціокультурної сфери має особливості, які пов'язані з: розбудовою інформаційного суспільства та зумовленими ним глобальними процесами; поєднанням традицій та інновацій, що існують одночасно і взаємодоповнюють одне одного; специфікою системи управління, яка складається із взаємопов'язаних елементів регулювання складових соціокультурної сфери; поширенням креативних практик, що стають осередками стимулювання творчої взаємодії.

Оскільки креативність є основою інноваційних змін, зокрема в соціокультурній сфері, івент-технології стають втіленням творчих, унікальних соціокультурних практик в умовах сучасного стану розвитку культури. Підвищення рівня соціальної суб'єктності в процесі спеціально організованої взаємодії в соціокультурній сфері сприяє запровадженню креативних ідей, адже для івента характерна активна участь суб'єктів, переключення до інших видів діяльності, позитивне сприйняття тощо. Таке одухотворення може стати

підґрунтям для вироблення ідей і рішень, які є дійсно новітніми чи можуть стати основою нововведень.

Оскільки спеціальні події мають інноваційний ефект, існують управлінські механізми, які максимізують цей потенціал, створюють умови для його найефективнішого виявлення, зокрема подієвий менеджмент спрямований на створення організаційних, управлінських, ресурсних умов для актуалізації культуротворчого потенціалу спеціальної події. Відтак, управління подією стає синонімом управління інновацією в соціокультурній сфері, адже вможлиблює реалізацію провідних функцій менеджменту та застосування інноваційних механізмів водночас.

Зміни соціокультурного простору зумовлюють застосування прикладної культурології як наукової основи менеджменту спеціальних подій, оскільки ця галузь досліджує обґрунтування та розробку способів, підходів та технологій, які сприяють організації й регуляції культуротворчих процесів. Спеціальна подія як цілеспрямовано організоване дійство для трансляції ідей, цінностей, повідомлень, які сприяють досягненню світоглядних, інформаційних, репутаційних, іміджевих та інших цілей спільноти, презентує це явище через аксіологічну та ідеологічну спрямованість, акцентує на його значному символічному капіталі. Під час здійснення івенту реалізується креативна ідея, позиціюється атрибутивність культури, виявляється просоціальна спрямованість взаємодії осіб та груп.

Під час планування спеціальної події мають обґрунтовано використовуватися вже відомі загальні та специфічні функції менеджменту, його сучасні механізми та новітні досягнення, водночас має проектуватися простір креативної комунікації для посилення творчої взаємодії. Актуальні напрями менеджменту (ризик менеджмент, креативний менеджмент тощо) створюють передумови для організації спеціальної події в соціокультурному просторі, сприяючи гармонізації ступеню інноваційності між традиційними та новітніми формами. Доцільно застосовувати управління подією як соціокультурним проектом, що дозволяє структурувати систему його ефективної реалізації, визначати життєвий цикл та вчасно оцінювати ефективність. Осучасненню спеціальних подій та наданню йому інноваційності додає переміщення культурних послуг (івент-проектів) у віртуальне середовище, де менеджмент має власну специфіку, зокрема застосовуються інтернет-комунікації.

Таким чином, одним з креативних стимулів вдосконалення соціокультурного простору є спеціальна подія, яка є емоційно неповторною, справляє позитивне враження та підвищує ступінь творчої взаємодії. Існує потреба створення управлінських умов для розвитку їх креативного потенціалу, зокрема під час планування спеціальної події мають обґрунтовано використовуватися вже відомі загальні та специфічні функції менеджменту, проектуватися простір креативної комунікації; актуальні напрями менеджменту мають враховуватися під час реалізації спеціальної події, однак ступінь інноваційності має бути збалансованим; доцільно застосовувати управління подією як соціокультурним проектом на основі методології прикладної культурології. Подієвий менеджмент є інструментом розкриття інноваційного потенціалу івенту, якщо враховує усталені управлінські технології в поєднанні з новітніми засобами та формами діяльності у сфері культури.

І. А. Фесенко

ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЧНОГО ДИСКУРСУ О. П. ЧУГУЯ

І. А. Fesenko

O. P. CHUHUY'S POETICS AND ISSUES OF THE DRAMATURGICAL DISCOURSE

Олексій Прокопович Чугуй заявив про себе на літературній ниві кінця ХХ — початку ХХІ ст. як неперевершений український драматург, перу якого належить більше 20 різножанрових творів — трагедії, комедії, трагікомедії, драми.

Перша п'єса, яка вийшла з-під його пера, — «Буйнокрилі», була написана ще під час навчання на філологічному факультеті Харківського державного університету (нині — ХНУ імені В. Н. Каразіна). Драматургічний твір отримав схвальні відгуки читацької аудиторії, яку полонили його комедійне спрямування, насиченість афоризмами, каламбурами та виразно драматургічними діалогами. П'єса навіть набула свого сценічного втілення, що ще більше окрило драматурга-початківця й надихнуло на пошук нових тем для наступних творів, зокрема «Убиті піднімаються» та «Втеча з того світу», які були написані під час учителювання на Донеччині.

Згалом О. П. Чугуй написав і оприлюднив більше 20 п'єс. Звичайно, найактивніше він заявив про себе на літературній ниві після здобуття Україною незалежності, коли в суспільстві було зніщено свободу слова. Так, починаючи з 1998 р., О. П. Чугуй пише низку гостросюжетних політичних творів, крізь призму яких автор постає перед читачем нібито в ролі слідчого, що з професійним завзяттям розкриває численні злочини проти людства, скоєні радянським режимом. До таких творів, передусім, належать трагедія «Сибірська дума» (1998), комедія «Замах на Чорта» (1999), трагікомедія «Червоний смерч» (2001), що складається із двох частин, — «Бенкет голодних» та «Весілля людодів», трагікомедії «Вершина кохання» (2008) й «Агонія дракона» (2008), драма «Лісові гості» (2013) та ін.

П'єса «Вершина кохання» присвячена, як зазначив автор, борцям із ворогами незалежної України. Йдеться про внутрішніх ворогів (прихованих і відкритих) — представників колишньої компартійної еліти, яка, втративши владу, почала інтенсивно збагачуватися, грубо порушуючи не лише закони незалежної України, а й елементарні правила гуманістичної моралі та етики.

Це був рідкісний період в історії людства — повернення в минуле, перетворення соціалізму в капіталізм, який на початковому етапі завжди мав людське обличчя.

Тому не випадково п'єса має жанрове визначення — «трагікомедія». Автор засобами художнього слова правдиво відтворює процес трансформації комуніста в капіталіста.

Зауважимо, що цей твір, як і всі попередні, відзначається не лише актуальністю теми, а й високою майстерністю, зокрема — виразною концентрацією дії, вдало підібраними головними персонажами та глибоким розкриттям їхньої психології. Досягається все це завдяки майстерно побудованим діалогам, широкому використанню української народної фразеології та створенню власної, а також вмілому застосуванню прозорого

підтексту, органічному поєднанню елементів комедійного й трагедійного відображення дійсності.

Відновлення діяльності компартії в Україні посилила гальмуючу роль екскоммуністів у процесі будівництва незалежної держави, а також можливого реваншу в майбутньому. Потреба постійного нагадування сучасникам про злочини комуністичного режиму знову стала нагальною необхідністю. Саме нею й слід пояснювати появу у 2009 р. трагікомедії О. Чугуя «Агонія дракона», автор якої завжди намагався зробити помірний внесок у справу розбудови незалежної України.

Попри невеликий обсяг п'єси, у ній доволі детально відображено процес підготовки й діяльності уже згаданої Державної комісії з надзвичайного стану, розкрито істинну мету її прагнень і намірів.

Ця п'єса О. Чугуя не випадково також названа трагікомедією. У ній, як і в житті, тісно переплітається трагічне і комічне основних подій того часу. Досягається це завдяки майстерному використанню основних переваг драматургічної поетики в сюжетобудуванні при створенні характерів дійових осіб, здатних вести боротьбу до повної перемоги або поразки, а також — багатющих скарбів української мови, особливо народної фразеології, та створення на її основі власної, яка нерідко набуває ознак крилатих висловів: «Часто забувається, а за службове крісло міцно тримається», «Зради друзів готовий повіситися», «Залізний кулак міцніший Сталінського».

Слід відзначити також високу діалогічну майстерність О. Чугуя, що простежується в усій драматургічній творчості автора. Ним використовуються всі види зв'язування реплік, зокрема за допомогою спільного слова, переривання репліки партнера з метою завершення її у вигідному для себе аспекті, використання народної фразеології, витонченого підтексту, запитання — відповіді тощо.

Зауважимо також, що О. Чугуй не часто вдається до використання монологів. Але й ті, що трапляються в п'єсах драматурга, відзначаються максимальною стислістю, яка не лише не послаблює, а й безпосередньо сприяє посиленню сценічності художнього твору.

Підсумовуючи викладені в цій студії спостереження, доходимо до висновку, що п'єси О. П. Чугуя як цілісні і художньо-неповторні зразки в контексті багатогранного драматургічного доробку митця потребують подальшого поглибленого прочитання.

У. А. Колякіна

СПЕЦИФІКА МОВИ БЛОГІНГУ

U. A. Koliakina

SPECIFIC CHARACTER OF THE LANGUAGE OF BLOGING

Поява соціальних мереж створила можливості для розвитку нових видів діяльності, зокрема блогінгу. І хоча дискусійним лишається питання, чи вважати блогінг журналістикою, однак незаперечним є те, що ці два поняття пов'язані між собою та перетинаються.

Слово відіграє важливу роль як у журналістиці, так і в блогінгу. Аудиторія споживає інформацію від диктора чи блогера, а також переймає від нього мовленнєві вміння та навички.

Якщо журналісти у висвітленні теми обмежені стандартами журналістики, то блогери таких обмежень не мають. До того ж, не всі блогери мають професійну освіту журналістів, чим викликають нарікання фахівців щодо правильності та грамотності мовлення. З одного боку, якщо особа виступає в ролі лідера громадської думки, то вона має дотримувати певних правил і норм, не лише поведінкових, але й мовленнєвих. З іншого, соціальні мережі є вільною платформою для самовираження і не передбачають будь-яких обмежень, тут панує свобода слова в усіх її розуміннях та проявах.

Сучасна людина прагне дізнаватися нове, проте надає перевагу «пасивному» споживанню інформації: перегляд блогів, перечитування коротких постів тощо. Іншими словами, середньостатистичному користувачеві комфортніше відкрити соціальну мережу, сторінку блогера, дописи якого він відстежує, і прочитати короткий та зрозумілий йому текст чи переглянути відео.

Особливістю подібного контенту є те, що його мова часто виходить за межі літературних норм, а подекуди містить і свідомі їх порушення. Користувач, наділений можливістю обирати для себе лідерів думок, у свою чергу ігнорує або не помічає таких порушень, часто хибно вважаючи їх нормою інтернет-комунікації.

З метою завоювання прихильності аудиторії блогери вдаються до використання неологізмів, сленгізмів, запозичень тощо. Натомість молоді цікаво спілкуватися з тими, хто її розуміє і кого розуміє вона. Наприклад, «ок», «меседж», «зачекиниться», «мейкап», «апгрейд», «агритися», — слова, які часто вживаються в повсякденному житті та, наприклад, у постах в Інстаграмі. Окрім цього, у блогінгу допустиме використання обценної лексики та надмірного експресивного вираження власного ставлення до певного актуального явища чи думок, які провокують жваве обговорення й коментування допису, яке підвищує рейтинги блогера.

Головною метою як журналістів, так і блогерів є не просто донесення інформації, а формування громадської думки, ставлення до того чи іншого резонансного явища. Кожен тут обирає більш прийнятні та дієвіші інструменти й засоби. Тому вважати мовлення без дотримання літературних норм проблемою, на нашу думку, не коректно.

Безперечно, здебільшого блогери не сприяють поширенню й популяризації літературної мови, проте вони, як і журналісти, впливають на розвиток сучасної мови. Світ виходить на новий рівень спілкування, а мова — живий організм, тому використання нового формату слів, словосполучень з кожним днем стає звичним. До того ж, блогери збільшують україномовний сегмент Інтернету, а відтак і популяризують нашу державу й культуру у світі.

І якщо слово — це справжня зброя, а мова — максимальна військова підготовка, то, навіть маючи вишукане вправне знаряддя, не всім вдається перемогти в бою. Тут головні кмітливність, спритність і розуміння того, що робиш. Отже, попри те, що блогінг не є «чистою» журналістикою або не є журналістикою взагалі, його специфічна мова і манера поширення інформації в соціальних мережах допустима та виправдана, особливо в умовах інформаційної безпеки.

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ:
МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

І. Ю. Коновалова

**МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ФОРМА ВТІЛЕННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ:
ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ**

І. Ю. Коновалова

**MUSICAL THINKING AS A FORM OF EMBODIMENT
OF INTELLECTUAL AND ARTISTIC ACTIVITIES OF COMPOSER'S
CONSCIOUSNESS: CONCEPTUALIZING THE ISSUE IN SCIENTIFIC DISCOURSE**

Принципово важливою й сутнісною основою музично-творчої діяльності композитора, специфічною властивістю його авторської свідомості є наявність розвинутого музичного мислення — особливої форми інтелектуальної активності. Будучи історично детермінованим явищем музичного буття, музичне мислення усвідомлюється як саме виробництво, генерація музичної думки, результатом якої є музичні тексти, авторські твори.

Наявність розсудливих дій, художньої логіки засвідчує здатність композитора до створення (креації), розвитку музичної ідеї, оновлення-модифікації певних звукоелементів, вихідного інтонаційно-семантичного комплексу, розкривають можливість розгортати в часі музичну інформацію, здійснювати змінюваність інтонаційних подій, музично відтворювати власне світовідчуття й інтелектуально-душевні рухи.

Музикознавча думка ХХ ст. (М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Бобровський, М. Бонфельд, Л. Дис, Н. Кошцева, В. Лозинська, В. Медушевський, В. Москаленко, О. Соколов, І. Пясковський, Ю. Холопов та ін.) по-різному інтерпретує сенс поняття «музичне мислення», демонструючи філософський, музично-психологічний, аксіологічний, а також іманентно-музичний (в контексті «теорії інтонації» Б. Асаф'єва) модули його визначення.

Згідно з першим типом конотацій, музичне мислення — «діюча у творчому процесі система логічних зв'язків між інтонаційними взаємодіями, які виникають на усіх рівнях музичного твору, через які проєктуються у звуковий матеріальний осередок зв'язки життєвих реалій, переплавлені шляхом художнього осмислення у форму зв'язків між емоціями-думками» (В. Бобровський). Уявленні В. Бобровського, останні створюють у творчій (та сприймаючій) свідомості «організований потік специфічно музичних душевних рухів як основу музично-образної системи». Шляхом музичного мислення композитор утілює у здійсненій ним реальності і внутрішню енергію, стани, відчуття, світогляд та емоційно-чуттєві реакції, які йдуть зі сфери свідомості та підсвідомості. Разом з тим, композиторське мислення віддзеркалює характер мислення доби, інтонаційний тезаурус та стиль епохи.

Л. Дис визначає поняття музичного мислення в методологічному дискурсі теорії інтонації Б. Асаф'єва як «реалізовану в інтонаційному процесі моделювання систему відношень суб'єкта до дійсності».

Музичне мислення пов'язане з інтелектуально-художніми здібностями творця, сферою особливого типу інтелекту – музичного, який існує автономно та водночас у взаємодії з іншими видами інтелекту, зокрема емоційним, візуально-просторовим, лінгвістичним, тілесно-кінетичним (за Г. Гарднером). Музичний інтелект є важливим інтелектуальним ресурсом композитора, атрибутом комплексу музично-креативних здібностей, насамперед музичності – необхідної умови творчого буття професійного музиканта. Зазначений тип інтелекту виявляє інтуїтивну властивість музикуючої особистості, поєднує її особливі когнітивні здібності, виявляє психологічну здатність відчувати, сприймати музику, слухати світ інтонаційно, продуктивно його переживати, а також мислити музикою, інтонаційно-художніми символами, звукообразами, уявляти й оперувати останніми відповідно до певної мети.

Специфічними особливостями мислення є інтенціональність та узагальненість перетворення отриманої іззовні інформації в процесі «миследіяльності» (П. Щедровицький) – образно-чуттєвого сприйняття. Завдяки творчій активності, пов'язаній з когнітивними процесами, автор музичний як «мисляча свідомість» здійснює теоретичне пізнання світу, що стає підґрунтям художнього світомоделювання. Музично-мисленнєва активність композитора як суб'єкта творчості, здатність відзеркалювати події буття, картину світобудови об'єктивується у продуктах креації (музичних творах) в образно-символічній знаковій формі.

В аксіологічному аспекті, музичне мислення композитора є процесом «відношення творчого суб'єкта та музичного художнього матеріалу, в результаті якого створюється твір музичного мистецтва як реально звученнєва форма культурних цінностей, де статус звученнєвої реальності набувають базові ідеалі культури» (Н. Кошчева, В. Лозинська). Ступінь зрілості авторського мислення митця залежить від здатності аналізувати художнє завдання, зокрема на рівні переживання, пов'язаного зі сповіддю або молитвою. У цьому сенсі, «...музика видатного композитора, – за свідченням М. Уварова, – не може не нести у собі сповідального смислу. Чуїно реагуючи на об'єктивну конфліктність буття, композитор усвідомлює та переносить міру свідомої трагедійності у тканину художнього твору, який виражає ступінь осягнення гармонії світу».

Мисленнєва діяльність проявляє себе у формах свідомих інтелектуальних дій, логічних операцій, суттєво значущих у художній сфері. Розкриваючи взаємозв'язок свідомого та несвідомого начал у контексті проблематики музичного мислення як базової складової композиторської творчості, М. Арановський акцентує вагомість свідомої діяльності музичного інтелекту на різних рівнях і стадіях креативно-музичного процесу. Детермінантами творчого процесу композитора дослідник вважає інтуїцію, інсайт – ознаки позасвідомого музичного мислення, провідними типами якого евристичний (що призводить через інсайт до відкриття нового музичного матеріалу), алгоритмічний та медитативний.

Наведені дефініції засвідчують множинність наукових позицій та критеріїв щодо визначення музичного мислення (аксіологічний, інтелектуально-логічний, інтонаційно-художній тощо), розмаїття усвідомлених типів (евристичний, алгоритмічний, медитативний) та перетинання з іншими смислоутворюючими композиторськими процесами категоріями (метод, стиль, техніка письма).

Підсумовуючи зазначимо, що процес музичного мислення має опосередкований характер і пов'язаний з актуалізацією особистісних смислів, опредметнених у музичній сфері у вигляді автономних і самодостатніх іманентно музичних (звукосимволічних, інтонаційно-художніх) подій та є інтенційним актом вияву нейрофізіологічної властивості мозку, здібності й механізму творити, продукувати, спирається на чуттєвий (відчуття, сприйняття, переживання) та набутий досвід.

Н. О. Рябуха

ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВІДЧУТТЯ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ЗВУКОПРОСТОРУ

N. O. Riabukha

FEATURES OF THE ARTIST'S SOUND FEELING IN THE CONTEXT OF THE MODERN MUSIC SOUND SPACE

У музикознавстві на зламі тисячоліть першочергове значення має вирішення тих завдань, які відкривають доступ до розуміння сутності природи художнього мислення митця, творчого експерименту, спрямованого на розширення сфери впливу законів світобудови, буття, що «само по собі музичне» (О. Скрябін).

Музика, яку завжди вважали способом пізнання та індивідуально-особистісного вираження звукового образу світу, у сучасній, наприклад, електронній композиції залежна від особливого сприйняття композитором звукового середовища. Зникає провідне значення еталонності звучання, народжуються нові принципи мистецького сприйняття. Електронна музика продемонструвала нове ставлення людини-митця до світу, його екзистенціональної сутності.

Сучасний звукообразний світ музики є настільки багатоаспектним і різноманітним, що надто складно підлягає типологізації. Але конгломерат тем Любові, Природи і Людини, безмежного Всесвіту — не важливо, які інструментальні засоби обрані — темперований рояль, будь-який «звученнєвий предмет» побуту чи електронний пристрій — залишається вічним, що відкривають тайну знання про буття. Змінюються ракурс, оптичний погляд інтелектуально-раціонального ставлення людини на творчо-інтуїтивну складову пошуку смислу у Всесвіті звука.

Електронні інструменти та новітні технічні засоби входять до «живого» інструментарію оркестрів. Як і всі професійні музичні інструменти, вони створювалися та еволюціонували відповідно до потреб людства у втіленні звукового образу світу, означаючи на вихід за межі антроповимірного світовідчуття та прагнення осягти звучання космічного простору. Людина почала сприймати звуки, слухати вібрації, послані Всесвітом.

На зламі тисячоліть виникають нові форми репрезентації звукового образу світу, які представлені в мистецтві sound art. Експериментування зі звуковими інсталяціями, хоча воно є швидкоплинним, як і саме звучання, митці-експерименталісти (sound artists), такі як Дж. Кейдж, А. Русе (США), Р. Юліус, Р. Штеккер (Германія), Ф. Хес (Голландія), Судзуки Теруо та Осуґи Такехіса (Японія) та ін., урізноманітнювали культурний ландшафт (soundscape) сучасності. Це створення «звукових карт» (за Р. Шефером) міста

або місцевості, звукових картин, скульптур (звуковий скульптор Гаррі Бертойя, США, Білла Фонтана), арт-об'єктів, арт-видовищ тощо. Одномоментність, унікальність та швидкоплинність моменту часу імплікується у звукових інсталяціях японського митця Судзуки Теруо, який намагався через звукові спостереження за навколишнім світом сконцентрувати увагу реципієнтів не лише на візуальному сприйнятті природного середовища, але й на «абсолютному», звукообразному уявленні космічних вібрацій. Експеримент відродив таким чином піфагорійську ідею злитості єдності світобудови, звучання космосу і відображення його у свідомості людини. Відтворений звуковий образ світу розкривається на різних рівнях звуко-музичної рефлексії (фізіологічному, психоемоційному, семантичному, семіотичному, символічному й онтологічному). Мислення слухача, як і автора, «схоплює» образи й смисли, пов'язані з фізичними законами простору й часу, симетрії, звуку та числа, які актуалізують онтологічні основи буття.

Отже, відповідно до синергетичної парадигми еволюції звукового образу світу, психології сприйняття й самосвідомості митців дослідницька увага Номо сонogous (людини, що звучить) концентрується навколо метафізики звукового середовища з домінуванням аудіовізуального типу світосприйняття, просторово-кінетичного образу мислення. Відбувається переакцентуація уваги із земного, антроповимірного світу на онто-сонологічне звуковідчуття буття, у межах якого формуються відповідні психологічні настанови мислення. Розширюється змістовна смінь звукового образу світу до значення когнітивного концепту, зумовленого новим етапом самоусвідомлення в умовах глобалізації звукового середовища культури. У структурі самосвідомості сучасного митця як суб'єкта культури виокремлюються: когнітивне ядро — звук-сонос, функціональні властивості якого відбивають онто-сонологічний зміст (звукосмисл), опосередкований інструментальним способом звуковираження смислу.

О. В. Єрошенко

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ Г. ГЛАДКОВА В РЕПЕРТУАРІ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО (ДО 85-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА)

О. V. Yeroshenko

VOCAL OEUVRE OF G. GLADKOV IN THE REPERTOIRE OF THE STAGE AND FILM ACTOR (ON THE OCCASION OF THE COMPOSER'S 85TH ANNIVERSARY)

Творчість відомого композитора Геннадія Гладкова (1935 р. н.) користується широким визнанням як на теренах пострадянських держав, так і в далекому зарубіжжі. Улюбленою та нестаріючою впродовж півстоліття є його музика, створена до кінофільмів, телевізійних та анімаційних фільмів, загальна кількість яких більша за сто. Серед них, зокрема, мультфільми «Малюк і Карлсон» (1968), «Бременські музиканти» (1969), «Слідами бременських музикантів» (1973), «Голубе шеня» (1976); кіно- та телефільми «Джентльмени удачі» (1971), «Новорічні пригоди Маші та Віті» (1975), «12 стільців» (1977), «Собака на сіні» (1977), «Звичайне чудо» (1978), «Сватання гусара» (1979), «Благочестива Марта» (1980), «Дім, який збудував Свіфт» (1983), «Формула кохання» (1984), «Людина з бульвару Капуцинів» (1987), «Убити дракона»

(1988), «Дон Сезар де Базан» (1989), «На жвавому місці» (1998) тощо. Плідною стала робота композитора й в жанрі театральної музики, де він створив такі блискучі зразки музичних вистав, як «Прокинись й співай!» (1970), «Дульсиня Тобоська» (1973), «Тіль» (1974), «Дорожче перлів та злата» (1980) тощо.

Вокальна творчість Г. Гладкова найчастіше спрямована саме на акторське виконання, підтвердженням чого є численні приклади з його фільмографії та музично-сценічних творів. Зазначимо, що в озвучуванні фільмів часто поряд з акторським співом присутнє вокальне виконання професійних співаків, що, на нашу думку, вимагає від актора ретельнішого пошуку особливих художніх ознак під час співу, які нададуть його виконанню більшої виразності та артистичності.

Так, у «Бременських музикантах» актор О. Анофрієв співав за декількох персонажів – Трубадура, Атаманшу, розбійників, охорону, співачка Е. Жерздева виконувала партію Принцеси; актори А. Фрейдліх, А. Миронов, М. Боярський співали в мультфільмі «Голубе щеня» (Щеня, Кіт, Пірат відповідно), а співак О. Градський виконав вокальні номери Моряка та Риби-Пили. У телефільмах «Собака на сні» співають актори М. Боярський (Теодоро; граф Федеріко), М. Караченцев (граф Рікардо), А. Джигарханян (Тристан), З. Шарко (Анарда) та співачка О. Дріацька (графиня Діана де Бельфльор, актриса М. Терехова; Марсела, актриса О. Проклова); у «Сватанні гусара» вокальні номери виконують М. Боярський (Налимов), А. Попов (Лихвар) та співачка Н. Овчарова (Єлизавета Потопівна, актриса О. Коренєва); у «Благочестивій Марті» – С. Тома (донья Лусія), М. Караченцев (Пастрано), К. Райкіна (донья Інєс) і співаки М. Алпатов (дон Феліпе, актор Е. Віторган), О. Каменська (донья Марта, актриса М. Терехова); знамениту «неаполітанську пісеньку» «Уно моменто» у «Формулі кохання» виконує актор О. Абдулов разом з композитором Г. Гладковим тощо.

У екранізованому мюзиклі Г. Гладкова «Дульсиня Тобоська» (1980) актори О. Назаров (Санчо Панса), Б. Брондуков (наречений Альдонси), А. Джигарханян (батько Альдонси), В. Тализіна (мати Альдонси), Т. Пельтцер (сеньйора Тереса), Б. Плотников (Луїс де Карраскіль), П. Олев (Перший шанувальник) виконують різноманітні вокальні номери не тільки сольо та суто акторським складом, але й у музичному ансамблевому з'єднанні з професійними співаками О. Камбуровою (Альдонса-Дульсиня, актриса Н. Гундарєва) та В. Войнаровським (Другий шанувальник, актор С. Насібов). Поеднання в одному екранному творі двох різновидів вокального виконання – акторського та професійного співу – створює, на нашу думку, додатковий художній колорит в образному аспекті фільмів.

Стосовно музичних вистав на драматичних підмостках зазначимо, що хоча використання фонограм професійного звучання музики та співу все більше заповнює сучасний театральний простір, утім справжні художні постановки представляють «живий» акторський спів на сцені. Так, у Московському театрі Сатири у виставі «Прокинись й співай!» вокальні номери виконували прекрасні драматичні актори Г. Менглет, Н. Архипова, Н. Корнієнко, що надавало більшій виразності сценічній дії. У мюзиклі Г. Гладкова «Тіль», поставленому в Театрі Ленком М. Захаровим у 1974 р. (в репертуарі до 1992 р.), співали практично всі актори, які брали участь у спектаклі. Особливо насиченою вокальними

номерама була головна роль Тіля Уленшпігеля, яку майстерно виконував актор М. Караченцев.

Тому значний доробок видатного композитора Г. Гладкова в галузі кіноіндустрії та театральній сфері вміщує музику до художніх екранних творів, музику до драматичних спектаклів, музичні вистави, мюзикли тощо. Особливого значення для актора театру і кіно набуває вокальна творчість Г. Гладкова, яка вирізняється мелодійністю, образністю й художністю та водночас має визначені вокально-технічні й виражальні ознаки, що здебільшого є досяжними для акторського вокального виконання в загальному процесі створення відповідного художнього образу.

В. О. Гіголаєва-Юрченко

ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

V. O. Gigolaeva-Yurchenko

HISTORICAL AND THEORETICAL PHENOMENON OF VOCAL PERFORMANCE

Вокальне мистецтво є одним з найдавніших та найбільш неоднозначніших видів мистецтва, що в більшості своїй відображає парадигми художньої культури різних народів світу.

Невипадково і нині вокальне виконавство притягує мільйону аудиторію своїм тематичним демократизмом, глибиною емоційно-чуттєвого змісту, драматургічним підтекстом, різноманітною тембральною палітрою, інтерпретаційною експресивністю, синкретизмом поетичного й музичного звуку, багатостильністю та поліжанровістю.

Індивідуально-виконавські характеристики вокальної творчості, як унікального виду мистецтва, без сумніву, виявляються завдяки єдиному підходу до фундаментально-теоретичних засад вокальної культури, педагогіки та виконавської практики, а також можливості аналізу та осмислення закономірностей їх взаємодії.

Цей феномен, із притаманною йому функціонально-структурною подвійністю, характеризує вокальне виконавство як різновид художньо-сценічної творчості та складову вокальної культури в цілісній ретроспективі.

Безперечним у цьому аспекті є розгляд вокальної творчості як компонента художньо-мистецької діяльності та вокально-виконавської культури, що функціонує за загальними для різних видів мистецтв законами.

Проблеми виконавської культури у вокальному мистецтві з давніх часів цікавлять вчених, що підтверджують висловлювання античних мислителів.

У фундаментальних працях вітчизняних дослідників вокального мистецтва (Д. Л. Аспелунга, В. А. Багадурова, І. К. Назаренка, В. П. Морозова) постійно проводиться системний аналіз аспектів, що стосуються історико-теоретичних та об'єктивно-практичних меж художньо-вокального виконавства; науково-об'єктивне оцінювання історико-культурологічного стану цієї проблематики; здійснюється можливість деталізації, узагальнення і класифікації досягнень видатних вокальних педагогів і виконавців.

На відміну від історії вокального виконавства теорія вокального виконавства є відносно новою галуззю музично-педагогічної науки.

Засновниками «вокально-виконавської культури» як музично-педагогічної науки були корифеї вокального мистецтва минулих століть: Дж. Манчіні, Дж. Дюпре, М. Гарсія, Ф. Ламперті, які розглядали вокально-виконавські проблеми у безпосередньому зв'язку з музично-ціннісними категоріями суспільства, культурно-мистецькими критеріями тимчасових періодів.

Багато сучасних теоретиків-вокалістів та відомих співаків зазначають, що винятково «стандартно-технічна робота» постановки голосу не дозволяє досягти бажаного художньо-мистецького результату, тому для здійснення плідного вокально-творчого процесу необхідно спиратися на індивідуальний підхід, оснований на розвитку та самовдосконаленню вокальної культури виконавця.

Нині професійні стандарти вокально-виконавських характеристик співаків та співачок представлені багатогранною синтетичною єдністю їх загальнокультурних і спеціально-профільних потенцій.

Аналізуючи все вищесказане, можна стверджувати, що історико-теоретичний феномен вокального виконавства полягає в тому, що вокальне мистецтво — це «живе» творче явище, що органічно трансформується залежно від природно-анатомічної та культурно-естетичної еволюції; спирається на сучасні методи формування професійного виконавського рівня, відшліфовані багатовіковими надбаннями в історико-культурному розвитку національних ознак народу та утверджених через стилістичні особливості й напями епохи.

Г. М. Бреславець

МИСТЕЦЬКІ ЕТНОПЕРФОРМАНСИ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ГУРТУ «KURBASY»

G. M. Breslavets

ARTISTIC ETHNOPERFORMANCES IN “KURBASY” SCENIC PRACTICES

Сценічне втілення народнопісенної традиції знаходиться в царині виконавського фольклоризму, чим актуалізує й осучаснює цей творчий процес. Питання реконструкції фольклорного тексту останнім часом все частіше розглядається в наукових дослідженнях (Г. Бреславець, Є. Єфремов, І. Клименко, М. Хай) як сучасна форма й трансформації, мистецького перевтілення фольклорного джерела в нових художньо-естетичних якостях.

Поряд зі сміливими експериментами композиторів з фольклорним текстом та автентичним виконавством, спробами осучаснення в стилізаційній формі в жанрі популярної музики, своє місце посідає мистецька репрезентація фольклору в театральному просторі. Знаковим для української культури стає мистецька діяльність Львівського академічного театру ім. Леся Курбаса та його акторок Наталі Рибки-Пархоменко, Мирослави Рачинської, Марії Онещак, що заснували у 2009 р. гурт «KURBASY» («Курбаси»). Саме фольклорна атмосфера театру надихнула митців на створення нового проекту в пошуках самоідентичності, національної свідомості саме в українській народній музиці.

Творча практика — професійне засвоєння автентичної манери співу різних регіонів України, акумульоване у власному неповторному звуковому ідеалі, у своїй, за вираженням режисера театру В. Кучинського, «фольклорній системі». Це балади і ліричні пісні, і купальські, колядки й щедрівки, пісні полтавські, поліські, гуцульські і лемківські.

Творче надбання — авторські концертні програми з залученням інструментального акустичного складу (акордеон, флейта, бубен, діджеріду, цимбали, кавал, перкусія, дрімба, віолончель) — перший музичний альбом «РайЦе», концертна програма «Чар-творення», музично-мультимедійне дійство «Розколяда “Дай, Боже”», «Пісня лісу»; участь у творчих проєктах з відомими музикантами та митцями (з М. Садовською, В. Сіренко, О. Линів; співдружність з носіями фольклорної традиції (Домініка Чекун, співачки з фольклорного гурту «Древо» с. Крячківка з Полтавщини) та створення за їх участю мистецьких флешмобів, майстер-класів тощо).

Учасники гурту обрали жанр перформансу, який став невіддільною частиною сучасного візуального мистецтва в літературній, музичній та театральній сфері, формою репрезентації власного бачення світу через символи й семантику фольклорних образів. Тепер весь візуальний і звуковий ряд постає текстом твору, що творять дії виконавця-автора, та за яким можна споглядати у реальному часі. Саме фольклоризація творчого процесу надає можливості визначити цей жанр у сценічній практиці гурту як *етноперформанс*, форма вираження якого полягає в поєднанні в єдине ціле театралізації фольклорного тексту, автентичності семантичного змісту та візуалізації авторського задуму: «У кожній пісні ми бачимо самодостатнє театральне дійство, яке хочеться проживати на сцені».

Дослідження обраної проблематики привело до наступних висновків:

- творчість етногурту «KURBASY» являє собою квінтесенцію театральних засобів виразності з авторською концепцією реалізації художнього задуму шляхом реконструкції фольклорного тексту;
- мистецький етноперформанс — синкретична (візуальна, мультимедійна, звукова) й фольклористична модель створення учасниками гурту власної концепції художнього фольклорного образу та яскрава форма вираження головної ідеї через театралізацію народнопісенного джерела.

Учасники етногурту постійно експериментують зі звуковим простором, психологічним змістом пісні, перетворюючи вокальний твір на пісню-подію. Як говорить сама Наталя Рибка-Пархоменко: «Наша музика — це пошук, і ми ніколи точно не знаємо, куди приведе нас та чи інша пісня. Якщо нам вдається з нею порозумітися — це велике щастя!».

У. А. Барсуک

**ВЕСІЛЬНИЙ НАСПІВ «НЕНЬКА, ТА Й МОЯ РІДНЕНЬКА» СЕЛ. МАЛИНІВКА
ЧУГУЇВСЬКОГО Р-НУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛ. : СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ**

U.A. Barsuk

**WEDDING TUNE «NENKA, TA Y MOIA RIDNENKA» OF THE VILLAGE MALYNIVKA
CHUHUIV DISTRICT KHARKIV REGION: AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT**

Народнопісенна традиція сел. Малинівка є мало вивченою. Відомі збірки Слобожанського пісенного фольклору містять малочисельні записи з Чугуївщини, а зразків саме пісень з Малинівки у друкованих джерелах не знайдено. Тому експедиційні записи окремих розвідок В. М. Осадчої, М. О. Семенової та Н. П. Олійник складають унікальний матеріал для опрацювань і наукових досліджень. Матеріалом дослідження є запис весільної

пісні «Ненька, тай моя рідненька», здійснений під час фольклорно-етнографічної експедиції 19 червня 1994 р у сел. Малинівка Чугуївського р-ну Харківської обл. (з особистого архіву М.О. Семенової). Значення фіксації давнього весільного наспіву та його вивчення визначається особливим статусом весільної пісенності та обрядовості взагалі на Слобожанщині. На думку В. Осадчої, вони є стрижнем регіональної обрядової традиції, хоча відрізняються переважанням пасивної форми побутування.

Пісня належить до жанрово-тематичної групи родинно-обрядових пісень, жанрова підгрупа – весільні. Поетичний текст належить до обрядової частини весілля у хаті молодої. Характерна ознака будови вербального тексту – конкатенація (слова, якими закінчується перша строфа, починається друга і т. д.) за винятком сьомої строфи, де конкатенація відсутня. Поетичний текст пісні відноситься до складочислового (силабічного) віршування, а склад строфи – ізометричний. На початковому етапі реконструкції, аналіз поетичного тексту пісні надав змоги говорити про усічену структуру (наспів не мав чіткого мелодичного малюнку). На етапі усвідомлення структури наспіву аналіз 2-ої строфи виявив ритмотип 1-го рядку як – 1222/22424 та 2-го рядку як – 2222/22421. Дев'ятискладовий рядок поетичного тексту розспівується з кадансуванням перших рядків на 1-му щаблі в 1 строфі, на 2-му щаблі в 2 і 4, та на 7-му в 3 та 6 строфі. Наспів починається з енергійної закличної інтонації чистої кварта, яка утверджує головний устій. Другий рядок першої строфи характеризується низхідним рухом з 3-го ступеню до 1-го, який знову стверджується, тепер уже субсекундою.

На ґрунті вивчення структурних і мелодико-фактурних особливостей весільних наспівів Слобожанщини, В. Осадча виділяє 5 наспівів-формул, серед яких 4-та, що розспівується на двосегментний вірш будови (4+5), має трирядкову структуроустрофу. Таким чином, процес реконструкції та усвідомлення 4-ї строфи як трирядкової повноцінної структури було підтверджено розглядом аналогічних за структурою весільних наспівів – «Куди донько собираїшся» зі збірки «Муравський шлях – 97» с. Полкова Микитівка Богодухівського р-ну; «Смородина – та й не ягода» зі збірки «Пісні Слобідської України» записи з Лебединщини Сумської обл.; «Вийди, вийди, ти заручина» с. Молога Білгород-Дністровського р-ну, Одеської обл. зі зб. «Наспиви українських весільних пісень» Л. Єфремової, «Ой матінко, та голубонько» та «Ізмиї, матінко, головоньку» – «Обрядові пісні Слобожанщини» Дубравін В. В. Тому таку структуру можна розглядати як типову для весільних наспівів Слобожанщини та України загалом.

Структура вербального тексту весільного наспіву «Ненька, тай моя рідненька» – ААВ, тоді як будова наспіву – АВВ₁. Кожний рядок поділяється на 2 сегменти (4+5).

Наспів сел. Малинівка широко розспіваний стародавнім стилем, притаманним, на думку В. Осадчої, гуртовому співу Слобожанщини. Для нього характерним є поєднання у ланцюжок інтонаційно-виразних поспівок. Цей зразок наспіву є характерним для обрядової частини весілля у хаті молодої, яка проходить у суботу: дівич-вечір.

К. Ю. Акінджи

**КОНКУРС ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ «ЄВРОБАЧЕННЯ»
ЯК АКТУАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ**

K. Yu. Akinci

**VARIETY SONG COMPETITION «EUROVISION»
AS MAINSTREAM PHENOMENON OF MODERN CULTURE**

Сучасна музична культура є складним та багатограним явищем. Окрім академічного напрямку у ХХ–ХХІ ст. активно розвивається популярна музика, яка нині має велику кількість стилів і напрямів, більшість з яких потребує уваги науковця-дослідника не менше за академічну музику, оскільки музика неакадемічних напрямів вже є невіддільною частиною сучасного інформаційного простору. І, якщо джазу, рок-музиці, електронній музиці у вітчизняному музикознавстві вже присвячена певна кількість робіт (В. Соловйова, О. Воропаєвої, Є. Андреева, А. Сирова та ін.), то естрадна пісня, як не дивно, враховуючи її надзвичайну популярність серед широкої слухачької аудиторії, є значно меншою мірою вивченою науковцями-дослідниками. Вочевидь, це пов'язано з більшою простотою (іноді оманливою) музичного матеріалу порівняно з академічною музикою, роком, джазом та деякими іншими напрямками популярної музики, а також – великою кількістю відверто примітивних творів, що формує загальне уявлення про естрадно-вокальне мистецтво як про таке, що не вартує дослідницької уваги. Однак і серед естрадних пісень є достатня кількість художньо цінних зразків, окрім того, естрадне мистецтво є прикладом синтезу музики, акторської гри, хореографії, візуального ряду, що також може бути предметом окремого вивчення. Нарешті, вивчення естрадного пісенного мистецтва може відбуватися і в суто музично-історичному, культурологічному, соціологічному ракурсах.

Одним з яскравих та показових явищ естрадного мистецтва ХХ–ХХІ ст. є пісенний конкурс «Євробачення». Наразі автору цих тез невідомі суто наукові роботи, які були б присвячені цій визначній події у сфері популярної музики. Отже, актуальним завданням є систематизація існуючої в ЗМІ та мережі Інтернет інформації щодо історії започаткування, правил, сучасних реалій конкурсу, що став відправною точкою в кар'єрі багатьох естрадних виконавців світового рівня, виявлення характерних рис цього конкурсу. Також, оскільки рішення про склад учасників від кожної країни, фіналістів і переможців конкурсу приймається не лише професійним журі, але й публікою, вивчення творчості переможців конкурсу різних років може допомогти простежити еволюцію музичних смаків та загальні тенденції розвитку світового вокально-естрадного мистецтва. Актуальними також є визначення ролі українських виконавців у розвитку конкурсу та значення «Євробачення» для сучасного естрадно-пісенного мистецтва. На погляд автора, конкурс, з одного боку, сприяє пошуку і виявленню талановитих авторів і виконавців, завдяки чому формуються загальні тенденції розвитку естрадної пісні. З іншого – певна стандартизованість конкурсних вимог, а також участь у голосуванні публіки певною мірою обмежують творчу свободу виконавця, змушують підлаштовуватись під смаки журі чи публіки, що створює певне протиріччя між художньою та комерційною складовими естрадного мистецтва.

О. В. Борин

**ДИТЯЧІ ВОКАЛЬНІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

О. В. Борин

**THE CHILDREN'S VOCAL CONTESTS AND FESTIVALS IN THE CONTEXT
OF A MODERN UKRAINIAN POPULAR MUSIC CULTURE**

Музично-виконавські конкурси та фестивалі є однією з основних форм виявлення юних талантів, нових інтерпретацій виконання музичних творів, а також надання нових стимулів та орієнтирів тим, хто працює над удосконаленням своєї виконавської майстерності.

Роль музичних конкурсів, на думку А. Р. Романенко, полягає насамперед у показі творчих досягнень виконавців та виявленні нових обдарувань, оцінюванні професійності «педагогічних сил», налагодженні творчої комунікації викладачів, обміні досвідом, перегляді та оновленні цілей, завдань, методів навчання, критеріїв оцінювання тощо. Конкурси надають змоги підсумувати певний етап спільної роботи конкурсанта і педагога, виступають показником її якості. Для них характерна наявність змагального компонента, який вимагає надзвичайно високого ступеня мобілізації здібностей та зусиль учасників.

Згідно з Н. Л. Рєгеша, О. І. Тринько, Н. В. Ковмір, «досить тривалий час саме участь у міжнародних вокальних конкурсах була запорукою подальшого професійного успіху вокаліста. УХХ ст. ряд фестивалів, які проходили в країнах Європи, ставали центрами, у яких збирались найкращі виконавці».

Сучасні вокальні конкурси визначають кращих учасників, виявляють лідерські якості конкурсантів, а також сприяють подальшій концертній діяльності переможців. В Україні музичні конкурси передусім популяризують українську музику, засвідчують інтегрованість країни у світовий культурний простір. Щороку відбуваються різноманітні музично-виконавські змагання — міжнародні, всеукраїнські, галузеві, регіональні та місцеві.

Зважаючи на те, що кількість різноманітних дитячих конкурсів з кожним роком стає все більшою, ця тенденція зменшує їхній рейтинг. Звичайно серед конкурсів естрадної пісні є й такі, участь у яких залишається престижною. Надзвичайно популярним є Дитячий пісенний конкурс Євробачення (Junior Eurovision Song Contest), участь у якому надає можливості юним артистам заявити про себе на увесь європейський музичний простір. Відомі міжнародні пісенні конкурси «Santremo Junior», дитячий музичний конкурс «Вітебськ», конкурс молодих виконавців популярної музики «Дитяча Нова хвиля» (New Wave Junior) сприяють розвитку творчості юних виконавців та є чудовою платформою для популяризації музичної культури країн-учасниць. Чимало престижних конкурсів, які щороку збирають найталановитіших вокалістів, проводяться і на теренах України. Серед них — Міжнародний фестиваль сучасної української пісні «Молода Галичина», конкурс дитячої творчості «Яскраві діти України», фестивалі-конкурси «Червона рута» та «Чорноморські Гри». Музичні конкурси часто відбуваються у рамках фестивальної програми або приурочені різноманітним місцевим подіям та акціям.

На думку І. Бермес, «музичний фестиваль як специфічне для культури та мистецтва явище вирізняється особливою творчою атмосферою, спрямований

на залучення найкращих виконавських колективів і солістів. Його головне завдання полягає в популяризації національного (почасти зарубіжного) музичного продукту, водночас — внесенні свіжої барви в культурне життя держави, міста, створенні широкого діалогового поля для виконавців-професіоналів і слухацької аудиторії».

Т. Зінська зазначає, що «факт інтенсивного розповсюдження в кінці ХХ — на початку ХХІ ст. українських музичних фестивалів та конкурсів є стимулюючим фактором розвитку музично-виконавського мистецтва, яке демонструє, з одного боку, позитивні пріоритетні тенденції: динаміка концертного життя і фестивально-конкурсного руху, розвиток музично-виконавської школи та збереження системи музичної освіти, високий професійний рівень українських виконавців, їх конкурентна спроможність у світовому мистецькому просторі, що підтверджується перемогами українських артистів на міжнародних змаганнях; з іншого, негативні — звуження слухацької аудиторії, протиріччя в музичному вихованні молоді, комерціалізація мистецьких проєктів, недостатність професійної музичної критики, міграція музикантів-виконавців за кордон».

Отож, дитячі вокальні конкурси та фестивалі в контексті сучасної української популярної музичної культури потребують наукового осмислення, прогнозування та державної підтримки.

Н. К. Васильєва

НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИКУ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

N. K. Vasilieva

NEW DEVELOPMENT TRENDS IN THE PRELUDE GENRE OF B. LYATOSHYNSKY'S PIANO OEUVERE

Б. Лятошинський — один з найвидатніших українських композиторів минулого століття, цікавий і як симфоніст масштабного мислення, і як автор камерних мініатюр. У ранній період творчості композитор тяжів до символізму й експресіонізму, згодом більше схилився до неокласичних ідеалів, зберігаючи в кожній зі стилістичних площин ознаки своєї неповторної музичної мови, вірність певним образам, темам, авторам поезій.

У його музиці відчувається потужний вплив європейського експресіонізму, естетики нововіденської школи (що особливо помітно в його ранніх творах, зокрема у романсах), польської музичної культури. Музичний світ Б. Лятошинського ґрунтується на успадкуванні традицій своїх попередників, є складним, що є природним для великого митця.

Творчі ідеї у його творах на піку емоційного напруження втілено у форми, співзвучні образній природі, ідеям його попередників і сучасників. А коло ідей у Б. Лятошинського складалося від образів давнини до космогонічних уявлень про величність людського духу. Його музичний світ ніби зітканий із різних впливів, які він адаптував, творчо переосмислив крізь призму особистісного й музикантського світовідчуття, своїх філософських поглядів на життя. На Б. Лятошинського вплинула й українська народна творчість.

Його спадщина довгий час оцінювалася критикою неоднозначно, вважалось, що ця музика занадто складна, переобтяжена, недоступна для сприйняття

«широкими масами народу» і недемократична. Потрібен був тривалий час, щоби справедливо оцінити її особливу красу й художню переконливість.

У творчій спадщині Б. Лятошинського фортепіанній музиці належить значне місце. Вона доволі популярна та часто виконується на концертній естраді. Фортепіанну музику Б. Лятошинський писав упродовж майже всього свого життя. Він створив двадцять чотири твори, з яких шістнадцять – маловідомі.

Наприклад, розглянемо цикл Прелюдій ор. 38. У цьому циклі Б. Лятошинський застосував принцип програмності з залученням літературно-поетичних асоціацій, що було новим прийомом у творчості композитора. Ідейна спрямованість циклу підсилюється епіграфами з «Кобзаря» Т. Шевченка, які композитор увів вже після створення музики. Складний буремний час боротьби з ворогом, програмні образно-поетичні асоціації, художнє втілення твору, характер образного змісту означають те, що твір присвячено боротьбі українського народу за незалежність.

Працюючи над фольклорними обробками в цей час, композитор не міг не використати технічні та образно-змістовні методи свого стилю у «Шевченківській сюїті», а саме метод гармонічного і фактурного варіювання, який він застосував широко й поглиблено. Вивчаючи закономірності народного мелосу, жанр обробок ставав для Лятошинського своєю творчою лабораторією, необхідною для формування народно-інтонаційної основи власної композиторської мови. Саме у «Шевченківській сюїті» ор. 38 у зверненні до українського фольклору виявилось його новаторство.

Усі три прелюдії побудовані на основі фольклорного матеріалу зі збірника українських народних пісень. Це не лише цитування і втілення інтонаційного багатства народного мелосу, а й творче переосмислення національного до авторського тематизму та симфонізація пісенного фольклору.

Наявні теми-мелодії фольклорного зразка своїм інтонаційним змістом визначають загальний характер і особливості розвитку драматургії кожної прелюдії. Композитор слідує схемі вірша, в якій наявні поетична антитеза – протиставлення чи уособлення образів природи і психологічного стану людини.

Епіграф першої прелюдії – рядки з ліричної перлини Шевченка «Сонце заходить, гори чорніють», що створена в Орській фортеці, вдалині від рідної України, за якою поет тужить. Образно-емоційні виразові функції поетичного епіграфу настроюють сприйняття слухача в певне чуттєве і асоціативне русло, водночас музичний розвиток подій створюють самостійний драматургічний план. Музика першої прелюдії будується на інтонаціях української народної пісні «Яром, хлопці, яром», пізніше використаної Б. Лятошинським в його «Поємі возз'єднання». Приналежність до пісенного ліричного жанру підкреслена і вступом фігуративного змісту з викладенням теми як сольного голосу і романсового акомпанементу. Кварто-квінтови «пусті» співзвуччя в акомпанементі створюють враження трохи тьмяного фону, що легко асоціюється з сутінками, з затихаючою та засинаючою природою. Опора на квінти в сахах викликає аналогії з особливостями народного інструменталізму та надає звучанню народного колориту.

Епіграфом до другої прелюдії були рядки з поетичного першоджерела Шевченка «Чума» – «Сумують комини без диму, а за городами, за тином могили чорні ростуть». Тема страшного лиха, що несе смерть і занепад, містить глибокі

асоціативні корені царського гніту і, відповідно, фашистської чи комуністичної навали, що пригнічує все прекрасне, творче, живе. Характер поетичного оригіналу передбачає скорботно-патетичний стан музичного матеріалу, глибоко психологічні трагедійні ноти. У другій прелюдії в мелодії звучать інтонації старовинної козацької пісні «Ой, піду я лугом», однак їй притаманний монументальний характер. Хоча загальний рух другої прелюдії більш нагадує похоронну ходу, в її музиці домінує героїчне начало, вольові інтонації, особливо в середньому розділі, у ній нагадує про себе народна сила, якій підвладно все.

Узагальнені образи останньої прелюдії приводять до світлого, життєстверджувального завершення. Як і в попередніх прелюдіях, тут відчувається народно-пісенна інтонаційність. Не менше значення для тематичної характерності цієї прелюдії має остинатна фігура в басу; в її ритмічній наполегливості відчувається сувора рішучість і нескорена воля.

Своєрідний апофеоз, гімн всьому позитивно світлому, ствердження і віра в перемогу Добра: «І на оновленій землі врага не буде супостата, а буде син, і буде мати, і будуть люди на землі». Басовий контрапункт цементує кожне наступне проведення теми, починаючи з одноголосного, що проходить в акордовому укрупненні (октавні подвоєння, широкі скачки, оркестровість звучання). Ритмічний характер маршової ходи, широке дихання з суцільним динамічним наростанням та фактурним укрупненням асоціюються із майбутнім, вірою в перемогу.

Отже, у циклі прелюдій ор. 38 Б. Лятошинського драматургія базується на мотивному варіюванні, завдяки чому створюється мелодико-інтонаційне розгортання теми, що посилює ефект наскрізного розвитку (за зразком «кульмінаційних зон» у фортепіанних творах С. Рахманінова). Цей синтез принципів фольклорного та симфонічного мислення зумовлює «симфонізацію жанру мініатюри» у творчості композитора, у центрі якої стоїть не одна людина, а цілий народ – нація. Тому малий жанр у творчості Б. Лятошинського деякою мірою втрачає камерність, суб'єктивність.

Таким чином, зазначимо, що працюючи над циклами фортепіанних прелюдій, Б. Лятошинський підсумував і творчо розвинув важливі тенденції попереднього розвитку жанру та розпочав нові. Композитор збагатив цей жанр, додавши до української фортепіанної прелюдії нову особливість використання літературного епіграфу. Він розширив способи застосування поліфонічної тканини у фортепіанній мініатюрі, поглибив художнє і технічне трактування фольклорних джерел як провідних факторів при створенні жанрових ескізів.

Лятошинський ввів нову для жанру ідею образного змісту, чим зміг відкрити одну з перших сторінок української фортепіанної літератури, у якій відтворені реальні події життя людей у воєнний період.

А. В. Гладких

ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ ФРАЗУВАННЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ

A. V. Gladkih

VARIETY AND JAZZ ALTERATION OF WIND INSTRUMENTS

Сучасна музична педагогіка до теперішнього часу потребувала спеціальної науково-методичної розробки методики виконання джазових прийомів на

духових інструментах у сучасній музиці, оскільки окремих праць з цієї тематики не було.

В академічній музиці, що має багатотисячлітню традицію, хроматичні духові інструменти виникли порівняно недавно, більше ста років тому. Велика кількість оркестрової музики написана саме для них. Багато композиторів минулого трактували їх як фанфарні, сигнальні інструменти, відводячи їм роль у посиленні динаміки в tutti.

У джазі спочатку труба, тромбон, саксофон — мелодійні інструменти, тому в цьому стилі музики переважають здебільшого види м'якої атаки звука, так званій «лігований язык». Музикантові, вихованому на класичній артикуляції, інколи складно виробити м'яку атаку, і коли він грає джазову п'єсу, відразу помітні неправильна артикуляція та фразування.

Неможливо записати точно всі особливості джазового фразування, словами можна пояснити лише деякі елементи, загалом же необхідно ґрунтуватися на відчутті свінгу, яке можна виробити постійними заняттями з магнітофоном. Під джазовим фразуванням у музичній термінології мають на увазі правильну інтерпретацію самостійного музичного уривка.

У джазі і танцювальній музиці це поняття має, крім того, окрему інтерпретацію кожного звука, зумовлену взаємними зв'язками в межах фрази. По-джазовому відчуте фразування — один з найважливіших моментів, що докорінно впливає на інтерпретацію в цій музичній галузі.

Джазове фразування організовує звукову тканину за трьома параметрами: прояв пульсу; доведення музичної думки до зазначеної точки; артикуляція штрихів.

Основна властивість джазової музики — це постійна наявність пульсу, що заряджає музичну фразу енергією, вливає в неї пружний імпульс — «біт». Залежно від стилю і напрямку джазової музики, біт буває парним і непарним. У свінгу, де пульсація має тріольну основу, біт досягається тим, що всі восьмі ноти читаються тріолями. Тріольність переважає в середніх темпах, вона зникає в дуже повільних п'єсах (баладах), у яких біт досягається за допомогою агогіки («відтягнення») ритму мелодії від метра — «ґраунд-біта»: а у швидких темпах біт — за допомогою штрихів та артикуляції.

Щоб мати джазове фразування, необхідно виробити внутрішнє відчуття пульсу. Для цього слід виконувати ноти і паузи у свінгу тріольною пульсацією, подумки наспівуючи біт складами «ду-бі».

Крім тріольного розподілу, біт у джазовій музиці підтримується зміщенням акценту із сильної частки на слабку, у музичній фразі, що складається з одних четвертих — це акцент «ап-біт». У фразі з одних восьмих нот акцентується слабка частка — акцент «офф-біт». Крім акценту на слабкі частки такту, у джазовій музиці постійно відбувається чергування з акцентами на сильну частку такту — «ту-біт» із акцентом «на раз» (у чотиридольному метрі — перша частка) «даун-біт».

Слід відзначити, що в академічній музиці акцент виконується язиком (твердою атакою, штрихом маркато), а в джазі всі акценти виповнюються поштовхом преса та м'якою атакою. На відміну від штриха легато в європейській музиці, де всі ноти під лігою слід виконувати без участі язика, ліга в джазі, зазвичай, означає, що фразу та ноту під лігою необхідно виконувати «лігованим»

язиком, щоб забезпечити доведення музичної фрази до її завершальної точки. «Лігований» язик, оснований на м'якій атаці, виконується складами «ді–ду–да», а для досконалості виконання цього прийому, язиком необхідно вдаряти трохи вище звичайного, виняток становить артикуляція акцентів і початок фрази. Основна умова «лігovanого» язика – відсутність будь-яких пауз між нотами, а паузи виходять тому, що учень спочатку натискає на клапан, а потім ударяє язиком, фраза розривається. Щоб цього уникнути, слід домагатися синхронності руху язика і пальців.

Найважливішою умовою «лігovanого» язика є робота артикуляційного апарату під час постійного напору повітряного струменя. Навіть якщо звук «затикається» в невеликих паузах, м'язи діафрагми повинні утримувати і не переривати потік повітря.

Духові інструменти мають унікальні можливості в тембровому забарвленні звука. У їх звуці можна чітко почути голосну, якою артикулюється нота, достатньо проартикулювати ноту соль першої октави різними складами, щоб переконатися в цьому. Ця особливість інструментів стала використовуватися на практиці для підкреслення «офф-біта», коли ноти, що акцентуються, тембрально «засвідчуються» за допомогою складу «да», а ноти без акценту «затемнюються» складом «ді» чи «ду». Якщо приставити долоню до губ, то легко помітити, що під час артикуляції складом «да» струмінь повітря спрямовується прямо вперед, а складом «ді» – донизу. Все це і робить звук тембрально темнішим.

Звук духових інструментів у джазі зазнав певної еволюції, від різкого – у традиційному джазі до звука з електронним перетворювачем зі всіма ефектами з арсеналу сучасної музики, пошуки нових тембрових фарб тривають і нині.

З темою, яка розглядається, пов'язано багато питань, і автор не претендує на повне їх висвітлення, він намагався торкнутись найбільш актуальних із них, аби полегшити освоєння здобувачами вищої освіти непростой дисципліни, яким є спеціальний інструмент.

О. І. Гончаров

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ ДИРИГУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

О. І. Honcharov

METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING CONDUCTING AT THE INITIAL STAGE OF LEARNING

У системі підготовки фахівців з музичного мистецтва курс «Диригування» в комплексі дисциплін спеціалізації посідає одне з провідних місць разом з іншими предметами спеціалізації в системі підготовки освіченого професіонала-музиканта. Курс «Диригування» охоплює коло питань, пов'язаних з функціонуванням диригентського апарату та роботи над музичним твором. Під час проходження курсу здійснюється прищеплення навичок диригентської діяльності – розвиваються диригентський слух, темпоритм, музична пам'ять, відчуття стилю, виконавська воля, художнє уявлення, пластика рухів, поглиблюються художній смак та загальний рівень музичної культури.

Розвиток та вдосконалення системи мистецької освіти в нашій країні дозволяє вже на початковому етапі навчання націлювати студента –

майбутнього бакалавра музичного мистецтва на більш активне пізнання дійсності, вдосконалення здобутих раніше і подальше формування спеціальних знань, умінь та навичок завдяки залученню до практичної творчої діяльності, що сприятиме подальшому розвитку індивідуальних творчих здібностей студентів і забезпечуватиме інтеграцію їхніх особистісних якостей в національну та світову музичну культуру.

Для успішного опанування предмета «Диригування» (*dirigere* — від лат. вести, керувати) окрім гарного музичного слуху, відчуття темпоритму, музичної форми і стилю, певного рівня музичного мислення й пам'яті, виконавського досвіду студент повинен мати достатні базові знання з теорії та історії музики, сольфеджіо, елементарні знання з інструментознавства, володіти навичками гри у складі інструментального ансамблю або оркестру.

Тому успішне вирішення зазначених завдань у класі диригування можливо за умови комплексного вивчення та взаємодії цілої низки музично-теоретичних і спеціальних дисциплін, серед яких також — історія музики, гармонія, аналіз музичних творів, оркестровий клас, читання партитур, спеціалізований інструментування, вивчення музичних інструментів, методика роботи з оркестром та ін., що, у свою чергу, сприятиме:

- закріпленню теоретичних знань та практичних умінь відповідно до отримання кваліфікації «бакалавра музичного мистецтва», необхідних для високопрофесійної творчої, виконавської, організаційної та виховної роботи з інструментальним колективом;
- більш професійному оволодінню студентом необхідними теоретичними та практичними знаннями та навичками з техніки диригування;
- вихованню трудової дисципліни, необхідних волевих якостей, любові до праці, поваги до колективу, доброзичливості та творчого ставлення до своєї справи;
- вихованню художнього смаку та любові до національної музичної спадщини і надбань світової музичної культури;
- подальшому розвитку мануальної (від лат. *manos* — рука) техніки диригента як сукупності спеціальних рухів або жестів правої та лівої рук. За допомогою мануальної техніки диригент має змогу спілкуватися з виконавським колективом, тобто відтворювати потрібні (зазначені автором) темп, ритм, динаміку та характер музичного твору;
- більш професійному знайомству з кращими зразками світового музичного надбання та спеціальної музичної літератури;
- вмінню фахово обґрунтовувати власну думку щодо концепції виконання музичних творів;
- вільному орієнтуванню в стилевих спрямуваннях та особливостях творчих стилів композиторів різних часів та народів;
- відпрацюванню навичок застосування в практичній роботі глибоких методичних знань керування спільним ансамблевим або оркестровим виконавством;
- виховування художнього смаку та любові до національної музичної спадщини та світової музичної культури.

Слід також відзначити важливість самостійної роботи студента-бакалавра над оркестровою партитурою, особливо в початковий період навчання, яка є обов'язковою та вельми необхідною ланкою навчального процесу. Вона надає

динаміки та додаткових знань, необхідних у майбутній професійній діяльності в якості керівника оркестрового колективу чи викладача фахових дисциплін. Під час самостійної роботи над музичним твором студент має можливість:

- проаналізувати історичну епоху, творчий стиль та основні напрями діяльності цього композитора;
- детально ознайомитися та здійснити теоретичний аналіз конкретного музичного твору, зокрема — визначити специфіку його створення, форму, особливості метроритму, темпу, динамічну шкалу, особливо уважно враховуючи авторські вказівки щодо виконання;
- окреслити цезури поміж фразами, періодами, частинами, визначити особливості фразування, кульмінацію та загальний динамічний план музичного твору;
- ознайомитися зі структурними елементами музичного твору за фортепіано, уважно аналізуючи рух окремих голосів, контрапункти, особливості взаємодії окремих музичних (сольних) інструментів та оркестрових груп, оркестрову фактуру тощо;
- прослухати різні варіанти інтерпретації твору в запису, використовуючи різноманітні технічні засоби, щоб мати уяву про традиції та різновиди виконання цього музичного твору різними диригентами та оркестровими або ансамблевими колективами.

Щоби студент навчився втілювати в реальність власну інтерпретацію звучання того чи іншого твору, необхідно при звичаювати його до уміння сполучати здобуті спеціальні знання з музично-теоретичних дисциплін, накопичений на заняттях зі спеціальних предметів та колективного музичення слуховий досвід, набуті практичні навички з техніки диригування з творчими завданнями та художньою метою. Цей процес непростий та довготривалий і вимагає від студента-бакалавра, особливо на початковому етапі навчання, кріпкої праці, зосередженості, терпіння та наполегливості.

У ході навчання основам диригування слід використовувати такі форми роботи, що посилюють увагу студента, розвивають його творче мислення, інтелектуальні та особистісні якості. Використання сучасних інформаційних технологій, зокрема інтернет-ресурсів, є одним з ефективних засобів активізації навчального процесу, що значно збагачує інформаційне поле учня, його пізнавальні устремління, сприяє підвищенню інтересу до навчання взагалі та до опанування програмного матеріалу з основ диригування зокрема.

О. Н. Дегтяр, Є. В. Проценко

УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ ДІТЯМ

О. N. Diegtiar, Ye. V. Protsenko

UKRAINIAN COMPOSERS FOR CHILDREN

Порівняно з іншими видами мистецтва, специфіка музики полягає в яскравій емоційній насиченості її образів. Це забезпечує особливу силу впливу музики на особу, яка формується. Виховна сила музики базується на тому, що вона примушує людей активно сприймати і глибокого переживати відображені в ній явища життя. Якщо внаслідок певних причин побачене або почуте не зачепило почуттів дитини, воно залишає помітний слід у її душі,

характері, світовідчужанні. Коли ж будь-яку подію чи явище довелося пережити і глибокого відчуття, це укорінюється у свідомості дитини.

Система виховання в музичній школі пов'язує воедино навчання естетичного сприйняття музики і розвиток виконавських можливостей учнів. Ознайомлення з найкращими зразками фортепіанної музики служить основою естетичного виховання школярів засобами музики, формування їхнього світогляду та музичного смаку.

Практика естетичного виховання дітей показує, що чим глибше вони сприймають твори мистецтва, тим яскравішими і різнобічними стають їхні уявлення про навколишнє життя. Основною умовою розвитку здібностей під час сприймання музики є правильний відбір фортепіанних творів.

Молодшим школярам близькі образи, так чи інакше пов'язані з їх інтересами та їх побутом. Ігри та іграшки, казкові та історико-героїчні персонажі. Твір, що призначений для дитини, не може бути дуже довгим – уваги дитини не вистачить, щоб безперервно слідкувати за рухом музичного розвитку.

Педагогічний репертуар періоду 20–30-х рр. ХХ ст. безпосередньо пов'язаний з іменами В. Косенка і Л. Ревуцького. Цикл В. Косенка «24 дитячих прелюдії для фортепіано» пронизаний українською традиційною пісенністю, танцювальними та гумористичними образами, які виховують в учневі емоційну чутливість.

Розвиток фортепіанної літератури тісно пов'язано з ім'ям Л. Ревуцького, у творчій спадщині якого безліч п'єс для дітей. Збірка «Сонечко» була опублікована під назвою «20 пісень для голосу або дитячого хору в супроводі фортепіано» і яку складають обробки українських народних пісень для фортепіано.

У цей період в Україні починає розвиватися жанр сонатини. Прості і зрозумілі для дитячого сприйняття сонатини І. Берковича, Ю. Щуровського, М. Сільванського, Н. Рожавської та М. Тица, у яких звучать танцювальні ритми з українського фольклору. Багатогранна музика поліфонічних п'єс. Твори С. Павлюченка, С. Юцевича, Ю. Щуровського, І. Берковича, написані в жанрі імітаційної, підголосної та контрастної поліфонії.

В українській фортепіанній літературі для дітей, написаній у повоєнні роки, особливо слід відмітити твори А. Штогаренка, Н. Сільванського, Ю. Щуровського, М. Скорика, В. Подвали, Ж. Колодуб, М. Степаненко, Ю. Шамо, В. Бібіка, В. Сільвестрова. Ці композитори впевнено вводять у дитячу фортепіанну літературу елемент сучасної музичної мови, прагнуть наблизити сприйняття дітей до складних явищ музики ХХІ ст.

Самостійність і людяність музичних образів фортепіанних творів українських сучасних авторів пояснюється опорою на інтонації народної музики, що є засобом втілення національного духу, психологічної сутності, неповторної індивідуальності народного характеру. Навіть у самих легких п'єсах, що призначені для найменших слухачів, можна побачити цікаві зразки художньої обробки народних мелодій (М. Колеса «Спи, Ксеню», Ж. Колодуб «Весняні враження», М. Скорик «Дитячий альбом»).

Тісно пов'язана з народно-пісенними витоками в сучасній фортепіанній музиці казка. Казка в українській фортепіанній літературі в основному звучить у ліричному ключі (М. Тиц «Народна казка», М. Любарський «Розповідь дідуся», Ж. Колодуб «Снігова королева»). Аналізуючи дитячі фортепіанні

п'єси українських композиторів, слід підкреслити різноманітність змісту: це й картини природи, образи тварин і птахів, дитячі ігри, забави.

Один з поетичніших в українській фортепіанній музиці розділів становлять п'єси, що малюють картини рідної природи. Вони привчають дітей вслухатись в оточуючий світ, відчувати його красу. Сприймання таких творів, як «Дощик» В. Косенка, «Сніг іде» М. Дремлюги, «У лісі» А. Штогаренка, сприяє розвиткові уяви дітей, естетичному ставленню до природи.

Інтерпретації літературних творів розвивають художні уявлення дітей, збагачують їх емоційне сприйняття образів, улюблених персонажів відомих сюжетів. Найчастіше вони втілюються в жанрі сюїти. Наприклад, казкові сюїти «Снігова королева» Ж. Колодуд, «Казки та історії» Ю. Шамо.

Великою популярністю в дітей користуються п'єси танцювального характеру. Це і «Танцювальна» А. Штогаренко, «Гопак і Козак» Ю. Щуровського, яскраво колоритний «Аркан» Л. Колодуба, «Український танець» М. Жербіна та ін. Вони відрізняються красивою мелодією, що легко запам'ятовується. Деякі композитори (Я. Степовий, Ю. Рожавська, А. Коломієць, В. Косенко та ін.) писали п'єси в ритмі вальсу. Тому нині, коли підлітки захоплюються здебільшого піснями дводольного розміру, вальс заслуговує на особливу увагу. Тридольність у поєднанні з плавністю, що властиво вальсові, надає музиці неповторної чарівності.

Зв'язок із життям наочно виявляється в зображальних можливостях музики. Ця властивість музичного мистецтва допомагає у більш доступній, елементарній формі розвинути художні уявлення учнів. Елементи зображальності зустрічаються в п'єсах з різноманітною тематикою — у картинах природи, відображенні ігор і сцен з навколишнього життя, «музичних казках», «портретах» тощо. Отже такі твори, крім розвитку художньої уяви, розуміння зв'язку музики з життям, можуть надати дітям усвідомлення різноманітних засобів музичної виразності і на цій основі сприяти розвитку творчої самостійності.

В. В. Зав'ялова

СКЕТ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В ДЖАЗОВІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

V. V. Zavyalova

SCAT AND ITS FEATURES IN JAZZ VOCAL MUSIC

Скет — це вид вокального джазового мистецтва, складовою якого є мелодико-ритмічна імпровізація джазового вокаліста. Скет (від англ. мови — «scat») — особливий засіб вокальної імпровізації у джазі, при якому голос співака імітує той чи інший музичний інструмент, а спів не несе лексичного та змістовного навантаження, хоча прослідковується певний настрій і слухач може розуміти, про що співає вокаліст. «Scat» коріниться в музиці Західної Африки, де ударні звуки інструментів замінювались вокалізацією, видозмінювались і інтерпретували ритм. Свою популярність «scat» здобув серед джазових співаків США, які імітували голосом звуки джазових інструментів.

Ритмічна побудова «скету». Ритмічні етюди:

Джазова ритміка — ритміка не стільки як ритм-оформлення звуковисотності, скільки ритм-виконавська манера. Ритм-виконавська манера

джазу найчастіше є нефіксованою та засвоюється джазовими вокалістами завдяки прослуховуванню відомих виконавців джазу та постійному удосконаленню своїх вокальних здібностей, не стільки методом копіювання, скільки розумінням про сам механізм утворення тих чи інших звуків. Цю ритм-виконавську манеру у джазі називають свінгом (від англ. мови «swing» – гойдання).

Сутність джазової ритміки полягає у складових її компонентах: абсолютно строгий темпометр та форма, тернарний принцип ритмічних пропорцій, синкопування, поліритмія та поліметрія. Ці всі пункти направлені на створення «розгойдування» опорних метричних долей.

Артикуляція як особливість вокальної імпровізації. Звуки та акценти. Складові артикуляційних вправ. Використання акцентів у вісімках, шістнадцятих та тріолях:

Заміна в межах одного звуковідтворення (мовного складу, музичного звуку) колориту (тембру), іноді в сукупності зі змінами висоти тону, характерна не лише для вимови дифтонгів, а також для джазової артикуляції, інтонації, фразування.

Вибір складів для скету пов'язаний з особливою колоритністю та особливістю джазу – переживанням чуттєвої палітри гармоній, настроєм та пошуком себе у музиці наповненості буття.

Високе асоціативне значення є складовою при самому виборі складів, який не є випадковістю, під час імпровізації. Склади набувають осмислення, з одного боку, символічні, у них мають значення і структури мови – фонетичні, ритмічні, лексичні, семантичні, а з іншого, склади являють собою позамовну діяльність – звучання джазових інструментів, уподібнюючись їй в чуттєвому сприйнятті форми. Є певний зв'язок між фонетикою англійської мови та музичною метрикою, ритмікою, артикуляцією в скеті.

Побудови мелодії у «скеті». Складові вправи під час переходу до імпровізації:

У класичному джазі є не один, а два типи мелодичної лінії: власне основна тема та мелодична імпровізація. Мелодія теми – класичний 12- або 32-тактовий тематичний зразок легкої музики. У класичному джазі імпровізація тісно пов'язана зі звичайною гармонією та структурою теми, але більш вільна від мелодичної лінії. Основою мелодичною лінією в до-авангардному джазі є мотив, який буде фразу. Обидві типи мелодії ця фраза і конструює. Саме фраза квадрату є єдиним оригінальним досягненням джазової мелодики, запорукою її потенційних можливостей й одночасно причиною зростаючої езотеричності авангардного джазу і його остаточного розриву з естетикою популярного мистецтва.

Г. Г. Косенко

**ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА АЛЬТА
У КВАРТЕТАХ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Н. Н. Kosenko

**TIMBRE SEMANTICS OF THE VIOLA
IN THE QUARTETS OF KHARKIV COMPOSERS**

Струнний квартет є одним з провідних жанрів камерного ансамблю. Це підтверджується наявністю у творчому портфоліо кожного композитора хоча б

одного квартету, адже він являється обов'язковим та базовим для професійного становлення музиканта. Хоча, звісно ж, не кожен з харківських митців у своїй творчості надає перевагу саме цьому жанру, та все ж його неможливо обійти, оскільки він досить затребуваний серед виконавців. І навіть харківський композитор А. Гайденко, який, зрозуміло, сам є баїністом і спеціалізується на народних інструментах, також має у своєму доробку чудові зразки струнного квартету (Квартет № 1 «Ricordanza», переклад для струнного квартету «Вечір у горах»). Доречно відзначити, що у цих двох квартетах саме тембру альта відведено доволі об'ємні сольні фрагменти з семантичним навантаженням.

Творчий підхід харківських композиторів до квартетного жанру, підпорядковуючись традиції в трактуванні тембрової семантики альта, водночас характеризується унікальними пошуками у цьому напрямі.

Побіжний аналіз квартетних творів свідчить, що композитори мали різні погляди на шляхи розвитку інструментальних можливостей, серед яких виокремлюються як основні декілька музично-художніх ідей. Це дозволяє умовно згрупувати зразки цього жанру за трьома напрямками:

- 1) семантичний, у якому темброві амплуа інструментів мають конкретне образно-смісловне навантаження;
- 2) віртуозно-технічний, що спрямований на розкриття внутрішнього потенціалу та розширення виражальних можливостей інструментів;
- 3) темброколеристичний, де звукообраз твору формується за рахунок особливих ефектів та залучення специфічних прийомів звукодобування і звуковедення.

Необхідно зауважити, що ці три стрижневі ідеї у кожному творі, зазвичай, співіснують одна з одною, з деяким превалюванням однієї.

Серед «харківських» квартетів, у яких обрано шлях семантизації тембрів інструментів, одним з показових є Квартет «Пам'яті Григорія Цицалюка» Б. Яровинського з надзвичайно ефектним, семантично збагаченим завершенням (пічкато на фоні витриманих акордів трьох інших інструментів, що імітує стук серця, яке поступово зупиняється). Сюди ж можна додати квартети О. Глотова (Квартет «Пам'яті Д. Шостаковича») та Б. Севаст'янова (Квартет для двох скрипок, альта та віолончелі), автори яких, за їхніми власними словами, надихалися творчістю Д. Шостаковича. А саме Д. Шостакович являється одним з основоположників ідеї семантизації інструментального тембру (примітно, що особливу увагу композитор надавав саме альтовому тембру).

Серед прихильників віртуозно-технічної ідеї — Д. Клебанов, В. Борисов. У їхніх квартетних опусах альтовий тембр знаходиться на абсолютно паритетних засадах з іншими учасниками ансамблю. Альтова партія збагачена технічними труднощами (що, зазвичай, більш притаманно скрипковим партіям), які представлені через швидкі пасажі, подвійні ноти, складні штрихові комбінації, квартові флажолети тощо. Цікавими є і значна кількість альтових соло.

Яскравими зразками, що демонструють темброколеристичну спрямованість, є квартет А. Гайденка «Вечір у горах», «Мерехтіння» для двох скрипок, альта і віолончелі О. Грінберга. Квартет «Вечір у горах» А. Гайденка по своїй суті надзвичайно образний та насичений тембровими знахідками. Починаючи від імітації інструментальних тембрів (імітація дерев'яного духового інструмента — дудка — у сольному виконанні альта) та завершуючи

величезною кількістю авторських ремарок, алогічних зрушень, постійних змін характеру музики (чергування повільних, задумливих, дещо меланхолійних фрагментів з характеристичними віртуозними, що повторюються у вигляді своєрідних патернів). Саме завдяки цьому вибудовується звуковий темброобраз всього твору, який майже наяву малює картини з життя Кавказу. «Мерехтіння» ж О. Грінберга майорять різноманітними видами *vibrato*, *pizzicato*, ударними прийомами гри, нерівномірними ритмічними малюнками. Усе це створює неповторну атмосферу з ефектом певної алеатористичності звучання. Цьому сприяє й деяка фрагментарність твору (пуантилістичні фрагменти змінюються на експресивно забарвлене альтове солоагсо, що водночас переходить у колючі звукові плями-спалахи).

Таким чином, аналіз тембрової семантики альта у її екстраполяції на квартетну творчість харківських композиторів свідчить, що, хоча кожен з авторів орієнтується на певні усталені моделі альтового музикування, застосування оригінальних рішень у плані трактування альтового тембру не є рідкісним явищем.

I. O. Lisnichenko

**РЕКВІЕМ «ДЛЯ ЖИВИХ» Д. ФОРРЕСТА:
РІВНІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

I. O. Lisnichenko

**REQUIEM «FOR THE LIVING» OF D. FORREST:
LEVELS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION**

Основна сакральна ідея заупокійної меси, що визначила її функціональне призначення в християнській богослужбовій практиці, пов'язана з посередницькою — молитовною — функцією Церкви в комунікаційній системі Бог — людина. Поховальний обряд, що в католицтві відноситься до сакраменталій, на відміну від сакраментів (таїнств), відбувається завдяки «*ex opere operantis Ecclesia*» («через дію Церкви, що здійснює»), набуваючи значущості, завдяки молитві від імені Церкви. Ця ідея зумовила обрядову специфіку реквієму, що в результаті довгого шляху формування знайшла стійку структуру.

Усталена у ХХ ст. практика введення неканонічного (авторського) вербального тексту зумовила доволі радикальне оновлення властивих реквієму церковно-релігійних функцій, виникнення нових видів музичного жанру. Розвиток реквієму як музичного жанру в композиторській творчості неминуче зазнає впливу індивідуально-авторського розуміння Смерті і Безсмертя, а також інтерпретації жанрової ідеї заупокійної меси як такої. Різноманітність цього розуміння та інтерпретацій породжує варіативність структурного канону реквієму при збереженні його семантичних властивостей і загальної ідеї меморіального жанру.

Оригінальність авторського задуму Реквієму «Для живих» Д. Форреста (2013) для хору оркестру та солістів (сопрано і тенора) спостерігається на декількох рівнях композиторської інтерпретації жанру.

Первинний рівень, що засвідчує трансформацію жанру внаслідок композиторської інтерпретації, пов'язаний зі зміною призначення Реквієму. У

тлумаченні композитора ХХІ ст. Реквієм як заупокійна меса перетворюється на відспівування живих, які «не знаючи, що діють» стають грішниками, котрі не витримали спокути. У тлумаченні композитора грішне земне життя, сповнене повсякденністю, набуває значення своєрідного «*introit*» до посмертного відспівування. Реквієм Д. Форреста постає як попередження, нагадування про той останній Страшний Суд, коли час замінить вічність. Реквієм перетворюються на Страшний Суд, що розпочинається вищими силами ще за життя людини, підготовляючи кінцевий вирок.

Другий рівень композиторської інтерпретації Реквієму зумовлений загальною концепцією Страшного Суду, що розпочався до смерті грішника. Саме цим фактором слід пояснити відсутність у складі «Реквієму» частини, що вирізняє сутність жанру, а саме функцію «*Dies irae*» композитор надає текстовому фрагменту зі Старого Завіту книги Еклезіяста «*Vanitas vanitatum*» («Суєта суєта»). Знаком Страшного Суду тут стає інтонаема «*Dies irae*», що бере участь у формуванні інтонаційної драматургії частини. Саме суєтність земного життя, що позбавляє людину молитовного стану, за концепцією Д. Форреста, постає як передумова важкого посмертного покарання.

Третій рівень композиторської інтерпретації жанру, завдяки якому відбувається пересемантизація цілісної концепції Реквієму, зумовлена з поширенням інтонами середньовічної секвенції на інтонаційну драматургію першої частини Реквієму («*Introit- Kyrie*»). Якщо в середньовічному Реквіємі та його подальших взірцях ідея «*Dies irae*» не виходить за межі відповідної частини, то у Д. Форреста вона набуває значного поширення на інтонаційну драматургію твору загалом, набуваючи значення наскрізної інтонами.

Зміна послідовності частин Реквієму (3 частина «*Agnus Dei*» та 4 частини «*Sanctus*») також є свідомою зміною загальної концепції жанрового архетипу.

Уведення до заключної частини Реквієму словесної послідовності «*Lux Aeterna*», разом із поверненням первинної інтонаційної ідеї, вперше уведеної до початкової частини, засвідчує тяжіння композитора до створення арочної драматургії твору. Утворення інтонаційно-вербальної «арки» між крайніми частинами хорового циклу означає, що композитор має за мету гармонізувати образні полюси загальної концепції твору, надати живим надію на спасіння.

Викремлені рівні композиторської інтерпретації жанру Реквієму у творі Д. Форреста засвідчують створення оригінальної авторської художньо-філософської ідеї заупокійної меси.

Ю. В. Лашко

КЛАВДІЯ ШУЛЬЖЕНКО В ІСТОРІЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ

Yu. V. Lashko

KLAVDIYA SHULZHENKO IN THE HISTORY OF SONG VARIETY PERFORMANCE

Мистецтво естрадної пісні є значною частиною сучасної культури. Попри відносно невеликий історичний шлях розвитку, вона сформувалась у світовому просторі музичної творчості як унікальне явище.

В останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес дослідників до цього виду мистецтва, його витоків, історії становлення і розвитку; приділяється увага яскравим особистостям, які значною мірою вплинули на розвиток жанру.

Внаслідок інтенсивного розвитку засобів масової комунікації та їх доступності, виникла небезпека шумового забруднення, адже на слухачів обрушується велика кількість музики сумнівної якості, яка швидко підхоплюється молоддю, особливо підлітками, що не володіють здатністю відрізнити справжнє мистецтво від підробки. Все менше уваги приділяється тому, яку музику ми слухаємо, якої якості, якого змісту. Непомітно для нас змінюється музичний смак всього покоління, все більше спотворюється неймовірна сила музики.

Приходить і змінюється мода на пісні й манеру виконання. Спалахують і гаснуть недовговічні зірки естради, а Клавдія Шульженко незмінно залишається в числі кращих і улюблених.

Аналізуючи творчий доробок талановитої співачки, робимо висновок: вона не просто виконувала твори, кожна її пісня — це маленька п'єса, побудована за всіма законами драматургії. За кілька хвилин, поки звучить музика, К. Шульженко встигала розповісти історію життя своєї героїні, намалювати характер, кожен раз особливий і неповторний. Досить згадати в її виконанні пісню А. Цфасмана «Три вальси». Ціле життя — від юності до глибокої старості — з усіма притаманними кожному віку зовнішніми і психологічними особливостями проходить перед нами. Співачка створювала неповторний образ артистично, темпераментно і переконливо. К. Шульженко мала власний індивідуальний стиль виконання. Її спів — особливий вид музичної мови. Найменший відтінок змісту і настрою ретельно продумані і талановито втілені.

Артистка працювала з багатьма композиторами і поетами. І кожного разу вона ставала своєрідним співавтором пісні. Їй завжди вдавалося знайти несподівані грані образу, одухотворити пісню, зробити її живою і довголітньою.

Доля пісні залежить від індивідуальності артиста. Доля її пісень щаслива. Їх слухають та співають вже покоління і простих слухачів, і виконавців-професіоналів. Композицію «Синій платочек» переспівала ціла плеяда сучасних естрадних співаків, серед яких Тіна Кароль, Ані Лорак, Таїсія Повалій, Валерія, Алсу та ін.

Однією з шанувальниць таланту К. Шульженко є Алла Пугачова. Алла Борисівна і Клавдія Іванівна познайомилися на зйомках фільму «Я повертаю ваш портрет» і подружилися. Мати Пугачової, у якої був хороший голос, часто виконувала пісні Клавдії Іванівни. У самих співачок було багато спільного, зокрема акторський талант.

Вчився на піснях К. Шульженко Юрій Богатиков, її земляк й багато в чому послідовник, якого називали «маршалом радянської пісні». У його репертуарі було близько 700 композицій, найвідомішими з яких стали «Давно не бувал я в Донбассе», «Офицерские династии», «А если повезет».

Переїняли досвід народної артистки СРСР Йосиф Кобзон та Тамара Гвердцетелі, яка зробила свої інтерпретації відомих пісень К. Шульженко — «Синий платочек», «Опавшие листья» та ін.

Значення внеску Клавдії Шульженко в історію вітчизняної естради важко переоцінити. Змінюються музичні стилі, приходять нові виконавці, а вона залишається серед найкращих і улюблених вже багато років. Пісні Клавдії Шульженко стали часткою духовного життя декількох поколінь, а сама артистка — взірцем для багатьох виконавців. Сучасних естрадних співаків втілені нею образи надихають на створення власних інтерпретацій.

С. Б. Манько

ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В ПЕРІОД КАРАНТИНУ

S. B. Manko

FUNCTIONING OF MUSIC CULTURE OF UKRAINE IN THE TIME OF THE QUARANTINE PERIOD

Музична культура України існувала в різні часи, але процес її функціонування був завжди непростим, від зародження, під час розвитку, і тим паче, нині, у період тотальної всесвітньої кризи з приводу COVID-19. На сучасному етапі, якщо розглянути діяльність українських артистів у контексті існування економіки країни, можна побачити відсутність можливостей втілювати творчі задуми виконавців у життя на практиці. Оскільки всі концертні заходи під час карантину заборонені, єдиним варіантом демонстрації власної творчості для артистів залишається інтернет-простір, який, на жаль, не приносить прибутку. Так, в інтернет-мережі виконавці можуть ділитися новими треками з масовою аудиторією, але цей варіант не вирішує проблеми заробітку артистів.

Вітчизняні виконавці, як і світові, піднімають тему карантину у власних композиціях, підтримуючи свій народ емоційно та створюючи відчуття гарного настрою, але люди втомилися від задовго карантинного періоду, який може затягтися ще на роки, тож і самі артисти втомилися.

Нині, на жаль, артисти обмежені у своїй діяльності і не мають нагоди на реалізацію власного доробку, адже публічні концерти зараз заборонені, тож і прибутку вони не отримують, а це призводить до того, що немає коштів для написання якісних треків і відеокліпів. З цього висновуємо, що і ротації пісень на радіо та телевізійних каналах також не можуть бути фінансово виправданими.

Дійсно, період карантину для всієї країни є досить складним етапом і не лише для України. Онлайн-заходи не можуть бути успішними з точки зору артистів. У вересні 2020 р. вітчизняні виконавці вийшли на мітинг протесту під Кабмін з приводу карантинних обмежень. Звісно, цей захід не вирішив проблему творчої еліти, а лише продемонстрував, наскільки важко нині вітчизняним виконавцям.

Останнім часом почали проводити багато міжнародних багатожанрових фестивалів в онлайн-режимі, що дозволяє юним артистам в умовах карантину продемонструвати власну творчість. Відеовиступи конкурсантів розміщують на youtube-каналах конкурсів, і всі можуть ознайомитися з власними конкурентами. Це цікава й корисна практика для творчої молоді.

Відомі артисти все частіше намагаються організувати онлайн-концерти, але якість таких виступів на велику аудиторію має багато технічних проблем. У власних соціальних мережах вони демонструють різні кавер-версії як власних пісень, так і інших виконавців, запитуючи аудиторію про їхню думку з приводу каверів. Підживлюють інтерес до власної творчості будь-яким варіантом, зберігаючи власну слухачку аудиторію.

Отже, артисти в період карантину вимушені працювати виключно не заробляючи кошти своєю працею, а на перспективу, створюючи нові альбоми і відкладаючи їх реалізацію на майбутнє. Вони вимушені шукати альтернативні заняття, щоб заробити на життя і на створення нової музики (у технічному

аспекті). Артисти естради беруть участь у різних телевізійних ток-шоу, ведуть блоги у власних соціальних мережах, але власною творчістю у складний період карантину вони заробити на життя і творчість не мають змоги.

Музична культура України, як і всього світу, зараз, безсумнівно, переживає великий занепад. Але вітчизняні артисти все ж намагаються працювати над новим репертуаром, альбомами, проєктами на перспективу, займаються пошуком нового звуку, опановують нові цікаві теми, застосовуючи оригінальне поєднання стилів. У музикантів з'явилося багато вільного часу, який вони витрачають на самовдосконалення. Врешті-решт, музична культура — це душа українського народу, яка навіть у складні часи намагається вижити, адже вона потрібна власній країні.

А. Ю. Рум'янцева

АЛГОРИТМ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ ЯК ЧИННИК ПРОГРЕСУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

А. Yu. Romyantseva

INTERACTION ALGORITHM OF TRADITIONS AND INNOVATIONS AS A FACTOR OF THE PROGRESS OF PIANO CULTURE

Піаністична культура як цілісна багатofункціональна система, що містить взаємозалежні підсистеми (виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку та методичну діяльність, композиторську творчість), концентрує досвід діяльності в галузі фортепіанного мистецтва. Накопичення досвіду в мистецтві відбувається в процесі успадкування напрацювань попередників, що передбачає збереження й трансляцію художніх цінностей минулого, які витримали перевірку часом. Зокрема у фортепіанному мистецтві успадкування здійснюється у формі збереження раніше сформульованих методичних настанов та принципів, але не шляхом прямого запозичення, а через ретельний відбір, критичне переосмислення, переробку, зміну, а також повторення, збереження і використання.

Спадкоємність фортепіанного мистецтва реалізується через традицію, сутність якої полягає у фіксації та подальшій трансляції оптимальних ustalених положень фортепіанної педагогіки та виконавства, що витримали випробування часом, передаються від покоління до покоління і залишаються актуальними в нових історичних умовах. Яскравим підтвердженням цьому є прогресивні методичні принципи К. Е. Баха (викладені в роботі «Досвід про істинне мистецтво гри на клавирі» у XVIII ст.) про необхідність «співу» на фортепіано й утримування від зовнішньої віртуозності, а також настанови В. А. Моцарта (зафіксовані у XIX ст. І. Н. Гуммелем) про принципи оволодіння різними видами туше шляхом внутрішнього відчуття кінчиків пальців. Зазначені методичні положення стали не тільки підґрунтям для формування виконавської майстерності наступних поколінь, а й не втратили своєї значущості в музично-теоретичному просторі сьогодення. Актуальними донині є і мистецтво співу на фортепіано, репрезентоване С. Тальбергом і Ф. Вік, а також методичні постулати Р. Шумана про важливість зацікавленості учня в удосконаленні своєї майстерності, необхідність невинного слухового контролю, непримиренність до захоплення технікою заради техніки. Перевірені

часом прогресивні методичні положення в працях західноєвропейських митців стали підґрунтям, на якому зароджувалася і будувалася сучасна українська методична думка.

Спадкоємність як головна закономірність розвитку піаністичної культури передбачає необхідність селективного підходу до спадщини попередників, тобто вибіркового ставлення до їхніх методик з позицій заперечення застарілого і неактуального нині. Зокрема постулати та методичні принципи представників анатомо-фізіологічного напряму фортепіанної педагогіки не витримали випробування часом і нині втратили популярність.

Розвиток піаністичної культури здійснюється не лише шляхом збереження апробованих стереотипів діяльності. Еволюція фортепіанного мистецтва відбувається в процесі динамічного творчого самооновлення, а інновації в піаністичній культурі виникають і затверджуються, перемагаючи консервативний опір традицій. Традиція завжди містить момент усталеності, але це не заперечує можливість її корегування і оновлення у педагогічній і виконавській практиці наступників. Новація в піаністичній культурі пов'язана з творчим розвитком і збагаченням традиційних методичних принципів. Новація передбачає перетворювальну творчу діяльність, результатом якої є вихід за межі традиційного і створення нового. Процеси перетворення і породження нового є основою педагогічної та виконавської творчості.

Зокрема К. Черні вперше в теорії і практиці віртуозного мистецтва запропонував у роботі над технікою поєднувати технічні завдання з художніми. А його учень Ф. Ліст творчо переосмислив і збагатив теорію піанізму рецептом подолання фактурних труднощів не тільки шляхом підкорення технічних завдань художнім, тобто живим у образний зміст твору, а й з допомогою використання фундаментальних формул. Ритмічна свобода, ретельна розумова робота, розвиток внутрішнього слуху, використання специфічної продовженої педалізації і тембрових можливостей фортепіано для створення незвичних звукових ефектів, розробка прийому розподілу звуків між обома руками — всі ці інновації лістівського виконавства вдосконалили мистецтво віртуозної гри.

Сформульовані Ф. Шопеном апікатурний принцип, в основі якого — врахування індивідуальних особливостей кожного пальця, а також метод використання рухів зап'ястка, передпліччя і плеча для досягнення звука певної якості, стали головними методичними постулатами сучасної фортепіанної педагогіки.

Ганс фон Бюлов — видатний майстер академічного піанізму, репрезентант усвідомленого виконавства з пріоритетом інтелекту над емоціями — у роботі над фортепіанним твором віддавав перевагу найменшим конструктивним елементам і деталям музичної тканини, здійснюючи ретельний розклад твору на складові. Ці найважливіші принципи індуктивного методу осягнення твору є актуальними і в наш час.

Сучасна методична думка з фортепіанної проблематики великою мірою базується на концептуальних ідеях, що були започатковані видатними представниками німецької, польської, угорської, французької піаністичної культури. Кожен видатний піаніст-композитор був першовідкривачем певних методичних принципів, які збагачували як практику, так і теорію піанізму інноваційними ідеями. Саме це детермінувало поступовий підйом рівню

фортепіанного мистецтва на більш високий ступінь еволюції, тобто свідчило про прогрес.

Отже, розвиток піаністичної культури здійснюється в процесі відбору, акумуляції, трансляції творчо оновленого у фортепіанній практиці досвіду, а саме: у процесі синтезу традицій та новацій. Алгоритм взаємодії двох альтернатив — традицій і новацій — детермінує динамічний розвиток піаністичної культури, тобто її прогрес.

Н. Ю. Зимогляд

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВИТИ В УКРАЇНІ 30-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ

N. Yu. Zumoglyad

FORMATION AND DEVELOPMENT OF CHILDREN'S MUSIC EDUCATION IN UKRAINE OF THE 30s OF THE 20th CENTURY

Дитяча музична освіта у наш час є найважливішою складовою гармонійного розвитку особистості, її духовної культури і духовного світу. Нині приділяється велика увага проблемам початкової музичної освіти, яка покликана формувати шанувальників академічної музики, її компетентних поціновувачів, тобто освічених музикантів-любителів.

Навчання ж у спеціальних музичних школах при музичних вишах України спрямоване на виховання і якісну підготовку фахівців, які стануть надалі професійними музикантами.

Основа дитячої музичної освіти — творче виховання і розвиток юних музикантів. Ця проблема охоплює кілька завдань, серед яких — сприйняття музики учнем і здатність на основі розвитку творчої фантазії аналізувати музичний матеріал; виконання музичних творів; пошук самостійних звукових рішень; підбір по слуху; транспонування; ансамблева гра; підбір акомпанементу.

Для вирішення поставлених завдань, передусім, необхідно вивчити систему музичної освіти і звернутися до досвіду попередніх поколінь, оскільки саме педагоги України середини ХХ ст. зуміли виростити і виховати таких видатних музикантів, як Е. Гилельс, М. Гринберг, Я. Зак і багатьох інших.

30-ті рр. ХХ ст. в Україні були періодом розвитку і утвердження принципів музичного виховання дітей, яке здійснювалося у двох напрямках. З одного боку, створювалися масові дитячі музичні школи, з іншого — школи для музично обдарованих дітей при консерваторіях.

З 1934 р. офіційний статус отримує така структура дитячої музичної освіти, як дитяча музична школа. До 1941 р. в Україні функціонувало 87 таких шкіл. Навчальними планами ДМШ передбачалися, окрім індивідуальних уроків за фахом, групові заняття з теоретичних дисциплін — сольфеджіо і музичної літератури. Такі предмети, як акомпанемент, гра в ансамблі, читання нот з аркуша були відсутні, а тим часом ці предмети, як відомо, особливо важливі для виховання музиканта і освіченого любителя, що володіє умінням вільно музикувати.

Іншим напрямом, яким йшов розвиток дитячої музичної освіти, була робота з особливо обдарованими дітьми, що вимагали ранньої професіоналізації.

Перша в Україні спеціальна музична школа, що отримала згодом ім'я професора П. Столярського, відкрилася в Одесі в 1933 р. Спочатку в школу було прийнято 60 обдарованих дітей, потім їх кількість збільшилася до 90, а до 1937 р. досягла 120. Клас фортепіано вели такі відомі професори Одеської консерваторії, як М. Старкова, Б. Рейнгальд, А. Плещицер та ін.

Найважливіше завдання, яке було поставлене з самого початку відкриття школи, — розробка навчальних планів і програм, які сприяли б ефективному розвитку юних музикантів. Учні школи не лише грали самі, вони систематично відвідували концерти, театри, слухали музику. Велике значення в школі приділялося ансамблевим виступам. Діти грали в дуетах, тріо, квартетах.

Спеціальна музична школа-десятирічка при Київській консерваторії була відкрита у 1935 р. У школі функціонували різні відділи, зокрема і фортепіанний, де викладали професори Київської консерваторії К. Михайлов, А. Янкевич, А. Ейдельман. Київська музична школа при консерваторії стала початком творчого шляху для багатьох відомих музикантів, серед яких — Р. Лисенко, С. Безуглий, І. Зарицька, Р. Гіндін, композитор І. Шамо.

Третім містом, у якому відкрилася музична студія при консерваторії, став Харків. У 1937 р. 58 маленьких музикантів було прийнято в Харківську музичну студію при консерваторії. Першими керівниками студії стали педагоги М. Ітігіна та М. Хазановський. Пізніше ядро викладацького колективу становили Н. Ландесман, А. Лунц, Л. Фаненштиль, С. Богатирьов.

У 30-ті рр. в Україні відчувалася нестача музики для дітей — збірок п'єс, «Шкіл» гри на фортепіано, літератури для ансамблевого музикування. З метою поповнення репертуару творами українських авторів у 1934 р. оголошений конкурс на кращий музичний твір для дітей, у якому взяла участь композитори України.

Післявоєнні роки були відзначені зростаючим інтересом педагогів-піаністів до музики українських композиторів. Саме у ці роки систематично ведеться робота з редагування фортепіанних творів українських авторів. В навчальних програмах все частіше з'являються твори В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, С. Людкевича та ін. У 50-х рр. ХХ ст. Б. Мілич, К. Михайлов, Є. Сливак зробили в якості редакторів-укладачів випуск серії «Педагогічний репертуар для фортепіано», призначений для дитячих музичних шкіл.

Отже, період 30-х рр. ХХ ст. в Україні став вирішальним етапом у розвитку дитячої музичної освіти. Були відкриті школи для обдарованих дітей при консерваторіях в Києві, Одесі і Харкові, формувалася система безперервної музичної освіти, йшла робота над планами і програмами, накопичувався досвід у підготовці юних музикантів. З іншого боку, продовжувала зростати і розширюватися мережа дитячих музичних шкіл, у яких також йшли процеси оптимізації навчальних програм. У післявоєнний період в Україні починають розроблятися питання педагогіки, методики, а також дитячого фортепіанного репертуару, особливе місце в якому приділяється творам українських композиторів.

Досягнення українських педагогів, чия діяльність припала на середину ХХ ст., залишаються органічно важливою ланкою в естафеті поколінь українських музикантів, що успішно продовжується в нових умовах сьогоденної дійсності.

О. Л. Крипак

ФРИДЕРИК ШОПЕН: ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ

О. Л. Крипак

FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN: FEATURES OF INDIVIDUAL INTONING SYSTEM

Вряд ли, на сегодняшний день, можно выглядеть новатором, исследуя и анализируя оригинальность индивидуального стиля этого великого композитора Ф. Шопена. Но следует лишний раз акцентировать ваше внимание на очевидных составляющих его музыкально-речевого письма, которые безоговорочно делают стиль этого композитора узнаваемым. Это — оригинальность элементов, составляющих фактуру его произведений, а точнее, оригинальность взаимодействия этих элементов.

Цель — проследить процесс взаимодействия и трансформации художественно-изобразительных приемов индивидуального письма-речи композитора Фридерика Шопена.

«Фактура» (лат. Fakturo — обработка) произведения предполагает объёмно-графическое отображение мысли композитора. Если говорить языком современности: «3D» изображение акустического звучания музыкальной ткани, имеющей определенную форму знакового воплощения.

Ниже рассмотрим основные позиции данной работы:

- Борис Асафьев: **«глубоко индивидуальная система интонирования»**, которая прежде всего и определила своеобразие его музыкального стиля в целом. «Шопеновская интонация», органичная и неповторимая, пронизывает всепроизведения ... польского композитора;
- стилистическим признаком его произведений есть оригинальность интонационных тяготений, составляющих основу мелодики композитора;
- «инструментовка» Ф. Шопена оставалась всегда в пределах чисто пианистических тембров. Его понимание выразительных ресурсов фортепиано не имело себе подобных. Так, музыка Ф. Шопена не существует в отрыве от ее пианистической природы;
- сущностью и квинтэссенцией всего стилевого индивидуализма композитора являются именно ноктюрны, а не мазурки или баллады. Восемнадцать ноктюрнов было опубликовано в восьми опусах с 1832 по 1846 гг.;
- мазурки Ф. Шопена отличаются безупречно прекрасным, чистым кантабиле и облечены в прозрачные формы;
- ноктюрн с-moll по всем признакам принадлежит к категории очень тонкого личностного музицирования. Говоря об этом материале, можно смело порассуждать о проблемах интонирования;
- понятие «индивидуальное интонирование» имеет две категории. С одной стороны — это интонирование, отображающее признаки индивидуального стиля композитора, т. е. манеру и способ звукоизвлечения, логику композиторского мышления, которая заключена в интонационных тяготениях всей мелодической структуры, с другой, это индивидуальное интонирование самого исполнителя, интерпретирующего данные «пожелания» композитора;

- «староитальянская техника mezzavocce (пение в полголоса), «индивидуализация звуков». Звучание инструмента должно быть певучим при любом динамическом пределе...»;
- в работе интерпретатора, а также преподавателя и исполнителя над формированием фраз, более мелких (мотивов) и фраз «широкого дыхания», следует избегать долевого дробления мелодической линии;
- не стоит «замыкать» каждый мотив или фразу на границе тактовой черты. Таким образом, «продлять» интонационное тяготение монодийных и гармонических построений, объединяя их в целостный интонационный комплекс. Исполнительский слух обязан, если можно так сказать, «нуждаться» в предслышании каждой последующей интонации, формируя общий драматургический замысел с сохранением и воплощением стилистических особенностей композитора;
- «интонирование» — сочетание выразительной фразировки, внут-ренней слитности интонаций и мотивов в пределах однопотерофонного построения, то есть одной линейной плоскости;
- формирование правильного интонирования аккомпанемента, подголосочных эпизодов происходит аналогично развитию именно мелодической линии, принципов ее одноголосного изложения, а значит и законов интонационных тяготений.

Для определения вектора формирования интонационных тяготений ориентиром может служить любая составляющая фактурной ткани от фразировочной лиги — до динамического нюанса; от гармонических трансформаций — до агогических импульсов и т. д. Следовательно, при прочтении графики текста произведения совершенно необходимо, как бы сквозь увеличительное стекло, «препарировать» каждый элемент читаемой фактуры, подробно изучая и «расшифровывая» именно композиторский интонационный замысел, в последующем экстраполируя его на собственную интерпретацию исполняемого материала.

Процесс «освоение текста» необходимо осуществлять уже в рамках некоего интонационного «кода», предполагающего целевое решение всех технологических проблем путем его имплементации в расшифровку музыкальной ткани.

О. Ю. Степанова

ДО ПИТАННЯ ПРО ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ В США

O. Yu. Stepanova

THE FEATURES OF THE FORMATION OF PIANO CULTURE IN THE UNITED STATES

Американська музична культура є поліаспектним дослідницьким феноменом. Її суперечливий характер зумовлений кількома чинниками, з-поміж яких, як правило, виокремлюють особливості соціальної та культурної ідентичності з огляду на класові й расові відмінності, а також на етнічну, релігійну, мовну та географічну специфіку.

Вивчення специфічного характеру фортеп'яної культури США передбачає врахування ширшого контексту, пов'язаного з розвитком загальної історії американської культури загалом й музики зокрема.

Передусім слід неодмінно зважати на те, що Сполучені Штати Америки є полікультурною державою, оскільки з моменту відкриття «нових земель» й до XIX–XX ст. окрім наявних місцевих поселень, її територію заселили переселенці з інших материків. Як наслідок, цей фактор спричинив культурний обмін між представниками різних націй та носіїв різних традицій.

Змішання різних стилів (африканських та європейських) сприяло появі нового пісенного й інструментального виконавського колориту. Так, зокрема, музичні прийоми та елементи художньої самобутності однієї нації, які були її ідентифікатором, перетворилися на частину власне новоствореної американської музики, сформованої передусім на побутовому рівні.

Однак потрібно зазначити, що вельми своєрідна незвична музична ритміка та звучання місцевих народів (індійців) не суттєво позначились на музиці, що тяжіла до європейських форм і канонів. Поодинокі композиторські прагнення додати автохтонного колориту до своїх композицій зазнавали поразки, тому що під час трансформацій та адаптацій місцева музика змінювалась до невпізнання. Таким чином, запозичені мелодії, ритмічні малюнки та інтонації при впровадженні їх до музичного полотна, що було притаманним для європейської культури, втрачали своє істинне, початкове звучання. Причиною такої несумісності стала, перш за все, суттєва відмінність між музичними інструментами європейських країн та певною мірою архаїчними інструментами місцевих жителів.

Упродовж тривалого періоду музика відігравала другорядну роль у повсякденному житті мешканців зі США. Цьому передував брак фахівців у сфері музичного мистецтва, а, відповідно, й нестача профільних музичних шкіл. Іншими словами, такий напрям не відповідав ідеалам новоствореного суспільства. Відповідно, музичне мистецтво розвивалось хаотично, локальними групами.

Перша світова війна надала поштовху до формування нової єдиної національної культури, що відбулося внаслідок ознайомлення різних регіонів США з іншими представниками культур, через взаємопроникнення пісенного фольклору, змішування традицій.

Крім того, необхідно враховувати також і те, що основний стрибок саме фортепіанної культури США припадає на 1853 р. та був ознаменований появою власного виробництва інструмента. Відкриття фабрики «Steinway&Sons» вплинуло на значне поширення та розвиток фортепіанної культури нової нації.

Перші фортепіанні твори були створені на основі європейських традицій — композиторами, яким притаманна європейська композиторська школа. Постійні пошуки власного «обличчя» зумовили формування нового суто фортепіанного стилю — регтайму. Надалі цей музичний напрям відіграв вирішальну роль у народженні й розвитку джазового напрямку загалом.

Завдяки відкриттю першого в США музичного відділення при Колумбійському університеті на чолі з Е. Мак-Доуеллом, домашнє музикування розвинулось у професійну освіту.

Отже, означені історичні події середини XX ст. стали рушієм для формування власне американської фортепіанної музики.

О. Ю. Мовчан

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНУ В ІРЛАНДСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

О. У. Movchan

SOME FEATURES OF USING THE BUTTON ACCORDION IN THE IRISH MUSIC TRADITION

Кнопковий акордеон (button accordion) упродовж останнього сторіччя незмінно акомпанує народним танцям і став одним з найпопулярніших інструментів в європейській фольклорній традиції. За рівнем популярності в ірландській музиці гармоніка поступається лише скрипці, значно перевершуючи інші струнні інструменти, а також флейти, волинки тощо. Щорік в Ірландії проводяться десятки міжнародних конкурсів для непрофесійних і напівпрофесійних гармоністів різного віку. Їх переможці відкривають для себе можливість не просто вийти на велику сцену в складі відомих тріо, ансамблів і оркестрів, але й записувати сольні альбоми, де вони часто виявляють свої здібності аранжувальників і композиторів. Крім того, багато українських колективів звертаються до виконання ірландської народної музики (серед них треба назвати «Run», «Kingsand Beggars», «Йогурт», «Jolly's»). Але в Україні все ще відчувається гостра нестача інформації про цей вид мистецтва, більше того, література про ірландський кнопковий акордеон українською мовою відсутня. Тому представляється необхідним коротко викласти необхідні для виконавця ірландської музики відомості про її жанри й особливості техніки виконання на кнопковому акордеоні.

До основних різновидів ірландської танцювальної музики належать ріл, жига, хорнпайп, а також специфічні варіанти вальсу та польки. **Ріл** (*reel*) виконується у відносно швидкому темпі з опорою на першу долю. Музичний розмір — $4/4$, будова ріла — восьмитактна. **Жига** (*jig*) вважається найстародавнішим ірландським танцем. Види жиги: проста жига (м'яка жига), подвійна жига, потрійна жига і сліп-жига (ковзаюча жига). Спочатку танець мав розмір $4/4$, потім $6/8$ а пізніше в Ірландії і Шотландії з'явилися жиги у розмірі $12/8$. **Хорнпайп** (*hornpipe*) легко відрізнити від ріла не лише за темпом, але і за характерним ритмічним малюнком, в якому усередині такту окремі довільні долі граються тріолями; розмір хорнпайпа $4/4$, як і у ріла, але з акцентом на першу і третю долю. Будова — восьмитактна. Ірландська версія **польки** з сильно акцентованою слабою долею виконується, в основному, на півдні Ірландії. Для виконання польок часто використовується акордеон в строї *C#/D*. Під час виконання на ньому активна робота міху дозволяє різкіше підкреслити ритмічні акценти польки. Ірландська версія **вальсу** в XIX ст. в середовищі ірландських емігрантів у США стала відома як вальс-бостон.

При виконанні ірландських танців надзвичайно важливо підкреслювати їх ритмічну основу, що досягається за допомогою ритмічних акцентів. Всі ірландські танці (як дводольні, так і тридольні) акцентуються на сильну долю. Таким чином, підкреслюються перша та третя долі кожного такту в хорнпайпах і рілах, й перша доля в жигах. У той же час акцент на слабку долю дозволяє досягти специфічного ірландського «дихаючого» звучання, стабілізує темп і створює ефект безперервності в танцюриста і слухача, що дуже важливо для

виконання танців. На практиці акцентування слабкої долі (другої і четвертої в рілах, третьої та шостої в жигах) стає навіть важливішим, ніж виділення сильної долі. Але основна особливість ірландського ритмічного акцентування полягає в чергуванні акцентів. Слабка доля підкреслюється завжди, особливо в швидких танцях (ріл, жига, полька). Сильна доля підкреслюється трохи менш явно та час від часу. При чергуванні акцентів необхідно стежити за чіткістю і гучністю акцентів і не допускати їх занадто значного виділення в мелодії.

Ірландська музика на кнопковому акордеоні традиційно виконується сидячи. Існує два способи кріплення інструменту під час виконання:

а) Інструмент кріпиться двома ременями на обидва плечі. Цей спосіб більш прийнятний для дітей і гармоністів-початківців, й дозволяє полегшити тиск вагою корпусу. Але й деякі досвідчені гармоністи також кріплять інструмент двома ременями.

б) Інструмент кріпиться на одне плече (найбільш поширений спосіб). Ремінь перекидається через праве плече, інструмент розташовується на лівому коліні виконавця, водночас він часто ледве нахилений по діагоналі так, щоб права рука разом з кнопками знаходилася ближче до музиканта. Це дозволяє краще уловлювати звук при грі в ансамблі. Великий палець правої руки закладається в спеціальний ремінець на корпусі, але на практиці частіше просто впирається в край корпусу поряд з кнопками і ковзає по його борту.

Ірландська музика зараз користується величезною популярністю. Багато відомих колективів, такі як «*The Dubliners*», «*Danu*», «*The Chieftains*», «*Solas*», «*Altan*» з успіхом виступають на провідних сценах світу. Завдяки високому виконавському класу співаків, танцюристів і виконавців-інструменталістів ірландська народна музика вийшла за рамки аматорського музикування й стала на професійну основу. Імена ірландських акордеоністів — Джо Бурка, Брендана Беглі, Чарлі Харріса, Білла Тула, Джеккі Дейлі, Шерон Шеннон, що досягли найвищого професійного рівня, звучать у всьому світі.

Р. В. Ніколенко

**ЛЕОПОЛЬД ГОДОВСЬКИЙ — МАРК-АНДРЕ АМЛЕН:
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ**

R. V. Nikolenko

**LEOPOLD GODOWSKY — MARC-ANDRÉ HAMELIN:
HISTORICAL AND CULTURAL DIALOGUE OF ARTISTS**

Сучасна культура вбирає в себе багато різноманітних течій та тенденцій, що утворюють розмаїту картину. Однією з них є концепція діалогу культур, що спирається на розуміння всього культурного надбання як частини великого тексту або драматичного твору, у якому проходить вільне спілкування митців різних історичних епох.

Одним із яскравих виявів цієї концепції у фортепіанному мистецтві є творча діяльність франко-канадського піаніста-віртуоза та композитора Марка-Андре Амлена (*Marc-André Hamelin*). Він створив оригінальний впізнаваний стиль, визначальними складовими якого є слідування постмодерновим філософським та естетичним постулатам і постійний діалог з музично-культурною спадщиною минулого. У композиторському доробку майстра це проявляється в частому

заявляючи цитат та їхньому переосмисленні в контексті сучасної музичної мови й залученні до історико-культурної взаємодії.

У виконавській діяльності канадського майстра привертає увагу віртуозна довершеність і філігранність інтерпретацій та поєднання в межах одного виступу творів композиторів різних епох, що також є проявом прагнення до діалогу культур. Водночас якщо звернутися до дискографію піаніста, то в ній навпаки прослідковується тенденція до стильової та історико-хронологічної єдності програми. До того ж музикант часто присвячує цілий альбом творчості одного композитора, створюючи монографічні *CD*-записи. До таких можна віднести студійні альбоми, на яких представлені всі сонати Й. Гайдна; всі сонати, цикли «*Vergessene Weisen*» *op. 38, op. 39*, «*Zwei Märchen*» *Op 8* М. Метнера; декілька альбомів із музикою Ш.-В. Алькана.

Особливо цікавими представляються записи музики Л. Годовського, з якої, власне, М.-А. Амлені розпочав свою студійну практику у 1988 р., випустивши альбом «*Leopold Godowsky: Original Works and Transcriptions*». Потім він неодноразово звертався до творчості Л. Годовського, записавши альбоми «*Godowsky: The Complete Studies on Chopin's Etudes*» (2000), «*Godowsky: Sonata; Passacaglia*» (2002) «*Godowsky: Strauss Transcriptions and Other Waltzes*» (2008). Суттєвим моментом інтерпретації М.-А. Амлена є певні паралелі між творчими методами обох митців, що найбільш повно прослідковується в жанрі фортепіанної транскрипції. Подібність виявляється як у виборі віртуозно-концертного матеріалу, який обирається для транскрипції, так і в манері його репрезентації, для якої характерна композиторська майстерність та винахідливість. У зв'язку із цим доцільним є розглянути специфіку інтерпретації канадським піаністом транскрипції Л. Годовського на пісню Ф. Шуберта «*Gute Nacht*» із вокального циклу «*Winterreise*», запис якої існує і в авторській інтерпретації, та співставити їх у контексті історико-культурної взаємодії.

Одним із ключових моментів в інтерпретації цього твору Л. Годовським виявляється дуже виразне інтонування, наближене до специфіки вокального із властивими йому невеликими *rubato*, які надають розвитку мелодичної лінії гнучкості, експресивності. Показовим в цьому сенсі виявляється вступ. У виконанні Л. Годовського він звучить більш розмірено, ніж вокальна партія, при появі якої музикант доволі відчутно зрушує загальний темп й витримує такий піднесено-схвильований тон висловлювання до кінця п'єси. Це спостереження ґрунтується й на проведенні за допомогою онлайн-програми заміру швидкості темпу: 102 удари за хвилину (*Allegretto moderato*), а теми вокальної партії 116 (*Animato*). Загальна драматургія твору спрямовується до мажорної четвертої строфи оригіналу. Вона виконується легко і світло, а завдяки доволі спокійному, тихому поверненню теми в основну тональність *d-moll* кода набуває значення скорботного висновку.

Інтерпретація транскрипції М.-А. Амленом відзначається подібним трактуванням загальної драматургії, оскільки вона також спрямована до мажорної строфи, однак у коді відбувається подальша драматизація, що проявляється у більш насиченій динаміці. У темповому відношенні виконання відзначається єдністю та мінімальним використанням *rubato*. Не виокремлюючи фортепіанний вступ від вокальної партії, як це робив Л. Годовський, М.-А. Амлен обирає більш спокійний загальний темп (87 ударів в хвилину (*Andantino*)), що

надає можливість рельєфніше продемонструвати усі нюанси голосоведіння та фразування — саме це й виявляється виконавською «родзинкою» його версії.

Отже, вступаючи в історико-культурний діалог із Л. Годовським (та через його посередництво також із Ф. Шубертом), канадський піаніст сприймає транскрипцію крізь призму виконавського досвіду сучасності, розкриваючи в ній нові образно-змістовні сенси. Якщо Л. Годовський прагнув передусім до яскравій демонстрації вокальної мелодії, підкреслюючи виразність певних її моментів власними «коментарями», то в інтерпретації М.-А. Амлена превалює об'єктивований, у певному сенсі відсторонений погляд на цю музику. Обираючи більш стриманий загальний темп виконання, він надає виразності кожному елементу, привертаючи увагу до найтонших нюансів фактури, та увиразнює «коментарі» Л. Годовського. Таким чином, Л. Годовський в інтерпретації М.-А. Амлена перетворюється з «коментатора» на майже рівнозначного учасника історико-культурного діалогу.

А. Р. Акованцева

ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ НІМЕЦЬКОЇ ОРГАННОЇ МУЗИКИ XVIII СТ. НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА

A. R. Akovantseva

THE INFLUENCE OF THE TRADITIONS OF GERMAN ORGAN MUSIC OF THE 18th CENTURY ON THE INTERPRETATION OF PIANO MUSIC BY J.S. BACH

Практика виконавської та композиторської інтерпретації органної музики Й. Баха в історії розвитку музичної культури склалася як цілісна мистецька традиція, що знайшла своє продовження у творчості романтичних майстрів XIX–XX ст. (Ф. Мендельсона, Й. Брамса, Р. Шумана, С. Франка, К. Сен-Санса, К. Пуленка). Орган у німецькій музичній культурі XVIII ст. слугує втіленням барочного образу світу, гармонії між трьома рівнями (по Боецію) — «*musica mundana*», «*musica humana*», «*musica instrumentalis*». Звучання органу є відповідним до естетики барочного образу світу, що звучить, — піднесений, великий, монументальний. Саме орган був і залишається для німців символічним втіленням єдності множинного буття, що зливається в єдину гармонію органного звукотембру.

Італійській композитор і піаніст, музикант-педагог і диригент Феруччо Бузоні зберіг у своїй художній та виконавській свідомості звуковий образ барочного світу, втіленням якого по праву вважався орган. Композитор створив чимало обробок, транскрипцій та редакцій клавірних творів Й. Баха (інвенції, I том «ДТК», фортепіанні обробки та транскрипції органних прелюдій, токату, фуг). Ф. Бузоні вдалося передати достовірне звучання органу без надлишкових оркестрових звучань, які так подобалися Ф. Лісту, оскільки він намагався оркеструвати орган і наділити його можливостями багатозвучної фактури. Отже, Ф. Бузоні відтворює звучання органу лише звукотембровими засобами клавірних інструментів, а саме фортепіано.

Наприклад, у транскрипції хоральної прелюдії Й. Баха фа-мінор BWV639 Ф. Бузоні підкреслює такі прийоми органного письма: подвоєння на відстані двох октав із пропуском середнього регістру, наскрізна метрична пульсація, прописаність музичної орнаментики в тексті (трелі, форшлаги, морденти тощо), обмеження в агогіці та зміні темпу, терасоподібна динаміка з різкими переходами

регістрів, поліфонія різнопланових штрихів та артикуляції, штрихові контрасти в одному моменті часу (*legato* — *non legato*), дозована кількість педалі, яка виконує архітектонічну, темброву та колористичну функції. Виконавська драматургія для цього твору також має бути втілена крупним планом, оскільки рельєфність елементів скритої поліфонії не має провокувати виконавця на розосередження уваги на деталі.

Таким чином, інтерпретація клавірних творів Й. Баха унаслідувала традиції німецької органної культури XVIII ст. на різних рівнях: на рівні композиції — слідування традиційним формам поліфонічного письма, жанрам і композиційній фактурі викладення; на рівні виконавських традицій — поєднання імпровізаційного та композиторського мислення виконавця, на рівні виконавського мислення — слідування принципу не укрупнення органної фактури, а її об'єктивне відображення, наслідування акустичної глибини та живописності тембру.

М. С. Ісай

**ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОГО ЗВУКОВІДЧУТТЯ
В ЕТЮДАХ-КАРТИНАХ С. В. РАХМАНІНОВА**

M. S. Isaiah

**PERFORMING EMBODIMENT OF THE CONCEPT OF ROMANTIC SOUND
PERCEPTION IN ETUDES-TABLEAUX BY RACHMANINOFF**

Фортепіанна творчість С. В. Рахманінова, що складає золотий репертуарний фонд, є втіленням універсалізма мислення композитора, який піаністичними засобами озвучував звукообраз культури на зламі століть. У його фортепіанній спадщині було чимало проявів романтичної естетики, з властивим їй прагненням відобразити світ у вічному становленні, в безперестанній мінливості, ліричному переживанні. Тому фортепіанну творчість С. В. Рахманінова відрізняє постромантичний піанізм, що продовжував романтичну ідею просторової нескінченності звуку, його вселенської неосяжності (але на основі ясної і виразної артикуляції звуку, яка продовжує лінію віртуозного «блискучого стилю» фортепіанної гри).

Йдучи шляхом оновлення лірико-психологічного змісту романтичної музики, С. В. Рахманінов посилював фортепіанне мистецтво загострено-виразовими, вольовими й експресивними образами. Рахманіновський піанізм — це натиск і енергія, індивідуально-артистична стихія та підкреслено ораторський пафос композиторсько-виконавського втілення образу. Поряд з цим у фортепіанних творах малої форми проявилися ознаки романтичного звуковідчуття — ліричність, співочість, протяжність звуку, колористичні педально-звукові ефекти, найтонші поліфонічні трансформації фактури, гра темброво-сонорними колорами. Все це розкриває концепцію романтичного звуковідчуття С. В. Рахманінова як композитора, так і піаніста. Багатство фортепіанного звукообразу, що спонукає слухача до почуття безмежного об'єму, концертно-віртуозний стиль викладу, що відрізнявся синтезом лірико-експресивної й пафосно-енергійної виразності, рух у сторону фортепіано-колористичних відкриттів є вельми показовими для Етюдів-картин оп. 39.

В Етюдах-картинах — творах, насамперед, художнього, а не конструктивно-етюдного плану, виявляється зовсім нові, унікальні стилістичні принципи. Коласальна сила звуку, необхідна в деяких «картинах», здається, перевершує самі можливості інструменту. Пружний ритм у поєднанні зі співучістю, «вокальність», скульптурне ліплення фрази, багата і різноманітна «регістровка» характеризують як композиторську, так і виконавську стилістику Рахманінова-піаніста. Для нього характерно злиття мелодії, гармонії, фактури в нерозривне ціле, причому як для швидких, так і для повільних темпів.

В Етюді ля-мінор, (ор. 39 № 2) темою є характерний для композитора прийом розгойдання фактурно-тематичного комплексу (фігурацій), у контексті якого проступає внутрішній голос. Загальний характер етюду — відсторонена, ретроспективна лірика з траурним підтекстом (у прихованому голосі простежується мотив «Dies Irae» традиційний символ смерті).

Етюд-картина ре-мажор, (ор. 39 № 9) — єдиний у циклі, написаний у мажорній тональності. Це грандіозна «фреска», або уламки великих частин, що виконує функцію фіналу циклу з сімнадцяти «Етюдів-картин». Надлюдська маршевість образу зближує його з яскравими монументальними фортепіанними концертами С. В. Рахманінова. Монументальні за своїм характером, етюди-картини ні в якому разі не втрачають тонкого, також властивого для С. В. Рахманінова, романтизованого лірико-психологічного змісту, що «переживається» і «проживається» реципієнтом безпосередньо, проникаючи глибоко у внутрішній світ ліричного героя.

М. С. Насс

ПОЕТИКА ЖАНРУ ЕТЮДУ У ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА

М. S. Nass

POETICS OF THE ETUDE GENRE IN THE WORKS OF F. LISZT

Питання набуття технічної майстерності є одним із перманентно та іманентно актуальних у піанізмі. Етюд, первинно призначений саме для відпрацювання виконавських навичок та досягнення високого рівня технічної досконалості, у контексті поетики музичного мистецтва романтизму демонструє функціональну модуляцію, змінюючи статус «вправи» на статус жанру — концентрату романтичного світобачення.

Масштабна творчість Ф. Ліста у жанрі етюду, спрямована на ствердження його самостійності та художньої цінності, була позначена не лише прагненням довести до абсолюту романтичну поетику. Масштабні збірки етюдів — «Технічні вправи» (1868–1879 рр.) та низка збірок етюдів — 12 етюдів (1826 р.), 12 Етюдів (1838 р.), «Етюди трансцендентного виконання» (1851 р.), «Бравурні / Великі етюди за каприсами Н. Паганіні (1838 р., 1851 р.), «Три концертних етюди» («Скарга», «Легкість», «Зітхання», 1848 р.), «Два концертних етюди» («Шум лісу», «Хоровод гномів», 1861–1862 рр.) є свідченням переосмислення фортепіано як інструментального еквівалента оркестру. Симфонізація фортепіано для митця була нерозривно пов'язана із принципом аль фреско. Це передбачало мислення «крупним мазком» — максимальне розширення звукового простору, значущість акордових вертикалей, новаційну техніку педалі

в найтонших градаціях застосування (зокрема напівпедаль, неповна педаль, педальне тремоло, педаль із запізненням), зняття педалі (повне та неповне).

Художня вагомість романтичної версії жанру етюду у творчості Ф. Ліста мала основою апробацію в його межах нового, тембрально барвистого образу фортепіано. Засобами створення цього образу стали рівноправність регістрів у створенні індивідуалізованої фактури, максимальне виявлення мелодичного та тембрального потенціалу нижнього та верхнього регістрів; образно-концептуальне (водночас із колористичним) значення «гри регістрами», звукопис тощо.

Віддзеркаленням індивідуалізованості романтичного світобачення в етюдах Ф. Ліста стала, з одного боку, відмова закріплених раніше у вимірах класицистської поетики темпової константності. Авторські позначки *tempo giusto*, *tempo rubato*, *accrescendo*, власні графічні позначки щодо найменших темпових градацій, образно-емоційна конкретизація темпу засвідчують його осягнення як концептуально-змістовного засобу музичної виразності. З іншого боку, насиченість музичного тексту образними ремарками, увага до артикуляційного арсеналу виконавства, зокрема урізноманітнення туше, підпорядкування динаміки завданням образно-емоційного характеру, максималізація розрахунку динамічних градацій та ретельності їх визначення, уведення такого новаційного засобу створення динамічної палітри як раптове посилення рівня звучності певного мотиву, значущість фігуративної техніки, зокрема як носія образного начала, відбивають тенденцію концептуалізації жанру при збереженні його віртуозної природи.

Ствердження Ф. Лістом етюду як високохудожнього віртуозного концертного «симфонізованого» жанру було пов'язано і з новаційністю засад пальцевої техніки (із функціональною самостійністю пальців) на основі власної системи аплікатури та функцій рук (широке застосування підкладання рук та їх надшвидких переносів у різні регістри), а також на нетипове сполучення в межах одного твору декількох технічних завдань.

Віддзеркалюючи особливості романтичного світобачення, етюд у творчості композитора ствердився в програмній модифікації та в циклічній інтерпретації, що відповідало тяжінню романтизму до синтезу мистецтв та циклізації мініатюри. Романтична модифікація жанру етюду у творчості Ф. Ліста мала основою й новаційність жанрових засад — його вільне, «мікстове» синтезування з ознаками інших жанрів. Так, в «Етюдах трансцендентного виконання» наявними є жанрові «витоки» прелюдії, токати, капричіо, маршу, поеми, хоралу, балади, пісні, гімну, вальсу, сонати. Насичення нової, романтичної версії етюду жанрами, які є певними символами музичного мистецтва різних епох та різних його сфер — світської та сакральної, релігійної, вокальної та інструментальної, відповідає надметі творчості митця — його трансцендентному тяжінню до створення Мета-Музики засобами Мета-техніки.

К. Ю. Кіясъ

**ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Д. СКАРЛАТТІ
(НА ПРИКЛАДІ СОНАТ D-MOLLK 1, H-MOLLK 27, F-MOLLK 466)**

К. Yu. Kiias

**FEATURES OF INTERPRETATION OF PIANO SONATS BY D. SCARLATTI
(THE CASE OF SONATAS D-MOLL K 1, H-MOLLK 27, F-MOLLK 466)**

Виконання сонат Д. Скарлатті — це складне питання, що зумовлено відсутністю деяких оригінальних текстів його сонат, а також численними «романтичними» редакторськими правками у більшості видань, метою яких було наближення клавесину до фортепіано. В останні десятиліття спостерігається активна протидія таким тенденціям, прагнення «зняти зайве» в редакторських текстах, щоб наблизитися до композиторського задуму. Окрему проблему також становить використання сучасного інструмента, який не зовсім відповідає аутентичному виконанню. Не меншу проблему становить і спроба піаніста виконувати музику на клавесині — це вимагає повної перебудови виконавського апарату, зокрема повного переосмислення туше, а також пристосування до принципу так званої «безопорної гри». За таких умов невеликі за масштабами сонати композитора постають чи не каменем спотикання у виконавській майстерності.

Постать Д. Скарлатті привертає увагу багатьох дослідників. О. Алексєєва цікавить його роль у становленні клавірного й фортепіанного мистецтва, С. Долгачову, Т. Меліхову — жанрово-стильові та формотворчі особливості його сонат, І. Зіміну — введення музики Д. Скарлатті у виконавську практику учнів музичних шкіл, О. Каминіну, О. Савіну — загальні виконавські особливості сонат композитора, К. Репіну — шляхи тембрового осмислення нотних текстів сонат Д. Скарлатті. Домінантою дослідницьких інтересів незмінно залишається жанр сонати.

Сонати Д. Скарлатті є чудовим матеріалом для розвитку навичок молодих музикантів, оскільки насичені різноманітними виконавськими труднощами. Велике значення у сонатах композитора має метроритм та орнаментика епохи бароко. У великій кількості представлена крупна техніка. Цей вид фортепіанної техніки, безсумнівно, розширить палітру технічних умінь і вдосконалив піаністичні здібності.

Аналіз трьох сонат Д. Скарлатті та їх виконавських інтерпретацій надає право говорити про різні підходи в трактуванні творів, спричинені частково різницею образного плану композиції та виконавських завдань у кожному з творів. Є суттєва різниця між виконанням сонати на фортепіано та клавесині. Утім, у кожній категорії намічаються певні відмінності, зумовлені, передусім, відчуттям характеру і темпу. Іноді в межах творчості одного виконавця простежуються відмінності в тлумаченні твору в записах різних років.

Аналіз виконавських версій дозволив виявити три основні шляхи інтерпретації цих творів:

- аутентична манера — як правило, властива клавесиністам (П. Антай, Пітер-Ян Белдер), які ясно вислуховують та імпровізують орнаментіку, дотримують швидкого темпу.

- компромісна, або *quasi*-аунтентична манера — виконання сонат Д. Скарлатті на сучасному фортепіано.
- романтизована манера, представлена в пізніх виконавських версіях Е. Гілея (Соната h-moll К 27, f-moll К 466), позначених тонкою деталізацією трактувань М. Плетньова, широкими бетховенськими штрихами Марко Алехандро Гіль Естеа. Їх характеризує широке застосування педалізації, значна роль *crescendo-diminuendo* як на макро-, так і на мікрорівнях, використання *temporubato*, значно повільніші темпи порівняно з музикантами, що тяжіють до двох попередніх манер.

Основна тенденція у виконанні сонат Д. Скарлатті полягає у принциповій **мультиопціональності**, багатовибірності виконавських стратегій, що підтверджується не лише розмаїттям наявних версій, але й порівнянням виконавських версій різних років, які належать одному піаністу.

О. О. Томах

ДЖАЗОВА ІМПРОВІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА

О. О. Томах

JAZZ IMPROVISATION IN THE CONTEXT OF THE PIANIST'S CONCERTMASTERSHIP

Кожен піаніст, який веде активну концертмейстерську діяльність, зіштовхується з такою творчо-виконавською проблемою, як імпровізація в ансамблі. Імпровізуючи, концертмейстер повинен добре розуміти характер та ідею композиції, відчувати пульсацію музичного руху, тембровуковий ландшафт піаністичної фактури та підтримувати діалог з іншим учасником ансамблю, надаючи і йому музикальний простір для реалізації. Для досягнення цього концертмейстер повинен бути обізнаним у теорії музики, володіти широким арсеналом піаністичної майстерності, добрим музичним слухом, уявою, артистизмом та вмінням натхненно відтворювати зміст композиції в концертному виконанні.

Імпровізація в ансамблі може відбуватися і «за кулісами», на репетиціях. Коли концертмейстер вперше знайомиться з музичним текстом, він повинен швидко зорієнтуватися в багаторядковій партитурі, зрозуміти фактурно-композиційну ідею твору, виокремити головні елементи та розпочати грати в ансамблі. У таких випадках імпровізація відбувається як співтворчість між учасниками ансамблю.

Детальніше зупинимося на концертній джазовій імпровізації, оскільки сучасний естрадний репертуар надає більше можливостей для прояву усіх вищеперелічених умінь. Для прикладу візьмемо джазовий стандарт «Осінні листя» (слова Жака Прев'єра, музика Жозефа Косьми). Завдання концертмейстера-піаніста — імпровізуючи не зруйнувати цілісність звучання дуету з вокалістом. Для цього треба відштовхуватися від незмінних ритмічних, гармонічних та мелодичних елементів, зазначених композитором у музичному тексті.

Наприклад, у першій частині композиції «Осінні листя» в основу вокальної партії покладено чотириланкову секвенцію на сім акордів; твір написаний в мі-

мінорі, у тактовому розмірі чотири чверті та має таку послідовність акордів: Am7, D7, G maj7, C7, Fis dim7, B7, Em, Em. На кожен такт припадає два акорди, виходить чотирьохтактове музичне речення. Проаналізувавши все це, концертмейстер має змогу відтворити свої художні образи, змінюючи ритм (додати синкопи, свінгування, поліритмію, агогіку, пунктири), гармонію (додати в послідовність прохідні акорди, альтерувати їх ступені, змінювати положення, додавати мелізми, прохідні пасажи), мелодію (додати до авторської мелодії свої акценти, затриманні, прохідні, допоміжні звуки, потовщити мелодію, змінити її хід). І все ж таки, імпровізуючи в ансамблі, учасники мають ґрунтуватися на оригінальній авторській ідеї музичного твору.

С. Ю. Романенко

МУЗИЧНЕ ІНТОНУВАННЯ В СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

S. Y. Romanenko

MUSICAL INTONING IN VIOLIN PERFORMANCE

Інтонація посідає одне з найважливіших місць у музичному мистецтві. Інтонування в музиці як прояв людської мови, свідомості та думки узагальнено в працях композитора та музикознавця Б. Асаф'єва. У його теорії інтонація розглядається як підґрунтя, що складає основу музичного образу твору, змісту та форми, творчого методу та стилю.

Музична інтонація стала самостійним мистецтвом і має багато виражальних можливостей. Це зіставлення музичних тем, логіка музичного розвитку, контрасти образів, загальна композиційна структура, у якій закладена концепція авторської думки. Виконавець за допомогою динамічних, агогічних і колористичних засобів виявляє авторський інтонаційний задум і тлумачить його відповідно до своєї індивідуальної позиції.

Музична інтонація використовує всі властивості звуку та відрізняється фіксованою звуковисотністю та підпорядкуванням певній ладовій системі, багатством тембрових відтінків, різними засобами артикуляції, різними темпами, ритмічними малюнками та наперед продуманою автором гучністю.

Інтонація — важливий засіб художньої виразності музики. Під інтонацією розуміють найменшу частку мелодії, що має виразнозначне значення. Ще інтонацію визначають як відтворення висотних звукових співвідношень. Чисто грати — означає не лише правильно відтворити окремі інтервали, а й досягти стійкої інтонації цілих музичних уривків.

Точність інтонації на струнно-смічкових інструментах зумовлюють багато факторів. Для досягнення точної, чистої інтонації на смічкових інструментах потрібні: добрий стан музичного слуху й яскраві музично-художні уявлення виконавця; активний музичний слух і внутрішнє відчуття ноти; свідоме застосування різних звукових строїв; знання мелодій і акомпанементу; раціональна форма постави обох рук, що забезпечує зручну та точну постановку пальців; розвинена виконавська техніка; правильні методи роботи над інтонацією.

Власне для скрипалів інтонація набуває більш вузького значення, що стосується того, чисто чи фальшиво грає виконавець. Під час сольної гри скрипаль може інтонувати деякі ступені ладу по-своєму. Невеликі відхилення

в темперованому ладі зроблять гру виразною, художньою та проникливою. І оскільки перед виконавцем ставлять художні, артистичні, а не математичні завдання, він часто повинен «загострити» інтонацію.

При виконанні музики перша, найважливіша умова — це розуміння її інтонаційного сенсу. Для виховання скрипалів це особливо істотно. Чиста інтонація досягається в результаті активізації музичного слуху, який чітко сприймає найменше відхилення від необхідної висоти звуку та всього ігрового апарату загалом: постановки, якості звуку, тиску смичка на струну, від характеру рухів і нюансів.

Добре розвинений зовнішній музичний слух є основою для вдосконалення внутрішнього слуху, розвиток якого цілком залежить від попередньої підготовки зовнішнього слуху: вміння відрізнити тембр, відчувати його красу, зважати на особливості художнього ритму, нюансування, логічність фразування та форми. Основна вимога до внутрішнього слуху — відчувати виразний та збагачений нюансуванням вихідний художній звук.

К. Мострас говорив, що для скрипалів «інтонація є не лише відтворення висоти звука, а й робота над звуком загалом, над виявленням його кращої музичної якості як опорного начала, що визначає інтонаційно-звукову сутність мелодії». Скрипалі самі творять інтонацію. Поняття «музичний слух» С. Майкапар визначав як «здатність сприймати всі сторони зовнішнього музичного художнього враження: інтонації, звукові барви, нюансування, ритм, фразування та форми». Правильне розуміння інтонації та вміння працювати над її вдосконаленням — необхідна умова для досягнення професіоналізму в будь-якій сфері музичної діяльності.

Надзвичайно актуальною в сучасному розвитку виконавської методики та практики є проблема формування навичок інтонування. Інтонування може розглядатись і як засіб художньої виразності, і як характерна ознака виконавського стилю.

Особливість музичного інтонування полягає в тому, що кожен виконавець має власне внутрішнє відчуття. На це впливає темперамент, характер, інтелектуальна обізнаність, і, навіть, національність музиканта. Разом з тим, виконавець повинен володіти культурним і музично-історичним світоглядом, щоб бути співзвучним з настроями, як і передаються музикою.

Поняття «інтерпретація» — творчий підхід виконавця до трактування музичного твору, його особливих інтонацій. Інтерпретація може вважатись повноцінною творчістю, але тут потрібно зважати на особисті якості виконавця та специфічні особливості художньо-творчої діяльності. Особливою ознакою стилю виконання є інтонування, адже виконавська діяльність тісно переплітається з особистими почуттями, емоціями та відчуттями музиканта.

Специфіка формування особистої інтерпретації — складний процес. Лише завдяки набутим знанням та наполегливості можна досягти майстерності у сфері інтонування. Розвитку інтонаційного відчуття сприяє свобода виконавського апарату, правильне положення обох рук, м'язові відчуття, добре розвинений слух. Щоб досягти виконавської майстерності, недостатньо лише добре володіти інструментом, але й потрібно знати можливості свого ігрового апарату, розуміти музику та виявляти особисте ставлення до її змісту, вміти застосовувати набуті знання безпосередньо під час гри, керувати своїми емоціями.

Художні образи та почуття, втілені в музиці, є змістом музичного твору. Завдання виконавця — виразити емоційно-образний зміст музики за допомогою динамічних відтінків, фразування та інтонування. Музична інтонація є носієм естетичної цінності й отожднюється як плід виконавської діяльності.

V. I. Smorodskiy, M. M. Smorodska

ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ТА ЇЇ КУЛЬТУРНООСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ

V. I. Smorodskiy, M. M. Smorodska

INSTRUMENTAL AND PERFORMING TRAINING OF FUTURE TEACHERS-MUSICIANS AND ITS CULTURAL AND EDUCATIONAL POTENTIAL

Дослідження особливостей практичного навчання фахівців музично-педагогічного профілю свідчить про те, що процес освоєння студентами інструментального виконавства мало чим відрізняється від підготовки виконавців-професіоналів, хіба що об'ємом репертуару та ступенем його складності. Професійно-педагогічна спрямованість інструментально-виконавської підготовки проявляється в кращому випадку в ознайомленні з п'єсами з хрестоматій, призначених для використання на уроках музичного мистецтва. При такому підході далеко не повністю реалізується культурно-освітній потенціал інструментально-виконавської підготовки як фактора професійного та особистісного розвитку майбутнього педагога-музиканта, здатного до творчої самореалізації в різних галузях професійної діяльності — педагогічній, культурно-просвітницькій, дослідницькій, проєктній. Тому нижче пропонуємо розкрити потенціал інструментально-виконавської підготовки для формування професійної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання в педагогічному закладі вищої освіти.

Слово «потенціал» походить від латинського «*potentia*» — «сила», і в найбільш загальному сенсі вживається для позначення джерел, можливостей, засобів, запасів, які можуть бути використані для вирішення будь-якої завдання, досягнення певної мети. Також воно може означувати можливості окремої особи, суспільства, держави в певній галузі. Таким чином, потенціал інструментально-виконавської підготовки будемо розглядати як сукупність специфічних особливостей і функцій, реалізація яких повинна забезпечити формування професійної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. З цих позицій важливо визначити змістовні характеристики культурно-освітнього потенціалу інструментально-виконавської діяльності та умови його реалізації в освітньому процесі педагогічного ЗВО.

Відомо, що виконавські мистецтва утворюють особливу сферу художньої діяльності, у якій матеріалізуються авторські твори, записані за допомогою певної знакової системи. До виконавських мистецтв належить, зокрема, діяльність музикантів, що озвучують створені композиторами твори. Музичне виконавство має художньо-творчу природу, адже ґрунтується не на механічному перекладі нотного тексту у звукову форму, а на його перевтіленні, що охоплює такі творчі моменти, як розкриття змісту музичної композиції, її особистісну інтерпретацію, вибір художніх засобів для втілення виконавського задуму і забезпечення духовного спілкування зі слухачами. Тому твір композитора

може мати різні виконавські трактування, що об'єднують самовираження автора і виконавця. У результаті виконавської творчості між твором і його виконанням можуть виникати різні відносини — від відповідності авторському задуму до певного протиріччя між ними. Тому оцінка виконавського мистецтва передбачає визначення не лише рівня майстерності виконавця, а й міри близькості створюваного ним музичного образу оригіналу.

Музично-виконавська діяльність широко досліджувалася в різних наукових областях: у психології — в аспекті розвитку здібностей особистості (Л. Бочкарьов, В. Петрушин, С. Рубінштейн, Б. Теплов, Ю. Цагареллі, Г. Ципін та ін.); у музикознавстві — з позиції створення і втілення музично-художнього задуму у виконанні (Г. Коган, Г. Нейгауз, С. Савшінського, С. Фейнберг та ін.). Існують і різні точки зору на музично-виконавську діяльність, залежно від мети аналізу: як аспект музично-педагогічної діяльності (Ю. Бай, М. Давидов, І. Єргієв, А. Черноіваненко, Д. Юник та ін.); як джерело актуалізації особистісно-творчих досягнень студентів (Т. Кремешна та ін.); як фактор особистісно-професійного становлення майбутніх учителів музики, розвитку в них творчих здібностей, лідерських якостей (А. Линенко та ін.); як засіб залучення студентів до культурно-художніх цінностей (В. Волкова, В. Дряпіка, Н. Свещинська та ін.); як вид діяльності людини, в процесі якої відбувається звукове втілення авторського нотного тексту (Л. Василенко, Л. Гусейнова, Н. Згурська, В. Крицький, І. Мостова, Г. Ніколаї, О. Щербініна та ін.); як фактор формування соціально і професійно значущих якостей і властивостей особистості (E. PoppeL, W. Stroh, L. Welker та ін.).

Проте питання освітнього потенціалу інструментально-виконавської підготовки в аспекті розвитку особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва, як суб'єкта професійної культури, залишається не повністю розкритим. Разом з тим, провідні музиканти-педагоги (Г. Ципін, О. Грибкова) справедливо зазначають, що інструментальне виконавство є базою для професійної підготовки музиканта будь-якої спеціалізації; становлення і розвиток професійної культури педагога-музиканта неможливі без наявності педагогічно організованого музичного середовища, складовою і умовою існування якого є музично-виконавська діяльність.

Найбільшим потенціалом для розкриття здібностей та задумів людини володіє творча діяльність. Відповідно до більшості філософських визначень, творчість — це людська діяльність, спрямована на створення нового, раніше невідомого.

Сутність педагогічної творчості найчастіше розглядають у поєднанні вміння діяти самостійно й адекватно в неповторних навчальних ситуаціях зі здатністю осмислювати свою діяльність відповідно до науково теоретичних педагогічних знань.

Здатність до постійного професійно особистісного удосконалення через реалізацію своїх творчих сил є важливою умовою формування професійної культури педагога-музиканта.

Високі зразки музичної творчості — уособлення чуттєвої широти, емоційної глибини, творчої праці, одкровення душі, які наповнюються загальнолюдськими цінностями. Адже творити — це означає й любити, бути ширим.

Отже, інструментальне виконавство, будучи одним з видів художньої творчості, виступає найважливішим засобом формування професійної культури майбутніх учителів музичного мистецтва як способу їх творчої самореалізації.

О. В. Стецкович

**АРТИСТИЧНИЙ ДУЕТ ЯК ФОРМА МИСТЕЦЬКОГО САМОВИРАЗУ
ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТИНГА**

О. V. Stetskovych

**ARTISTIC DUET AS A FORM OF ARTISTIC SELF-EXPRESSION
OF STING'S CREATIVE PERSONALITY**

Серед багатьох відомих виконавців сучасності, одним з видатних митців-музикантів є *Гордон Метью Томас Самнер*, відомий під сценічним ім'ям *Стінг*. Цей музикант-універсал з глибоким світосприйняттям та філософським музичним мисленням від початку свого творчого шляху перебуває в постійному пошуку нових співзвуч, музичних зворотів, ритмів та інтонацій. Музика композитора є відображенням його філософського мислення та чуттєвої творчої душі. Саме через те, що митець перебуває в постійному музичному пошуку, він і вдається до різних стилів. Здебільшого саме його полістилічність, відкритість до всього нового і є найголовнішим гаслом творчості відомого музиканта.

Творчі пошуки митця завжди приводять його до поєднання декількох різних стилів або стильових ознак в одному музичному творі. Таким чином, упродовж свого творчого шляху Стінг звертається до джазу, рок- і поп-музики, класики, реггі та вдало синтезує ці стильові ознаки у своїй авторській творчості.

Попри неабиякий досвід музиканта сольних виступів та творчого життя в рідній рок-групі «*The Police*», новим відкриттям для музиканта стали спроби музичних дуетів з багатьма всесвітньовідомими виконавцями.

Серед найбільш визначних та несподіваних дуетів, у яких співав Стінг, виокремлюють дуети з такими виконавцями: Бруно Марс, Ріанна, Роберт Дауні молодший, Мілен Фармер, Девід Крейг, Джош Гробан, Стіві Уандер, Пол Маккартні, Леді Гага, Лучіано Паваротті, Шеггі.

Початком творчого розвитку Стінга в цьому напрямі стала співпраця рок-музиканта з найвідомішим італійським оперним співаком тодішньої сучасності Л. Паваротті. Цей виступ відбувся в 1993 р. та увійшов до альбому «Паваротті та друзі». Саме це творче поєднання і стало знаковою подією у творчому житті Стінга, збагатило його музичне мислення.

Усі ці спроби виявити своє композиторське та виконавське «Я» Стінга були успішно сприйняті публікою. Виступи найбільш топових артистів із всесвітньовідомим Стінгом на одній сцені завжди мали приголомшливий успіх. Незламна енергетика, м'який тембр голосу, чуттєве виконання та нестримна харизма неперевершеного музиканта не залишили байдужих, а наявність найвідоміших артистів поруч лише посилила успіх виступів.

Творча музична діяльність Стінга на сучасному етапі полягає в співпраці з відомим ямайським співаком Шеггі, який також є автором міжнародних хітів. Їх спільний альбом «44/876», який вийшов у 2018 р., був великою несподіванкою для всього музичного світу поп-музики. Музичний альбом двох неординарних музикантів отримав свою несподівану назву від телефонних кодів міст, звідки

походять артисти. Вдалим початком їх спільної творчості став сингл «Don't Make Me Wait». Пісня вдало продемонструвала гармонічне поєднання стилів аскетичного британця Стінга і ямайського виконавця поп-реггі, співака Шеггі.

I. T. Kakhidze

ПІСНЯ «REFLECTION» У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ К. АГІЛЕРИ

I. T. Kakhidze

THE SONG «REFLECTION» IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF PERFORMING WORK OF CH. AGUILERA

Крістіна Агілера — співачка і автор пісень, ім'я якої по праву вписане в історію світового естрадного виконавства. Про це свідчать, крім усього іншого, присудження їй шести престижних премій «Греммі», включення її імені в рейтинги «найвидатніших виконавців всіх часів» від авторитетних видань, а також безсумнівна комерційна успішність її діяльності. Попри те, що кар'єра співачки знову почала стрімко розвиватися після виходу нового альбому «*Liberation*» («Звільнена», 2018), її доробок нині вже налічує вісім студійних альбомів, що є платиновими. У зв'язку з цим представляється необхідним зробити перші кроки в дослідженні творчості співачки, яка, безсумнівно, вплинула на сучасну естраду.

Пісня «*Reflection*» («Віддзеркалення», музика М. Уайлдера, слова Д. Ціппела) стала своєрідною відправною точкою кар'єри К. Агілери. Записана в 1998 р. як саундтрек до повнометражного мультиплікаційного фільму студії *Disney* «*Mulan*», ця пісня отримала номінацію на премію «Золотий глобус» і принесла співачці контракт на перший сольний альбом. Особливо цікавим є той факт, що в 2020 р. К. Агілера знову виконала цю композицію і випустила новий кліп, присвячений прем'єрі ігрового ремейку мультфільму. Порівняння двох версій виконання цієї пісні з різницею у 22 роки представляє великий інтерес для вивчення творчості співачки. Тим більше, що сама виконавиця надає великої ваги цій композиції, кажучи про те, що «ця пісня завжди відгукувалася в моєму серці і представляє захоплюючі нові емоції та енергію».

При аналізі пісні необхідно відзначити, по-перше, що варіант «*Reflection*», який входить в офіційний саундтрек мультфільму 1998 р., суттєво відрізняється від пісні, що втілюється головною героїнею (цей вставний номер від особи Мулан виконала філіппінська співачка Лі Салонга). Пісня невелика за тривалістю (її хронометраж становить всього 2 хвилини 27 секунд) за структурою являє собою двочастинну форму (звучить лише один куплет і приспів). Лі Салонга виконує композицію в тональності *A-dur* й не використовує віртуозних прийомів: у такому варіанті пісня може бути виконана і непрофесійним виконавцем, що більш відповідає сюжету й особистості головної героїні. Версія з саундтреку — більш розгорнута (її хронометраж 3 хвилини 40 секунд). Змінюється також структура пісні: схематично її можна зобразити як куплет–приспів–куплет–приспів–пре-хорус–приспів. У версії 1998 р. Крістіна Агілера виконує композицію в тональності *As-dur*. Порівняно з виконавською версією Лі Салонга, К. Агілера відтворює пісню з використанням численних вокальних прийомів, серед яких мелізма, вібрато, гліссандо та ін. Версія 2020 р. не

відрізняється від розглянутої вище за структурою або хронометражем. Однак між ними існує суттєва різниця. Так, змінюється тональність пісні: в новій версії співачка обирає тональність *G-dur*, таким чином вся пісня звучить на тон нижче першої версії. У виконанні співачки можна простежити більшу свободу у володінні голосом й імпровізаційність, вона ширше використовує грудний тембр та різноманітні вокальні прийоми. Цікаво також відзначити, що кліп 2020 р., хоча і знятий за тим же принципом, що і кліп 1998 р. (кадри з фільму перемежуються зі співачкою) відрізняється водночас більшою стриманістю: К. Агілера в закритій сукні, виконаній в стилі «фентезі» над дзеркальною поверхнею води. Можливо настільки спокійний і цнотливий образ співачки в новому кліпі пов'язаний зі змістом фільму та його орієнтованістю на китайського глядача, оскільки зайва відвертість була б недоречна: як відомо, мова у фільмі йде про китайську народну героїню. Однак можна припустити, що таким чином співачка підкреслює початок тієї самої «нової сторінки» свого життя і творчості, про яку говорила в останні роки після звільнення з телебачення.

М. А. Трянов

**ЖАНР ГІТАРНОГО КВАРТЕТУ
У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

М. А. Трянов

**THE GUITAR QUARTET GENRE
IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS' OEUVRE**

Жанр гітарного квартету сформувався в першій половині XIX ст. Дослідники виділяють цей період як початок ансамблевого музикування на гітарі. Одним з перших опублікованих опусів для чотирьох гітар вважається «Арія з варіаціями та діалог» французького композитора Антуана де Льюе (Париж, приблизно 1815 р.). З того часу монотембральні гітарні ансамблі здобули велику популярність на континентальній частині Європи. Найбільш активно жанр гітарного квартету почав розвиватись з другої половини XX ст., що зумовлено загальним «вибухом» інтересу до гітарного мистецтва та беззаперечними технічними перевагами чотирьох гітар (виконання чотириголосних ліній, фактура, динаміка, штрихове розмаїття тощо). Цей розвиток триває і в наш час.

Українська історія гітарного квартетного виконавства заслуговує на окреме детальне наукове дослідження. Серед найяскравіших колективів, що зробили вклад у розвиток жанру, можна виділити: Харківський Квартет Музичного Товариства УРСР під керівництвом Ю. Стайка (1982 р. заснування), що нині є квартетом ім. Фелікса Блуменфельда Австрії, квартет гітаристів «Київ» Національної філармонії України (1992 р. заснування), Харківський Гітарний Квартет (2008 р. заснування).

На початку розвитку національного квартетного виконавства основу репертуару складала перекладення, але з появою яскравих професійних колективів все більше композиторів звертаються до жанру гітарного квартету. Наразі невідомо, який саме гітарний квартет був написаний першим в Україні та можемо зазначити, що такі корифеї, як Л. Грабовський та М. Скорик мають у своєму доробку оригінальні твори для чотирьох гітар. Увесь оригінальний квартетний репертуар можна поділити за типом композиторського підходу на

дві частини. Одна, переважаюча частина, написана гітаристами-композиторами, інша, і менш чисельна — твори професійних композиторів не-гітаристів. Такий дисбаланс характерний не лише для жанру квартету, а й для усього гітарного репертуару, що зумовлюється специфічністю виконавства на інструменті та досить невеликою інформативною базою щодо особливостей написання музики для гітари. Саме на ці фактори вказували композитори В. Сильвестров, А. Парт та К. Пендерецький. У такому випадку цікавою стає тактика, до якої вдався польський гітарист Л. Куропачевський, який своїми авторськими транскрипціями деяких віолончельних мініатюр Пендерецького все ж привернув увагу автора до гітари. Такого ж типу взаємодія призвела до появи двох яскравих творів для чотирьох гітар М. Скорика. Квартети «Латиноамериканські терції» та запальне «Танго» стали результатом творчої співпраці композитора з фундатором львівської гітарної школи В. Сидоренко, яка у своїй дисертації «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України» відносить ці твори до напряму неофольклоризм. У квартетах Скорик звертається до музичної традиції Латинської Америки, органічно поєднуючи характерні ритми з типовою для власного стилю мелодійністю. Продовжуючи стильову лінію М. Скорика, його учні, гітаристи та композитори Ю. Стасюк та А. Андрушко, створюють квартети, у яких відбувається синтез фольклору та сучасної гітарної мови.

«Дві джазові мініатюри», що написані Ю. Стасюком як присвята Харківському Гітарному Квартету, побудовані на ритмах самби та босанови. А. Андрушко ж у квартеті «Гуцульська вечірка» вдається до поєднання карпатського фольку з рифовими структурами, характерними для рок музики. Ще два квартети Андрушка — «Literacypath» та «Marveleve» містять елементи, типові для американської репетитивної музики — мінімалізму.

Заслужений артист України, композитор та гітарист П. Полухін створив більше 10 гітарних квартетів, серед яких і обробки українського мелосу («Їхав козак за Дунай», «Щедрик»), і оригінальні твори («Арабське танго», «Характерний танець Бразилейра», «Італійська сюїта в старовинному стилі» та ін.). Квартети П. Полухіна вирізняються яскравим колористичним забарвленням, насиченою фактурою та розвиненим мелодизмом.

Результатом творчої взаємодії Харківського Гітарного Квартету та представника харківської композиторської школи Д. Малога є два твори: «Пасакалія» та «Хоральні варіації», що демонструють яскраво виражене неокласичне підґрунтя, характерне для автора.

У більш авангардному стилі для квартету гітар в Україні писали Д. Бочаров («Шість частин», «Присвята Гії Канчелі», «Hello to Philip», «Криптограма») В. Богатирьов «Закликаючи весну», «Colorsofnoise», К. Майденберг-Тодорова «Novillero», С. Вілка «Mural» — для таких творів характерні складні розміри, колористичність та сонористичність гармонії, використання розширених технік звукодобування та спеціальних прийомів гри.

Зважаючи на викладені вище приклади, слід вважати жанр гітарного квартету специфічним, але стрімко набираючим популярності серед різноманітних за напрямками та авторськими стилями українських композиторів. Насамперед це зумовлено появою високопрофесійних колективів, спроможних своїм творчим потенціалом зацікавити як володіючих гітарою авторів, так і композиторів не-гітаристів.

В. М. Осадча, Тянь Сімен

**ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕМБРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ЦИГАНСЬКИХ НАСПІВІВ»
ПАБЛО ДЕ САРАСАТЕ В СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ**

V. M. Osadcha, Tian Ximeng

**TIMBRE INTERPRETATION OF PABLO DE SARASATE'S «GYPSY MELODIES»
IN MODERN CONCERT PRACTICE**

Пабло де Сарасате (1844–1908) – видатний іспанський скрипаль та композитор, один з найвідоміших представників віртуозного інструменталізму II половини XIX – початку XX ст. Завдяки виключній свободі володіння інструментом, легкості дрібної техніки, «летючості» штриха сучасники називали його «Паганіні кінця XIX ст.». Життєрадісне світосприйняття, витонченість сполучалися в особистості виконавця з композиторським даром, укоріненим у музичній образності, стихії іспанського народного танцю. П. де Сарасате добре знайомий із національним фольклором ще з дитинства, коли з 10-річного віку концертував по містах Іспанії. Феномен його творчого життя був яскравим виразом епохи романтизму як у виконавстві, так і в композиторській творчості.

Сучасники П. де Сарасате відзначали, що він під час численних гастролей мав особливий успіх, виконуючи власні твори, розраховані на його технічну досконалість, смак та власну манеру виконання. Серед них романтична картинка «Сон», «Іспанські танці», «Баскське капричіо», «Санатеада», «Малагуенья». Найпопулярнішими як тоді, так і зараз залишаються «Циганські наспіви». Ці твори, а також великі концертні фантазії «Фауст» і «Кармен» на теми з опер Ш. Гуно та Ж. Бізе і нині входять до концертного репертуару.

У цих творах яскраво виявлені ознаки національного виконавського та композиторського стилю. Емоційна напруженість виразності, своєрідний колорит звукодобування, ритмічна різноманітність, танцювальність, чіткість і контрастність форми побутового танцю питома утілюють традиції іспанського інструментального фольклору. Творчість П. де Сарасате помітно вплинула на подальший розвиток іспанської музики, європейського інструментального концерту. Із розрахунком на його виконання створювали концертні твори І. Альбеніс, М. де Фалья, Е. Гранадос. Видатні композитори, серед яких К. Сен-Санс, Е. Лалло, М. Брух присвятили йому власні концерти.

Сучасним утіленням ще одного напрямку виконавського прочитання творів П. де Сарасате можна вважати численні аранжування для інших інструментів, камерних та оркестрових складів.

Яскравість та багатогранність образного світу його «сонячно-променистої» музики і нині надихають сучасних музикантів на створення відмінних тембрових рішень виконавських інтерпретацій.

Відомі виконання «Циганських наспівів» у перекладенні для флейти з фортепіано, флейти з оркестром, труби з фортепіано можна вважати самостійними виконавськими інтерпретаціями. Розглянемо темброві інтерпретації «Циганських наспівів» у виконанні:

- Суджін Хен (Soojin Han), провідної сучасної скрипальки корейського походження (у супроводі фортепіано Sihyun Lee) <https://www.youtube.com/watch?v=lQztzQf8OI>.

- соло на флейті Шухуан Ванг (Shuxuan Wang) <https://youtu.be/iuQIHfppbLw> та співавтора Тянь Сімен <https://youtu.be/I2EXcaiM4Po>,
- Ірини Стачинської флейта з оркестром Курської філармонії <https://www.youtube.com/watch?v=v3XmadDPKyA>
- Тимофія Докшицера, труба в супроводі фортепіано <https://www.youtube.com/watch?v=9jEf6jsmzsw>

Як переконливо виконати на трубі або флейті композицію, яку було створено для скрипки і визнано як повноцінно скрипкову?

Інтерпретація у варіантах виконання, притягнутих тут до аналізу, пов'язана із посиленням, доповненням або зміною тембрових якостей інструменту, що солює. Дія тембрових якостей посилюється досягненням артикуляційної подібності флейти або труби до скрипки.

1. Виконання Суджін Хен емоційно напружене і темброво насичене. Технічно досконале, динамічне за відчуттям форми, воно відчувається як найбільш академічне.

2. Сольні інтерпретації «Циганських наспівів» досягають своєрідного ефекту великого об'єму, виконання «на пленері». Цей ефект досягається шляхом посилення комплексу тембрових якостей, природного для інструменту флейти, який солірує. На нашу думку, завдяки «висвітленості» тембру варіант перекладення для флейти соло відчувається як «звучання душі інструменту». Водночас ритмічна чіткість виконання пом'якшується.

3. У виконанні Ірини Стачинської (флейта з оркестром) акцент зроблений на досягнення артикуляційної подібності до скрипки. При цьому в інтерпретації домінує технічність, блиск, концертність звучання, фразування і динаміка наближені до скрипкового оригіналу.

4. Інтерпретація як переосмислення колориту звучання, зміщення тембрової домінанти інструмента приваблює у виконанні Тимофія Докшицера. Труба проявляє темброві якості, нетипові для семантики інструменту. Віртуозна легкість і рівність звучання, помірний динамічний нюанс «висвітлює» музичний образ твору. Т. Докшицер проявляє глибоке розуміння світосприйняття композитора і водночас умовність цієї легкості мелодійного потоку. Його струм обмежений чіткістю ритмічної основи, інтерпретації притаманна яскрава концертність.

В. М. Цицирев

ОКРЕМІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

V. M. Tsytsyriev

CERTAIN ASPECTS OF AESTHETIC EDUCATION IN MUSIC PEDAGOGY

Формування особистості – складний, багатогранний процес, який виступає у формі фізіологічного, психічного і соціального становлення людини й визначається внутрішніми і зовнішніми, природними та суспільними умовами. Одним з найбільш впливових компонентів у цій справі є музичне мистецтво.

У педагогіці виховання розглядається як спеціально організований процес, спрямований на розвиток особистості. Музична педагогіка вивчає цілі, зміст, засоби і методи музичного виховання. Виховуючи музично, необхідно знайти способи і засоби цього процесу.

Розвиток здатності сприймати прекрасне в музиці, відрізнити справді прекрасне від неестетично — потворного, розвивати музичний смак і здатності самому створювати прекрасне — це і є музичне естетичне виховання. Завданнями педагога є формування здібностей повноцінного сприйняття і правильного розуміння прекрасного в музичному мистецтві і творчому житті, вироблення естетичних понять, смаку, ідеалів, розвиток творчих задатків й обдарувань у музиці; навчити орієнтуватися в океані музичних жанрів, стилів, напрямів, якості яких, з плином часу, зростає в геометричній прогресії, привити вміння і навички відрізнити якісну музику від другорядної.

Метою естетичного виховання за допомогою музичного мистецтва є формування високого естетичного смаку. Реалізація цієї мети передбачає вирішення низки освітніх, виховних завдань:

- освоєння знань, понять, термінів про різновиди музичних культур, особливості художньої мови твору у взаємозв'язку з іншими видами і жанрами мистецтва — поезією, живописом, театром, кіно;
- оволодіння художніми навичками та вміннями в практичній діяльності;
- вміння самостійно визначати поширені жанри, стилі і напрями, відрізнити справді художні образи від низькопробних підробок, розрахованих на зовнішній лиск;
- сприймати, інтерпретувати і оцінювати зразки музичної культури, аргументуючи свої думки й судження;
- розуміння зв'язку музичного мистецтва з культурним середовищем, сучасними комунікаціями;
- розвиток художніх, музичних загальних здібностей, стимулювання художньо-образного мислення, формування універсальних якостей творчої особистості.

Естетичне музичне сприйняття характеризується цілісністю сприйняття — не лише і не стільки окремих звуків, фарб, скільки всього колориту, всієї гармонії звуків.

Естетичне почуття — складніший вид усвідомлення прекрасного в музиці. Воно характеризується здатністю і підготовленістю людини відчувати насолоду від зустрічі з прекрасним в музичному мистецтві.

Специфічними особливостями музичного мистецтва є те, що воно відображає життєві явища в музичних образах.

Як відомо, музичний образ твору — це комплекс виражальних засобів, що впливають на слухача своїм конкретним звучанням. Особливо важливу роль грає мелодія, вона найбільш яскраво передає основну думку, почуття. Образ збагачується й іншими елементами музичної мови — ладогармонічним складом твору, його темповими і динамічними нюансами, особливими прийомами викладу музичної думки, структурою самого твору.

Музика поєднанням своїх виразних засобів створює художній образ, який викликає асоціації з явищами життя, з переживаннями людини. Поєднання виразних засобів у музиці з поетичним словом (опера, пісня), з сюжетом і дійством (кіно, спектаклі) робить музичний образ більш конкретним, зрозумілим. Музика володіє могутнім емоційним впливом, вона пробуджує в людині добрі почуття, робить його чистішим, краще, оскільки переважно вона передбачає позитивного героя, піднесені емоції. Музика прагне втілити етико-

естетичний ідеал — у цьому особливість і її змісту, і особливості її впливу на людину. Музика — це найсильніший засіб формування інтелекту, емоційної культури, почуттів, моральності.

Вирішальну роль у цілеспрямованому формуванні культури особистості відіграє художня діяльність, необхідна не лише професіоналам, але і всім людям без винятку, тому що вона допомагає формувати активне, творче ставлення людини до праці, до життя.

Р. О. Чернова

РОЛЬ ФРЕНКА СІНАТРИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

R. O. Chernova

FRANK SINATRA'S ROLE IN THE MUSIC CULTURE OF THE TWENTIETH CENTURY

Френк Сінатра (далі Ф. Сінатра) — видатний артист, чий творчий та художній внесок до розвитку музичної культури ХХ ст. досягає величезних масштабів. Пісні у виконанні Сінатри стали класикою музичної естради, увійшовши до скарбниці її кращих досягнень. За 50 років творчої діяльності артистом було записано понад 100 популярних синглів. Спеціально для нього створювали свої кращі пісні такі видатні американські композитори, як Джордж Гершвін, Кол Портер, Ірвінг Берлін та ін.

За словами Джеральда Мейєра, «Ф. Сінатра так давно і незламно очолює списки кращих (пісень, артистів тощо), що більше нагадує артистичне божество, ніж живу людину». Його ім'я одним з перших спадає на думку, коли мова йде про тих людей-символів, які в масовій свідомості безроздільно втілюють американську музичну культуру. Джеральд Мейєр також писав: «Ф. Сінатра — вокаліст, який допоміг підняти американську популярну музику на абсолютно новий рівень і є однією з найбільш харизматичних знаменитостей сучасності».

Ф. Сінатра, який не отримав жодної спеціальної освіти, зміг переконати світ у тому, що кожна талановита людина в змозі дотягнутися до вершин слави. Про нього говорили: «Він може заспівати навіть телефонну книгу». Кумир його молодості джазовий виконавець Бінг Кросбі в середині п'ятдесятих підсумував: «Тільки один співак є великим співаком для всього світу. Його ім'я — Сінатра. Френк за цілою низкою своїх якостей унікальний. Серед наших виконавців він володіє найбільшою привабливістю. Він може вийти на сцену і протягом години або навіть години сорока п'яти гіпнотизувати глядацьку залу, виконуючи одну за одною чудові речі. Я не знаю нікого на естраді, хто був би здатний на це». Про нього також говорив один з найвидатніших людей джазу Каунт Бейсі: «Він прекрасний. Для мене це рубін, замішаний на блакитній крові, тобто найбільший з усіх можливих рубінів». Як зазначає Джеймс Каплан: «Ф. Сінатра пережив все і всі: рок-н-рол, Елвіса Преслі, гурт "The Beatles", панк і нову хвилю, він був творцем і служив на сцені, даруючи усмішки, більше ніж півстоліття; публіка шанувала його і любила із щирістю за відчуття "тепла і надійності, яке він дарував"».

Роками багато поколінь задаються запитанням, у чому ж секрет великого успіху і популярності метра естради? Відповідь очевидна: Сінатра не боявся залишатися собою. Завдяки своїй харизмі і вмінню витончено донести кожне

слово і кожен звук своєї пісні, він з легкістю сягав кожного серця. Тексти його пісень сприймаються з його вуст як істина, а голос був настільки унікальним, що це дозволяло впізнати його з перших нот. Творчість Сінатри прославлялася достатком видатних записів та майже безрозмірним каталогом пісень, які продовжували зростати рік у рік. Ф. Сінатра — це не просто шоумен, це «фантастичний інтерпретатор, сприйнятливий до навіювань часу, який зумів зберегти кращі зразки американської поп-музики для декількох поколінь меломанів всіх рас і національностей».

Однією з найпопулярніших композицій Ф. Сінатри є його знаменита пісня «My Way» з однойменного альбому «My Way». Співається в ній про людину, яка підбиває підсумки наприкінці свого життєвого шляху: «він пройшов його з гідністю, честю, з вірою у серці і душі, щиро зізнаючись у своїх почуттях». Не виникає жодних сумнівів, що життєвий шлях, пройдений Ф. Сінатрою, був пройдений з гідністю. Пісня Ф. Сінатри «My Way» за своєю силою та змістом стала знаковою для багатьох виконавців. Наприклад, Елвіс Преслі виконав її в 1973 р., сингл вийшов за кілька тижнів до його смерті. У Великобританії пісня у виконанні Сінатри звучить майже на кожному похороні: це гімн сильних духом людей, їх своєрідний «заповіт» близьким.

Творча діяльність Ф. Сінатри була гідно оцінена не лише мільйонами шанувальників, а й набула величезного офіційного визнання. Артистичні досягнення митця були відзначені значною кількістю престижних премій і нагород. Ф. Сінатра є рекордсменом серед усіх виконавців за кількістю номінацій на найпрестижнішу музичну нагороду «Греммі», яка існує з 1958 р. і яку нерідко порівнюють із премією «Оскар» у кінематографі. Так, зокрема, у 1965 р. співак отримав «Греммі» «за життєві досягнення» — спеціальну нагороду американської Академії звукозапису. Таку нагороду присуджують виконавцям, які протягом свого життя зробили творчий внесок видатного художнього значення в галузі звукозапису. А в березні 1967 р. Ф. Сінатра за пісню «Strangers in the night», яка стала популярною саме завдяки його виконанню, отримав одразу дві премії «Греммі»: у номінації «Краща чоловіча робота в жанрі поп-музики» та в номінації «Кращий запис року» (зазначимо, що ця пісня Ф. Сінатри була відзначена також премією «Греммі» в номінації «Краще інструментальне аранжування для вокаліста або інструменталіста», яку отримав Ерні Фрімен). У США сингл із композицією «Strangers in the night» був сертифікований як золотий за кількістю продажів. У 2008 р. сингл Ф. Сінатри з піснею «Strangers in the night» був прийнятий у Зал слави премії «Греммі».

Ф. Сінатра декілька разів був також номінований на премію «Еммі» (американська телевізійна нагорода, яка теж є аналогом премії «Оскар»), зокрема, у 1956 р. — у номінації «Кращий співак».

Найважливішою нагородою Ф. Сінатри, яку він отримав за рік до смерті, була Золота медаль Конгресу, яка присуджується від імені Конгресу США й визнається найвищою громадянською нагородою Сполучених Штатів Америки. Підставою для нагородження цією медаллю є видатні досягнення, які мають особливе значення для історії і культури Сполучених Штатів.

Отже, можна з упевненістю сказати, що Френк Сінатра був одним з найвпливовіших і найвидатніших популярних музикантів ХХ ст., унікальна творча особистість та артистичні досягнення якого суттєво вплинули на

розвиток та характер масової музичної культури епохи. Після смерті Ф. Сінатри американський журналіст Гей Таліз писав: «До біса календар. День смерті Ф. Сінатри — кінець XX ст.».

О. О. Шульга

**ЦИКЛ «ШІСТЬ ФУГ» Б. КАМΠΑЇОЛІ
ЯК ЯСКРАВИЙ ЗРАЗОК ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО**

О. О. Shulha

**THE CYCLE «SIX FUGUES» BY BARTOLOMEO CAMPAGNOLI
AS A BRIGHT SAMPLE OF POLYPHONIC MUSIC FOR SOLO VIOLIN**

Фуга — найвище досягнення поліфонічної музики. Серед композиторів, які у своїй творчості зверталися до цього жанру — Дж. Фрескобальді, Д. Букстехуде, Г. Гендель, Й. С. Бах, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен. Пізніше фугу включали у свої твори Г. Берліоз, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, у XX столітті — М. Рeger, Б. Барток, П. Гіндеміт, Д. Шостакович та ін. Але саме творчість Й. С. Баха вважається еталонним прикладом найвищого розквіту цього жанру. Його спадщина складає близько 400 фуг, що є показником неперевершеної майстерності композитора. І хоча формування фуги відбулося ще в XVI ст., саме у творчості Й. С. Баха вона отримала класично завершений вигляд.

Зазначимо, що мало хто з композиторів відважився наслідувати приклад Й. С. Баха і створювати фуги для скрипки соло. Одним з небагатьох, хто все ж таки на це наважився, став один з останніх представників італійської скрипкової школи XVIII ст. — Бартоломео Кампаньолі (1751–1827). Він народився на зламі двох епох — Бароко та Класицизму, що суттєво вплинуло на його композиторський стиль. Будучи віртуозним виконавцем на скрипці, Б. Кампаньолі написав безліч творів для цього інструменту (концерти, сонати, дуети тощо), зокрема й поліфонічні. Так, він перший після Й. С. Баха звернувся до жанру фуги та написав «Шість фуг» для скрипки соло op. 10 (1796–1818) — яскравий зразок поліфонічної музики.

Цей цикл складається з шести фуг та невеликих за обсягом вступів, схожих на прелюдії. Останні написані в однойменних або однакових з фугами тональностях та мають подібну до них фактуру, але більш імпровізаційний характер (використання секстолей, тріолей, форшлагів, яскравих висхідних та низхідних пасажів).

Б. Кампаньолі, спираючись на досвід Й. С. Баха, який утвердив тип великого циклу прелюдій та фуг, також використав подібний тандем у своєму циклі. Попри те, що композитор жив і творив в епоху класицизму, його цикл має характерні ознаки бароко: утвердження тональності; використання низького та високого регістрів як ототожнення (семантично закріплене значення) сходження в пекло та підйому у рай; незмінно пульсуючий ритм, як образ відліку часу; приховане багатоголосся, яке додає одноголосній темі гармонічної повноти звучання тощо.

За складністю виконання та насиченістю фактури «Шість фуг» для скрипки соло Б. Кампаньолі можна прирівняти до «Сонат та Партит» для скрипки соло Й. С. Баха, адже вони також насичені великою кількістю технічно складних елементів фактури та специфічними прийомами гри — децими,

акорди, приховане багатоголосся, подвійні ноти, трелювання подвійними нотами тощо. Зазвичай у навчальні програми для студентів музичних училищ та ЗВО частіше включаються поліфонічні твори Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, але скрипкові фуги Б. Кампаньолі не поступаються їм у технічному та естетичному аспектах і варті уваги.

На скрипці виконується переважно одноголосна музика з елементами двоголосся, а іноді й акордами. Тим не менш, Б. Кампаньолі наповнює фактуру свого циклу такою кількістю акордів та двоголосся, що лише досвідчений виконавець може повною мірою розкрити все різноманіття та багатство гармонічного змісту. Виконання акордів, зокрема, потребує вправної координації смичка, аби вони звучали цілісно. Окрім досить складної фактури, інтонаційна сторона також ставить перед виконавцем непрості завдання, адже композитор використовує велику кількість відхилень у різні тональності (здебільшого у тональності I ступеню спорідненості), що потребує чіткого слухового орієнтиру в поліфонічній мелодії. До того ж, жанр фуги вимагає чіткої ритмічної організації та вдало підібраних штрихових засобів виразності, що також досить влучно втілено автором у цьому циклі.

Б. Кампаньолі в «Шести фугах» для скрипки соло ор. 10 максимально розкрив технічний потенціал інструмента завдяки залученню широкого спектру прийомів гри та досить насиченої фактури творів. Цьому значною мірою сприяв досвід митця як виконавця-скрипаля, що, між іншим, дозволило також показати й усю красу інструментального тембру.

Отже, все це дозволяє визнати Б. Кампаньолі, який продемонстрував жанр фуги для скрипки соло як вершину поліфонічної композиції для сольного інструмента, гідним продовжувачем традицій Й. С. Баха.

О. І. Ярошенко

ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА

О. І. Yaroshenko

THE OUTSTANDING UKRAINIAN COMPOSER VOLODYMYR IVASYUK'S OEUVE

Метою роботи є дослідження внеску талановитого композитора і поета-пісняря Володимира Івасюка в розвиток української музичної культури. Значущість його «феномену» у 60–70-ті рр. минулого століття виходить далеко за межі мистецької сфери. Неперехідною цінністю життєтворчості Володимира Івасюка було те, що вона вимощена увагою до святинь української культури, до глибоких, багатобарвних народних поглядів на красу людських взаємин, природи, світу. Його пісні несуть у собі загальносуспільний потенціал впливу на націю, культуру, особливо на молоде покоління, яке мусить виробляти здатність відчувати і любити, розуміти й належно оцінювати мистецтво, поважати та творити художні цінності, засвоювати досвід власного народу, і взагалі, сприяють відродженню національної самосвідомості.

Митець прожив всього 30 років, але за своє коротке життя він створив: понад сто пісень (найвідоміші: «Я піду в далекі гори», «Червона Рута», «Водограй», «Жовтий лист», «Балада про дві скрипки», «Балада про мальви»), п'ятдесят три інструментальні твори, музику до двох спектаклів.

Творчість Володимира Івасюка як композитора базувалася на дослідженні української народної пісні, фольклору. Триєдине творче начало — емоційне, духовне та інтелектуальне — характеризує усі без винятку його пісні. Творчі контакти і праця з відомими поетами Д. Павличком, Ю. Рибчинським, Р. Братунем, Б. Стельмахом, Б. Гурою, В. Марсюком продукували прекрасну музичну й пісенну лірику: «Далина», «Кленовий вогонь», «Пісня про тебе», «Тільки раз цвіте любов», «Запроси мене у сни», зробивши 27-річного митця знаковою постаттю української культури

Завдяки наполегливій роботі та співпраці з талановитими виконавцями, такими як В. Зінкевич, С. Ротару, Н. Яремчук, Л. Відаш, Володимир Івасюк став творцем пісень, що здобули широку популярність і любов слухачів, адже втілювали у собі елементи народного та духовного життя українців.

Івасюк був не просто музикантом, він був патріотом України. Своїми піснями він відроджував любов українців до української культури та намагався протистояти пропагандистській ідеї одного великого «радянського народу».

Невідомо як надалі склався б розвиток подій, адже все перекреслила загадкова смерть композитора у 1979 р. Це був важкий удар, не тільки для сім'ї В. Івасюка, але й для його колег, друзів — усієї молоді та людей старшого покоління, для яких творчість композитора була цінним, важливим надбанням.

У 1989 р. Створюється молодіжний фестиваль української музики, який називають на честь символу української нації— «Червона рута». Фестиваль відкрив світу сучасну українську молодіжну культуру, привернув увагу до України як незалежної демократичної держави. Популяризував сучасну українську музику по всій Україні, стимулював створення пісенного репертуару української сучасної музики (адже умовою конкурсу є виконання не менше двох новотворених музичних творів).

Важливим твором Володимира Івасюка, безперечно, є його «Червона рута». Чари цієї квітки торкнулися мільйонів сердець слухачів і залишилися там навіки символом душі Володимира Івасюка, а також національним символом України, як, скажімо, калина і тополя. Свою роботу над піснею автор розпочинає у 1967 р., прочитавши працю «Коломийки», видану у 1906 р. Українським етнографом, фольклористом В. Гнатюком. «Червона рута» початково була баладою, оскільки саме в цьому жанрі можливо найбільш детально переповісти старовинну легенду про міфічну квітку, яка в гуцульському варіанті так захопила композитора. Зрештою, після трирічних пошуків, «Червона рута» визріла у формі простої куплетної пісні з чітким лаконізмом, простотою і щирістю народної пісні. Скільки душевних поривів, таких близьких кожному, в невеличкому тексті пісні: «Я без тебе всі дні у полоні печалі», «Бо твоя врода — то є чистая вода, то є бистрая вода синіх гір».

Високе образне слово є тим основним інструментом, що торкається найпотаємніших струн душі кожної людини. Можливо, то і є феномен «Червоної рuti», як і багатьох інших його пісень. У горах він знайшов червону руту, що полум'янітиме в серцях людських вічним вогнем його доброї душі. Вона стала репертуаром виконання не тільки В. Зінкевича, С. Ротару, Н. Яремчука, а й багатьох українських ВІА, зокрема: «Кобза», «Жива вода», «Ватра», «Крайни», «Світязь». Пісня «Червона Рута» піднесла ознаки національно-культурної самобутності й ідентичності українців, зміцнила національний дух нашого

народу, стала невід'ємною частиною нашої ментальності й духовним здобутком української молоді. Нове звучання надала пісні Революція Гідності 2013–2014 рр. У виконанні мільйонів людей, що вийшли на площі міст та столиці України в підтримку вільного та демократичного існування у власній державі «Червона Рута» стала своєрідним гімном цих історичних подій.

Популярність пісень Володимира у тому, що вони розраховані не на окремого, не на конкретного адресата, а близькі всім людям. Пісні виконують чоловіки й жінки, дозволяючи собі лише видозмінити деякі слова в тексті («ти у мене єдина» — «ти у мене єдиний»). Почуття до коханої людини в його піснях зливається з любов'ю до рідного краю, де «котить хвилі наш Черемош». Таку ж картину гірської краси споглядаємо і в пісні «Я піду в далекі гори» — рідний серцю краєвид «далеких гір», «широких полонин». І знов — у поєднанні з красою кохання, бо для нього кохана — це «світ ясен-цвіт». Традиційні фольклорні вирази «карі очі», «чорні брови» символізують красу коханої: «Я дізнавсь, де моя мила, карі очі, чорні брови». Феномен його пісень в тому, що кожна пісня і нині на слуху. Пройшло стільки років, десятиліть, а пісні не стираються з пам'яті. Володимир Івасюк любив життя. Він завжди стверджував, яке воно прекрасне. І був переконаний, що «світ створений для того, аби в ньому лунала музика добра, миру, злагоди між людьми».

А Гудаму

**ХУДОЖНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ
КОМПОЗИТОРІВ ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ КИТАЮ**

А Hudamu

**ARTISTIC DETERMINANTS OF VOCAL OEUVRE OF MODERN COMPOSERS
OF INNER MONGOLIA OF CHINA**

Вокальна музика сучасного Китаю — самобутне й багатогранне художнє явище, презентоване народнописаними вірцями та значними результатами творчості професійних композиторів і виконавців. Високі досягнення китайських музикантів у вокальній жанровій царині є свідченням творчого засвоєння європейського професіоналізму та національного мистецького досвіду. Складний синтез означених сегментів, як специфічне втілення діалогічного Схід — Захід, своєрідно віддзеркалюється в авторській творчості китайських композиторів, які звертаються до етнорегіонального мелосу й презентують нові естетико-стильові й мовномузичні ознаки китайського вокального мистецтва.

Значну роль у збагаченні вокальної культури сучасного Китаю загалом відіграють твори митців Внутрішньої Монголії — масштабної автономної області Піднебесної, що відзначається своїми мистецькими особливостями. Підґрунтям професійної вокальної музики Внутрішньої Монголії є творчо переосмислені в авторській свідомості різножанрові народнописані джерела, що розкривають сутність монгольського сприйняття та відчуття світу, естетичні уподобання народу. Через індивідуально-авторське художнє відтворення поетичного смислу й інтонаційної образності вірців фольклорної традиції сучасні композитори Китаю демонструють прагнення до глибинного осягнення основ монгольської регіональної народнописанної культури.

Традицію монгольської народнопісенної спадщини й монгольського музичного стилю в композиторській творчості яскраво й художньо довершено презентують Улан Туога, Йонгубу, Ло Цин, Моргхві, Се Енкабаяер, Сінг Хугуан, Сюй Чанцзюнь, Тулігул та ін. Яскравим прикладом віддзеркалення монгольських етномузичних традицій у професійній музиці постають сольні вокальні твори сучасних митців, зокрема: «Цей день» Цуй Фенчуна, «Народжений на пасовищах» Лі Шиксяня, «Жайворонок у степу», «Небесний степ» Ду Чжаоджи та ін., що мають значну художню цінність та позначені індивідуальними характеристиками.

Більшість вокальних опусів з авторським тематизмом становлять пісенно-романсові твори ліричної образності, спрямовані на музичну поетизацію краси природи монгольського краю, його безкраї простори, різнотрав'я зелених лугов. Текстовою опорою пісень слугують художні зразки національної монгольської поезії, з притаманними їм мовними властивостями та нормами віршової організації. Характерним аспектом є обрання композиторами в якості джерела музичної інтерпретації творів найвідоміших монгольських поетів, які характеризуються духовно-сисловою глибиною й відзначені ментальним зв'язком з традиціями монгольської культури.

Сполучення народного монгольського співу й академічної вокальної практики сприяє утворенню нового напрямку у вокально-виконавському мистецтві Китаю, орієнтованому на звуковідтворення в професійній творчості етнорегіональних музичних традицій. Виконавське втілення змістовно наповнених й високохудожніх взірців вокальної музики китайських композиторів, надписаної на основі монгольських національних першоджерел, потребує порозуміння образно-сислової сутності вербальних текстів та інтонаційно-стильових особливостей монгольського мелосу, лексично відмінного від китайського, вимагає відповідного співочого професіоналізму й спеціальних навичок вокалізації.

Масштабний пласт вокальних творів, накопичений у досвіді творчості китайських композиторів монгольського походження, та митців, які апелюють до монгольської тематики, широко використовується в концертно-виконавській практиці (в якості художнього репертуару) та вокально-педагогічній діяльності, сприяючи розвитку традицій академічного співу в китайському національному мистецтві й світовому художньому просторі.

Ян Кайсень

**РОЗВИТОК ХОРОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ:
ТЕМАТИКА ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ОСНОВА ТВОРЧОСТІ**

Yang Kaisen

**THE DEVELOPMENT OF CHINESE CHORAL MUSIC
IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY:
THEMES AND GENRE-STYLE BASIS OF OEUVE**

Перша половина ХХ ст. — найважливіший період у становленні китайської хорової музики. Особливість тематики хорових творів, музичної образності, форм та засобів виразності цього періоду відображає складний історичний період історії хорового мистецтва Китаю — країни, що перебувала у стані

визвольних війн та революцій. Специфіку розвитку хорового мистецтва Китаю першої половини ХХ ст. складають два етапи формування національної хорової культури: з 1990-х до початку 1930-х рр.; період 1930–1940-х рр.

Важливу роль у становленні жанрів крупних хорових творів (кантати, ораторії) зіграли: по-перше, ключові історичні події в житті країни, що посилили соціокультурні контакти із Заходом, Синхайська революція, Рух 4 травня, Антияпонська війна, Громадянська війна та ін.; по-друге, розвиток капіталістичного устрою економіки, поширення християнства, які посилили контакти із західною культурою, а разом з нею – поширили ідеї Нового мистецтва, яке має слугувати народові і державі. Це привертало увагу китайських композиторів, особливо прогресивно і патріотично налаштованих, до створення хорових жанрів європейського зразка на основі китайської національної музики.

Якщо на першому етапі розвитку хорового мистецтва Китаю першої половини ХХ ст. особлива увага приділялася «шкільним пісням», наприклад, у творчості Лі Шутуна – одного з провідних авторів цього жанру, то з 1930-х рр. основним жанром стає масова хорова пісня та жанри крупної форми – ораторія, кантата, присвячені темам порятунку китайського народу від японських загарбників. З'являються великі хорові твори: хорова кантата «Жовта ріка» Сянь Сінхая, хорова ораторія «Вічний жаль» Хуан Цзіяна.

У «шкільних піснях» Лі Шутуна вперше в китайській музиці була використана поліфонія, а також введено ансамблевий виконавство. Композитор створив триголосний хор «Людина і природа», чоловічий чотириголосний хор «Ранкове сонце», змішаний чотириголосний хор «Великий Китай», двоголосний хор «Урожайний рік», змішаний чотириголосний хор «Повертаються ластівки», а також триголосні хори «Озеро Сіху», «Вечірній дзвін» і т. д. Істотний вплив на багатоголосне хорове мистецтво надавав спів у християнських громадах гімнів, псалмів та різних духовних піснеспівів. Сліди такого впливу ясно проглядаються в змішаному чотириголосному хорі «На жаль, 18 березня» Чжао Юаньжєня, присвяченому «Бійні 18 Березня» 5, а також пісні «Місячна ніч» Сяо Юмея, в якій втілюється настрій народу і його повсякденне життя.

Одним з перших китайських значних хорових творів є «Мелодійний звук моря» Чжао Юаньжєня (слова поета Сюй Чжімо). Композитор звертається в ньому до європейської композиційної техніки, використовуючи властиві їй виконавські форми (наприклад, змішаний чотириголосний хор, чоловічий чотириголосний хор, жіночий хор тощо). Сольні партії, фортепіанний акомпанемент і інструментальні інтерлюдії сприяють втіленню різноманітного змісту поеми. Крім того, в її інтонаційній сфері і манері вокалізації є ознаки китайського національного стилю.

Отже, I етап розвитку китайського хорового мистецтва завершився до кінця 1920-х рр. Основним жанром стала масова хорова пісня, в основу якої покладена тема-мелодія, як традиційна, так і авторська в національному стилі. Важливе значення мало звернення до китайських поетичних текстів, зокрема з класичної поезії. Таким чином, почався синтез хорового мистецтва з китайською темою і китайським художнім матеріалом.

Другий етап розвитку китайського хорового мистецтва – період інтеграції західноєвропейських методів композиції (приймів багатоголосного

поліфонічного письма, гармонії, форми) з національними традиціями (методів звукової алітерації поетичного тексту, звукообразної інтерпретації національних тем-образів, ускладненням виконавських партій, використання змішаного складу оркестрів з використанням традиційного інструментарію). Політичні катаклізми 1930–1940-х рр. і реформуванням освіти в 1949 р. КНР, трагічні події, які переживала країна, стимулювали потужний підйом у розвитку жанру масової хорової пісні передусім з революційною тематикою, з темами-образами порятунку і боротьби проти японських загарбників. Комуністичний рух Китаю піднімав китайську хорову музику на п'єдестал високоморального та духовно-патріотичного мистецтва, яке на втрачало яскраву образно-змістовну специфіку, зумовлену глибокими національними традиціями, зв'язком із китайською поезією, державною історією керування династіями видатних імператорів.

Особливого значення мали крупні хорові жанри: хорова кантата «Жовта річка» Сянь Сінхая і ораторія «Вічний жаль» Хуан Цзіяна. Хорова ораторія-драма «Вічний жаль» Хуан Цзи — це «заклик для широких народних мас», — так вважали китайські композитори. Подібне значення мали інші хорові твори: «Пісня про боротьбу з ворогом» Хуан Чжіа; «На річці Сунгарі» Чжан Ханьхуейя; «Марш добровольчої армії» Не Ера (автор музики), який став гімном країни; «Пісня про партизанський загін» Хе Люйтїна; «Ода про Яньань» Чжен Люйчена, «Кантата про Батьківщину» Ма Сицуня.

Епічна кантата і Ріка Хуанхе) для солістів, хору та симфонічного оркестру (1938) Сянь Сінхая написана на патріотичні вірші поета Гуан Вейжана і присвячена національно-визвольній боротьбі китайського народу. У національному ключі трактується і перша китайська ораторія «Вічний жаль» (1932) для хору, солістів та оркестру з використанням національних китайських інструментів Хуан Цзіяна (1904–1938). Це масштабний твір на історичний сюжет з життя імператора Тан-Мінхуана — представника імператорської династії Тан. На основі історичної епопеї «Вічний жаль» поет Бай Цзюй і літератор Вей Ханьчжан створили великий твір, що є зразком плідної взаємодії досягнень китайської і західної культур. У ньому вирішуються складні творчі завдання: по-перше, створення багаточастинного хорового твору класичного європейського жанру на традиційний китайський сюжет, по-друге, з'єднання досягнень західної музики з національною традиційною культурою. Ораторія ґрунтувалась на національному музичному матеріалі, що слугував базою для виховання гідних принципів моралі та сприяв становленню молоді генерції китайських виконавців-інструменталістів та вокалістів — представників академічної школи.

Чжан Юньшо

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМ СТИХІЙ ПРИРОДИ У ЗВУКООБРАЗНОМУ ЗМІСТІ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Zhang Yunsho

INTERPRETATION BY MYTHOLOGISTS OF THE ELEMENTS OF NATURE IN THE SOUND-IMAGES CONTENT OF PIANO WORKS OF MINIATURES OF CHINESE COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY

У музичній культурі Китаю програмний зміст фортепіанних мініатюр традиційно пов'язаний з образом природи. Ставлення до природи як

до життєвого джерела гармонії людини та Всесвіту становить один з основоположних постулатів національного світорозуміння, який ґрунтується на трьох філософсько-релігійних вченнях: буддизмі, конфуціанстві та даосизмі.

У контексті китайської національної картини світу Природа є універсумом, «надчуттєвим космосом», тобто тим, що можливо пізнати лише метафізично. Шлях праведника (асоціюється з категорією «дао» – «шлях людини», «дорога», яку треба пройти через усе життя, є загальновищезначимими визначеннями в китайській філософії) полягає в тому, щоб досягнути повного єднання з природним універсумом. Природа в китайських віруваннях та міфах – джерело вдосконалення людини, сакральне середовище, яке розуміється як «почуттєва реальність». Основою картини світу в китайській музичній культурі є «міфопоетична парадигма» (сталий термін, який вживається у науковій літературі в різних знаннях гуманітаристики) втілення стихій природи, закорінена в музичному відчутті навколишнього світу.

Поняття міфологеми тлумачиться як «ідея-форма», «мовний етнокод» (І. Семчук), зумовлена значеннєвою нескінченністю національно-образних тлумачень. Для кожного народу є свій набір міфологем. Для китайської музики такими міфологемами є природні явища, стихії або стани – вода, небо, ріка, осінь, місяць, хмара, ніч, гори, квіти, дерева.

У фортепіанній творчості зображення сил природи та її звукообразів спрямовано на морально-виховний ефект. Тобто спілкування з природою засобами інструментальної музики є шляхом («дао») до пізнання світу через себе – самопізнання.

Художній світогляд китайців дуже поетичний і символічний. Свідченням цьому слугує «високий» зміст китайської поетичної лірики, у якій оспівуються неповторні природні ландшафти різних провінцій країни, навіть персоніфікуються образи води – ріки Хуанхе як матері Землі, що показує нам правильний шлях – дорогу життя. Саме міфологема стихії води (та її прообрази), втілена у програмних фортепіанних мініатюрах композиторів Китаю, є ментально-психологічною проекцією національного архетипу – природи як смислообразу людини.

Вода в стародавній китайській філософській системі – це «дзеркало мудрості», метафора або звуковий еквівалент самого життя – життєвий рух, що спрямовує свій енергетичний потік по річним дорогам. У великій китайській «Книзі перемін» одними із філософських символів «тайцзи» є вода (яку репрезентує жіноча сила «їнь») та водойма (презентована чоловічою енергетикою «ян»). Отже, вода займає центральне положення в китайській філософії як символ гармонії протилежних джерел Всесвіту – ян (водойма) і їнь (вода), які не існують одне від одного. Їх символіка у фортепіанній творчості надає нескінченного розмаїття образного змісту.

Прикладом може служити фортепіанна транскрипція Чень Пейсюня на пісню Лю Венчжена «Місяць над гладдю озера в осінню ніч» (1975, оригінальна пісня Лю Венчжена створена у 1930 р.) піднесено передає вираження композитора поваги до краси та витонченості пейзажу західного регіону на озері поблизу міста Гуанчжоу. Музика фортепіанної мініатюри ілюструє атмосферу нічного озера восени, що вважається з давніх часів чудовим місцем для звукопоглядання, спокою та самозанурення. Лю Венчжен відбив у своїй

пісні елементи народного стилю музики «чжецзян» у стилі провінції Гуандун. У фортепіанній транскрипції Чен Пейсюна народна пісня перетворилася на розгорнуту за формою концертну віртуозну п'єсу в дусі романтичних транскрипцій Ф. Ліста.

Народно-інструментальний стиль викладу фортепіанної транскрипції Чень Пейсюна відображає традиційну для західного регіону Китаю Гуандунську музику, яка відома як «кантонський стиль», що в перекладі з китайської означає «одухотворена музика». Для цього стилю характерним є жвавий темпоритм, легкість звукодобування, втілення щасливих і невибагливих інтонацій задля відтворення світлих поетичних образів природи, пейзажних ландшафтів ріки.

Образ води сповнений індивідуальними авторськими фактурно-композиційними рішеннями (лінеарністю мелодико-гармонічного і тематичного розвитку, динаміка в обсязі *pp* – *mf*, темпоритм, що постійно змінюється) увиразнює символічну спрямованість авторського задуму – показ життя як води в річці, що тече, постійно змінюється. Водночас ріка як життєве джерело в китайській культурі символізує політичне ставлення людей: у пісні розказується про те, що на березі річки народився майбутній правитель Мао, милість якого довш за води ріки, що течуть невпинно. Довжина ріки, її пороги та її звивини відображають довгий та складний шлях китайського народу до кращого життя в майбутньому. Таким чином, звукообраз води в китайській культурі є: символом одного з п'яти першоелементів буття; метафорою образу життя (культурного середовища); ідіомою важкого політичного та соціокультурного життя китайського народу після революції, яка показує принцип дії, що призведе до успіху (якщо займатися ділом і докладати зусиль, успіх прийде обов'язково).

Основу втілення звукообразу води у фортепіанній фактурі складають широко розташовані акордові пасажи, арпеджіо, що відтіняють мелодію, плагальні обороти з додаванням мордентів, оспівування стійких та нестійких звуків, репетиції на одній ноті, імітація інструментальних награвань на піпі, звуковий фонізм, що утворюється завдяки педалі та акустичним призвукам тембрової забарвленості нижніх регістрів фортепіано, лінеарність (текучість) мелодії; варіаційний принцип розвитку матеріалу; опора на народні інтонації, лади, ритми; звуконаслідування; імітація звучання традиційних інструментів (піпи, ерху, флейти сяо, суони, гучжена тощо). Композитор відтворив відповідність мальовничої, барвистої гармонії програмно-образному змісту п'єси.

Чень Цзецюань

**КОНЦЕРТ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА ДЛЯ САКСОФОНУ
ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ У РЕПЕРТУАРІ ПРОВІДНИХ МУЗИКАНТІВ**

Chen Jiequan

**ALEXANDER GLAZUNOV'S CONCERTO FOR SAXOPHONE
AND STRING ORCHESTRA IN THE REPERTOIRE OF LEADING MUSICIANS**

Створений О. Глазуновим у 1934 р. під враженням від гри відомого німецького саксофоніста Сігурда Манфреда Рашера (1907–2001) одночасний Концерт для альт-саксофона зі струнним оркестром Es-dur op. 109 нині, через

майже дев'яносто років від часу його написання, є вельми популярним серед виконавців на цьому інструменті, які презентують європейські, американські та азійські школи. Концерт було присвячено його першому виконавцю, Рашеру, з яким композитор консультувався під час написання цього твору. Ще за життя Глазунова Рашер неодноразово виконував цей твір із великим успіхом. Слід відзначити, що наприкінці своєї майже 40-річної концертно-виконавської кар'єри в останньому сольному публічному виступі в 1977 р. цей музикант, разом із Вермонтським симфонічним оркестром виконав саме Концерт Глазунова. Попри те, що чимало провідних композиторів різних країн писали саксофонові твори для Рашера (усього близька 150 опусів), жоден з них не робив це за платню, адже кожен із них створював їх виключно надихнувшись виконавською майстерністю цього видатного музиканта.

Серед найперших інтерпретаторів Концерту Глазунова був і французький саксофоніст Марсель Мюль (1901–2001), соліст оркестру Республіканської гвардії, який разом із своїми колегами взяв участь у першому виконанні іншого відомого твору цього ж російського композитора – Квартету для чотирьох саксофонів. Майстерність французьких музикантів на чолі з Мюлем відзначив і сам Глазунов. Збережений запис виконання цього музиканта Концерту Глазунова (з акомпанементом фортепіано) цілком підтверджує надану композитором характеристику найвищого професійного рівня Мюля.

У СРСР саксофоновий концерт Глазунова вперше був виконаний у 1941 р. на Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців яскравим артистом джаз-оркестру Віктора Кнушевицького Володимиром Костильовим (1905–1941), який невдовзі після цього загинув на фронті. Удруге в Радянському Союзі цей твір прозвучав у 1948 р. у виконанні Миколи Бурова і струнної групи Великого симфонічного оркестру Всесоюзного радіо і телебачення під орудою Геннадія Каца. У 1957 р. цей твір прозвучав у Ленінграді (соліст Юрій Журенков і оркестр Ленінградської філармонії під керуванням Миколи Рабиновича). Згодом він увійшов до репертуару й інших радянських саксофоністів – Льва Михайлова (відомий його запис з ансамблем солістів Великого симфонічного оркестру Всесоюзного радіо і телебачення під орудою Олександра Корнєєва), засновниці академічної саксофонові школи в СРСР Маргарити Шапошникової та ін. А яскравий радянський джазовий саксофоніст Олександр Ривчун видав власну редакцію цього твору.

У переліку яскравих, хоча і вельми різнобарвних, інтерпретацій саксофонового концерту Глазунова слід назвати його виконання провідними музикантами академічного напрямку: французами Жаном-Дені Міша, Жан-Івом Фурмо та Юдом Бергштейном, нідерландцем Арно Борнкампом, італійцями Федеріко Мондельчі (музикант виступив водночас і як диригент оркестру, і як соліст), Роберто Армосіда, американцями Отісом Мерфі, Йозефом Луллоффом, Дебрюю Роудс, Маркосом Д. Колоном, Сарою Марчітеллі та Реджінальдом Еллісоном, іспанцями Хуаном Педро Луна Агуда та Девідом Алонсо, поляком Баргломеем Дусем, шведом Петросом Еурелем, китайцем Чі Чун Ченем, японцями Кента Саїта, Йо Мацусіта, Хаято Ікегея, Асако Онуе та ін.

Концерт для саксофону зі струнним оркестром О. Глазунова нині входить до концертного репертуару низки провідних саксофоністів не лише академічного, а й джазового спрямування. Так, ґрунтовний виконавський аналіз цього

твору був зроблений відомим київським джазовим музикантом, заслуженим артистом України, викладачем кафедри музичного мистецтва естради Київської муніципальної академії музики імені Р. М. Глієра Олександром Рукомойниковим. Цей концерт охоче виконує і норвезький музикант Ула Асдал Рокконес, який є водночас виконавцем класичної, джазової і фольк-музики.

Власну версію прочитання концерту Глазунова продемонстрував і відомий російський джазовий саксофоніст Ігор Бутман, виконавши цей твір у 2005 р. Проте, за переконанням М. Шапошнікової, це була пародія на класичну музику, тобто не було жодного чистого звуку, адже Бутман трактував цей твір суто в джазовому стилі, що протирічило його сутності.

Отже, колись вельми непростий для виконання саксофоновий Концерт Глазунова наприкінці ХХ – в перші десятиріччя ХХІ ст. став входити не лише до концертного репертуару багатьох провідних саксофоністів – представників різних саксофонових шкіл, а й до педагогічного репертуару студентів багатьох музичних закладів вищої освіти в різних країнах і на різних континентах, зокрема включатися як бажаний або обов'язковий для виконання твір на конкурсах саксофоністів.

Так, ще за часів навчання в Алма-Атинській консерваторії цей твір виконував у майбутньому засновник і соліст казахсько-російської музичної поп-групи «А'Студіо», співак і саксофоніст Батирхан Шукенов (1962–2015). Близькуче виконував цю музику Глазунова в 14 років і талановитий юний московський музикант Матвій Шерлінг (1999–2018). Яскрава інтерпретація цього твору належить ще одному талановитому російському молодому саксофоністу Георгі Джишкаріані. На сайтах Інтернету, зокрема на YouTube і Vimeo, містяться десятки професійних і аматорських записів Концерту у виконанні численних молодих музикантів – представників різних виконавських шкіл.

Чень Хайюнь

МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА В КИТАЇ В 1930-ТІ РР.

Chen Haiyun

ALEXANDER CHEREPNIN'S MUSICAL AND EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL ACTIVITIES IN CHINA IN THE 1930s

У 20–30-х рр. ХХ ст. у Піднебесній під впливом загальнополітичних змін та суттєвої активізації економічних і культурних стосунків із країнами Заходу поступово відбувався процес становлення принципово нового типу китайського музичного мистецтва, яке поєднує тисячолітні національні традиції з європейськими, а також американськими досягненнями в цій сфері.

Значну роль у процесі творчого формування та самопізнання нового китайського національного музичного мистецтва відіграв видатний композитор та діяч культури ХХ ст. Олександр Черепнін (Alexander Tcherpnin), який на початку 1930-х рр. спеціально переїхав до Китаю, щоб сприяти там розвиткові професійної музичної освіти європейського зразка й створенню нових національних кадрів музикантів-виконавців (насамперед піаністів) та композиторів. З 1934 по 1937 рр. О. Черепнін очолював як директор створену в Шанхаї консерваторію, що стала (й досі залишається) одним із найпотужніших

у Китаї осередків музичної освіти. Під час перебування в Китаї митець також ініціював проведення серед місцевих музикантів масштабних творчих конкурсів, які активно сприяли виявленню обдарованої мистецької молоді. Переможці цих конкурсів у подальшому стали відомими діячами китайської музичної культури — композиторами, концертними виконавцями, педагогами.

О. Черепнін у своїй співпраці з китайськими митцями постійно зазначав, що набуття сучасним музичним мистецтвом країни нових якостей, зумовлених європейськими впливами, має надати нового дихання передусім національній китайській традиції. За спогадами китайських композиторів, він навчав їх насамперед зберігати національну самобутність під час опанування світового мистецького досвіду.

Цзян Чжаоюй

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ У XX СТОЛІТТІ

Jiang Zhaoyu

FEATURES OF FORMING THE GENRE OF CHINESE MUSICAL IN THE TWENTIETH CENTURY

Мюзикл — це всеосяжна і синтетична форма мистецтва, яка поєднує багато видів мистецтва, такі як музика, танці, драма і сценічне мистецтво. Спочатку він виник в Європі і походив від музичної комедії (водевілю) та оперети. Жанр мюзиклу став популярним і цікавим масовому слухачу. Зміст мюзиклу в основному базується на двох аспектах: з одного боку, художньо втілюється реальне і повсякденне життя людей, якими, зазвичай, цікавляться в Китаї, з іншого, мюзикл оснований на класичних драмах або є своєрідним музично-сценічним перекладом деяких літературних творів — від світових бестселерів до звичайних побутових сценаріїв.

Мюзикл увійшов у музично-театральне життя Китаю у 1980-х рр. На сценах оперних театрів Китаю Шанхаю, Пекіну, Гуанчжою, відбувалися постановки американських та європейських мюзиклів. Фактично, до цього у Китаю вже був прототип мюзиклу, а саме дитяча пісня і танцювальна драма Лі Цзиньхуей. Чи Цзиньхуей відомий як «піонер» китайських мюзиклів. З 1922 р. він створив велику кількість видатних дитячих мюзиклів, зокрема «Горобці і діти», «Виноградна фея», «Маленький художник» тощо. У цих творах присутні музичні, танцювальні та прості драматичні сюжети в цих операх, які органічно поєднуються і поглинають безліч художніх чинників китайської опери та народних пісень і танців, які дуже подобаються публіці. Хоча мюзикли в той час були обмежені економічними умовами і технічними засобами, вони вже набули жанрових ознак мюзиклу, що характеризують його як багаточастинну синтезовану форму музично-сценічного дійства (пісня, танець, спів, сценічний рух) з використанням елементів естрадної репрезентації (декорації, масові танцювальні сцени, спрямовані на підвищення видовищності та легкості слухачького сприйняття). Таким чином, створення дитячих мюзиклів Лі Цзиньхуей зіграло визначну роль в історії формування жанру китайського мюзиклу.

У 1980-х рр., щоб вчитися у європейських композиторів — авторів визначних мюзиклів, в Китаї неодноразово вводилися класичні зарубіжні мюзикли в

музичний репертуар театрів, такі як «Моя прекрасна леді» А. Лернера з музикою Ф. Лоу, «Вестсайдська історія» А. Лоренста з музикою Л. Бернстайна тощо. Ці мюзикли неодноразово перекладали на китайську мову з урахуванням місцевого діалекту. Після цього Китай почав засвоювати сферу сучасного музичного театру. Музичні спектаклі «Сучасна молодь», створений Центральним оперним театром в 1982 р., та «Час кохання», створений Шанхайським оперним театром, можуть бути розцінені як початок історії китайського мюзиклу. Однак на той час в Китаї ще не була створена усталена система індустрії музичного театру, тому існуючим китайським державним театрам не вистачало професіоналізму постановок та систематичності в розвитку талантів виконавської майстерності, а також індустріального будівництва сучасних сцен. Не вистачало досвіду в інфраструктурному та творчому аспектах, що не відповідало інтересам вимогливого глядача.

У 1995 р. Пекінська академія танцю створила базу з освітньої підготовки фахівців музичного театру, а Центральна академія драми запровадила спеціальний курс по музичному театру і спеціальний курс режисера музичного театру; після цього всі коледжі та університети пішли за прикладом музичного театру. З'явилися спеціальності в Уханьській художній школі, університеті Хенань, Шанхайській театральній академії, Шанхайській консерваторії музики, Сичуаньському педагогічному університеті, Нанкінському художньому коледжі і в багатьох інших державних інституціях.

Коллективною працею китайських авторів та постановників створено кілька китайських мюзиклів з улюбленою образною тематикою — стародавньою китайською історією і любовною історією двох сердець, наприклад, мюзикл «Хуа Мулань» поєднує в собі популярну музику і класичну музику, а також спів, читання, спів і танець у формі виконання.

Повний драматизму і ліризму має китайський мюзикл «П'ять молодих дівчин» — мюзикл, оснований на реальній історії народної любові до Цзянсу і Чжецзян, за участі змішаних симфонічних оркестрів з використанням традиційних інструментів Китаю (ерху, суона, піпа, гучжен). Музичний тематизм мюзиклу «П'ять молодих дівчин» ґрунтується на використанні багатьох місцевих народних пісень і з поп-музики, таких напрямів як диско, хіп-хоп, реп. Авторі мюзиклів намагалися об'єднати європейський жанр мюзиклу з китайською культурою, створити національну модель жанру мюзикл, яка дійсно належить Китаю. І щоб створити класику китайського мюзиклу світового рівня, ці твори певною мірою мають демонструвати новітні досягнення музичної театральної індустрії Китаю.

Пен Лю

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ТЕАТРАЛЬНІ АНТРЕПРИЗИ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ.

Peng Liu

VOCAL ART AND THEATRICAL COMBINATION COMPANIES IN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 19TH CENTURY

Вокальне мистецтво та загалом музичне життя культурних центрів України активно розвивалося з другої половини XIX ст., формуючи системні ознаки, які стали визначальними для української музичної культури XX ст.

Еволюційні процеси в українській музичній практиці другої половини XIX ст. відбувалися в безпосередній залежності від соціокультурних чинників. По-перше, більшість українських культурних центрів входила до складу Російської імперії, а їх музичне життя функціонувало за принципом взаємодії периферії зі столицями — Санкт-Петербургом і Москвою. По-друге, музика звучала в різних сферах, серед яких провідну роль відігравали: а) театральні антрепризи; б) естрада, яка формувалася в практиці забезпечення культурного дозвілля відвідувачів розважальних закладів; в) концертні заходи за участі місцевих музикантів, гастролерів, у межах діяльності освітніх структур. По-третє, музична практика залежала від специфіки становлення української культури в часі.

Театральні антрепризи — одне з яскравих мистецьких явищ світової культури. Зокрема, на теренах України другої половини XIX ст. активно функціонували драматичні, оперні та опереткові трупи. Вокальне виконавство є визначальною жанровою основою опери та оперети. Академічний репертуар, репрезентований оперними трупами, зумовлює, окрім наявності відповідних голосових даних, необхідність ґрунтовної вокальної підготовки, що завжди було критерієм оцінювання професіоналізму оперних співаків. У практиці антрепренерів було залучення до складу труп відомих виконавців — артистів стаціонарних імператорських петербурзьких і московських театрів, що сприяло, з одного боку, підвищенню інтересу публіки до спектаклів антрепризи, з іншого — визначенню критеріїв професіоналізму вокаліста (якість відтворення музичного тексту, артистизм тощо).

Якщо оперний репертуар ґрунтується на академічній (виховній) естетиці, чим зумовлений акцент на відповідності оперного співака критеріям вокального професіоналізму, жанр оперети має розважальну спрямованість, а отже й прерогативу зовнішньої ефектності. Популярність оперети сприяла тому, що в другій половині XIX ст. була розповсюджена практика самореалізації в цьому жанрі професійних вокалістів, які вже мали досвід виступів в оперних антрепризах. З іншого боку, естетика відтворення опереткових вокальних партій акцентує більше на яскравості голосових характеристик, ніж професіоналізмі вокалу: уособлення сценічної зовнішності, артистизму та чуттєвості відтворення музичного тексту давали можливість самореалізації в опереті без відповідної вокальної підготовки. Це уможливило функціонування драматично-опереткових антреприз, де певна кількість артистичного складу була універсальною, виступаючи як у драматичних виставах, так і в опереті.

З 1880-х рр. поширюються українські музично-драматичні антрепризи завдяки діяльності корифеїв українського театру М. Кропивницького, М. Садовського, М. Старицького та ін. Пісенний матеріал посідає вагомe місце в українському музично-драматичному репертуарі від класичних творів Г. Квітки-Основ'яненка та С. Гулака-Артемівського до сучасних для того періоду драматургів М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого та ін. Соціокультурні умови останньої чверті XIX ст. зумовлювали те, що актори українських антреприз традиційно вмiли співати, утім переважно, не мали професійної підготовки. Прагнення корифеїв до визнання академічними колами українського музично-драматичного театру як серйозного театрального жанру сприяло професіоналізації українських артистів, зокрема, в контексті

володіння вокалом. Яскравим прикладом є творчий шлях одного з корифеїв українського театру — М. Заньковецької.

Отже, оперні, опереткові та музично-драматичні антрепризи, які функціонували на українських теренах у другій половині XIX ст., були одними з провідних осередків культивування вокального мистецтва. Полівекторність функціонування вокального мистецтва в театральних антрепризах України означеного періоду визначається елементами професіоналізму: а) академічність в оперних трупах, б) зниження вимог до професійності вокалу в опереткових антрепризах у зв'язку з розважальним характером жанру, в) прагнення до професіоналізації співу в українських музично-драматичних трупах.

Лу Тунцзе

ТЕНДЕНЦІЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ СФЕРИ ТВОРЧОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧ. XXI СТ.

Lu Tuntsze

MODERNIZATION TRENDS OF CHAMBER-VOCAL CREATIVE WORK IN UKRAINIAN MUSIC OF THE SECOND HALF OF 20th — THE EARLY 21st CENTURY

Соціокультурні та художні трансформації другої половини XX — поч. XXI ст. зумовили модернізацію усіх сфер українського музичного мистецтва, зокрема вокального. Значний розвиток відбувається у камерно-вокальній царині, що є однією з пріоритетних в композиторській практиці українських митців означеного періоду. Резонуюча культурним процесам доби постмодерну, українська камерно-вокальна музика постає територією творчих експериментів, утвердження нових форм вислову та стилевих концепцій, а також індивідуалізації композиторських інтерпретацій поетичної та жанрової основи.

Важливими детермінантами розвитку української камерно-вокальної музики у другій пол. XX ст. є посилення ролі індивідуально-особистісного начала у творчості, утвердження значущості суб'єктивного, ліричного світобачення та звернення митців до більш розширеного кола поетичних (національних та інонаціональних) джерел. Оновлення вокально-художньої сфери творчості значною мірою зумовлене інтенсивними пошуками українських митців в образно-змістовній та мовностильовій площинах, а також потребою збагачення виконавсько-виражального тезаурусу академічного вокального мистецтва.

Посилення уваги до камерно-вокальної музики у другу половину XX — поч. XXI ст. знаходить широке відбиття у творчості українських майстрів різних творчих поколінь (творців-шістдесятників, авторів, які розпочали свій творчий шлях у 80-ті — 90-ті рр. XX ст., а також репрезентантів творчої генерації поч. XXI ст.).

Характерною ознакою авторського самовираження українських митців у камерно-вокальній ліриці стає формування оригінальних авторських концепцій на основі суб'єктивного прочитання вербальних текстів та втілення ідеї циклізації романсу. Свідченням означених тенденцій є численні вокальні цикли В. Бібіка («Акварелі» для сопрано та фортепіано, «Ноктюрни» для тенора і фортепіано та ін.), Б. Буєвського («Вітру журба» на поетичні тексти П. Верлена для сопрано та симфонічного оркестру; цикли на сл. Р. Бернса,

В. Шекспіра), В. Губаренка (ліричні етюди «Барви та настрої» на вірші І. Драча, вокальна поема «Простягни долоні» на вірші В. Сосюри), Л. Дичко («Пастелі», «Енгармонійне»), Г. Ляшенка («Ліричні пісні», «Пастелі»), а також твори І. Карабиця, О. Козаренка, В. Рунчака, М. Скорика та ін.

Написані для різних виконавців, зазначені циклічні твори й окремі опуси ілюструють надширокий програмний діапазон, зумовлений репрезентацією багатоманіття образно-тематичних сфер (зокрема іронічно-пародійної, втіленої у вокальній творчості О. Козаренка), опорою на художні взірці світової й національної поезії різних історичних епох, а також своєрідністю семантичного узагальнення «крізь жанр» (ліричні етюди, вокальна поема).

Різноспрямованість творчих пошуків українських композиторів у др. пол. XX – поч. XXI ілюструє звернення до неофольклористичного напрямку – особливо актуального в українському мистецтві, що пов'язаний з відродженням найдавніших народнопісенних джерел та їх відтворенням у професійній сфері в синтезі з новітніми композиторськими техніками.

Віддзеркаленням тенденції модернізації й інноваційності камерно-вокальної музики означеної доби є застосування експериментальних виконавських складів, вокальної лексики, збагаченої принципами інструменталізму, а також зростання ролі театралізації, що збагачує вокальний простір творчості позамузичними (візуально-видовищними) чинниками.

Прикметою розширення образно-сміслових горизонтів та системи виражальних засобів камерно-вокальної творчості є звернення українських композиторів (І. Алексійчук, Р. Верещагіна, Л. Грабовського, Л. Дичко, Ю. Іщенка, І. Карабиця, С. Пілютікова, М. Шука та ін.) до інонаціональної, зокрема давньокитайської та японської поезії, що висвітлює прагнення митців відтворити відмінний від європейського характер світосприйняття та втілити специфіку символіко-поетичного мислення Сходу.

Кун Чжуцзюнь

**СИМФОНІЧНА ПОЕМА «ПЕКІНСЬКІ АЛЕЇ» А. АВШАЛОМОВА:
ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ КИТАЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ**

Kong Zhujun

**SYMPHONICAL POEM «BEIJING ALLEYS» BY A. AVSHALOMOV:
WAYS OF FORMATION OF CHINESE SYMPHONISM**

Музичне життя Китаю у першій третині XX ст. – після падіння Цінської імперії та проголошення республіки – позначено посиленням інтересу до західного світу, прагненням до принципового оновлення, модернізації національного традиційного мистецтва на засадах вивчення та впровадження європейського професійного досвіду в цій сфері. В означений період розпочинається процес становлення нових для китайської культури музичних жанрів, одними з найважливіших серед яких є опера та симфонія.

Видатну роль у цьому процесі відіграв талановитий російський композитор єврейського походження Аарон Авшаломов (1894–1965), – палкий прихильник китайської музики, який багато років (з 1918 по 1947 рр.) прожив у Китаї й глибоко вивчив його історію та культуру. Саме він є автором перших

китайських опер європейського типу й фактичним основоположником цього жанру в китайській музиці.

А. Авшаломову також належить честь закладення першооснов китайської симфонічної музики. Яскравим зразком творчості композитора в цій сфері є відома симфонічна поема «Пекінські алей» («Beiping Hutong»). Задум цього твору, пов'язаний із відбиттям вражень від життя стародавньої столиці Піднебесної, з'явився в 1929 р., коли митець саме жив у Пекіні. Створення симфонічної поеми, яке загалом потребувало багато часу, було завершено у 1934 р.

Спочатку твір мав назву «Beiping Hutong Impressions» («Враження від алей Пекіну»). Композитор зазначив у підзаголовку, що це симфонічна поема, яка виражає хороше життя древнього міста і звуки вулиць. Твір охоплює різні звуки в старому місті Пекіну з ранку до ночі.

Перше виконання «Пекінських алей» відбулося в Шанхаї в 1933 р. оркестром EMI Records під диригуванням автора. Тоді ж твір був записаний на бакелітову платівку (78 обертів). У 1935 р. симфонічна поема «Пекінські алей» А. Авшаломова вперше прозвучала й у Сполучених Штатах Америки, у виконанні Філадельфійського симфонічного оркестру під управлінням славетного диригента Л. Стоковського.

Ван Янь

**ВЛАСТИВОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ФУ ЦУНА – КИТАЙСЬКОГО
«ПОЕТА ФОРТЕПІАНО»**

Wang Yan

**PROPERTIES OF THE CREATIVE PERSONALITY OF FU CONG – CHINESE
«PIANO POET»**

Творчу особистість Фу Цуна (народився 1934 р.) вирізняє стабільність репертуару впродовж майже 60-річної кар'єри. Єдність творчого методу, властива китайському піаністу, спостерігається в наданні переваги класикомантичному стилю, вияві не стільки власної виконавської інтонації в прочитанні авторського тексту, скільки в зануренні в композиторську ідею, спробі адекватного розкриття авторського стилю. Набувши у 20-річному віці після перемоги на конкурсі Ф. Шопена (1954) загального імені китайський «поет фортепіано», Фу Цун залишався втіленням цього образу впродовж всього свого творчого життя піаніста. Оскільки китайській самосвідомості властивий стриманий вираз романтичних емоцій, «шопенівське» в піаністичній спадщині Фу Цуна постає абсолютною домінантою.

Поруч зі стабільністю, виконавській спадщині Фу Цуна властива еволюція. Її специфіка полягає не стільки у «виході» мистецтва Майстра гри на фортепіано на якісно нові рівні, скільки в розширенні видів творчої діяльності. Стрімкий розвиток кар'єри китайського піаніста, який у 20 років здобув визнання у музичному світі, зумовив тривале перебування виконавця на подоланій вершині впродовж подальших 60 років. У третій період творчої діяльності фортепіанне виконавство перестало бути єдиною сферою творчого самовиразу Фу Цуна, адже до неї доєдналися лекційно-просвітницький і викладацький види творчої діяльності піаніста. Розширення напрямів творчої діяльності Фу

Цуна відбулося тоді, коли, по-перше, виконавське мистецтво піаніста набуло визнання у всьому світі і, по-друге, коли після 1976 р. (закінчення «культурної революції») уможливилось його возз'єднання з батьківщиною. Але домінуючою сферою самовиразу в універсальній творчій особистості Фу Цуна залишилися його виконавська діяльність.

Особистість Фу Цуна вирізняє творче довголіття. До 80 років всесвітньовідомий піаніст давав концерти, проводив майстер-класи у кращих концертних залах світу. Факти біографії піаніста дозволяють дійти висновку щодо відсутності творчої кризи упродовж його 60-річного творчого шляху. Постійна підтримка виконавської форми проявилася у відсутності ознак кризової ситуації — перерваності творчого шляху, зниження професійного рівня. Це ще одне свідцтво на користь стабільності як властивості творчої особистості Фу Цуна.

Китайському «поету фортепіано» властиві працездатність, відданість професії. Відчуваючи себе «рабом фортепіано», який більшу частину свого життя провів за інструментом у пошуках ідеального звучання, піаніст дістав надзвичайної творчої свободи у виконавській майстерності. Досвід китайського маестро засвідчує: щоби довгі роки залишатися «музичним місіонером», «поетом фортепіано», потрібно бути його «рабом», що щоденно каторжно працює, вдосконалюючи свою майстерність. Аналіз творчої діяльності Фу Цуна демонструє: між іпостасями «раб фортепіано» та «поет фортепіано» у виконавському мистецтві існують глибинні зв'язки.

Місія Фу Цуна полягала в зміцненні взаємозв'язків між західною і східною музичними традиціями, формуванню єдиного культурного часопростору.

СЕКЦІЯ:
ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Г. В. Карась

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ

Н. V. Karas

INTERCULTURAL COMMUNICATION OF THE UKRAINIAN REPUBLICAN CHAPEL

Проблематика міжкультурної комунікації ґрунтовно вивчена різними гуманітарними науками (культурологією, соціологією, психологією та ін.), однак мистецтвознавство ще потребує наукового осмислення комунікативних процесів, особливо у сфері музичної культури. Якщо виходити із визначення міжкультурної комунікації американським психологом Девідом Мацумото як обміну знаннями, ідеями, думками, поняттями (концептами) і емоціями, які відбуваються між людьми різних культур, то хорове виконавство надає можливості такого обміну. Хорова культура української діаспори, як органічна складова української хорової культури, склалася впродовж ХХ ст. і представлена колективами у різних країнах і континентах. Хоча перші хори українських емігрантів виникли ще наприкінці ХІХ ст. у США, однак високий професіоналізм хорового мистецтва пов'язаний із творчою діяльністю Української Республіканської Капели (від 1922-го р.— Український Національний Хор)

під проводом Олександра Кошиця. Створена в січні 1919-го р. як державна культурна інституція Української Народної Республіки, навесні того ж року Капела виїхала з України для гастрольної діяльності країнами Європи, а у 1922–1924 рр.— концертувала на американському континенті. Міжкультурна комунікація Капели здійснювалася в різноманітному соціальному середовищі, оскільки виступала перед селянами і робітниками, студентами та інтелігенцією, музикантами, коронованими особами, президентами, прем'єр-міністрами та міністрами, дипломатами, очільниками та професорами консерваторій та музичних академій різних країн, зокрема, Сорбонни, Карлового університету, Бразильської академії літератури, світової слави композиторами, диригентами, всесвітньо відомою танцівницею Айседорою Дункан у Парижі. Про визнання Капели свідчить численна мистецька критика країн, де вона виступала. Професор Празької консерваторії Зденек Неєдли одним з перших написав нарис, у якому надає професійну мистецтвознавчу оцінку українського хору та його диригента. Особливо вразила професора ідея гармонізації народної пісні М. Лисенка, яка стала стилістичною ознакою української композиторської школи, перерісши в жанр хорової обробки. Послухавши українські пісні у виконанні Української Республіканської Капели під керівництвом О. Кошиця, З. Неєдли визнав, що це *«...своєрідна хорова література, <...> мистецтво цілком особливе, оригінальне, а при тім велике мистецтво, яке високо піднімається над обробками народних пісень у других націй, а зокрема у нас (чехів)»*. Тобто досягнення українського музичного мистецтва слугували прикладом для інших народів.

Про глобальний резонанс української хорової культури і широчінь міжкультурної комунікації Української Республіканської Капели свідчать такі цифри: 17 країн, 200 міст, понад 600 концертів, понад 200 концертних залів, понад 1300 відгуків світової преси, понад 100 інституційних партнерств, сотні контактів з VIP-персонами.

Міжкультурна комунікація може здійснюватися за трьома модусами (модальностями): вербальною, невербальною і паравербальною. Вербальну трактують як цілеспрямовану психо-лінгво-ментальну діяльність учасників спілкування (комунікантів) за допомогою мовного коду, результатом якої є інформаційний обмін, взаємовплив тощо, тобто формування дискурсів (текстів). Майже всі хорові твори Капела виконувала українською мовою, яка була малозрозумілою в Чехії та Польщі і абсолютно незрозумілою в інших країнах. Тому для слухачів друкувалися лібрето програми виступу із перекладом текстів мовою країни, де Капела виступала. І хоча для налагодження контакту із слухачами Капела виконувала гімн держави, у якій виступала (для цього О. Кошиць здійснював його аранжування), і це викликало захоплення, однак вербальний модус у комунікативному процесі Капели і слухачів за кордоном не міг спрацювати належним чином. Невербальна модальність — взаємодія між учасниками спілкування за допомогою невербальних засобів (вираз обличчя, погляд, контакт очима, голосові інтонації, міжособистісний простір, поза тіла, паузи). Паравербальна — доповнює цю взаємодію звуковими сигналами, інтонацією, тембром, ритмом, темпом, гучністю, швидкістю та ін. Саме ці дві модальності засобами візуальних і слухових каналів забезпечували результат і, як свідчать багаточисельні відгуки закордонної критики, спогади О. Кошиця, архівні документи, хорове виконавство Капели досягало поставленої мети —

ознайомити закордонних слухачів із українським музичним мистецтвом, продемонструвати його професіоналізм і високий рівень, здобути прихильників України та її культури у всьому світі.

Ю. В. Воскобойнікова

ПРОВАЛИ ТА НАДБАННЯ ОНЛАЙН-ВИКЛАДАННЯ ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН

Yu. V. Voskoboynikova

ONLINE TEACHING OF CHORAL SUBJECTS: FAILURES AND ACHIEVEMENTS

Пандемія COVID-19 зумовила наймасштабніший перегляд методів та інструментів викладання диригентсько-хорових дисциплін. В умовах карантину музичне суспільство вперше опинилося перед необхідністю сформувати систему дистанційного навчання практичним навичкам, які раніше відпрацьовувалися лише в особистому контакті: сольний та хоровий спів, засвоєння мануальної техніки, управлінські навички та багато інших аспектів диригентської освіти потрапили в абсолютно несприятливу ситуацію.

Загалом спеціальні диригентсько-хорові дисципліни можна згуртувати у декілька груп за характером матеріалу. Перша група – дисципліни з переважно теоретичним матеріалом: «Історія хорового мистецтва», «Хорознавство», «Методика роботи з хором», лекційна частина курсу «Хорове аранжування». Друга група – практичні дисципліни виконавчо-управлінського спрямування: «Основи вокалу», «Постановка голосу», «Хорове сольфеджіо», «Хоровий клас та диригентсько-хорова практика», «Диригування».

Онлайн-навчання з першої групи дисциплін може бути досить якісно забезпечене за допомогою таких інструментів, як Google Classroom, ZOOM, Youtube, Hangouts, Kahoot, Skype, а також основних месенджерів Viber, Telegram, WhatsApp, соціальних мереж Facebook та Instagram.

Робота в Google Classroom без великих втрат часу дозволяє структуровано працювати з організацією навчальної діяльності, розміщенням відео- та аудіолекцій, формуванням та перевіркою письмових завдань та ін.

Конференції ZOOM дуже добре зарекомендували себе для проведення онлайн-лекцій у живому режимі, організації дискусій, іспитів. Дуже важливою функцією є можливість демонстрації екрану, що дозволяє якісно працювати з текстом партитури, наприклад, в курсі «Хорове аранжування». Ресурс також дозволяє легко зробити відеозапис лекції або демонстрації зі звуковими поясненнями чи просто аудіозапис. Він може бути долученим до спеціального плейлиста в Youtube та бути наданим студентам, які з певних причин не змогли бути присутніми. Якщо йдеться про перевірку завдань в асинхронному режимі, дуже зручним є додаток Kami. Він дозволяє робити позначки в партитурі, додавати виправлення, залишати коментарі.

В умовах карантину розробники певних додатків також були змушені вносити важливі зміни. Наприклад, ігровий ресурс Kahoot, який в Європі вже давно використовується для проведення масових опитувань в умовах великих груп, змінив характер зв'язку учасників вікторини. Якщо раніше студенти бачили питання на екрані в аудиторії та вводили коди відповідей на своїх смартфонах, то в умовах тотального онлайну розробники ввели нову функцію «челендж» для проведення опитувань, вікторин та іспитів у повністю

незалежному дистанційному режимі. Ресурс дозволяє формувати питання (завдання), до яких встановлюється термін виконання і режим відповіді – тест (вибір правильної відповіді з 2–4), True or False («правда – неправда») тощо. До питань можуть бути додані аудіо- та відеофрагменти, отже, при лімітованих налаштуваннях часу відповіді, челендж дозволяє проводити навіть музичні вікторини.

Для роботи по сольфеджіо існує дуже вдалий ресурс www.musictheory.net (або додаток «Tenuto»). Розділ «Exercises» містить тренажер слухового аналізу, який дозволяє відпрацьовувати навички як зі смартфона, так і з персонального комп'ютера або ноутбука. Окрім різних налаштувань (зміна ладу, опорного звуку, обмеження тональностей певною кількістю знаків та ін.), програма фіксує кількісний результат (відсоток правильних відповідей) і загальну кількість відповідей. Цікаво, що ігрова основа тренажеру дуже подобається студентам, які проходять по 300–400 упізнавань ступенів ладу або інтервалів за один раз.

Проте проблеми онлайн-викладання другої, практичної, групи дисциплін виглядають складними, а їх вирішення – безперспективним. Засвоєння багатьох навичок майбутнього керівника хору техніки диригування передбачає різноманітні засоби роботи: ілюстративний показ викладача, взаємодія з концертмейстером, фізичні вправи на відпрацювання мануальних рухів, які потребують не лише якісного візуального контролю, але й певної фізичної участі викладача, адже мистецтво диригування – це мистецтво осмисленого руху, тактильного відчуття та ін. Іноді теоретичних пояснень недостатньо, особливо на стартових рівнях вивчення диригентської техніки, викладач має бути присутнім фізично.

Ще одна проблема – це відпрацювання управлінських навичок. Багато хто використовує диригування під запис, але ж у цьому випадку студент лише відтворює чуже виконання. Те саме відбувається в процесі віддаленої роботи з концертмейстером. Відсутність можливості чітко синхронізуватися зводить нанівець можливість хоч якось управляти виконанням. Отже, відпрацювання відчуття фактури, моделювання звучання, фактичне вивчення матеріалу відбувається за допомогою запису або роботи з концертмейстером, а управлінські, інтерпретаторські навички, скоріш, відпрацьовуються під час власного співу, який вже точно має бути синхронним з диригуванням.

Попри всі складності в дистанційному режимі є й позитивні для диригентів моменти: практика використання відеозапису власного диригування довела, що самоконтроль за допомогою дзеркала є малоефективним у порівнянні з відео. Необхідність надсилати відеозаписи зумовила підвищення візуального самоконтролю студентів. А загалом постійна фіксація всіх етапів роботи за допомогою відео- та аудіозаписів, письмових робіт, сприяла активізації когнітивних здібностей студентів, відповідальності та певної змагальності в рамках групи. І найбільшим позитивним фактором дистанційного навчання можна вважати те, що у випадку хвороби або інших обставин, які, зазвичай, призводять до пропусків занять, онлайн-інструменти здатні повністю компенсувати цю ситуацію.

Таким чином, низку методів, відпрацьованих в умовах дистанційного навчання, необхідно долучити до повсякденного використання у системі вищої освіти.

В. Г. Бойко

**РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ
У СВІТСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

V. G. Boiko

**RELIGIOUS THEMES OF CONTEMPORARY COMPOSER'S OEUVRE
IN SECULAR MUSIC ART**

Духовний ренесанс кінця ХХ ст. — початку ХХІ ст. в Україні — свідчення відродження традицій національної культури, повернення та бурхливого зростання суспільного інтересу до релігійної віри, високих духовних ідеалів і загальнолюдських цінностей.

Сучасна ситуація в Україні, з характерним стилем постмодерну у сфері культури, глобальна інформатизація громадського життя й освіти актуалізують проблему збереження й відродження духовних традицій, зокрема православної духовної музики. Вивчення вітчизняних художніх і естетичних традицій дозволяє зберегти самобутність національної культури, уникнути асиміляції в стихії сучасних процесів глобалізації.

Зміст сучасного музичного хорового мистецтва на духовну тематику набуває індивідуального характеру вираження. Відбувається помітний поворот до національних витоків, глибокої православної традиції, до посилення суто національної якості в духовному мистецтві. Але й спостерігається розвиток екуменістичних тенденцій, що позначають універсальність сучасної художньої свідомості. Творчі устремління сучасних композиторів пов'язані з бажанням створити в мистецтві свій світ з глибокою внутрішньою переконаністю і вірою.

Композитори-регенти (діяльність яких пов'язана з церквою), створюють твори для обслуговування ритуалу, намагаючись зберегти інваріантну єдність всіх параметрів жанру. Більшість сучасних світських композиторів пишуть твори для концертного виконання з особливою «спрямованістю на слухача». Синтетична природа духовних творів зобов'язує автора хорового твору до вивчення цього музичного жанру (з позиції співвідношення музичного і словесно-поетичного матеріалу).

Духовна хорова музика початку ХХІ ст. представлена двома самостійними сферами — літургічною і духовно-концертною. Перша з них — це богослужбовий спів, традиції якого сягають давньоруських розспівів, що склалися відповідно до встановлених церковно-канонів. Друга сфера — більш різноманітніша щодо засобів художнього втілення. До неї належать:

- духовно-концертне хорове мистецтво *a cappella*, створене на основі богослужбового співу й зберігає з ним певне споріднення;
- духовна вокально-інструментальна музика як результат тенденції до відокремлення від православного богослужбового канону й введення інструментального (оркестрового, органного або інструментально-ансамблевого) супроводу для співочих творів;
- духовно-інструментальна музика, яка є логічним завершенням у розвитку позахрамового духовно-музичного мистецтва, що за засобами вираження майже або повністю відокремлена від православної традиції.

Розширення образно-тематичного діапазону призводить до досить вільного погляду на те, що є духовна музика сьогодні. Кожен позахрамовий

(некліросний) твір — це авторська композиція, яка втілює конкретну змістовну модель на основі тісної взаємодії текстового і музичного рядів. Об'єднання різнорідних джерел у сучасних духовних творах відображає саме стильове, а не канонічне начало. Основні жанрові форми (Літургія св. Іоана Златоустого, Всенічне бдіння) — стають предметом нових художніх пошуків, що визначаються потребами сучасного світовідчуття.

Л. В. Остапенко, Н. І. Нарожна

ОПТИМІЗАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ

L. V. Ostapenko, N. I. Narozhna

THE OPTIMIZATION OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CONDUCTORS

Хорове мистецтво є чи не найдавнішою складовою національної культури, охоплюючи всі сторони життя, діяльності, побуту, впливаючи на формування менталітету, духовності й моралі українського народу.

Диригентська професія є однією з найскладніших у музичному і художньому світі. Насамперед, вона поліфункціональна і вимагає від музиканта диригентсько-виконавських, музичних, педагогічних, організаторських та інших здібностей, які є складовими диригентської обдарованості.

Оптимальне вирішення проблеми професійної спрямованості й профілізації майбутніх музикантів залежить і від науково-теоретичної розробки проблеми спеціальних здібностей, їх класифікації, визначення конкретних шляхів їх формування і розвитку.

Питання диригентського хисту є одним із важливих питань теорії диригентсько-хорової освіти. Як відомо, для здійснення диригентсько-виконавської діяльності потрібен особливий диригентський дар, який складається з таких складових: музичні здібності, сильна виконавська воля, здатність передавати і виражати жестами, мімікою, пантомімою інтонаційний і художній зміст музики, задатки внутрішнього відчуття музики, диференційована і концентрована увага, швидкість, миттєвість реакції, наявність співочого голосу. Хормейстерський і виконавський досвід стверджує, що професія хорового диригента вимагає, щоб студенти володіли педагогічним й організаторським хистом і артистизмом.

Зі здобуттям Україною незалежності 1991 р. вітчизняне хорове мистецтво знайшло нові джерела натхнення й удосконалення своїх вокально-технічних та художньо-виражальних можливостей у різних виконавських жанрах, знання про які мають не лише історичне, а й теоретико-хорознавче значення. Це стосується праць відомих хорових педагогів і майстрів хорового й симфонічного диригування, які справедливо засвідчили окремі диригентські здібності, але не робили спроби ґрунтовно їх проаналізувати і розкрити сутність та значення для формування художньо-виконавської майстерності.

Наукове зацікавлення українським пісенним мистецтвом загалом і хоровим мистецтвом зокрема надає нового імпульсу розвитку цього виду хорового мистецтва, що є не лише частиною національної духовної культури України, а й потужним інструментом регуляції гуманістично-ціннісних відносин людини з дійсністю, чинником формування духовних потреб суспільства і особистості на національній основі, що надає змоги виробити нове естетичне бачення, свідоме

особисте ставлення до вивчення проблеми розвитку хорового мистецтва в Україні та зростанням сучасних вимог до фахової підготовки працівників соціокультурної сфери.

У професіоналізації музичного мистецтва значну роль відіграла фахова освіта. Вона здійснювалася на основі теоретичних праць композитора М. Дилецького, зокрема його «Граматика музикальної», яка узагальнювала практику партесного співу і композиції.

Підготовку музикантів-виконавців, регентів, педагогів-теоретиків, композиторів здійснювали Києво-Могилянська академія та Харківський колегіум, а також музичні школи, які існували при монастирях і духовних семінаріях.

Важливим етапом на шляху професійного становлення музичної освіти на Україні став період реорганізації музичних класів при відділеннях ІРМТ в *музичні училища*.

Наступним етапом на шляху становлення музичної освіти України стало відкриття вищих навчальних закладів – *консерваторій*.

Сформована у другій половині XIX – на початку XX ст. структура музичної освіти України продовжує існувати і в наші дні. Це свідчить про те, що композитори і виконавці, суспільні діячі і меценати, які зробили діяльність ІРМТ справою свого життя, обрали правильний шлях розвитку професійної музичної освіти, заклавши підґрунтя її подальшого поступу.

Свідченням актуальності цієї проблеми є навчальні програми, укладені викладачами Київського національного університету культури і мистецтв Н. Кречко, Н. Нарожною, Л. Остапенко, І. Тиликом. Мета дисциплін навчального плану полягає у засвоєнні студентами необхідного комплексу знань, необхідних для розуміння специфіки розвитку української хорової музики у взаємодії із суспільно-історичними та загальнокультурними реаліями, які визначають креативний вектор жанрово-стильової еволюції української хорової культури як на рівні індивідуальних композиторських стилів, так і на рівні поетапного оновлення стильового контексту сучасності.

Наполегливі спроби педагогів виробити принципово нове наповнення курсу з історії хорової музики переконливо свідчать про необхідність залучати до підготовки висококваліфікованих кадрів здобутки наукового хорознавства.

Лише за таких умов можна створити науково обґрунтоване методичне забезпечення однієї з головних історико-теоретичних дисциплін у підготовці хорових диригентів, яким важливо розуміти і знати історію хорової музики не просто як певну сукупність творів, а як *процес еволюції її жанрових форм і стилів*.

Отже, нині залишається актуальною проблема методичного забезпечення навчального процесу в системі диригентсько-хорової освіти. Одним із шляхів її вирішення може бути залучення спостережень і висновків музикознавчих наукових досліджень до вимог освітнього процесу. Це сприятиме й залученню студентів до їх самостійного опрацювання під керівництвом і за допомогою викладача.

М. Пороховниченко

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕГЕНТОВ

М. Porokhovnichenko

SOME ASPECTS OF THE PRECENTOR'S MUSIC EDUCATION

Регентское искусство как феномен церковно-певческой практики сегодня по-прежнему вызывает огромный интерес и привлекает внимание все новых исследователей. В этой связи, проблемы образования регентов, осмысление целого комплекса знаний и умений, которыми должен обладать руководитель церковного хора, изучение основ регентского искусства занимают одно из центральных мест в названной области научного и научно-методического исследования.

Обозначим основные составляющие знаний и умений регента, которыми, на наш взгляд, являются:

- формирование музыкальной грамотности и способности беглого чтения нотного текста с листа;
- развитие музыкального слуха и активного музыкального мышления;
- становление чуткой интонационной природы и интонационной гибкости в воспроизведении музыкального текста;
- выработывание интонационно-слуховой координации;
- расширение объема музыкальной памяти;
- воспитание метроритмических ощущений.

Полноценное интонационно-слуховое воспитание профессионального регента немислимо вне комплексного развития интонационных и слуховых навыков, а также должно быть направлено на формирование способности осмысленного восприятия и грамотного воспроизведения музыкального текста.

Генеральной целью курса сольфеджио в современной образовательной системе обучения регентов становится их *интонационно-слуховое воспитание*, доминантой которого является развитие у обучающихся **активности** музыкального слуха, шире — музыкального мышления.

В связи с этим, перед курсом сольфеджио встает ряд задач, которые можно и необходимо решать комплексно. Подчеркнем, методическую концепцию курса сольфеджио на любом образовательном уровне необходимо сегодня выстраивать как целостную систему большого ряда разнообразных, но тесно взаимосвязанных форм работы, направленных на реализацию единой цели — на формирование **активности** музыкального мышления. Для достижения этой макроцели необходимо выстраивать взаимодействующие на разных уровнях комплексы различных упражнений, которые могут быть реализованы только в систематических практических занятиях.

Формы интонационно-слуховой работы в курсе сольфеджио у обучающихся регентскому делу весьма традиционны:

- интонационные (интонируемые) упражнения: различные виды выработки умения осмысленно и чисто интонировать;
- сольмизация и сольфеджирование: интонирование и пение мелодий и различного музыкального текста с названием нот;

- слуховой анализ: определение на слух ладов, интервалов, мотивов, фраз, различных мелодических и гармонических последований;
- ритмические упражнения: развитие умения воспроизводить ритмический рисунок и читать различные ритмоформулы;
- музыкальный диктант: различные виды устной и письменной фиксации услышанного нотного текста.

Музыкальное мышление будущих регентов необходимо формировать в трех важнейших направлениях:

- умение точно, чисто и осознанно интонировать, т.е. воспроизводить нотный текст, самостоятельно контролируя процесс интонирования;
- умение правильно воспринимать услышанное, активно анализируя и контролируя слухом достигнутый певчими интонационный результат;
- способность качественно влиять на исправление ошибок, допущенных певчими при интонировании.

Не следует, однако, забывать, что помимо решения вышеназванных задач именно курс сольфеджио призван осуществлять основную миссию в музыкальном воспитании регентов, которую можно обозначить как способность к достижению *чистоты хорового строя*. Поясню: *певчески* способствовать этой чистоте и стремление *регентски* достигать этой чистоты и добиваться ее в работе с хоровым составом (коллективом певчих).

На этом пути мы считаем целесообразным выделить четыре основных практических аспекта в интонационно-слуховой работе: унисоны, интервалы, аккорды и освоение многоголосной хоровой партитуры.

Работа над точным и верным интонированием унисона, на наш взгляд, является одним из важнейших путей достижения устойчивости хорового строя.

Развитие навыков правильного интонирования интервалов является второй важнейшей задачей учебной дисциплины сольфеджио в музыкальном образовании регентов.

Практическое освоение позиционных особенностей интонирования интервалов и аккордов, интонационно-позиционная трактовка мелодического интервального фонизма и способы формирования восприятия гармонической вертикали (интервальной структуры аккорда) становится интонационно-слуховой базой для дальнейшего движения по пути активизации музыкального мышления в контексте чистого хорового строя.

Подводя итог сказанному выше, подчеркнем нашу основную мысль: сольфеджио в образовании будущих регентов это *комплексная система* развития интонационных способностей обучающихся, их музыкального слуха и музыкального мышления. Это серьезный, цельный и логически выстроенный комплекс систематических занятий, требующих значительной творческой концентрации. Это своего рода звуковой образ Служения, достижение которого возможно лишь в процессе кропотливой работы, большого труда и искренней самоотдачи... Во славу Божию!

Ван Цзяцзин

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ ЦЕНТРАЛЬНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ
КИТАЮ В МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ — ПОЧ. ХХІ СТ.**

Van Tszatsin

**ARTISTIC ACTIVITIES OF CHINA CENTRAL SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR
IN THE ART CONTEXT OF THE SECOND HALF
OF THE 20TH — THE EARLY 21ST CENTURY**

Хорове виконавство як форма творчої діяльності, що об'єктивує художню реальність й розкриває образний світ музичних творів засобами колективного вокального інтонування, виконує виключну роль в історії музичного мистецтва й становленні засад його професіоналізму. Хоровій сфері належить особливе місце у формуванні та розвитку традицій китайської музичної культури й функціонуванні музики Піднебесної як художнього явища.

Цілісному уявленню про характер розвитку виконавсько-хорового процесу в КНР у другу половину ХХ — поч. ХХІ ст. (період піднесення хорового мистецтва в цій країні) сприяє осягнення творчої діяльності провідних хорових колективів, які найвиразніше презентують у цей час інтелектуально-духовні орієнтири нації, демонструють яскраві мистецькі досягнення й провідні художньо-стильові орієнтири. У цьому аспекті найпоказовішим носієм традицій хорового виконавства в Піднебесній постає відомий у світі професійний Хор симфонічного оркестру Китаю.

Творчий колектив (заснований у 1948 р.) декілька років існував в якості самостійної концертно-виконавської одиниці. У 1956 р. хор отримав інший статус та увійшов у склад нового творчого об'єднання, сформованого на основі Центрального симфонічного оркестру КНР. Зазначена мистецька дуальність (хор — оркестр) є характерною ознакою буття китайських філармонічних колективів загалом.

Виконавський склад Хору симфонічного оркестру Китаю, орієнтуючись на виконавсько-стильові традиції «великого хору», охоплює понад вісімдесят учасників, які є переважно випускниками вітчизняних та зарубіжних навчальних музичних закладів (університетів і коледжів). Художнім керівником цього відомого колективу тривалий час є корифей китайського хорового мистецтва Хуан Юефен, головним хормейстером — Ван Лінлін.

Значний внесок у процес створення й розвитку означеного хору зробили музиканти «старшого покоління» — диригенти Лі Лін, Ян Лянькунь, Цюй Лі. У різні роки колектив плідно співпрацював з відомими китайськими й зарубіжними (європейськими та азійськими) диригентами, зокрема такими, як: Ян Хуннянь, Тан Мухай, Ма Гешунь, Сюй Жуйци, Юй Фен, Юй Лун, У Линфень, Лю Яньпін, Цао Дин, Сідзи Одзава (Японія), Девід Ларон (США), Жан Персон (Франція), Б. Тевлін (Росія), Е Юн Ши (Гонконг), Ду Хей, Го Мен Юн (Тайвань).

Широту виконавської діяльності Хору симфонічного оркестру Китаю засвідчують участь у різних вітчизняних та зарубіжних хорових фестивалях і конкурсах, а також численні концертні виступи в національному мистецькому просторі та країнах Європи (Австрія, 2008; Італія, 2011), Америки (США, Канада, 1993) й Азії (Філіппіни, 1979; Малайзія, 1993; Сінгапур, 1999; Індія,

Шрі-Ланка, 2012–2015 та ін.). Зарубіжні гастролі Хору мають величезний успіх у слухачів, сприяючи авторитету китайського хорового мистецтва у світі.

Різноманітним є репертуарний діапазон концертних програм Хору, що охоплює різножанрові взірці класичної європейської та сучасної китайської музики (від «Реквієма» В. А. Моцарта до оригінальних хорових творів китайських авторів та численних опрацювань китайського національного мелосу).

Звучання Хору симфонічного оркестру Китаю відрізняє неповторний й вишуканий виконавський стиль, що ґрунтується на засадах академічного співочого професіоналізму, кращих традиціях європейської та китайської вокально-хорової культури. Вагомою творчою складовою колективу під керівництвом яскравих диригентів-хорместерів є постійне прагнення до інновацій та засвоєння сучасного музично-артистичного досвіду, напрацьованого у сфері світового хорового мистецтва. Цей вектор уможливорює розширити виконавський потенціал колективу і дозволяє слухачам й прихильникам хорового співу відчувати в трактуванні хору нові інтенції, звернення до сучасної практики, що розширює горизонти уявлення про художній потенціал хорового виконавського мистецтва.

М. М. Жданов

**ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КОНТЕКСТІ СЕМАНТИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ
ЖАНРУ КАНТАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ
ОСТАНЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧ. ХХІ СТ.**

М. М. Zhdanov

**INTEGRATION PROCESSES IN THE CONTEXT OF THE SEMANTICAL EVOLUTION
OF THE CANTATA GENRE IN UKRAINIAN CHOIR MUSIC
OF THE LAST THIRD OF THE 20TH – THE EARLY 21ST CENTURY**

Усталений в європейській художній культурі жанр кантати посідає виняткову роль в українській хоровій музиці. Цей циклічний різновид музичної творчості, привнесений у національне мистецтво в другу половину ХІХ ст. видатними українськими композиторами П. Сокальським та М. Лисенком, утвердився в національній художній свідомості й зазнав суттєвого розвитку протягом ХХ – ХХІ ст. У динаміці еволюції музичного мистецтва кантатний жанр демонструє творчу мобільність й здібність акумулювати провідні стильові тенденції часу, сполучати структурно-семантичні ознаки інших концептуальних жанрів, зокрема таких, як опера, симфонія, ораторія, сюїта.

Характерним проявом міктових тенденцій в українській кантатній творчості першої половини ХХ ст. постає специфічний синтез кантати з жанром симфонії (внаслідок впровадження наскрізного симфонічного методу розвитку). Цей факт засвідчує поява кантат-симфоній «Кавказ» С. Людкевича, «Україно моя» А. Штогаренка. Результатом сполучення кантати з принципами поемності постає породження гібридної жанрової форми кантати-поєми.

В українській хоровій музиці останньої третини ХХ–ХХІ ст. жанр кантати отримує нові естетичні характеристики, семантично збагачується й увиразнює плюралістичні мовні стильові тенденції, властиві мистецтву постмодерної доби. Чинниками модернізації «жанрового інваріанту» (за М. Арановським) кантати

в хоровій сфері окресленого часу постають загальні інтеграційні процеси, виражені в аспектах жанрового й стильового синтезу, явищі полістилістики. Означені процеси суттєво впливають на концепцію цього різновиду композиторської практики та його творчу психологію.

Унаочненням постмодерних новацій у кантатній жанровій сфері є поєднання усталеного й новітнього типів вислову (внаслідок використання сучасних композиторських технік), методів розвитку (зокрема варіантно-варіаційного й симфонічного) й традицій інших жанрів, а також впровадження принципів театралізації. Суттєву роль в оновленні жанрової моделі хорової кантати відіграє тенденція камернізації (взірцем якої слугує чотиричастинний твір О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» та ін.).

У постмодерних умовах розвитку українського хорового мистецтва жанр кантати дістає концептуально-образної інноваційності й збагачується різностильовим досвідом: фольклорним (на ґрунті неофольклористичних тенденцій), неокласичним (на підставі переосмислення традицій бароко й класицизму), духовно-релігійним (у руслі концепції «sacra nova»).

Плюралістичні тенденції розвитку української хорової кантати засвідчує сповнений духовно-релігійної символіки, барокових алюзій твір В. Камінського «Україна. Хресна дорога» (1993) на сл. І. Калинця, трактований композитором як кантата-симфонія, кантата «Світло во одкровення» для хору і дзвонів (1989) О. Щетинського.

Неофольклорне забарвлення визначає специфіку а сарпел'них хорових кантат Л. Дичко та Л. Шукайло з однойменними назвами «Пори року». Опора на народні джерела та принципи театралізації, що суттєво розширюють межі жанрового діапазону кантати, знаходить втілення в сценічній кантаті В. Зубицького «Ярмарок» та ін. взірцях.

Засобами збагачення жанрового інваріанту кантати в українській хоровій музиці неофольклорної спрямованості є звернення до драматургічних принципів народних дійств (з включенням ознак ритуальності), впровадження ігрової логіки, складного музично-поетичного синтезу (на основі фольклорних текстів та складної авторської музичної мови quasi-фольклорного типу, реконструйованої з окремих народнопісних й дансантих лексем).

Динаміку жанрово-семантичного оновлення української кантати в українській хоровій музиці останньої третини ХХ — поч. ХХ ст. ілюструє моделювання нових різновидів (кантата-новела, кантата-фреска, кантата-містерія, камерна кантата, неофольклористична кантата), які засвідчують вплив інтеграційних художніх процесів та суттєве збагачення цього усталеного й історично значущого в музичній традиції засобу типізації художнього змісту.

В. І. Корогодська

**ФЕНОМЕН ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В ХОРОВОМУ ВИКОНАННІ
НА ПРИКЛАДІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО КОНКУРСУ АМАТОРСЬКИХ ЕСТРАДНИХ
ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ «БИТВА ХОРІВ»**

V. I. Korohodska

**THE PHENOMENON OF POP SONGS IN CHORAL PERFORMANCE
AS IN THE CASE OF THE TELEVISION CONTEST
OF AMATEUR POP CHOIR GROUPS «CLASH OF THE CHOIRS»**

Людина від природи наділена особливим даром — голосом. Саме голос допомагає людині спілкуватися з навколишнім світом, висловлювати своє ставлення до різних явищ життя.

Співочий голосовий апарат — незвичайний інструмент, що таїть у собі виняткове багатство фарб різних відтінків. Користуватися співочим голосом людина починає з дитинства в міру розвитку музичного слуху і голосового апарату. Ще з раннього віку люди відчують потребу в емоційному спілкуванні, відчують тягу до творчості.

Однією з найцікавіших, ефективних, емоційних, захоплюючих і доступних форм творчості є естрадний спів, адже естрадний вокал нині надає можливості масового залучення до музичного мистецтва різних за віком, соціальним станом, роботою прошарків суспільства.

У кожному творчому колективі завжди дуже гостро стоїть проблема репертуару. Саме естрадна пісня в репертуарі більшості хорових колективів посідає вагомe місце. У зв'язку з цим в останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес учених та дослідників до витоків, історії становлення, питання теорії і термінології, до визначення ролі й місця музичного мистецтва естради як цілісного світу мистецтв, зокрема і як феномену в хоровому виконанні.

Хоровий спів — мистецтво колективне, отже всі почуття, ідеї, закладені в словах і в музиці, виражаються не однією людиною, а масою людей. У сучасному світі вплив хорового співу як виховного фактора на характер світогляду різних поколінь залишається досить значним. Так само значним є і вплив естрадної пісні, що лунає з усіх можливих комунікативних засобів. Феномен естрадної пісні в хоровому виконанні можна простежити на прикладі відомого та популярного серед різних прошарків населення телевізійного конкурсу аматорських естрадних хорових колективів «Битва хорів». Уперше цей конкурс проведений компанією NBC у США та отримав назву «Clash of the Choirs» (дослівно — сутичка хорів), й згодом був запозичений телекомпаніями багатьох інших країн, зокрема у 2013 р. українською телекомпанією «1+1».

Формат телеконкурсу розроблений телекомпанією Friday TV на основі ідеї шведської співачки Кароліни Утглас. У конкурсі брали участь хорові колективи чисельністю 20 осіб, презентуючи місто артиста, що брав над колективом творче шefство. Аналогічні за своєю суттю конкурси проведені в Австралії, Південній Африці, Китаї, Франції, Фінляндії, Швеції, Польщі та Росії, що свідчить про актуальність зазначеного проєкту та зумовлений ним інтерес у людей не лише різних поколінь, а й різних частин земної кулі.

В українському телеконкурсі взяло участь 8 колективів, кожен із яких представляв одне з міст України: Одесу, Київ, Львів, Вінницю, Дніпропетровськ, Севастополь, Донецьк та Харків. Кожен хор складався із 15 учасників, які напередодні були обрані на кастингах наставником колективу. Цікавим є те, що учасниками кожного із хорів стали люди різної статі, віку, освіти та виховання. Єдиним спільним серед них усіх було непереможне бажання співати. Львівський колектив очолила співачка Руслана, хор з Одеси — виконавець шансону Г. Кричевський, Сімферополь — співачка І. Білик, хор Донецька — фіналістка Євробачення З. Огневич, хор Вінниці — легенда українського року О. Скрипка, колектив Дніпропетровська — італійський оперний співак А. Сафіна, хор Харкова — зірка шоу «Голос країни» Н. Гордієнко та хор Києва — оперний співак В. Гришко.

Колективне виконання естрадної музики вимагає тісного взаєморозуміння між керівником і співаками, їхньої здатності свідомо підпорядковувати свої дії єдиній волі диригента. А в керівників кожного із хорів виникла необхідність спрямувати власну діяльність на виховання згуртованого колективу.

Репертуар кожного із колективів складали різноманітні естрадні зарубіжні та вітчизняні пісні, серед яких: «Alejandro» Lady Gaga, «Без бою» С. Вакарчука, «Водограй» з репертуару С. Ротару, «Генералы песчаных карьеров» з репертуару «Несчастного Случая», «Есть только миг» з репертуару О. Анофрієва, «Let it snow» Dean Martin, «All for love» Bryan Adams, «Світанок» з репертуару Руслани, «Трава у дома» з репертуару «Землян», «Кукушка» — З. Огневич, «Квітка душа» — Н. Матвієнко, «Минає день, минає ніч» — М. Мозгового, «Снег» — І. Білик, «Ты на свете есть» — Алли Пугачової, «Обійми» — С. Вакарчука, «Весна» О. Скрипки та ін. Кожна з пісень у виконанні хору звучала по-новому: переливалися різноманітним голосів, що звучали єдиним цілісним ансамблем, де кожен із учасників колективу доповнював один одного.

Колективи на «Битві хорів» не просто співали, а проживали пісню на сцені, передавали слухачам зміст кожного слова за допомогою правильної інтонації та подачі емоції, яку викликав той або інший елемент композиції. Кожен із співаків отримував не лише вокально-хорові навички, а й накопичив сценічний досвід. Цьому сприяв загальний психологічний клімат шоу, на якому була створена така атмосфера, яка позитивно впливала на розвиток здібностей кожного з учасників, адже спільність цілей і завдань спільної діяльності є найважливішою передумовою, що забезпечує згуртування колективу на всіх рівнях адже, кожен із учасників співвідносив свої особисті інтереси і потреби з цілями і завданнями колективу.

Ціллю хорів, що брали участь у телевізійному конкурсі «Битва хорів», було бажання заявити про себе на всю країну, показати силу колективної пісні та, звичайно, вибороти перемогу, аби мати змогу в подальшому розвивати свій колектив. Конкурс «Битва хорів» став досить популярним серед хорових колективів різних міст. Нині подібні конкурси проводяться серед студентських і шкільних хорових колективів. Отже, головна мета телевізійного конкурсу «Битва хорів» — показати, що хор — це круто, стильно та сучасно — була досягнута.

В. Р. Радько

**БАЛАНС ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ
В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ХОРМЕЙСТЕРІВ**

V. R. Radko

**THE BALANCE OF THEORY AND PRACTICE
IN THE PROFESSIONAL TRAINING SYSTEM OF CHOIRMASTERS**

Проблема співвідношення теорії та практики під час підготовки керівників хорових колективів поставала перед фахівцями ще у XIX ст. Наприклад, у структурі навчання хормейстерів у Синодальному училищі практичні дисципліни мали кількісну та якісну перевагу над теоретичними. Слухачі молодших регентських класів практикувалися у церковно-приходських школах, викладаючи церковний спів або фортепіано, що дозволяло накопичувати як досвід, так і репертуар.

Учні старших регентських класів також набували практичних навичок: вели заняття з сольфеджіо, теорії музики, займалися з дорослими слухачами регентських курсів. Практика роботи з хором проводилася двічі на тиждень на навчальних хорах та раз на тиждень в хорі так званого «уставного співу». Студенти засвоювали там навички регентування, користування камертоном, мануальну техніку, а також аналізували партитури, тренувалися у транспозиції творів в інші тональності.

Слід відзначити, що диригування як окрема дисципліна з'явилася вже під час існування регентських класів у Придворній співочій капелі та Синодальному училищі. Водночас у Синодальному училищі слухачі спочатку практикувалися як співаки у хорі, потім починали практичну роботу в якості хормейстерів і лише коли у них формувалися чуткі уявлення про хорове звучання, специфіку взаємодії з хором, дозволялось проведення диригентських занять під фортепіано. Викладачі вважали, що лише «з поправкою» на хорова специфіку людина може диригувати під рояль, звук якого, по суті, є ударним.

Одним з найважливіших факторів професійного формування особистості хорового диригента вважалося відвідування репетицій видатних хормейстерів того часу (три-чотири репетиції на тиждень) в якості хориста.

У Синодальному училищі формування ансамблевих навичок відбувалося не лише під час хорових репетицій та співу в ансамблі, але й під час гри в інструментальних квартетах.

Таким чином, майбутній диригент спочатку засвоював широкий спектр практичних навичок, а вже потім цей досвід осмислювався та систематизувався під час диригентських занять.

Сучасна система підготовки хорового диригента схиляється до певного теоретизування. Хор, як інструмент реалізації інтерпретаційних інтенцій, здебільше залишається для студентів малодоступним, адже практика роботи з хором у багатьох вишах зведена нанівець. Самодіяльність, у якій могли б відпрацьовувати свої навички молоді фахівці, також фактично знищена у масштабах держави. Якісною залишається робота в класі з диригування, але слід пам'ятати, що ці заняття позначені певною умовністю: мало кому з інструменталістів доводиться тренуватися з уявним інструментом. Але ж хормейстери поставлені саме в таку ситуацію. Вчитися доводиться на уявному

ідеальному хорі (звучання якого імітує добре навчений концертмейстер), тому зіткнення з реальністю подекуди ставить здобувачів освіти в незручне становище, адже живий хор в управлінні поводить себе зовсім не так, як хор уявний. У багатьох провідних європейських вишах практична робота з хором, самостійна підготовка концертних програм становить чверть загального навчального навантаження. Крім того, понад 4 кредити на рік відводиться на відвідування концертів, майстер-класів та інших мистецьких заходів. Отже, правильний баланс теорії та практики є запорукою якісної диригентської освіти.

Д. А. Семерякова

ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ І. АЛЕКСІЙЧУК

D. A. Semeriakova

IMAGE-SEMANTIC AND GENRE-STYLE GUIDELINES OF I. ALEKSIYCHUK'S CHORAL OEUVE

Сучасне хорове мистецтво — складне художнє явище, сповнене розмаїттям стильових напрямів, жанрових репрезентацій та індивідуальних творчих концепцій. У художніх реаліях постмодерної доби виникає необхідність осмислення досвіду українських майстрів, які звертаються до хорової музики як принципово важливої й смислоутворюючої царини національної художньої культури. У цьому аспекті суттєво значущим стає звернення до хорової творчості заслуженої діячки мистецтв України Ірини Алейсійчук.

І. Алексійчук презентує творчу генерацію сучасних українських композиторів, які увійшли в український мистецький простір у складний історичний період — на зламі ХХ–ХХІ ст. У цей час розпочали свій творчий шлях М. Денисенко, В. Журавицький, О. Козаренко, М. Ковалінас, В. Степурко, І. Щербаков та інші творці-музиканти. Водночас, ім'я І. Алексійчук пов'язане з сузір'ям видатних імен українських жінок-композиторок, серед яких: Г. Гаврилець, Л. Дичко, Л. Донченко, В. Дробязгіна, А. Загайкевич, Ж. Колодуб, І. Кириліна, С. Лукіянович-Туркевич, В. Польова, Л. Шукайло, Л. Юріна та ін.

Авторська творчість Ірини Алексійчук надзвичайно багатогранна й позначена яскравою індивідуальністю. У ній віддзеркалюються кращі здобутки вітчизняної музики загалом та традиції Київської композиторської школи (клас проф., засл. діяча мистецтв Я. Лапінського) зокрема.

В індивідуальному стилі І. Алексійчук гармонічно сполучаються духовно-етична спрямованість й ігрова логіка, прониклива розспівність й граціозна дансантиність, ознаки фольклорної обрядовості й театралізації. У ньому інтегруються опора на усталені, традиційні для музичної творчості ознаки й новітні риси авторського письма, зумовлені широким застосуванням актуальних нині принципів організації звукового простору й технік композиції (сонористика, алеаторика тощо).

Жанрове різноманіття музики композиторки засвідчують симфонічні й вокально-симфонічні (кантата-містерія «Колискові очерети» в п'яти частинах для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру та ін.) твори, камерно-інструментальні й камерно-вокальні взірці, концертні опуси для двох фортепіано, а також численні хорові композиції.

Однією з центральних та найрепрезентативніших у творчій діяльності І. Алексійчук є хорова царина, у якій авторка втілює індивідуально-особистісне бачення картини світу й осягнення глибинних культурних пластів — фольклорного та духовно-релігійного. Авторка пише для різних темброво-виконавських (жіночого та мішаного) складів та звертається, переважно, до *carrell'*ної хорової звукоформи.

У хоровій творчості української композиторки чітко окреслюються провідні лінії, спрямовані на відтворення духовно-релігійних і філософських текстів, а також фольклорної образності. Зазначені лінії творчості внутрішньо пов'язані між собою на глибинному рівні національно-ментальним стержнем й орієнтацією на традиції вітчизняної співочої культури. Це відчувається у свідомій опорі мисткині на інтонаційний контекст та жанрові доміанти національної хорової культури, культовий і народний мелос (зі своєрідними ладовими зворотами, ритмікою), етнохарактерне звучання старовинних музичних інструментів (варган, сопілка).

Пласт хорової музики на духовні канонічні тексти складають а *carrell'*ні твори: дитячі «Давидові псалми» для мішаного хору, Псалом № 142 «Мій голос до господу» для мішаного та жіночого хорів, молитовне зітхання «Вечірня молитва» («Царю Небесний...») для жіночого хору та вітряних дзвонів, «Слава Отцю і Сину» для мішаного та жіночого хору та ін.

Вербальною опорою етико-філософської лінії хорової творчості І. Алексійчук є твори Г. Сковороди (кантата «Сад божественных песней...» для мішаного хору а *carrella*), поезія О. Степаненко, Д. Хармса, а також давньоіндійські релігійно-філософські тексти з «Упанішад».

Неофольклористична орієнтація хорової творчості композиторки пов'язана з відтворенням народної обрядовості, атмосфери дійств, народно-виконавської манери. Зазначений сегмент музики І. Алексійчук уособлюють а *carrell'*ні хорові обробки українських («Коляда» для мішаного хору, «Веснянки» для жіночого хору) та інонаціональних, зокрема сербських та болгарських народних пісень («Чула ієсам» та «Шарено цвече» для жіночого хору), а також твори, побудовані на народному мелосі й сучасних літературно-поетичній основі («Царевчева ліра» — три обробки зі збірки В. Павловича (Царевца) для мішаного хору а *carrella*, містерія-дійство у двох частинах «Потойбічні ігри» для жіночого хору а *carrella*, електронного запису, варгану, діджеріду та ударних на вірші О. Степаненко).

Отже, оригінальний хоровий стиль, сформований І. Алексійчук в умовах постмодерної доби, віддзеркалює загальні художні тенденції часу, спирається на широкий музичний досвід, напрацьований у просторі вокально-хорового мистецтва. Композиторка апелює до стильових традицій неофольклоризму, неоромантизму, авангардизму, тенденцій неосакральності. У системі хорового мислення композиторки особливої значущості зазнає фактурна й темброва організація творів, використана відповідно до їх жанрової природи та обраної художньої концепції. Фактурно-гармонічні засоби (хорові педалі й *divisi*, складні дисонантні, зокрема кластерні нашарування у сполученні з мелодизованими лініями хорових партій тощо) слугують засобами розкриття образності та підкорені вищій драматургічній меті.

А. О. Ткаченко

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МЕСИ G-DUR Ф. ПУЛЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ «ROBERT SHAW CHORALE»)**

А. О. Tkachenko

**FEATURES OF THE PERFORMING INTERPRETATION
OF THE MASS G-DUR BY F. POULENC
(AS ILLUSTRATED BY «ROBERT SHAW CHORALE»)**

Американська хорова культура першої половини ХХ ст. здебільшого пов'язана з діяльністю диригента Роберта Шоу та основаного ним «Robert Shaw Chorale», який став символом початку нової ери хорового мистецтва Сполучених Штатів та протягом багатьох років залишався еталоном майстерності. Особливою сторінкою творчого життя хору слід відзначити звернення до музики одного з кращих представників неокласицизму Франсіса Пуленка, з яким Роберта Шоу пов'язували товариські взаємини, що почалися із листування.

Перша зустріч двох митців відбулась у 1948 р. в Парижі. Вони разом прослухали щойно видану платівку з записом виконання хором Р. Шоу Меси G-Dur. За словами самого композитора, інтерпретація твору вразила його з перших тактів, попри навіть на те, що окремі моменти виконання не відповідали його принципам і вимогам щодо виконання власної музики. Ф. Пуленк особливу роль у хоровому звучанні відводив партії басів, називаючи їх «могутнім якорем ансамблю», тому колективам, що виконували його музику, зазвичай, висловлював побажання щодо «міцних басів». Р. Шоу ж у цьому творі з іншого боку підходить до питання балансу партій і надає перевагу верхнім голосам, здебільшого сопрано. Таке розподілення викликано бажанням створити певний образ янгольського співу — криштально чистого, позбавленого тілесної оболонки.

Особливу увагу диригент приділяє збереженню цілісності форми твору. На шляху до цієї мети Р. Шоу детально працює над фразуванням, об'єднуючи короткі побудови в масштабніші конструкції. Важливу роль у процесі формотворення відіграє висока вокальна культура хору. Завдяки бездоганному тембровому ансамблю, єдності манери звукоутворення з'являється наскрізна музична лінія, партії вміло продовжують мелодичну лінію, що передає теми з одного голосу в інший стає майже непомітним. У своїй інтерпретації він ігнорує декілька цезур, прописаних автором, та переплітає між собою відокремлені мотиви — особливо яскраво це стає помітним у першій частині меси «Кругі». З іншого боку, в певних більш драматично насичених епізодах ми, навпаки, чуємо подрібнення фраз, що підпорядковано особливостям вербального тексту — це посилює емоційну виразність виконання. Інтерпретація хору Р. Шоу зважає на традиції виконання духовної музики, якій притаманна стриманість, відсутність зайвої, невинновданної експресії.

Пуленк ямо уявляв, яким має бути ідеальна виконавська інтерпретація його твору, тому залишив у партитурі авторські вказівки, які стосуються не лише темпу чи динамічних відтінків, але й стосовно тембрового вирішення. Так, композитор тенорам пропонує співати, використовуючи фальцет. Але висока

культура хорового звучання надає змоги «Robert Shaw Chorale» відмовитись від фальцету, не вносячи протиріч у загальну картину композиторського задуму.

Особлива цінність інтерпретації хору «Robert Shaw Chorale» полягає у майстерному поєднанні дотримання авторських вказівок щодо виконання та введення елементів власного інтерпретації твору. Щодо темпу, то диригент чітко слідує побажанням композитора — усі темпові позначення відтворені з абсолютною точністю. Детально зберігаються при виконанні й усі агогічні нюанси, зазначені Ф. Пуленком. Проте у використанні динаміки у творі Шоу спирається на власне розуміння втілення художнього задуму. Він уникає різких динамічних контрастів та не використовує крайніх градацій — написане в партитурі *fff* звучить м'яко, ненапружено, за силою звучання це *f*; так само відносним є нюанс *ppp*. Використанням такого динамічного плану Р. Шоу намагається створити відчуття просвітленого суму. З цією ж метою у другій частині він ігнорує вказівку «*eclatant et joyeux*» (яскраво та радісно), зберігаючи емоційну стриманість. Цей епізод звучить піднесено, але досить спокійно, шляхетно, не порушуючи загальної образності твору.

С. О. Присяжнюк

ХОРОВА СПІЛКА ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

С. О. Присяжнюк

MYKOLA LEONTOVYCH CHORAL UNION: TRADITIONS AND MODERNITY

Українська хорова музика минулого багата яскравими творчими особистостями — М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Лисенко, К. Стеценко, О. Кошиць...

Особливе місце у цьому ряду займає Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921), творчість якого органічно зливається з найбагатшою народною культурою України, відтворюючи довершені та неперевершені форми прояву художньої сутності національного духу в музиці.

Протягом багатьох десятиліть, сама постать митця, як і його творча діяльність, як магніт привертає увагу не тільки музикантів, любителів хорового співу, а й культурної спільноти, церковних діячів та музикознавців. Багато фактів з короткого і трагічного життя митця були замовчені, майже увесь постреволюційний період ХХ століття його твори дозувалися та виправлялися радянською цензурою.

Тільки у 90-ті роки ситуація змінилася на краще — почала звучати духовна музика М. Леонтовича (ноти було видано М. Івановим, а пізніше М. Юрченко), почали видаватися нові версії вже знайомих до того часу в інших версіях обробок деяких пісень. Літургія та священні співи М. Леонтовича прикрасили репертуар найкращих українських хорів та звучали далеко за межами України.

Популярність митця стала поштовхом до створення у 1922 році «Всеукраїнського музичного товаристві імені М. Д. Леонтовича» за ініціативою визначних діячів української культури: К. Стеценка, П. Козицького, М. Верківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Г. Вєрвоки, П. Демущького, М. Грінченка, Г. Хоткевича, Н. Городовенка та ін.. Метою об'єднання було відродження сучасного хорового мистецтва в Україні засобами популяризації української хорової музики у концертах та конкурсах хорових колективів.

Товариство було ліквідовано вже у 1928 році, але можна з певністю сказати, що це був час високого піднесення української музики завдяки творчим імпульсам її митців до високого професіоналізму, універсальності жанрів та засобів виразності, незважаючи на репресії, що були здійснені сталінським режимом проти української національної інтелігенції.

Тільки у повоєнні роки діяльність Музичного товариства була відновлена під керівництвом Пилипа Козицького.

У листопаді 1990 року в Києві на V з'їзді Музичного товариства було вирішено створити на його основі фахову (хорову) творчу організацію — Всеукраїнську музичну спілку, керівником якої було вибрано визначного хорового диригента, викладача та музично-громадського діяча, Героя України, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, професора, академіка Анатолія Авдієвського. А першим його заступником — заслуженого діяча мистецтв України П. Заїку. Згодом завдяки керівникам спілки було відкрито багато філій музичного (хорового) товариства в провідних містах України, зокрема у Харкові.

Членами Спілки є приблизно дві тисячі професійних діячів музичного мистецтва, поміж них академіки та члени-кореспонденти Академії мистецтв України, народні та заслужені артисти України, заслужені діячі мистецтв і культури України, професори та викладачі мистецтв навчальних закладів, десятки лауреатів національних та міжнародних музичних конкурсів.

Більшість членів Союзу, відповідно до своєї позиції, є керівниками великих мистецьких колективів — концертних організацій, каплиць, оркестрів, музичних навчальних закладів, що дає їм можливість активно впливати на громадську думку, проводити єдину національну культурну політику в країні.

Хорове товариство ім. М. Леонтовича, головою якого є заслужений діяч мистецтв, доцент Олександр Тарасенко, є однією з жанрово-фахового формування Всеукраїнської музичної спілки України.

Протягом останнього десятиліття з ініціативи голови Товариства та за підтримки Правління було реалізовано багато нових творчих проєктів. Одним з таких є Літня хорова академія для студентів-хормейстерів музичних Вишів, що проводиться в кінці червня кожного року у найбільших містах України (наразі три сесії Літньої хорової академії відбулись в Одесі, Львові та Харкові).

Метою цього проєкту за словами О. Тарасенка є: «створення додаткового художнього простору можливостей для молодих диригентів-хормейстерів. Впровадження прем'єр нової української та світової музики під керівництвом видатних артистів. Відродження забутих пластів художньої культури України, розвиток виконавської майстерності хорових колективів. Просування та популяризація у світі творчості найкращих українських композиторів, вдосконалення підготовки та виховання молодого українського хормейстера. Заохочення більш інтенсивної спільної діяльності українських хорових шкіл».

У листопаді 2018 р., за сприяння Українського фонду культури Товариство відродило також Всеукраїнський конкурс хорових колективів імені М. Леонтовича (у м. Київ), у вересні 2019 р. разом з видавництвом «Музична Україна» було опубліковано повне зібрання творів Миколи Леонтовича.

У 2018 році Хорове товариство ім. М. Леонтовича набуло членства в Європейській хоровій асоціації EUROPA CANTAT та визнано офіційним рекрутером до Світового молодіжного хору у 2019 р.

СЕКЦІЯ:
РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ВЗАЄМОДІЇ СВІТОВИХ
ТА НАЦІОНАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Б. М. Колногузенко
ОДИНОЧНИЙ ТАНЕЦЬ У НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

В. М. Колногузенко
SINGLE DANCE IN FOLK CHOREOGRAPHY

Процес створення сольного (одиначного) танцю складний і багатогранний, і чим глибше, повніше і багатше образ, тим об'ємніше, ширше і напруженіша інтелектуальна діяльність балетмейстера.

Як відомо, «соло» позначає виступ одного артиста. У драмі це монолог, в опері — арія, у балетному театрі — варіація, в побуті — одиначний танець. Слід зазначити, що одиначний танець взагалі — явище унікальне, адже танець виник колись як колективне дійство.

Якщо в побуті сольний танець може танцювати будь-яка людина, у якої є бажання і вміння (або надія на нього), то в хореографічному колективі виконати сольний танець на сцені доручають найдосвідченішому артисту.

На сцені, професійній та аматорській, нечасто можна побачити сольний танець, особливо цікавий. І це не випадково, у танці на одного виконавця дуже важливі образна лексика, просторова композиція, танцювальна драматургія. І мало хореографів, які знають, як все це зробити з одним виконавцем, і вони найчастіше просто не беруться за створення таких номерів, тим більше в народно-сценічній хореографії.

У народі одиначний танець завжди був чоловічим і жіночим. І цей поділ неформальний, оскільки в кожній національній хореографії є рухи для танцю чоловічого і рухи для танцю жіночого. Є загальні рухи, однакові за своєю «географією», але виконуються вони у відмінній манері з характерними особливостями. Тому і в танці сценічному обираються рухи, які є властивими чоловічому або жіночому характерам і можливостям.

В українській народній хореографії найяскравішим одиначним танцем є «Гопак». Природно, якщо гопак танцював один виконавець, то це був козак або юнак, який зображував українського лицаря. У цьому танці демонструвалася сила, завзятість, мужність захисника рідної землі. Рухи звичайних сільських танців чергувалися з стрибками, підсічками, різкими поворотами і обертаннями, деякими вправами боротьби «гопак». Виконавець то стрімко просувався по колу, то широко і вільно виконував рухи на просторі танцювального майданчика, то різко змінював малюнок, рух, темп танцювання. Досвідчений виконавець «гопака» завжди імпровізував і під час виконання танцю для створення яскравого образу винаходив нові танцювальні комбінації й незвичайні прийоми.

Серед загальноприйнятих сюжетних українських танців був популярний сольний танець «Шевчик». По суті, це був веселий танець-пантоміма на виробничу тему, виконував цей танець обов'язково чоловік. Зазвичай «Шевчик» складався з двох частин. У першій найчастіше виконувалися смішні рухи, за допомогою яких танцюрист створював веселий образ майстра. У ній

розповідається, як він йде на роботу, зустрічає відвідувача, приймає замовлення. Конкретизація теми завжди залежала від бажання і фантазії виконавця. У другій частині демонструвався сам процес ремонту або пошиття взуття. Тут можна почути репліки, крихтіння, побачити стрибки на одній нозі, зігнутий у коліні. Виконавець імітував роботу різними інструментами «сидячи» на табуреті, пеньку, призьбі або в русі. Головне завдання будь-якого танцюючого – створення веселої, працюючої, щасливої людини.

У російському народі існували різні поодинокі танці (чоловічі та жіночі), різні за змістом, але об'єднані однією назвою «Руська». Описуючи російський танець Наташі Ростової в романі «Війна і мир», Л. М. Толстой запитує: «Де, як, коли всмоктала в себе з того російського повітря, яким вона дихала, ця графинечка, вихована емігранткою-французенкою, цей дух; звідки взяла вона ці прийоми ... ». У цьому танці скупими, але характерними рухами героїня дає настрій, створює образ і розкриває душу дівчини-росіянки.

У російській народній хореографії серед швидких танців, а тим більше одиночних, найважливіше місце займає «Камаринська». Цей танець вічно живий і нікому невідомо, скільки століть існує його хореографічна, мелодійна і ритмічна основа. Від кожного руху цього танцю віє надзвичайною відвагою. Старовинна «Камаринська» – твір справжнього народного натхнення. Для неї характерна суміш рухів і прийомів зображень танців різних народів, особливо українських. Знаменитий хореограф Касьян Голейзовський писав: «Навіть і в пізніх варіантах “Камаринська” своєрідно еkleктична і не має нічого встановленого: під її універсальний ритм і мелодію можна танцювати: польку, вальс (?), мазурку, краков'як, чардаш, гопак ...».

«Камаринська» кінця XVII ст. перегукується з «Гопаком» героїчним забарвленням образу й змісту, емоційним станом і стихійністю.

Протягом наступних століть образ «Камаринської» значно змінився. За цей час вона як цілісний твір, бунтарський танець перестала існувати. Але частина її віртуозних рухів і комбінацій збереглися і продовжують жити в ряді швидких російських танців.

Жіночий одиночний танець у народному побуті зустрічався рідше. Його головний зміст – уособлення природи й дивно чистий, цільний жіночий образ і характер. В Україні, Грузії, Іспанії, Росії і т. д. танець створювався на національну музику, використовуючи своєрідні рухи ніг, рук, міміку обличчя, ракурси, гру очей і посмішок. Ці танці відрізняються багато чим, але їх об'єднує одне: у кожному такому танці Жінка – символ краси життя.

А в сучасній хореографії стало модним ніби відкидати відмінності статей. Це позначається в одязі, зачісках, макіяжі і манері танцювати. Деякі хореографи складають танці, однакові за характером та підбором рухів що для чоловіків, що для жінок. На жаль, ця тенденція торкнулася й балетних театрів. Наскільки це протиприродно, не потрібно і говорити. Хочеться вірити, що це явище ніколи не торкнеться народно-сценічного танцю. І два «плюси» – чоловік і жінка – і в житті, і на сцені своєю відмінністю, високим призначенням і балетмейстерським талантом будуть завжди цікаві і одне одному, і глядачеві.

К. В. Островська

ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ БОЙКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ

К. V. Ostrovska

THE INHERET FEATURES OF BOYKO FOLK DANCES

Бойки — етнографічна група українців та передгірських українців, які населяють частину гір Карпат у сусідстві з гуцулами. На основі етнографічних особливостей і мовних діалектів межі Бойківщини сягають на півночі Дрогобиччини, а на півдні Закарпатської рівнини.

Бойки — найбільш закритий з українських горян народ і надзвичайно маломовний, через що і знав найменше чужих впливів. Бойки відрізняються від сусідів мовою (бойківська говірка), одягом, звичаями, обрядами, а також своїм хореографічним мистецтвом.

Танці бойків, як танці їх східних сусідів — гуцулів, творились у подібних умовах, і тому вони мають у своїй хореографічній та музичній побудові деякі елементи, подібні до таких же гуцульських танців. Основні українські ознаки бойківських танців збагачені специфічними особливостями, притаманними для бойківського хореографічного мистецтва. Одяг населення Бойківщини поряд із тим спільним, що єднає його із загальноукраїнським, зберіг і свою локальну специфіку. Одяг бойків не має великої пишності, яскравості чи різноманітності кольорів. Він скромний, зручний, але вимагає багато роботи. Окрім того, бойківський одяг вирізняється вишиваними прикрасами.

У бойків немає такої кількості танців, як у гуцулів. Їх танці, подібно як і інші ділянки народного мистецтва, визначає простота, і тому їх побудова немає особливих прикрас. Це спостерігається в невеликій кількості кроків та їх варіантів, водновидності структури танців, складеної з однієї або двох однакових фігур. У новіших будовах танців зауважується прагнення до симетричності, тобто до складання хореографічної та музичної структури танцю з трьох фігур, з яких, звичайно, друга повторюється.

Хореографічні особливості, а також спосіб танцювання бойківських танців означають на менше обмеження в них простору, ніж в гуцульських танцях. Більшу обмеженість виявляють танці бойків з високогірних районів порівняно до танців мешканців Підгір'я.

Бойківські танці виконуються легко, плавно, з незначним згинанням коліна. Рухи танцюристів не такі обмежені, як у гуцульських танцях, вони більш вільні. Основним кроком вважається обертовий крок «закрутитися» в парах, або «крутитися» цілим колом танцюристів. Крім того, часто живаються в танцях кроки з притупуванням, які переважно поширені в гірських районах Бойківщини. Кроки жінок не такі дрібні, як кроки гуцулів. Бойкині танцюють легко, згинають корпус (танець коломийка), який викручують то вправо, то вліво, у них більша гнучкість корпусу в танці, ніж у гуцулів. Деколи, а особливо під час танцювання обертових кроків, вони підносять вгору руку. Мало кроків виконується на місці, а переважно в русі.

Велике значення в танцях має розірване коло з пар танцюристів, яке у високогірських поселеннях є замкнене. У ньому широко застосовується танцювання пари у центрі.

Бойки виконують масові танці, у яких танцюристи йдуть переважно «за сонцем», тобто зліва вправо, сольних танців у них немає. Крім тримання поза плечима, яке в гуцульських танцях називають триманням «в гребінця», а також за плече та двома руками за талію, бойки тримаються в парах за обидві руки вище ліктів. Темп бойківських танців подібно до цілого ряду українських танців ступнево збільшується, переважно наприкінці танцю.

Важливу роль у композиційній побудові бойківських танців відіграють прийоми повторення, складання, перестановки та роздрібнення. Прийом повторення застосовується до кроків, фігур та цілої будови танців. Часто повторюється друга частина мелодії, що збільшує її об'єм. Інколи частина танцю виконується виключно під гру однієї або двох фраз мелодії, які повторюються багато разів (коломийка). Прийом складання цілості танцю з різних елементів зауважується і в музичній (верховина, журило), і в хореографічній будові танців (фігури, кроки): прийоми перестановки у зміні місць танцюристів, прийом роздрібнення — у заміні фігури замкнене коло фігурою розірване коло пар танцюристів, а стягнення — у музичній будові мелодії танцю (сусідка).

Усі бойківські танці можна поділити на коломийкові, козачкові та коломийково-козачкові. До коломийкових можна віднести коломийку, вививанець, тополя, журило, бойківчанку. Козачкові — це козак, журавель, чіпак, бойко, гуняк, Катерина. І до коломийково-козачкових відноситься гуцулка.

У специфіці та розвитку бойківського народного хореографічного мистецтва відіграли позитивну роль взаємозв'язки з танцями мадярів (синкопи в мелодіях, кроки з вертикальним рухом, піднесених рук) та західних слов'ян, зокрема — поляків та словаків.

I. С. Мостова

ІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ У МЕЖАХ ПОДОННЯ

I. S. Mostova

THE IDENTIFICATION OF UKRANIAN FOLK DANCES WITHIN THE PODONNIA

Сучасні тенденції до уніфікації національних особливостей, що забезпечуються глобалізаційними процесами, змушують теоретиків та практиків народного танцю шукати нові засоби збереження унікальних зразків традиційного мистецтва. Продукування новітніх технік збереження ознак традиційного етнічного танцю можливе за умови дослідження та аналізу асимілятивних процесів, у контексті яких народний танець зазнавав певних видозмін. Таким чином, ідентифікація українського народного танцю за межами етнічної території дозволяє винаходити засоби збереження традиційного фольклору в умовах уніфікації національних ознак.

До питання дослідження процесів адаптації традиційного українського танцювального фольклору на території Подоння зверталось багато дослідників, які вивчали особливості формування національного та соціального складу населення в регіоні; специфіку зародження етнокультурної традиції; виникнення спільного традиційного фольклору в контексті впливу асимілятивних процесів. Серед найвагоміших праць слід виокремити монографії Д. І. Багалія «Історія Слобідської України», Ю. Г. Волкова «Донские казаки в прошлом и настоящем»,

М. Ф. Сумцова «Слобожане: історично-етнографічна розвідка», наукові статті Н. А. Бржезинської «Донская танцевальная песня в движении», В. Мельник «Особливості народної хореографії донських козаків Луганської області», А. К. Панічевої «Самобытность культуры донского казачества и её влияние на развитие хореографического искусства Воронежского края».

Основною причиною ускладнення ідентифікації українського народного танцю на території Подоння є значна поліетнічність населення цього регіону. У процесі інтерпенетрації брали участь представники українського козацтва та селянства, російські служили й селяни, вірмени, грузини, греки та представники інших етнічних груп. Окрім фактору етнічного взаємовпливу важливо врахувати і тенденцію до взаємопроникнення релігій у цьому регіоні.

Серед подібних ознак традиційного фольклору слід визначити, що, як і в українському танцювальному мистецтві, народний танець був тісно пов'язаний з музикою. Серед форм пісенного фольклору були поширені «триндички», які супроводжувались виконанням сольних танцювальних виходів або ж дуетів, в основу яких покладено елемент змагання. До типових характеристик українського народного танцю, що відстежуються в танцювальній традиції Подоння, відносимо поширення напівприсідань, присядок та зіскоків у другу позицію у чоловічому народному танці; побутував «бігунець», але з перенесенням акценту на другу музичну долю або з ударом, що спостерігалось і в асиміляції українського народного танцю на Слобожанщині. Руки під час танцю виконавці часто тримали зібраними в кулак, особливо переходячи з одного положення в інше, «хлопанья» виконували ширше, а їхні ритмічні структури простіші, ніж у тих, що виконувалися в танцях Белгородської та Курської областей. Крім того, чоловічий танець характеризувався великою кількістю віртуозних обертів та складною технікою. Спосіб виконання основних кроків був змінений за допомогою дещо збільшеного підйому стегна в різних напрямках (залежно від кроку). Жіночий танець характеризувався виконанням рухів, типових для українського народного танцю («тинків», «доріжок», «переступників»), а також рухів російського народного танцю («дрібних вистукувань»). Характер виконання жіночих рухів різкіший, порівняно з характером виконання рухів в українському народному танці Центрального регіону України.

Серед композиційних форм, що ідентифікують вплив українського народного танцю, поширені «ворота». Різні за формами, вони використовувались як в обрядових танцях та іграх, так і в побутових. Під час їхнього виконання учасники танцю та гри повинні були пройти під піднятими до гори та поєднаними руками.

Таким чином, ідентифікація українських народних танців на території Подоння відбувається за основними напрямками: особливості виконання рухів чоловічого та жіночого танців, розповсюдження типових композиційних форм. Відстежуючи цей танцювальний канон на території Подоння, можна говорити про ступінь збереженості традиційної української танцювальної культури в цьому регіоні.

К. Р. Куртєва

**ЯРОСЛАВ ЧУПЕРЧУК ТА ЙОГО ВНЕСОК
У РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКАРПАТТЯ**

К. Р. Kurtieva

**YAROSLAV CHUPERCHUK AND HIS CONTRIBUTION
TO THE DEVELOPMENT OF THE CHOREOGRAPHY CULTURE
OF THE PRICARPATHIA**

17 березня 1911 року в селі Криворівня Косівського повіту Станіславського воєводства, нині Верховинський район Івано-Франківської області, народився Чуперчук Ярослав Маркіянович, який у подальшому став видатним балетмейстером, етнографом, актором, унікальною особистістю в гуцульській хореографії, який 40 років присвятив сценічній діяльності, а 70 років — діяльності балетмейстера-постановника. Його шлях у хореографічне мистецтво був нелегким.

Ярослав Маркіянович закінчив сім класів школи, а в 1927 р. вступив до танцювальної школи Василя Авраменка, де навчався два роки.

Творчу діяльність почав солістом балету в ансамблі «Дніпро» у Тернополі. Потім працював у Косові в театрі «Веселка». А згодом у театрі «Промінь», під керівництвом Городничого та в інших театрах.

З осені 1939 р. працює в театрі ім. І. Франка, де зробив постановки до вистави «Украдене щастя». Наступною постановкою був танець «Гуцулочка» в ансамблі П. Вірського.

Ярослав Чуперчук очолив балетну групу Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю, що був організований у 1940 р.

При Будинку народної творчості у Львові зібрав 20 однодумців та створив ансамбль «Чорногора», який потім перейменували на «Галичина», а у 1963 р. йому було присвоєне звання народного ансамблю. До своїх концертних програм Ярослав Маркіянович готує хореографічні постановки та вокально-хореографічні картини з народного життя Бойківщини, Буковини, Гуцульщини, Лемківщини і Покуття: «Аркан», «Гей, браття опришки», «Гуцулка на царині», «Край мій рідний», «Лісоруби», «Пісня Бескидів» і «Трембіта».

Разом із «Галичиною» гастролює по Середній Азії, Прибалтиці, Молдавії, Кавказі. Оновлює концертну програму, до якої було включено хоровод «Калинонька», записаний на Львівщині, буковинський танець «Молодички», лемківський з піснею «Оженься, Янічку», вокально-хореографічну картину «Львівська полька», дівочий танець «Віночок» та ін.

Пізніше, 1969 р. «Галичина» під його керівництвом стає Лауреатом 34-ого міжнародного фестивалю фольклорних колективів у Ніщі. Про нього писали такі закордонні газети, як: «Наше слово» (Польща), «Життя і слово» (Канада), «Дружно вперед» (Чехословаччина), «Картини з театрального життя» (Нью-Йорк), «Енциклопедія Українознавства» (Канада).

Створив більше 100 хореографічних і вокально-хореографічних творів, до яких сам писав пісні. Вони увійшли у золотий фонд хореографічного мистецтва України.

Зробив постановки танців до фільмів «Украдене щастя», де знявся у ролі дідуся, «Гуцульське весілля», «Зоря над Карпатами», «Українські візерунки».

Здійснив постановки в Українському народному хорі ім. Г. Верьовки; в Закарпатському народному хорі; Прикарпатському військовому ансамблі; Кіровоградському ансамблі танцю «Ятрань»; народному ансамблі «Покуття» (Коломия).

Найвідомішою постановкою маестро є Покутський танець «Голубка», а в 1972 р. вийшла книга записів танців з однойменною назвою «Голубка».

У своїх постановках зберіг звичаї та обряди Прикарпаття, вони становили основу його балетмейстерської діяльності. У постановках Чуперчука можна знайти зображення етнографічного наповнення хореографічної культури Прикарпаття.

Філософське переосмислення, самовираження характеру та манери виконання танцю сприяло становленню і розвитку хореографічної культури Прикарпаття.

Прикарпатські танці позитивно сприймаються глядачем у хореографічних роботах Я. Чуперчука. Усвідомлення музики, підбір рухів та образів концентрує увагу глядача на дійстві, що відбувається на сцені.

Я. Чуперчук, поєднуючи самобутню Прикарпатську хореографію, театральну режисуру та вдало підібрані костюми, створював яскраві хореографічно-театральні постановки. Творча спадщина Я. Чуперчука багата, різноманітна, кожна постановка індивідуальна.

У 2001 р. відбулося гучне святкування 90-річчя від дня народження Ярослава Маркіяновича. Присутні з подивом дивилися легендарний номер «Пастушки» у виконанні Маестро.

Внесок, що зробив Я. Чуперчук у розвиток хореографічного мистецтва Прикарпаття, дуже великий. До нього це питання вивчали В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко та ін. Багато шедеврів створено П. Вірським, Я. Чуперчуком, В. Петриком, послідовниками яких стали М. Вантух, І. Курилюк, Д. Демків, А. Зібаровська та ін.

Багатогранна творча діяльність Ярослава Маркіяновича Чуперчука не досить досліджена та потребує подальшого вивчення.

М. К. Савченко

ТВОРЧІЙ ШЛЯХ ІВАНА КУРИЛЮКА

М. К. Savchenko

IVAN KURYLIUK'S CREATIVE CAREER

Іван Васильович Курилюк нині є одним з провідних хореографів Карпатського регіону України. Його багаторічна творча діяльність вплинула на становлення і розвиток українського народно-сценічного танцю різних областей нашої держави.

У 1939 р. відомий композитор і діяч культури Ярослав Барнич створив Гуцульський ансамбль пісні і танцю – перший на Прикарпатті професійний мистецький колектив. На сьогодні це один із кращих пропагандистів хорової і танцювальної культури всієї України.

Після Другої світової війни з поверненням до мирного життя почалося відновлення самобутнього ансамблю. Попри всі труднощі повоєнного часу фактично заново формувалося кадрове ядро виконавців, які невдовзі

завдяки високому професіоналізму набули широкої популярності серед шанувальників народного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Вже понад третину століття колективом керує генеральний директор і художній керівник ансамблю, народний артист України Петро Князевич. Разом з ним у ранзі головного балетмейстера нині працює Іван Васильович Курилюк. Як послідовник славетних майстрів гуцульського танцю Ярослава Чуперчука і Володимира Петрика, Іван Васильович впевнено веде колектив до нових звершень, продовжує і розвиває їхню справу.

Народився Іван Курилюк у селищі Чернелиця Городенківського району Івано-Франківської області. Навчався в Снятинському культурно-освітньому училищі. Згодом закінчив інститут мистецтв Прикарпатського національного університету Василя Стефаника. Артистом балету Гуцульського ансамблю пісні і танцю почав працювати з 1971 р. Змінивши на посаді головного балетмейстера свого вчителя Володимира Петрика, Іван Васильович продовжив втілювати в життя його творчі задуми та плани. Зокрема, поновив і докорінно вдосконалив вокально-хореографічні композиції «Ой піду я межі гори, там де живуть бойки», «Проводи на полонину», танок «Тріпачок». У його творчому доробку – постановка танців «Веселкова бартка», «Старий гуцул», «Покутська полька», вокально-хореографічні композиції «Гуцульський розмай», «Вже встають козаки», «Гуцульська вітальна», «Святковий великодній», хоровод «Вербиченька». Здійснив Іван Васильович хореографічне оформлення багатьох естрадних пісень. Це, зокрема, «Коломийки», «Гей, там за селом», «Пісня про Івано-Франківськ». Хореографічні постановки Івана Курилюка побудовані на танцювальній лексиці, характерній для Прикарпатського регіону, відзначаються жанровим розмаїттям та змістовою оригінальністю. Як знавець гуцульського, бойківського, лемківського фольклору, балетмейстер багато уваги у своїй роботі приділяє традиціям та елементам традиційно-побутової культури. Побуг, обряди і звичаї жителів Прикарпаття посіли чільне місце у формуванні типології творчості Курилюка.

Свій багатий досвід режисера естради і масових свят Іван Васильович передає молодим колегам у статусах позаштатного методиста науково-методичного центру культури Прикарпаття і керівника творчої лабораторії хореографічних колективів області. Балетмейстер дуже багато їздить селами Прикарпаття, допомагає аматорським колективам вдосконалювати свою виконавську майстерність, здійснює постановки, підтримує розвиток аматорської хореографії на Прикарпатті. Саме тому рівень танцювальних колективів Івано-Франківщини, дитячих і дорослих, досить високий. У цьому можна було неодноразово переконатись на різних етапах Всеукраїнського фестивалю-конкурсу народної хореографії імені Павла Вірського.

За досягнуті успіхи та сумлінну працю Іван Курилюк неодноразово нагороджений грамотами Міністерства культури України, подяками, почесною грамотою Кабінету Міністрів України, почесною відзнакою «Медаль ім. П. Вірського».

Під керівництвом Івана Курилюка вже на сьогодні Гуцульський ансамбль із статусом «національний», «академічний» багато гастролює. Рівень колективу серед професійних ансамблів України високий. Особлива увага приділяється репертуару, збереженню гуцульського фольклору. Разом з тим балетмейстер постійно знаходиться в пошуку нових сучасних форм.

Іван Васильович Курилюк — народний артист України, головний балетмейстер Національного академічного гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія», голова обласного осередку Національної хореографічної спілки України, неординарна особистість, професіонал, фанат своєї справи, завжди спрагливий до творчих новинок, вимогливий, справедливий та людяний керівник, якого шанують і поважають. Його ім'я увійшло в історію України як ім'я людини, яка в різні періоди існування нашої держави працювала і працює заради великої ідеї відродження, розвитку й збереження скарбів українського танцювального мистецтва для прийдешніх поколінь.

М. Г. Колногузенко

ІСТОРІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМУ УКРАЇНЦІВ ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ХОРЕОГРАФА

М. Г. Kolnohuzenko

HISTORY OF THE NATIONAL COSTUME OF UKRAINIANS AS A COMPONENT OF TRAINING OF THE FUTURE CHOREOGRAPHER

Завданням вищої школи в Україні є підготовка компетентного спеціаліста в галузі культури.

Дисципліна «Історія костюма» є необхідною складовою циклу професійно-орієнтовної підготовки майбутніх хореографів, оскільки знання та вміння, які отримані за час її вивчення, тісно пов'язані з такими дисциплінами хореографічного циклу, як український, народно-сценічний та історико-побутовий танець, композиція та постановка танцю і хореографічний ансамбль. Знання національного костюма українців у його регіональних особливостях є однією з основних складових під час вивчення цього предмету. Це має велике значення у майбутній професійній роботі випускників вищих мистецьких закладів вищої освіти, які будуть працювати на посадах керівника аматорського або професійного хореографічного колективу, балетмейстера створювача, репетитора, викладача хореографічних дисциплін, артиста хореографічного ансамблю або театру.

Національний костюм є яскравою складовою загальної культури українського народу та засобом саморозвитку й самовираження особистості.

Відповідний рівень загальної культури, національної самосвідомості є ознакою освіченої людини сучасності, громадянина нашої держави.

У Концепції національно-патріотичного виховання дітей та молоді основна увага повинна приділятися культивуванню кращих рис української ментальності, яка складається з багатьох чинників, серед яких одне із центральних місць посідають обізнаність, повага та гордість за багатогранне національне мистецтво нашого народу. Майже ніхто у світі не може рівнятися з красою та глибинним змістом наших пісень, танців, однострою (костюму). Національний костюм українців несе інформацію про його власника, регіон, область, район його походження, соціальне положення людини, її вік. Сполучення малюнків та кольорів — це не лише надзвичайна краса, а й сакральний код наших предків. Національний костюм є вираженням національного характеру, звичаїв та історії народу, тому його вивчення сприяє формуванню національної й загальної культури молоді.

Нині частина української молоді, особливо південних та східних областей, недостатньо обізнана в національних традиціях, обрядах, танцях, національних костюмах. Цей факт має суттєвий вплив на формування їхнього менталітету. У зміні цієї ситуації велику просвітницьку та професійну роботу проводять такі навчальні заклади Харківщини, як Харківська державна академія культури, Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, хореографічні відділення Харківського та Лозівського вищих коледжів мистецтв, серед яких провідне місце посідають відділення народної хореографії.

Майбутнім хореографам дають знання з багатьох дисциплін. Однією з найнеобхідніших є «Історія костюма» з розділами по національному українському костюму. Неможливо розкрити зміст національного танцю без національного костюму, який надає важливу інформацію та забезпечує 25–30 відсотків у глядацькому сприйнятті твору. Крім того, під час засвоєння різних тем цієї дисципліни я завжди надаю характеристику різним епохам, історичним подіям, людським взаємовідносинам у різних життєвих ситуаціях. Саме такий підхід до викладання цього предмету активно впливає не лише на загальну підготовку майбутніх хореографів, а й формування людини освіченої та люблячої свою Землю і традиції талановитих пращурів. Це є надважливим сенсом моєї роботи, оскільки без знань та поваги до минулого не буде майбутнього.

Крім того, останнім часом на ринку праці спостерігається загострення конкурентної боротьби. Вимоги до персоналу щороку зростають. Вища школа має забезпечити підготовку висококваліфікованих фахівців, зокрема культурно-мистецького напрямку, здатних адаптуватись до соціально-економічних перетворень.

О. М. Широковська

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГІВ,
БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ**

O. M. Shyrovskva

**CURRENT ISSUES OF THE MODERN PREPARATION
OF TEACHERS AND CHOREOGRAPHERS OF BALLROOM DANCING**

Щоб зрозуміти сучасні тенденції бального танцю, всі позитивні і негативні процеси в ньому, необхідно враховувати історію розвитку цього виду танцювального мистецтва. Бальний танець за минуле сторіччя активно еволюціонував від побутового бального танцю до танцювального спорту, що з'явився наприкінці ХХ ст. Нині феномен бального танцю прийшов до троїстого стану. А саме: конкурсний напрям танцю, що є найбільш затребуваним у всьому світі і розвивається у двох видах – спортивний бальний танець і танцювальний спорт, а також, як окремий напрям, існують сценічні форми бальної хореографії. Усі ці три складові розвиваються самостійно, що пов'язане і з певними проблемами, і з досягненнями. У зв'язку зі специфікою конкурсів бального танцю творча складова часто відходить на другий план і бальні танці все більше набувають ознак спорту. Однак не треба забувати, що бальний танець у будь-якому вираженні – це передусім танцювальне мистецтво. Усі ці три напрями – спортивний бальний танець, танцювальний спорт, сценічний бальний танець –

мають загальну підставу: етико-естетичну культуру і художню компоненту, реалізовану в стилі, манері і в русі кожного танцюриста, а також — характерні історичні та музичні ознаки. Відповідно, критерії художності, за якими глядач оцінює дію, що відбувається, побудовані і виходять також з даних основ.

Школи танців завжди були оплотом естетичної культури людини. І дуже важливо, щоб педагог, тренер, постановник різних фрагментів, номерів і програм відчував і розумів, що основним фактором розвитку бального танцю є саме особистий творчий внесок педагогу, його оригінальні ідеї. Еволюція хореографічної мови, процес пошуку нових засобів пластичної виразності — все це важливий атрибут розвитку будь-якої дисципліни. Додаткова складність сучасної ситуації в тому, що в середовищі педагогів та тренерів бального танцю немає чіткого уявлення про роль і місце їх професії в суспільстві. Не вирішено питання підготовки кадрового складу для всіх напрямів бальної хореографії. Найчастіше це більш-менш талановиті виконавці-практики, які пройшли відмінну виконавську школу, але відчують брак балетмейстерських навичок, загальної художньої культури, знань з деяких спеціальних предметів: історії культури, мистецтва балетмейстера, аналізу музичних творів, методики роботи з хореографічним колективом тощо. Безумовно, не вистачає знань і запозичення методів і методики, напрацьованих десятиліттями в класичному, народному танці. Це, звичайно ж, впливає на якість викладання в бальному танці. У цій ситуації бальний танець зазнає певних змін — виникають негативні тенденції, які можна побороти уважним вивченням історії бального танцю, шанобливим ставленням до його витоків і традицій, а також розумінням його естетичної суті і цінності. Не можна забувати, що бальний танець у будь-якому вираженні — це передусім танцювальне мистецтво.

Нині ряд кафедр у вищих навчальних закладах України готує фахівців з різних напрямів хореографічного мистецтва. Факультет хореографічного мистецтва Харківської державної академії культури в цьому відношенні — лідер. Тут система підготовки вчителів танців налагоджена, відрізняється багаторічним досвідом, програми навчання націлені на виховання високоосвічених фахівців у сфері хореографії загалом і бальної хореографії зокрема. Але не можна забувати, що нині обов'язково слід враховувати сучасний стан напрямів бальної хореографії та відповідально підходити до складання й удосконалення навчальних програм і предметів.

І. І. Макарова

**ВИКЛАДАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН
В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ: ПЕРЕВАГИ І НЕДОЛІКИ**

І. І. Makarova

**TEACHING CHOREOGRAPHIC DISCIPLINES
IN DISTANCE LEARNING: ADVANTAGES AND DISADVANTAGES**

Дистанційне навчання — новий освітній досвід, що раніше використовувався лише для отримання додаткової освіти в Україні, а за останній рік в умовах надзвичайної ситуації отримав ключові позиції в загальному педагогічному середовищі. Інтерактивна взаємодія учнів і викладачів є невіддільною і

обов'язковою частиною сучасного світу під час отримання якісної освіти на всіх рівнях, що зумовлено гострою необхідністю.

У хореографічному мистецтві традиційною є форма передавання інформації від викладача до учня, яка оснований на демонстрації невербального матеріалу з поясненням нюансів та своєчасним виправленням помилок при виконанні того чи іншого руху. З огляду на специфіку викладання хореографічних навчальних дисциплін, дистанційні освітні програми не можуть бути реалізовані в повному обсязі. Тому основним завданням інформатизації навчання є створення як для викладачів, так і для студентів сприятливих умов для вільного доступу до культурної, навчальної і наукової інформації.

З огляду на ці фактори, лише декілька видів сучасного візуального подання матеріалу відповідають вимогам при дистанційному вивченні хореографічних дисциплін, а саме: прямі трансляції, кейс-уроки, конференції онлайн. Ці порівняно нові методи навчання мають свої переваги та недоліки, на які треба зважати при плануванні щодо викладання хореографічних дисциплін.

Прямі трансляції — один із найпростіших у підключенні видів дистанційного навчання, доступний у багатьох соціальних мережах (Instagram, Facebook тощо). Переваги: просте підключення; легке відстеження відвідувань; не потрібно встановлювати додаткові програми; можливість займатися за розкладом. Недоліки: викладач не контролює, що робить учень; робота лише по системі «роби як я»; обов'язкова реєстрація в соцмережах; робота не в парі з викладачем; потрібен стабільний інтернет-зв'язок.

Кейс-уроки — підготовлені заздалегідь різного роду завдання (навчальне відео, тести, лекції тощо). Слід зазначити, що в умовах дистанційного навчання контроль виконання домашнього завдання з хореографічних дисциплін здійснюється за допомогою запису відео і є одним з найбільш поширених і практико-орієнтованих методів. Кейс-уроки можна використовувати як додаткові завдання, так і основні. Перевага таких уроків у тому, що учні можуть виконувати їх в будь-який зручний час; можливість перевіряти виконання завдань; не залежить від стабільності і швидкості Інтернету. Недоліки: підготовка, виконання та перевірка уроків займають дуже багато часу у всіх; відсутня можливість робити зауваження і виправлення в реальному часі.

Онлайн-конференції (Moodle, Zoom та ін.) — можливість проводити заняття в режимі реального часу. Значною відмінністю від інших видів дистанційного навчання є моментальний зворотний зв'язок у момент виконання завдання, що створює атмосферу уроку, максимально наближену до оригінальної. Переваги: програму можна встановити на комп'ютер, планшет і смартфон; можливість виправляти помилки у вихованців на уроці; можливість бачити і спілкуватися з групою учнів у режимі реального часу; заняття за розкладом. Недоліки: необхідна установка програми та реєстрація; вивчення програми для конференцій; можливо зависання відеотрансляції, відставання звуку; можливо погана якість відео або аудіопередачі; переривання уроку через програмні або мережеві помилки.

Слід зазначити, що важливою умовою для ефективного віддаленого навчання хореографічних дисциплін є усвідомлений підхід учнів до професійної освіти та самоосвіти. А ефективність застосування форм віддаленого навчання безпосередньо залежить від технічних засобів — наявності персонального

комп'ютера і доступу в Інтернет; швидкості передавання даних, освітленості та умов приміщень, розміщення пристроїв відеозйомки. Безсумнівно, дистанційне навчання відіграє все більшу роль у модернізації і вдосконаленні української освіти, та можна стверджувати, що перераховані форми дистанційного навчання можуть існувати в системі професійного хореографічного навчання при форс-мажорних обставинах, але не можуть бути реалізовані в повному обсязі.

Таким чином, виникає необхідність додаткових досліджень і розробок у цій галузі для більш ефективного навчання. Усі матеріали повинні бути систематизовані в порядку послідовного їх засвоєння з урахуванням хореографічної логіки та подання навчальних і творчих завдань.

Д. С. Петров

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПЕДАГОГІЧНИХ УМОВ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ СУЧАСНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

D. S. Petrov

MODERN TENDENCIES OF PEDAGOGICAL CONDITIONS OF TRAINING THE TEACHERS-CHOREOGRAPHERS OF MODERN BALLROOM DANCES

Сучасні тенденції в хореографії закликають майбутнього педагога-хореографа навчатися та розвиватися в житті кожну хвилину. І йдеться не лише про рух. Саме в житті ми накопичуємо ті психологічні якості особи, які потім втілюємо і в тренувальному процесі, і в самому танці. Саме особливий психологічний настрій необхідний педагогу-хореографу як для ефективної роботи, так і для творчого стану – створення образу.

Психологічний клімат впливає і на емоційний стан, і сприйняття своєї роботи, на свободу м'язів, відчуття свого тіла, відчуття партнера, музичність, і, що головне, на образ, енергетику танцю.

Причинами відсутності належного творчого стану є: фізична втома, психологічна втома, незадоволеність собою. Відсутність творчого стану – один з важливих сучасних факторів, на які слід звертати увагу під час підготовки педагогів-хореографів, а також враховувати індивідуальності студентів – майбутніх педагогів хореографії.

Існують сім груп індивідуальностей, що повинні враховувати педагоги під час сучасного навчально-творчого процесу:

Прагнучі. Ці студенти вважають за краще соціалізувати більшість часу, оскільки це робить їх щасливими. Вони люблять навчатися, але потребують часу, щоб спілкуватися з іншими студентами. Вони не потребують оцінки своїх партнерів, але хочуть бути відзначеними. Вони є дуже чутливими до психологічного мікроклімату.

Наполегливі. Ці студенти вважають за краще наполегливо трудитися, щоб удосконалити себе. Вони досить цілеспрямовані, прагнуть бути кращими, ніж інші. Вони люблять займатися стільки, скільки вони зможуть. Вони не потребують оцінок своїх партнерів, але потребують співпраці, щоб поліпшити свої навички. Вони не чутливі до психологічного клімату. Партнери і викладачі повинні бути упевнені в тому, що подальші їх кроки мають привести до успіху.

Забути. Ці студенти відчувають себе ізольованими в житті. Вони вважають за краще бути незадіяними в більшості навчального процесу, оскільки не мають ніякої можливості прогресувати. Вони танцюють рідше, потребують оцінки своїх партнерів і викладачів, щоб створити відчуття власної гідності. Вони дуже чутливі до негативних зауважень.

Борці. Вони теж відчувають себе ізольованими в житті, але інакше. Уважають за краще бути дуже активними більшість часу, оскільки для них заняття зобов'язання. Вони танцюють і займаються постійно, бояться, що б це не було даремно.

Успішні. Ці студенти вважають за краще працювати, щоб бути попереду інших. Вони потребують пошани від інших, хочуть бути визнаними, як кращі.

Дослідники. Вони люблять бути завжди різними — дуже інтуїтивні і люблять експериментувати. Вони нетрадиційні і люблять порушувати правила, вважають за краще навчатися заради самозадоволення і не шукають пошани від інших.

Реформатори. Ці студенти люблять відрізнятись від інших. Вони прагнуть до внутрішнього зростання, простоти і впевненості в собі.

Зважаючи на ці індивідуальні особливості студентів бальної хореографії, викладачі бального танцю повинні вбачати первинне своє завдання в допомозі студентам у психологічному плані.

Друге завдання сучасних викладачів танцю — відносини. Приблизно чверть студентів надихає те, коли їм прямо зауважують на їх помилки і звертають увагу на те, як вони можуть покращити свої результати. Інші студенти більш скуті в житті і мають велику потребу в підтвердженні того, що вони досягають успіху та в них все добре. Вони потребують позитивної інформації й підтримки.

Саме на ці психологічні особливості й повинні спиратися викладачі бальних танців у роботі зі своїми підлеглими. Наскільки педагог буде толерантним, уважним до індивідуальності кожного студента, на стільки може розкритися творчий потенціал майбутнього фахівця.

Верхівкою айсберга в діяльності викладача є досягнення індивідуальності його студентів без втрати принципів у виконанні хореографічних основ. Хотілося б бачити продукт, який ґрунтується на артистизмі й хорошій пластиці, тому, що в той же самий час знання основних принципів і автоматика рухів, досягнута в результаті серйозної роботи, є основою знань техніки, яка вивчається в навчальному процесі.

Індивідуальність характеризують такі якості, як артистизм, професійні навички, висока техніка. Майбутній педагог бальної хореографії повинен знатися на мистецтві створення образу, цікавитися передовими методами даного виду хореографії, аналізувати музику, психологію відносин, сексуальність та емоційність, та їх прояви в творчому вираженні.

У формуванні індивідуальних якостей студента у відносинах педагога і студента повинні нести форму раціонального авторитету. Педагог з більшими знаннями, впевненістю своїх думок не повинен нав'язувати їх студентіві і перешкоджати його творчим пошукам, а всіляко їх підтримувати, заохочувати, допомагати їхньому розвитку.

Таким чином, усі ці якості як студента, майбутнього педагога хореографії, так і безпосередньо педагога, який навчає студента, потрібно спрямовувати на

сприяння розвитку творчої індивідуальності в майбутніх педагогів-хореографів, що і є другою умовою цієї статті.

Підсумовуючи необхідно зазначити, що в ефективності підготовки педагогів сучасного бального танцю важливу роль відіграють наступні педагогічні умови: створення сприятливого психологічного клімату під час підготовки майбутніх педагогів бального танцю; сприяння розвитку творчої індивідуальності в майбутніх педагогів-хореографів бального танцю.

Н. М. Семенова

ОГЛЯД ДРУКОВАНИХ ДЖЕРЕЛ З МЕТОДИКИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

N. M. Semenova

REVIEW OF PRINTED SOURCES ON THE METHODS OF CLASSICAL DANCE

У сучасному інформаційному просторі гостро постає питання якості та надійності інформації, особливо загальнодоступної в мережі Інтернет. Іноді достовірність запропонованих матеріалів викликає сумнів, у більшості випадків інформація подається без посилань на першоджерела та без прізвищ авторів. У зв'язку з цим актуальним та необхідним стає проведення огляду та ретельний аналіз надійних і перевічених друкованих джерел з хореографічного мистецтва, навіть у найдослідженішому його вигляді — класичному танці.

До списку джерел з методики класичного танцю включені російськомовні та україномовні книги провідних викладачів класичного танцю ХХ–ХХІ ст., де міститься інформація щодо правил виконання рухів, методику побудови комбінацій і уроків, етапи навчання та ін. Розвідки, присвячені класичному танцю, відповідно до мети та структури, можна умовно поділити на три групи: *методичні*, в основі яких — педагогічний досвід; *теоретичні*, в основі яких — аналіз документів, зображень, спостережень; та *довідкові*. Аналізу підлягають найбільш цитовані методичні праці. Огляд літератури не охоплює наукових праць з історії класичного танцю і не аналізує мемуарні та біографічні доробки видатних діячів хореографії: балетмейстерів, артистів, педагогів. Увага зосереджена на суто методичній літературі з класичного танцю, яка здатна забезпечити оптимальне поєднання теоретичних знань з практичними навичками, розширити набутий під час виконавчого досвіду кругозір, уточнити правила виконання та викладання рухів тощо.

Методичні праці, доступні широкому колу читачів, поділимо на такі підгрупи:

Книги викладачів Н. Базарової та В. Мей, Г. Березової, В. Звездочкина, Л. Цветкової, що побудовані за етапами навчання та містять відповідний певній програмі набір рухів і рекомендації до їх виконання.

Розвідки педагогів Н. Александрової та О. Малашевської, А. Ваганової, Є. Валукіна, В. Костровицької та А. Писарева, М. Тарасова, де рухи класичного танцю розподілені на групи і автори надають характеристику їх виконання від простого до складного.

Книги С. Головкиної, В. Домарка, Л. Зіхлінської та В. Мей, В. Костровицької, А. Мессерера, П. Пестова, у яких подані уроки класичного танцю різного рівня складності від учнів до артистів балету.

Праці Т. Васильєвої, Є. Валукіна, І. Єсаулова, М. Осипової, Л. Сафронової, М. Смірної, Л. Шиловой, що присвячені одному, декільком чи певній групі рухів або розглядають певну методичну проблему.

Книги Г. Альберта, С. Каплан, Г. Чекетті, у яких описано специфіку педагогічного методу свого вчителя.

Роботи Г. Безуглої, Г. Богданова, П. Ладигіна, Л. Ярмолевич, що містять як конкретні вказівки до музичного оформлення уроків, так і загальні рекомендації до роботи з опанування музично-хореографічних форм класичного танцю.

До методичних праць, в основі яких перебуває педагогічний досвід, слід віднести і такі, що написані в процесі формування та становлення системи класичного танцю. Серед найвідоміших — «Орхезографія» Т. Арбо, «Танцівник» Ф. Карозо, «Нові винаходи балету» Ч. Негрі, «Повний підручник танцю», «Танці взагалі, балетні знаменитості та національні танці» К. Блазіса, «Вчитель танців» Ж. Рамо, «Письма про танці та про балети» Ж. Новерра та ін. Це книги провідних вчителів танцю різних часів від перших праць про танець до книги А. Ваганової «Основи класичного танцю». У них не лише надана характеристика стилю та манери виконання танців різних епох, опис їх композицій, але й наведені правила виконання рухів, що стали основою класичного танцю.

Крім того, важливими для уточнення методики викладання класичного танцю є праці фахівців суміжних галузей. Серед актуальних — «Педагогіка і психологія танцю. Нотатки хореографа» Д. Зайфферта, «Дихання в хореографії» В. Кирилока, «Біомеханіка хореографічних вправ» О. Котельникової, «Гімнастика в хореографічній школі» М. Левіна та ін. У них розглядаються питання, що виходять за межі суто класичного танцю, але дуже важливі для виховання нового покоління хореографів: виконавців, педагогів, балетмейстерів.

Для аналізу методичних джерел розроблено загальний план їх характеристики, який містить: відомості про автора, опис структури та змісту праці, аналіз особистого вкладу автора в розвиток методики класичного танцю та рекомендації щодо можливостей застосування матеріалів книги на практиці. Результати аналізу перевірені під час власного викладання класичного танцю у ХДАК та можуть бути використані під час самостійної роботи студентів спеціальності 024 Хореографія.

К. І. Шкуреев

ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ ДЛЯ ДІТЕЙ (1990-ТІ — 2010-ТІ РР.)

К. І. Shkuryeyev

TRANSFORMATIONS OF SOCIO-CULTURAL CONTENT OF UKRAINIAN BALLETS FOR CHILDREN (1990s — 2010s)

Український балетний театр, його історія і особливо теорія, є однією з недостатньо досліджених проблем сучасної науки про культуру. Поставши у 1920-ті рр. з ініціативи радянського керівництва, за століття свого існування цей прояв урбаністичної культури став одним з найулюбленіших напрямів творчого самовиявлення українців. У 1990-ті рр. розпочався новий етап історії українського балету, зумовлений розбудовою суверенної держави і самостійним розвитком національної культури. Інтеграція до світового співтовариства,

європейський контекст, нова естетика і проблематика творчості, звільнення від ідеологічних штампів попередньої доби зумовили суттєві трансформації соціокультурного змісту українських балетів, особливо помітні в балетах для дітей.

У репертуарі кожного з семи українських балетних театрів є принаймні один балет для дітей. Особливо популярні балети Г. Майорова «Чиполліно» та «Білосніжка та семеро гномів», створені пів століття тому за принципами хореографічного симфонізму, відродженого в 1960-ті рр., за мотивами популярних казок. В останні три десятиліття також було створено низку нових оригінальних балетів, адресованих дітям. У цьому напрямі працювали такі українські балетмейстери, як Г. Ковтун, А. Рубіна, В. Литвинов; у Харківському національному академічному театрі опери та балету кілька вистав для дітей створив також французький хореограф Й. Нус. Усі згадані постановники одночасно розробляли сценарну драматургію своїх балетів, брали участь у добірї музичного матеріалу і підготовці художнього оформлення, тому мали найкращі можливості втілення своїх світоглядних концепцій.

В основі сюжетів найвизначніших нових балетів для дітей — популярні вітчизняні і світові казкові твори: «Доктор Айболить» К. Чуковського, «Золотий ключик, або пригоди Буратіно» О. Толстого, «Коник-Горбокони» П. Єршова, «Снігова Королева» Г. Х. Андерсена, «Маленький Принц» А. де Сент-Екзюпері, «Попелюшка», «Красуня та Чудовисько» Ш. Перро.

Аналізуючи сценарну драматургію новостворених балетів для дітей можна помітити, що старі, давно відомі сюжети в них набувають своєрідних тлумачень. Нові втілення позбавлені схематизму і умовності попередньої доби, які здебільшого зберігаються в «класичних» балетах для дорослої глядацької аудиторії, їм властиві детальна розробка епізодів і персонажів, нові цілі і завдання. Зокрема А. Рубіна в балетах «Айболить XXI» і «Снігова Королева» прагнула зняти конфлікт, уникнути протистояння, сподіватись на кращі людські якості, на добро, яке є в кожному. В її балетах негативні персонажі у фіналах обов'язково перетворюються на добрих. В. Литвинов у своїх постановках «Коник-Горбокони», «Буратіно і чарівна скрипка», «Карнавал тварин», «Попелюшка» втілює суто український менталітет. Його герої кмітливі, не бояться помилятись, сміливо йдуть назустріч долі, позбавлені плакатної зразковості, однорівності, вередують, викрашаються, поводяться легковажно. Зокрема Попелюшка позбавлена жертвності і самовідданості попередніх постановок, мрійлива і цілеспрямована. З балету зникла сцена милостини феї-жебращі, фея — хрещена мати Попелюшки, її сприяння — не нагорода, а подарунок, його не треба «заслужити», це, скоріше, прояв гармонії Всесвіту. У цих трансформаціях можна спостерігати новий глобалізаційний тренд: на місце ідейним героям, незламним і непохитним у своїх переконаннях, прийшли інші, ті, які відкриті світу, готові взаємодіяти, співпрацювати, приймати дарунки долі.

Інша особливість постановок українських балетмейстерів цього періоду — наявність персонажа-охоронця і провідника, котрий веде головних героїв і забезпечує щасливий фінал. У «Сніговій Королеві» це Казкар, у «Буратіно» такої функції набуває Тато Карло, у «Попелюшці» — фея, яка не лише споряджає похресницю на бал, але і веде принца до неї. Тобто створені українськими

балетмейстерами герої не наважуються покладатись на власні сили, вони потребують проводу і певності, зовнішньої підтримки; так своєрідно відбилися у балетах для дітей приховані, підсвідомі настрої українського суспільства першого десятиліття незалежності.

Суттєво відрізняється творча концепція Й. Нуса, котрий приніс на українську сцену суто французьке світосприйняття, з його індивідуалізмом, іронією, заглибленістю у власний надцінний внутрішній світ, вмінням творити красу з нічого і ставленням до життя, як до пригоди. На противагу українським постановникам, Й. Нус не полегшує долі своїх героїв, навпаки, підступно ускладнює їх: Маленькому Принцеві доросле життя являється без прикрас, в усій його простоті і незворотності, і він обирає загибель; випробування Чудовиську чинить його ж Гувернантка, а підлеглі селяни ледь не вбивають просто з тупої жорстокості. Прем'єрні вистави засвідчили, що українські артисти, маючи значний досвід гастролей закордоном і співпраці з європейськими колективами, охоче, без будь-якого внутрішнього спротиву втілюють задуми французького хореографа; однак подальші вистави показали, що театральні балетмейстери, які переважно належать до старшого покоління, намагаються змінювати окремі рухи, руйнуючи хореографічні співвіднесення, аби пом'якшити, прикрасити їх, нівелюючи оригінальний задум, що особливо позначилось у балеті «Маленький Принц», який з'являється в афіші один-два рази в сезон.

Отже, навіть побіжний огляд сценарної драматургії балетів для дітей періоду незалежності України дає багатий матеріал для розуміння їхнього соціокультурного змісту, в якому повною мірою відбилися постмодерністські зрушення останніх десятиліть. Подальший аналіз композиції вистав, хореографічного тексту, художнього оформлення значно розширить і поглибить уявлення про новітню культуру України, проблеми і тенденції її розвитку.

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМИРИ ОРІЄНТАЛІСТИКИ

Д. Болюх

**АНАЛИЗ ИДЕИ АСОЦИАЛЬНОСТИ ЙОГИ
В РАБОТАХ Е. П. БЛАВАТСКОЙ И А. КРОУЛИ**

D. Boliukh

**THE IDEA OF YOGA ASOCIALITY IN THE WORKS
OF H. BLAVATSKY AND A. CROWLEY: A CRITICAL ANALYSIS**

В современном западном эзотеризме и в массовой культуре образ индийского, а в настоящее время уже и европейского йогина, ассоциируется со значительной степенью его асоциальности. Под йогой мы подразумеваем сложную систему, включающую в себя философскую составляющую, а также систему психопрактик, а не т. н. «постуральную» йогу (фитнес-йогу), которая сейчас приобрела популярность на Западе и которая к аутентичной йоге имеет весьма отдаленное отношение.

Далеко не последнюю роль в формировании и распространении идеи асоциальности йоги сыграли такие выдающиеся представители европейского

эзотеризма, как Елена Петровна Блаватская (1831–1891) и Алистер Кроули (1875–1947). Оба эти автора, каждый в свое время, оказали большое влияние на восприятие йоги западным читателем. Блаватская утверждала, что истинный йогин должен полностью отказаться от мирской жизни, соблюдать целомудрие и прочие добродетели. Даже если опыт социальной (мирской) жизни был у человека в прошлом, это является, по словам Блаватской, «непреодолимым препятствием» к занятиям йогой. Кроули также настаивал на необходимости вести асоциальный образ жизни, если человек хотел приблизиться к идеалу йогина и мистика. Однако внимательное изучение индийских первоисточников по йоге (например, Бхагавадгиты) позволяет нам прийти к выводу, что идея асоциальности не носила такого абсолютного характера, как она представлена у Блаватской и Кроули. Можно предположить, что на формирование этой идеи как атрибута «духовного» человека повлияли представления о христианском монашестве, в результате чего возник собирательный образ йогина-монаха. Задача доклада заключается в анализе первоисточников по йоге, которые позволяют опровергнуть привычные представления об асоциальности йоги, возникшие во многом благодаря Е. П. Блаватской и А. Кроули.

В. Горбачова

ІНТУЇТИВНИЙ МЕТОД У МИСТЕЦТВІ ІНДІЇ ХХ СТ.

V. Horbachova

INTUITIVE METHOD IN THE ART OF INDIA OF THE 20TH CENTURY

Адаптація до нової мови модернізму потребувала від індійських митців стрімких змін у художньому імперативі. Художники звертаються до народного та професійного національного мистецтва, знаходячи у ньому нові сенси.

У версії А. Тагора традиційне, фольклорне перетворюється на свободу експериментів з елементами асиміляції. У його творчості можна віднайти аналогії з п'єсами у форматі Ятра, а також захоплення стилем катум-кутум, скульптурними формами, зробленими з випадкових природних об'єктів, загалом дерева, у яких можна побачити образи. Назва походить від поєднання двох слів *katum* — структура або форма та *kutum*, що означає зв'язок, «зроблене за допомогою знайдених предметів». Митець буде пристрасно захоплений роботою в напрямі катум-катам останнє десятиліття кар'єри, включивши його в межі історії сучасного індійського мистецтва.

У 30-х рр. ХХ ст. на авансцені індійського мистецтва з'являється нове ім'я, яке одразу прогрімало на всю Європу. Перша виставка Рабіндраната Тагора відбулась в 1930 році в паризькій Gallerie Pigalle, а згодом відкрилась у Лондоні, Нью-Йорку, Берліні та Москві.

Малюнки Рабіндраната від самого початку були тісно пов'язані з текстом. Вони народжувались на полях рукописів, перетворюючись на тематичні мініатюри з характерними графічними рисами. Р. Тагор показав на власному прикладі, що в істинному мистецтві повинні бути присутні передусім живий образ і думка, які можуть бути виражені будь-якими живописними засобами, аби образ був зрозумілий та виразний. Спорідненість тексту та малюнків Р. Тагора змушує також апелювати до концепції автоматичного письма, з якою він, безперечно, був знайомий. Перші есеї про подібний метод були опубліковані

в Індії ще в 1917 р. — за сім років до маніфесту А. Бретона. Захопленість митця інтуїтивним методом також могла стати основою або каталізатором для подальших експериментів.

Попри те, що Р. Тагор не мав професійної художньої освіти, а також ніколи не вивчав спеціально архітектурні та живописні пам'ятки індійської культури, у його роботах можна простежити взаємозв'язок з давніми індійським мистецтвом, розписами Аджанти та Кочина. Як митець, Рабіндранат не потребував передання зовнішньої схожості, його малюнки ставали способом передачі суб'єктивного досвіду та вражень.

Художні пошуки А. Тагора та Р. Тагора в останні роки їх творчого життя стають найбільш природними спробами звернутись до традиційного та синкретичного індійського мистецтва. Ані спроби копіювання давніх монументальних розписів та мініатюр, ані категоричний підхід до мистецтва не давали таки результатів відродження індійської культури в межах образотворчого мистецтва.

Серед ознак, притаманних індійському примітивізму, зустрічається не лише спрощена художня мова, подібна до народного та наївного мистецтва. Увагу глядача привертає також прихована тенденція до еротичного підтексту, без якого неможливе неприховане природне буття. Наприклад, з'являється зображення жінки, що годує немовля, або жінки з напівоголеними грудьми, що видніються під тонким сарі (слід пам'ятати, що жіночий костюм змінюється тільки під впливом європейців).

Радикальна формалістична мова Р. Тагора, яку продовжив Джаміні Рой, стала ще однією причиною трансформації індійського мистецтва. З'являється нова хвиля реакцій, серед яких прийнято виділяти художників-примітивістів.

Індійський примітивізм, як напрям, починає розвиватись у межах модерного індійського мистецтва з однієї причини: він стає висловленою антитезою колоніальним урбаністичним цінностям. Та в жодному разі його не можна сприймати як антисучасний рух, а лише як критичну форму сприйняття дійсності. До мистецтва Сходу неможливо застосувати європейську історію стилів, однак нова модерністська тенденція, що зароджується на початку ХХ ст. в Індії, є близькою до романтизму.

Дж. Рой не був винятком у довгому списку художників, у творчості яких знаходили місце відлуння західного мистецтва. Його роботи, за словами мистецтвознавців, містили ознаки католицької традиції, наслідування Ван Гога, тяжіння до китайської манери та інтерпретації на тему Аджанти. Водночас власне бачення художника було зовсім протилежним. Він казав: «...якщо Індія змушує себе наслідувати західну цивілізацію, це говорить не про геній Європи, а про знівеченість Індії».

Д. Зиборова

ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ-ВЕЧНОСТИ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КАРТИНЕ МИРА

D. Ziborova

TIME-ETERNITY IMAGES IN THE ANCIENT EGYPTIAN PICTURE OF THE WORLD

Для картины мира Древнего Египта характерно выражение полноты чего-либо через пары понятий, образующих единство. Так, Египет называется

«Две Земли», «Север и Юг», титул правителя означает «царь Верхнего и Нижнего Египта» и т. п. Но полноту действительности в Древнем Египте образует непривычная европейской картине мира пара «время — пространство» (в египетском языке вообще отсутствует термин «пространство» в смысле абстрактной категории, описывающей универсум), а две темпоральные категории, которые могут быть описаны как время-вечность: *нехех* (*nHH*) и *джет* (*Dt*).

Два этих понятия не поддаются прямому переводу и концептуализации в терминах европейской философии времени, но исследование именно этих категорий позволяет очертить контуры древнеегипетской картины мира. В XX в. крупнейшие египтологи пытались прояснить смысл этих категорий на основе исследования текстов, охватывающих период от Древнего царства до греко-римского времени, не обходя вниманием и коптские источники (Я. Ассман, Э. Хорнунг, Дж. П. Аллен).

Двойственность понятий в описании времени-вечности коррелирует с грамматикой египетского языка, в котором отсутствуют привычные для индоевропейской языковой группы временные категории (прошлое, настоящее и будущее), но представлены два типа глаголов: условные «перфект» — передающий завершенность, окончательность действия, и «имперфект» — передающий процессуальность, изменчивость. Эти временные грамматические формы помогают понять и категории *нехех* и *джет*, которые, хотя и передают разные типы вечности, также связаны с определенной временной длительностью, что позволяет их определять как *время-вечность*. Хотя иногда, упрощая, их переводят как синонимы («вечность», «бесконечность»), они связаны с комплексом совершенно разных представлений, не синонимичных, а взаимодополняющих.

Нехех — это вечность, связанная с солнечным богом Ра и циклическим движением Солнечной ладьи: днем — по небу нашего мира, и ночью — по небу потустороннего мира Дуата. Это то, что соответствует «вечному возвращению», циклическому повторению и обладает бесконечной длительностью возобновления и «циклической протяженностью» (Г. Кадеш). **Джет** — это вечность, связанная с Осирисом и потусторонним миром мертвых, нетленностью и постоянством, уже завершившаяся, совершенная, но при этом обладающая длительностью «вечного единообразия» (Дж. П. Аллен) и линейной протяженности.

Заупокойные тексты показывают взаимосвязь этих понятий: *нехех* в них связано с временем жизни, а *джет* с временем посмертия. Так, фрагмент Текстов Пирамид РТ 274 (Пирамида Униса) гласит: «Время жизни Униса — *nHH*, конец (букв.: «предел») ее — *Dt*» [Руг. § 412а].

В эпоху Нового царства в тексте царских гробниц «Книги Ам Дуат» в шестом часе происходит встреча богов, носителей двух этих вечностей-времен — Осириса и Солнечного бога, и их соединение в единое, синкретическое божество, где Осирис с его вечностью *джет* представляет тело, а Солнечный бог, и его циклическое *нехех* — душу. В момент их встречи происходит обновление времени мира. Солнечный бог, возродившись, получает силы для своей еженощной борьбы с силами хаоса, олицетворенными змеем Апопом, а души мертвых в Дуате, пребывающие в *джет*, получают от соединения с *нехех* энергию возродится к вечной жизни. Таким образом, соединение двух богов

и двух времен-вечностей в этом «тайном», доступном лишь фараонам тексте задает динамику обновления мира, которое, таким образом, происходит не только в новогоднем ритуале, а каждую ночь. Это дает возможность говорить об особой темпоральной динамике в картине мира Древнего Египта, связанной с регулярным возрождением к жизни Солнца, его победой над силами хаоса, постоянном обновлении космоса, которое затрагивает как время жизни, так и посмертную вечность, образуя их единство в паре понятий *nHh* и *Dt*.

X. Kobeïssi

ДІЯЛЬНІСТЬ ІВОН СУРСОК І ТРАДИЦІЇ ЛІВАНЬСЬКОГО ІНТЕР'ЄРУ

H. Kobeissi

YVONNE SURSOCK'S (LADY COCHRANE'S) WORK AND TRADITION OF LEBANESE INTERIOR

Пам'яті леді Кокрейн

Івон Сурсок (1922–2020), що трагічно загинула від ран унаслідок вибуху в Бейруті, — людина, чие ім'я міцно пов'язане з цим містом і всім тим, чим нещодавно пишалися ліванці, що утворювало неповторний образ старого Бейруту. Не буде перебільшенням твердження, що й загалом родина Сурсок, яка походить від левантинсько-грецького роду, що оселився у Лівані ще у XV ст., залишила по собі вдячну пам'ять. У XIX ст. Сурсоки володіли землями по всій Османській імперії, будували заводи та залізничні дороги, фінансували будівництво Суецького каналу. Збудований у Бейруті між 1850–1860 рр. широковідомий маєток, який часто називають «палац Сурсок», у XX ст. став музеєм. Відчинивши двері приватного помешкання для відвідувачів, леді Кокрейн, як часто називають у Лівані представницю роду Сурсок (у шлюбі — Кокрейн), у такий спосіб не лише знайомила ліванців із шедеврами світового мистецтва, а й пропагувала традиційний ліванський інтер'єр, яким він склався у другій половині XIX ст. і через нього — ліванський стиль життя. Під час виконання обов'язків директора музею, вона прагнула «зберегти та показати ліванцям образ того часу, коли цивілізація та мистецтво життя були частиною повсякденності» (з інтерв'ю).

Леді Кокрейн дуже цінувала цей маленький палац в оточенні садів, удосконаленням якого займалися декілька поколінь. На відміну від палацу Бейт-Дін, який репрезентує османський стиль, помешкання Сурсоків унаочнює трансформацію місцевих традицій у всьому розмаїтті зв'язків та впливів зі сходу та заходу. Тут італійські мотиви органічно сполучаються зі східними як зовні, так і всередині будинку. Витончені орнаменти килимів, отоманки, різьблені та текстильні візерунки сусідять з елементами ордеру, мармуровим облаштуванням, фризами, картинами європейських майстрів. У холі верхнього поверху головні доміанти інтер'єру — килим роботи ткачів Смірни та французькі меблі XVIII ст. Внаслідок вибуху палац і його унікальні колекції постраждали і потребують негайної реставрації та реконструкції.

Безумовно, смаки однієї з найвпливовіших родин Бейруту, представників якої вже у XIX ст. називали Ротшильдами Сходу, справили вплив на бізнес-верхівку міста. Саме завдяки леді Івон Сурсок-Кокрейн у Бейруті можна було бачити старі будівлі, які вона просто викупила, чим зберегла їх від знищення у

вирі повоєнного будівничого буму та комерціалізації, що «збагатили» Бейрут шаленою кількістю багатоповерхівок. Ті будинки, які орендували представники фінансової та творчої еліти, часто називали будинками леді Кокрейн.

Леді Кокрейн була засновницею Асоціації із захисту природних об'єктів та старовинних будівель. Її діяльність на ниві збереження старої ліванської архітектури зумовила усвідомлення суспільством цінності старої забудови, що не могло не позначитися на дизайн-проектванні. Майже усі розробки інтер'єрів для будинків леді Кокрейн спрямовані на розкриття та поетизацію традиційної організації предметно-просторового середовища. Завдяки її діяльності як голови товариства зі збереження пам'яток архітектури, до сьогодні у Бейруті був цілий квартал Джеммайза, де можна було милуватися особняками XVIII – початку XX ст.

Натхненна праця Івон Сурсок надала поштовху і для молодих архітекторів, дизайнерів, живописців. Підтримує рух за збереження традиційної спадщини й архітекторка Анабель Карім Кассар, яка придбала колись чудовий маєток Бейт-Таразі в Джеммайза. Замість того, щоб знести ще один залишок архітектурної історії Бейрута заради чергового хмарочоса, архітекторка вирішила повернути пишність в османський маєток XIX ст. Її головною метою є створення унікального життєвого досвіду, який підкреслює архітектура будинку. «Багато старих будинків зникає, – каже вона. – Ми повинні припинити їх руйнування. Якби я не придбала цей будинок, він міг бути куплений будівельною компанією, яка отримала би дозвіл на його знищення». Архітекторка вважає, що елегантна естетика Османської епохи є частиною колективної підсвідомості ліванського народу. На її думку, ліванці повинні плекати зв'язок з їх корінням. «Я дуже сподіваюся, що Бейт-Кассар надихне інших зберегати історичні будівлі, які ми маємо в цьому прекрасному місті».

Анабель Карім Кассар за допомогою недержавних фондів за збереження Бейрутської спадщини організувала серію заходів із залучення громадськості, які привернули увагу до важкого становища архітектурної спадщини Бейруту в умовах нестримної реконструкції. Спільні заходи охоплювали публічні обговорення, інсталяції, шкільні семінари, екскурсії, концерти, фільми та вуличні ярмарки. У численних акціях взяли участь тисячі мешканців країни, громадських діячів та діячів культури із загальною метою захищати ліванську культурну спадщину. Зрештою, традиційний будинок отримав привабливий імідж у країні. Багато людей зацікавлені в цій архітектурі, і часто можна бачити навіть у модерних будівлях використання традиційних методів та матеріалів.

Інший наслідок збереження та пропаганди краси ліванського традиційного житла простежується в поширенні тенденції до реставрації і реконструкції старих ліванських вілл та маєтків, де ретельно відновлена архітектура поєднується із сучасними живописними, пластичними та дизайнерськими творами (Марія Усеймі, П'єр Загер, Шакіб Рішані, Раед Абіллама, Нада Дебс, Мей Даук, Анабель Кассар). Крім того, у проектуванні нового житла намітився тренд до використання та переосмислення традиційного інтер'єру (Сімона Касрамеллі, Серж Брунст та ін.).

Отже, тривала натхненна праця Івон Сурсок – справжньої патріотки Бейруту, сприяла усвідомленню цінності традиційного «ліванського будинку» і, найголовніше – відповідальності інтелектуальної еліти суспільства за його збереження.

А. Корнєв, Лю Сіншунь

**ПЕЙЗАЖНИЙ ЖАНР У ТРАДИЦІЙНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
В ПУБЛІКАЦІЯХ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ**

A. Korniev, Liu Xinshu

**LANDSCAPE GENRE IN TRADITIONAL CHINESE PAINTING
IN THE PUBLICATIONS OF MODERN CHINESE RESEARCHERS**

Перші історичні нариси про китайське мистецтво сягають часів династії Тан (618–907 рр.). У 847 р. Чжан Яньюань написав книгу «Літопис відомих картин минулих династій». Це було більш ніж на 700 років раніше, ніж перша книга з історії західного мистецтва, написана Джорджо Вазарі.

Чжан започаткував традицію досліджень, у яких підкреслювалися як факти, так і думки. Розвиток цієї традиції було загальмовано з приходом до влади маньчжурської династії (імперія Цин: 1644–1911). Вчені того періоду надавали пріоритет історичній документації, а не питанням теорії чи практики.

На початку ХХ ст. ситуація докорінно змінилася: під впливом культур Заходу було започатковано державні музеї, художню освіту і мистецькі видавництва. Усе це надало поштовху до розвитку мистецтвознавчої думки, що підтверджується і самою появою у 1912 р. терміну «історія мистецтва» та публікацією через 5 років першого підручника з історії мистецтва, що охоплював як китайську, так і зарубіжну художню спадщину.

Разом з тим, мистецтвознавство в КНР досі можна вважати молодим напрямком гуманітарних досліджень, враховуючи бурхливі події ХХ століття. Тому сучасне китайське мистецтвознавство знаходиться на етапі пошуків сучасної дослідницької парадигми, яка би враховувала специфіку і відмінність китайських мистецьких явищ, а з іншого — брала би до уваги європейський досвід. Значну роль у впровадженні західних прийомів аналізу творів та явищ мистецтва відіграють молоді науковці, що навчаються чи проходять стажування у країнах Європи та США. Тому предметом запропонованої розвідки є дослідження, які були оприлюднені за межами КНР, але присвячені китайським поглядам на проблему національного пейзажного жанру.

У публікаціях дослідника Ван Цзяня розглядаються філософські аспекти китайського мистецтва і пейзажу зокрема. Він звертається до естетично-філософських трактатів, у яких не лише оповідалося як писати конкретні краєвиди, а й який зміст треба владати у пейзаж. Справжній майстер у них подібний на мудреця і мандрівника, причому не стільки у реальному, скільки у світі ідей: «Не виходячи з двору, мудрець пізнає світ, не виглядаючи з вікна, він бачить природне Дао». Отже, пейзажний живопис стає тим місцем, яким може мандрувати людина, навіть коли вона не сходить з місця.

Ван Цзянь також наголошує на тому, що процес творчості у давніх китайських художників є близьким до божественного першотворення світу. Тому митець повинен зберігати концентрацію не на зображенні зовнішніх форм, а на пустоті, яка розуміється як така, що наповнена сакральним сенсом і являє собою одну з форм Дао. Звісно, такий погляд призводив до того, що і мистецтво бачило своїм основним завданням зберігання традицій і моралі.

Схожі проблеми розглядає і Пінфань Пін, але у порівнянні базових аспектів китайського і європейського живопису. Автор відмічає, що китайського

художника ніколи не цікавила повна відповідність прототипам зображення, а тільки вірність життєвій правді, яка мислилася результатом досвіду. Водночас традиційний китайський митець ніколи не робив етюдів і не писав свої роботи з натури. Для цього він просто вивчав природу у всіх її найдрібніших проявах. На один і той самий природний мотив художники могли дивитися з різних точок, що в свою чергу впливало на композиційну побудову. Також вони намагалися передати сутність предмету, яка, як правило, відрізнялася від його реальних розмірів чи розташування. Наприклад, на розміри зображуваного впливав їх статус, відповідно, будувалася і композиція.

Цао Гуан Юй звертається до історії китайського образотворчого мистецтва. Його цікавить доба пізнього середньовіччя, зокрема правління династії Мін. Автор підтверджує, що для китайського мистецтва було нехарактерним розуміти природу як щось натуралістичне, а тим більше приділяти увагу власному «я» у творчості. Митці пов'язують естетичні ідеали природи з даоською ідеєю гармонії і незмінності Всесвіту. Ці ідеї мали надзвичайний вплив на усе мистецтво.

Дисертаційна робота Лі Фанпіна стосується, головним чином, китайського мистецтва середини XX ст., однак він не обходить і базові аспекти, закладені традиційним мистецтвом. У періоді, який історично є переходом Китаю від середньовіччя до Нового часу, дослідник зупиняється на постаті митця-мислителя Ші-тао. Відомий своїм трактатом «Єдина риса», Ші-тао висловлює свої ідеї у рядках: «Пензель повинен бути абсолютно вільним і не зв'язаним». «Поезія – головна ідея живопису, вона замінює у живописі зміст».

Книга Фен Лінюя і Ші Вейміна висвітлює традиційну культуру Китаю загалом, але їй приділяється окрема увага розвитку живопису, зокрема пейзажного жанру. Автори нагадують, що, на відміну від європейських живописців, китайські митці не опанували техніку живопису заради професійних навичок. Живопис для цих людей, яких називали вчителями і філософами, полягав у тому, щоби осягнути навколишній світ. Каліграфія і малюнки тушшю входили до таких вправ. Цей живопис «інтелектуалів» склався в добу Сун і канонічно затвердився у добу Юань під назвою «се-і». Пейзажі, виконані у цій техніці, не мали досконально пророблених деталей, їх творців цікавили ідеї, передання атмосфери, настрою.

Підбиваючи підсумок зазначимо, що описані погляди на пейзажний жанр і його роль у мистецтві досі залишаються актуальними. Змінюються техніки і форми, китайські митці можуть експериментувати, вдаватися до абстракції. Філософський базис, закладений живописною теорією і практикою у давні часи, донині впливає на пейзажний жанр у його сучасних інтерпретаціях.

А. Ожога-Масловська

**УКРАЇНЬКА ПОРЦЕЛЯНА 1945–1960-Х РОКІВ
У КОНТЕКСТІ ЯПОНІЗМУ**

A. Ozhoha-Maslovska

**UKRAINIAN PORCELAIN OF THE 1945–1960S
IN THE CONTEXT OF JAPANISM**

Взаємовідносини СРСР – Японія 1945–1960-х рр. визначалися реаліями «холодної війни». Проте, завдяки попередній науково-просвітницькій

діяльності, збіркам японського мистецтва у фондах державних музеїв, інтерес до японської культури зберігся. Попри обмеженість інформації та відсутність культурних контактів з Японією, українські майстри порцеляни звертаються до надбань японської культури: активно запозичують та інтерпретують традиційні японські мотиви та образи. Так, у 1940–50-х рр. на Київському експериментальному кераміко-художньому заводі (заснований у 1924 р. і функціонував до 2006 р.) було відкрито хімічну лабораторію та цехи для виготовлення деколі, художньої обробки та розпису порцеляни. Серед порцелянових виробів тих часів можна бачити розписи, які свідчать про знайомство українських майстрів з творами японського мистецтва. Це, переважно, вироби з інтерпретаціями японських мотивів та образів. До таких прикладів належить ваза 1946 р., розписана Олександром Сорокіним (1909–1982) (форма П. М. Іванченко). І якщо форма вази традиційна для західної культури, то розпис виробу нагадує мотиви, властиві японській художній традиції — самотній журавель, птахи у нижній частині і квітуча вишня вгорі.

Значений підхід загалом був притаманний більшості порцелянових виробів, що тяжили до «східної тематики». Зручні та звичні для європейського споживача форми виробів розписувалися орієнтальними мотивами. Така практика склалася ще у межах «шинуазрі» — першої хвилі захоплення Сходом. Якщо в графіці та живописі японізм відкриває новітні можливості, розробляє нові художні рішення, то в декоративно-ужитковому і, зокрема порцеляні, японізм проявляється скоріше як «друга хвиля» орієнталізму, у межах якої використовуються вже апробовані підходи.

До творчих запозичень з японської художньої спадщини можна віднести й вазу з розписом Галини Головіної (1903–1977), датовану теж 1946 р. Ідеологічно «безпечний» сюжет — квіти ірисів, що розпустилися і ніжно обрамляють поверхню виробу, за ритмом та графічною виразністю нагадує одну з гравюр Кацущіка Хокусай у жанрі *катьо-га* (яп.: *квіти та птахи*).

Спільна декларація Японія — СРСР, підписана 19 жовтня 1956 р., хоча й не вирішила наявних політичних проблем між країнами, проте послабила напругу та сприяла розвитку культурного співробітництва. Тому у серії чайниць, виконаних Вірою Клименко-Жуковою (1921–1965) та Олександром Сорокіним, спостерігається копіювання форм японського чайного посуду зі стилізацією під розпис японських майстрів у жанрі «квіти та птахи». Невеличкі керамічні, чотирикутні коробочки з кришкою, покриті надполивним розписом і призначені для зберігання чаю, датуються 1956 р. — роком відновлення культурних відносин між Японією та СРСР, і звернення до японських зразків, вочевидь, було певним відгуком на подію.

Ще одним прикладом творчого осмислення досвіду японського мистецтва є роботи Валентини Трегубової (1926–2010) — відомої української скульпторки малих форм, яка з 1950-х рр. працювала на Коростенському порцеляновому заводі. Характер пластичної трактовки у її порцеляновій скульптурі «Наймичка» (1963) сприймається як відлуння японських гравюр *укійо-е* жанру *біджин-га*. За вишуканістю пластики, силуету фігура української селянки нагадує красунь з японських гравюр Кітагани Утамаро чи Судзукі Харунобу.

Отже, попри слабкість культурних контактів СРСР — Японія під час «холодної війни», позитивне ставлення до Японії та інтерес до її культури

збереглися. Про це свідчать прояви японізму на теренах України повоєнного часу, зокрема і в мистецтві порцеляни, у якому простежуються художні рецепції японського культурного досвіду.

С. Рибалко

ТОКАЙДО: ДОРОГА, ЩО СТАЛА КУЛЬТУРОЮ

S. Rybalko

TOKAIDO: A ROAD THAT HAS BECOME A CULTURE

Розбудова та облаштування дороги Токайдо, що зв'язувала дві столиці — Едо й Кіото у XVII ст., не лише поживали комунікацію, сприяли підвищенню якості державного управління, а й справили вагомий вплив на розвиток культури. То була одна з п'яти основних магістралей, збудованих за наказом шьогуну Іеясу Токугава, але саме Токайдоський тракт став хіба що не символом Японії, розтиражованим у численних літературних та мистецьких творах.

Дорогу було прокладено уздовж Тихоокеанського узбережжя з його мальовничими краєвидами. Приблизно 500 км шляху було розбито на 53 станції, де можна було змінити коней, влаштуватися на ніч, прийняти гарячу ванну, масаж, отримати чистий одяг, їжу. Тракт був призначений, перш за все, для держслужбовців, для забезпечення обов'язкової піврічної служби представниками самурайських кланів при шьогуні. Неможливість вільного пересування в умовах поліцейського режиму адміністрації Токугави сприяла популярності оповідок та друкованих путівників по Токайдо. Шахрайський роман «По Токайдо на своїх двох» Джіппеншия Ікку 1802–1809 рр. став справжнім бестселером. Пригоди двох невдах-едосців, що вирушили до Кіото, рясніли регіональними виразами, анекдотами, відомостями про особливості місцевої кухні, готелів, послуг. Навіть з'явилися ігри — т.зв. «сугороку», де гравці по черзі пересували фішки на мапі з окресленим напрямом Едо-Кіото, затримуючись на тій чи іншій станції, залежно від кількості «кроків». У такий спосіб вони здійснювали уявну «подорож».

Перші зображення токайдоїського тракту датуються XVII ст. Невідомі художники змальовували жвавий рух на дорозі, прилеглі селища, краєвиди. Поява на ринку кольорових естампів Кацушіка Хокусай «53 станції дороги Токайдо» і, особливо, «36 видів Фуджі», а згодом і «100 видів Фуджі», що відображали модний маршрут, були сприйняті суспільством з великим ентузіазмом. Тогочасні містяни з цікавістю розглядали естампи, що створювали ефект подорожі: краєвиди то наближалися, то віддалялися, то наповнювалися людським гомоном, то немов «стихали» перед величчю Фуджі.

Згадані серії Кацушіка Хокусай не лише задовольнили назрілий інтерес покупців, а й поклали початок візуальному «травелогу» в японській гравюрі. Молодший сучасник Хокусая — Андо Хірошіге — невдовзі розробив серію «53 станції дороги Токайдо». Він зібрав матеріал у 1832 р., під час подорожі до Кіото у складі офіційної делегації. Перший аркуш «міст Ніхон-баші», від якого починається відлік усіх відстаней в Японії, залучає глядача до наговпу містян, що поступаються дорогою процесії шьогуну, яка вирушила в путь. Наступні аркуші серії бачимо саме з точки зору учасника процесії, який то відстає, то наздоганяє колону, що рухається до Кіото. Повз нього пропливають краєвиди,

селища, інші учасники процесії, які хто пішки, хто верхи, а хто й у паланкіні долають складнощі подорожування.

Видання серії Хірошіге принесло йому визнання і тривалий час він розробляв різноманітні варіанти цієї теми, чому сприяли наступні поїздки до Кіото. Сьогодні відомо про майже десяток версій цієї теми. Подальші інтерпретації теми іншими митцями так чи інакше посилалися на краєвиди, розроблені Хірошіге. До сьогодні збереглося видання 1848 р., де маловідомим художником-графіком на ім'я Утагава Йошішіге репрезентовано малюнки пейзажів у горшечку (на відміну від бонсай — сталі композиції з природних та штучних матеріалів), зроблених його батьком — Кімура Тоусен. Кожна з композицій присвячена певній станції. Окремі композиції повністю повторюють відомі аркуші Хірошіге, як, наприклад, «Хірацука на Токайдо».

У подальшому кількість цитувань серії Хірошіге помітно зростає. Утагава Кунісада розробив серію, присвячену Токайдоському тракту, повністю відтворюючи краєвиди свого попередника. Суттєвою відмінністю нової версії були розташовані на передньому плані зображення куртизанок. Існують припущення, що в такий спосіб видавці хотіли просунути на ринку тираж серії Хірошіге. Однак, вірогіднішим уявляється тлумачення такого підходу у контексті «мітате» — прийому уподібнення, переносу значень з одного предмету зображення на інший. За умов строгих обмежень у гравюрі, пильного цензурування, звернення до «мітате» стало майже нормою художнього висловлювання. Серед прикладів «мітате» й серія Утагава Кунісада, де під назвою станцій і краєвидом, що розкривається у далечині, на перший план виведено героїв літературних творів, легенд, оповідок. Художник часто показує й не просто літературних героїв, а акторів, що виконують їх ролі на тлі не театральної декорації, а краєвиду. Таке подвійне перенесення значень утворює три шари візуального тексту, у якому краєвиду відводиться допоміжна роль.

Найбільш екстравагантні варіанти теми Токайдо було розроблено Утагава Кунійоші. Відомий шанувальник кішок (за свідченням сучасників у хаті Кунійоші їх мешкало кілька десятків), розробив триптих-пародію на популярну серію Хірошіге: кожен станцію уособлює кіт з відповідним ім'ям. В іншій токайдоській серії він вирішує тему у жанрі шюнга (еротичні картини), де на тлі краєвидів зображує коханців під час зустрічі наодинці.

Серед останніх версій Токайдо в гравюрі укійо-е — великий альбом, присвячений подорожі у 1863 р. шьогуну Іємочі до Кіото для звіту імператорові. До розробки гравюр запросили 12 художників школи Утагава, серед яких — Кунісада як тогочасний голова школи, Куніміцу, Йошімуне, Йошітора та ін. То було державне замовлення на зображення, як пізніше стало зрозумілим, — останньої процесії шьогуну. Запрошені художники, попри різницю індивідуальних манер, виробили загальні підходи до композиції та колористичної гами, намагаючись надати усій серії єдності та утворити урочисту атмосферу там, де були ознаки занепаду.

Тема дороги Токайдо ще тривалий час не зникає з репертуару японських графіків і за часів модернізації. Представники руху сосаку-ханга (оновленої гравюри) через краєвиди Токайдо звертаються до традиційної спадщини і, водночас, відповідають сучасним реаліям. Революція Мейджі скасувала станові обмеження, зробила пересування країною вільним. Подорож стала не лише службовою справою чи пошуком роботи, а й улюбленою формою дозвілля.

З розвитком залізничного та автотранспорту дорога Токайдо перетворилася на сучасну магістраль зі швидкісними потягами та автівками. До сьогодні від старого тракту залишилися декілька ділянок, з минулим його пов'язує лише назва. Токайдоські серії японських майстрів гравюри стали своєрідним віконцем у минуле першої японської магістралі.

Дунсюань У

**ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО В ТРАКТОВКЕ ЖАНРА РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ
КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА**

Dongxuan Wu

**TRADITION AND INNOVATION IN THE INTERPRETATION OF THE GENRE
OF ROMANCE IN THE OEUVE OF CHINESE COMPOSERS
OF THE LATE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES**

Камерно-вокальные жанры в историческом развитии любой национальной композиторской школы играют особую роль, поскольку благо-даря их универсальным возможностям, синтезирующим уникальные особенности музыкального и поэтического фольклора, национального языка, профессиональной музыки и поэзии, раскрывается своеобразие национального художественного мышления и закладываются основы профессиональной композиторской школы. Жанр романса до настоящего времени остается одним из самых привлекательных для композиторов и востребованных для слушательской аудитории. Откликаясь на запросы времени и отражая новые идеи, охватывая новые образно-выразительные и стилевые направления, романс конца XX — начала XXI веков обретает новый облик, активно модифицируется.

Творчество китайских композиторов последних десятилетий демонстрирует новые ракурсы развития камерной вокальной музыки и, в частности, романса. Особый интерес для изучения национальной специфики китайской камерно-вокальной лирики представляют работы китайских музыковедов и композиторов. В исследованиях обращает внимание акцентирование проблемы терминологии и анализ камерно-вокальных опусов в творчестве отдельных китайских композиторов. Упомянем в этой связи труды Сяо Юмэя, Ян Шуминя, Го Кэцзяня и мн. др. На основании рассуждений китайских музыковедов о понятии «художественная песня» можно прийти к заключению, что в сфере китайской камерной вокальной лирики дифференцируются несколько жанровых разновидностей, среди которых выделяется максимально близкая понятию «романс» в европейской трактовке.

Одной из актуальных задач современного музыковедения становится создание панорамной картины бытования современного романса в диалектической взаимосвязи традиционного и нового, раскрытие диапазона композиторских поисков конца XX — начала XXI века.

Активизация в последние десятилетия XX века деятельности профессиональных китайских композиторов в камерно-вокальных жанрах, в первую очередь, Ло Чжунжуна, Ли Инхая, Лу Цзай-и, не только привела к расширению идейно-образного содержания художественной песни, к поиску новых концепций и техник, но и стимулировала концертное исполнительство. Современное творчество китайских музыкантов направлено на поиск баланса

между национальным культурным наследием и достижениями западной культуры, переосмысливая их и вступая в своеобразный музыкально-культурный диалог Восток-Запад.

Эстетические принципы и жанрово-стилевые черты китайского романса представляют собой синтез австро-немецкой *Kunstlied*, с одной стороны, и традиций классической национальной поэзии, с другой. Сочетая в себе методы поэтического классицизма и музыкального романтизма, китайский романс, вместе с тем, воплощает характерные для национального искусства черты. Характерной исполнительской особенностью китайской художественной песни является соединение в ней техники бельканто с традиционными китайскими формами пения и звукоизвлечения. Ведущую роль в исполнительской интерпретации художественной песни играет также фонетический аспект китайской речи и взаимодействие поэтического текста песен и их мелодики.

В целом, жанрово-стилистические особенности романса в творчестве китайских композиторов периода конца XX — начала XXI века определяются органичному взаимодействию пентатоники с классико-романтической гармонией и равномерной акцентуацией. Мелодии свойственна округлость, секундово-терцовые обороты. Форма песен — куплетная или куплетно-вариационная. Ритму присуща синкопированность. Партия сопровождения в основном базируется на функциональной гармонии. Инструментальное сопровождение в миниатюрах-романсах становится не только равноправным, но и определяющим новые взаимоотношения в ансамблевом взаимодействии вокалиста и пианиста («Песне для двоих» Чжу Лянг Ченга, «Расставание» Ао Чанчуня).

Новой чертой, пришедшей из европейской музыки, стал *антропоцентризм* с характерной глубокой психологизацией, отражением эмоционального состояния героя. Ярчайший образец проявления этой тенденции — камерно-вокальное творчество Циня Йончена, в центре которого — человек и его жизнь в различных проявлениях. В вокальной лирике этого композитора представлена целая галерея образов «живых людей», наделённых не только достоинствами, но и недостатками («Я добываю нефть для Родины», «Моя дорогая Родина», «Я и моя Родина»).

Романтическое мироощущение в китайской камерно-вокальной музыке, идущее от западноевропейской традиции, сказалось и на усилении роли лирического начала. Лирическая образность в китайских романсах чаще всего предстает в пейзажах, в которых созерцательное настроение, наблюдение за игрой красок в природе приводит, в свою очередь, к поискам звуковой красочности в музыке («Весна» Чжу Цяньбера, «Осенний колокол» Чжао Юаньжэня и др.).

Таким образом, в настоящее время китайское вокальное искусство — это комплекс различных составляющих, имеющих как имманентно национальное, так и заимствованное происхождение, а также являющихся результатом их синтеза. Разнообразие китайских вокальных исполнительских традиций составляют характерные вокальные манеры, различающиеся по типу интонирования, жанровой закреплённости, методу усвоения и передачи, художественно-эстетической функции.

Цзянь Чжан

**ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ У КНР:
ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

Jiayin Zhang

**CHOREOGRAPHIC TRADITIONS AND CONTEMPORARY DANCE
IN THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA: PROBLEM STATEMENT**

Китайський традиційний танець як важлива складова китайської художньої культури привертає увагу науковців по всьому світі. Європейців, зазвичай, приваблюють яскрава видовищність азійських і, зокрема, китайських танців, відмінність китайської хореографічної системи від європейської, її особлива «мова». Однак Китай стрімко розвивається, опановуючи світові досягнення, успішно конкуруючи з європейськими та американськими школами танцю, показуючи високі результати в суто «західних» танцювальних змаганнях (латина, європейські бальні танці, спортивні танці, класичний і сучасний балет тощо). Водночас, у Китаї докладаються зусилля і для збереження власних хореографічних традицій.

Разом з тим, розмаїття груп, стилів і напрямів утворює доволі строкату картину китайської хореографії на початку ХХІ ст. У мовному обігу при обговоренні проблематики танцю використовуються поняття «традиційна» (китайська) та сучасна хореографія. На перший погляд, начебто йдеться про старе та нове мистецтво, але де ж такі є межа і звідки починається відлік історії «сучасної хореографії» — у цьому питанні не існує єдності.

Уперше термін «новий танець» увів основоположник китайського сучасного танцю У Сяо-Банг (1906–1995). Саме він назвав свою танцювальну практику 1930-х рр. «новим танцем», щоб відрізнити її від танців старого Китаю. Його ідеї, сформовані під впливом Сінхайської революції, знайшли відбиття у танці «Голод» (постановка і виконання У Сяо-Банга, 1942).

У грудні 1978 р. Третій пленум 11-ї Комуністичної партії Китаю оголосив політику «реформ і відкритості», після чого розпочалися процеси соціальної та культурної трансформації китайського суспільства. За свідченням фахівців, у цей період реконструкція національного танцю стала гарячою темою для обговорення в танцювальному співтоваристві Китаю. Імпорт нових ідей і думок із Заходу, зокрема модернізм і сучасне мистецтво, сприяв прагненню танцюристів осучаснити хореографію китайських етнічних і народних танців. За визначенням китайського дослідника Сюй Юї вони «прагнули прорватися крізь традиційні зразки і методи хореографії... Концепція критичного спадкування [традиції] майже домінувала як в теоретичних інтерпретаціях, так і у творчих роздумах».

Згодом Американський фестиваль танцю (ADF) спільно зі школою танців Гуандун ініціював першу програму сучасного танцю в Китаї (1987), за якою студенти з різних регіонів Китаю навчалися 3 роки в американських хореографів. Перед зарубіжними вчителями ставилося завдання розробити на підставі китайських традицій сучасний варіант танцю. Багато критиків вважають, що відлік історії сучасної хореографії починається із заснуванням першої китайської трупи сучасного танцю у 1992 р. Ян Мей-Ци, засновник трупи, сформулював свої прагнення так: «Я хочу вивести китайське мистецтво

за межі уз традиціоналізму, щоб воно знайшло місце на міжнародній арені. Я бачив, як енергія, втілена в сучасному танці, пронизує всі аспекти китайського суспільства і допомагає перенести його в сучасний світ». Подальший розвиток сучасної хореографії пов'язаний з відкриттям у 1993 р. Лабораторії сучасного танцю і курсу хореографії сучасного танцю у Пекінській танцювальній академії.

Разом з тим, відзначимо, що сутність сучасного танцю багатьма хореографами сприймалася винятково в технічному аспекті. Систематичного застосування філософських ідей або хореографічних методів на ранній стадії не відбувалося. Надалі суттєвий вплив на формування сучасного танцю справили програми обміну, завдяки яким китайські хореографи проходили навчання у Німеччині, Франції, Японії. У своїх власних розробках вони змішали техніки, подекуди з'єднавши їх з елементами китайського танцю. Тож сьогодні майже ніхто з провідних майстрів танцю в Китаї не може сказати про себе, що він є спадкоємцем певної школи сучасного танцю. Китайські вчителі сучасного танцю також рідко розповідають, який стиль або жанр вони вивчили (Лю, особисте інтерв'ю, 28 січня 2015 р.)

Протягом 1990-х рр. внаслідок значних відмінностей у танцювальних формах, рухах і естетичні, поняття спадкування та розвитку стали основними предметами обговорення в китайських танцювальних колах. Створення китайського етнічного та народного танцю в той час мало тенденцію ламати обмеження традиційних культурних конотацій і досліджувати подальші інновації танцювальних рухів і форм. На думку багатьох критиків, «традиція як джерело засобів створення китайського етнічного і народного танцю стала менш очевидною і, навіть, розпливчастою». Деякі дослідники танцю висловлюють стурбованість тим, що модернізація китайського традиційного танцю призведе до втрати національного характеру, водночас як інші вважають, що китайські танцюристи повинні долати обмеження традицій, досліджувати новітні способи самовираження і сприяти розвитку танцю в новий період. Узагальнюючи дискусії, що точаться навколо традиційного та сучасного танцю, зазначимо, що йдеться не стільки про те, чи потрібна модернізація, скільки про те, яка модернізація потрібна і як її реалізувати.

«Новий танець» як категорія вперше був використаний на Національному танцювальному конкурсі Китаю «First Lotus Award» в 1998 р., поряд з традиційними танцювальними категоріями, як от китайський етнічний та народний танець, балет тощо. Хореографічний твір, що отримав тоді золоту нагороду в категорії «новий танець», називався «Ходьба, біг і стрибок», виконаний Художнім ансамблем Пекінського військового округу. Хореограф Чжао Мінь об'єднав елементи китайського класичного танцю, сучасного танцю і балету в танцювальному творі, який відображав життя сучасних солдатів.

У 2002 р. категорія «новий танець» була замінена на «сучасний танець» на Третньому конкурсі національних танців Китаю. Ю Пін визначає сучасний танець «як категорію, яка означає, що рух або, якнайменше, зміст випливає не з конкретної танцювальної традиції, а з життя сучасних людей». Це означає, що сучасний танець вважається новою формою танцю нині.

Чже Чжан

«СКАРБИ ІНТЕЛЕКТУАЛА» В КИТАЙСЬКОМУ ТРАДИЦІЙНОМУ ЖИВОПИСІ

Zhe Zhang

«TREASURES OF THE INTELLECTUAL» IN CHINESE TRADITIONAL PAINTING

Серед предметів, що виступали маркером не лише заможності, а й освіти та вишуканого смаку, особливе місце посідають т.зв. «чотири скарби вченого» — поняття, що застосовується до важливих винаходів китайської цивілізації, без яких неможливо уявити подальший розвиток художньої культури. Зазвичай до них відносили туш, пензлик, папір та тушницю, у якій розтирали туш. Практично усе, чим пишалися високоосвічені китайці, було пов'язано із цими чотирма речами. Найшляхетніша справа інтелектуала — каліграфія, виконувалася тушшю та пензлем на папері, так само і живопис, і літературні вправи, і написання наукових текстів. Більше того, ці заняття розглядалися як невіддільні складові освіти, тож саме вони й виступали її символами. Недарма відомий живописець та поет Ван Вей казав: «Серед шляхів живописця проста туш — понад усе». На думку китайців, у чорній туші приховувалися усі фарби світу, вміння використовувати найтонші градації чорної туші і було власне майстерністю живописця.

Загалом про «чотири скарби» вченого згадують практично усі науковці, що присвятили свої дослідження Китаю (наприклад, Виноградова, Є. Завадська, В. Малявін, Дж. Роулі, С. Рибалко, Г. Самосюк, Є. Штейнер та багато ін.). Однак візуальний бік цієї традиції до розгляду не брався, водночас як завдяки своєму високому культурному статусу ці предмети служили окрасою кабінету, свідченням освіченості їх володаря. Тому й виготовлялися вони з якісних матеріалів, оздоблювалися орнаментами, різьбленням, урочисто виставлялися на письмовому столі. Зрештою, при відсутності натюрморту як окремого жанру, вони посіли особливе місце в портретних зображеннях та зображеннях людей, формуючи певний інтелектуальний імідж зображеної персони.

Доповнюють кабінет вченого книжки та сувої, порцелянові вази, курильниці, вишукані дрібнички, виставлені у спеціальних відкритих шафках (дубоаоге). За приклад правлять зображення на ширмі «Дванадцять красунь на дозвіллі», що належать невідомому китайському майстрові XVIII ст. Художник показав жінок в оточенні вишуканих предметів, що виступають ознаками кабінету вченого: тут і пензлі, і книжки, і розкішні порцеляни.

У предметному оточенні інтелектуала особливе місце посідають чашки та чайники для шляхетного чаювання. Чай і все, що пов'язано з чаюванням, також розглядалося (і розглядається) як прояв культури, тож виготовлення цих предметів стало окремою спеціалізацією, а самі продукти чайного ремісництва — предметом милування, колекціонування, дарування. Розвиток чайної церемонії призвів до появи окремих зображень чайника та чашок, нерідко з гілкою квітучої рослини у вазі. Вирощування квітів і вміння складати квіткові композиції також було привілеєм аристократів і, відповідно, розглядалося як одне із вишуканих занять. Різноманітні варіації на означену тему можна бачити у творчості У Чаншо Цин, Ци Байші, Дін Ляньсянь та в багатьох інших художників.

Прикметно, що чайні та квіткові натюрморти доповнюються метеликами, віршами, звертається увага на форму та декор вази для квітів. Водночас, чань-

буддизм, що переосмислив різноманітні види мистецької діяльності, справив вплив і на розвиток «чайної теми» в монохромному живописі, що надавало сприйняттю предметів чайного обладнання відтінку суворой простоти і поглиблювало їх зміст.

Інколи в просторі картини можна бачити й інші предмети, на кшталт віртуозно різьблених декоративних фігурок з дорогоцінного каменю, розташованих на столі чи поличці. Такі речі призначалися для споглядання, нерідко мали доброзичливий чи охоронний («від дурного ока») зміст.

Слід відмітити, що зображені у живописі предмети разом із фрагментами інтер'єру відповідали дійсності: типові інтер'єри китайських садиб, що збереглися до нашого часу, відбивають традиції розташування меблів та декоративного оздоблення будинків, де приділялася особлива увага «парадним кімнатам» та бібліотеці, або кабінету. Водночас, вибір сюжетних сцен, що прикрашають ширми чи написані на сувої, квітів у вазі, предметів, що уважно прописуються художником, викликали не лише відчуття достовірності, а й певний «текст», утворюючи нерідко додатковий шар значень у загальному прочитанні змісту.

Запропонована розвідка є спробою окреслити основні напрями вивчення проблеми. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці типології предметів із «кабінету вченого», виявленні їх семантики, визначенні провідних майстрів, які сформували предметний світ класичного китайського живопису.

Чен Чжоу

СУЧАСНИЙ ПЛАКАТ КРАЇН СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ АЗІЇ: ШРИФТОВІ АСПЕКТИ

Cheng Zhou

MODERN POSTERS OF EAST AND WESTERN ASIA COUNTRIES: FONT ASPECTS

Писемний знак у країнах Сходу є не лише засобом передавання інформації, а й одним із найбільш вишуканих елементів зображення. Східна та Західна Азія стала колыскою давніх цивілізацій, які, попри різність своїх культур, мали спільну ознаку: каліграфія посідала вищий щабель серед мистецтв. Цінуючи високо естетику письма, культура Сходу бачила й у персоні каліграфа людину високої освіти та моралі. Писемність, її естетичні якості становлять фундамент розмаїтих культур, що протягом століть підтримувався релігійними, світоглядними чинниками, усією художньою традицією. У сучасному суспільстві, попри глобалізаційні процеси, поширення англійської з неминучим просякненням повсякденного вжитку англіцизмами та латинськими літерами, зберігається цінність каліграфії. Її питома вага як джерела нових дизайнерських ідей, незгасаюча актуальність яскраво простежується в мистецтві плакату, який тяжіє до універсальних рішень, що можуть бути зрозумілими представникам різних культур та мов, і водночас — помітно виокремлюється серед творів інших країн саме завдяки особливим шрифтовим рішенням.

Аналізуючи матеріали численних міжнародних конкурсів, відзначимо, що в розробці шрифтової частини плакату можна виділити два принципово різні підходи, які пов'язані з особливостями самої писемності та, безумовно, тривалими художніми традиціями, що вони сформували. Так, наприклад, «східноазійська модель», яку репрезентують країни ієрогліфічної писемності,

передбачає візуально-образну близькість старих писемних знаків до явища, яке вони позначають, що дозволяє використовувати знак і як писемне повідомлення, і як зображення. Принцип формоутворення в ієрогліфіці підкорюється візуальному досвіду та звичайній логіці і відтак старі знаки інтуїтивно можуть бути зрозумілими й глядачеві іншої писемної традиції. Наприклад, один з найбільш ранніх екологічних плакатів, що належить відомому японському дизайнерові Ямашіро Рюїчі «Ліс», побудований саме на зазначеному принципі. Художник ритмічно розташовує ієрогліф слова «дерево» (木). Ще два знаки, поставлені поруч, утворюють поняття «гай» (林) а три знаки поспіль — «ліс» (森林). Розкидані по усьому композиційному просторі знаки утворюють візерунчасте поле і водночас допомагають висловити підтримку руху за збереження лісів. На загрозу лісу натякає незаповнений простір нижньої частини композиції, що немов насувається на лісовий масив.

Значимість цього плаката полягає ще й в тому, що після 1945 р. японські плакатисти використовували здебільшого латинські шрифти, що, з одного боку, робило плакат зрозумілим для окупаційної влади, але з іншого — надавало відчуття втрати власної ідентичності. Тому деякі майстри звернулися до багатовікового досвіду використання зображальних якостей ієрогліфіки, і наведена розробка Рюїчі Ямашіро є таким прикладом.

У колекції музею «4 Блок» (м. Харків) японські плакати частіше містять написи латиною, ніж ієрогліфікою, але в кращих творах можна бачити розробку слова-образу за принципами, виробленими в класичній каліграфії. Як приклад можна навести роботи Сакамото Хіроші «I'm here» та Курікі Макого «Еко».

Більш послідовно використовується образно-змістовний потенціал ієрогліфіки графічними дизайнерами КНР. Прикладом може служити серія робіт Дін Гуйлі, у кожній з яких поміщений один великоформатний ієрогліф — «тексти» і «витік». Автор використовує стиль стародавнього письма «чжуань», нагадуючи, що в усі часи вода — джерело життя. Він виконав знаки широкою щіткою, яка залишає нерівномірний слід, що сповіщає відчуття руху, немов потужний потік розбивається тугими струменями води.

Звертаються до традиційної каліграфії й Шу Сіньмін («Еволюція») та Лі Мінлян («Де вода?»). Основна ідея в цих плакатах виражається в зрозумілих будь-якому не китайському глядачеві графічних образах: риби з лапами курки і схематичного зображення людини з човном, який пересувається на ногах. Ідея необхідності берегти воду — джерела всього суцього, тут досить ясно артикулюється зображенням. Вміщені в композиційний простір ієрогліфи тут візуально доповнюють образотворчу доміную. У плакаті «Еволюція» ієрогліфи, різні за масштабом і тональною насиченістю, заповнюють весь простір навколо центрального зображення. Знаки, написані з дотриманням принципів класичної каліграфії, завдяки чому прочитуються окремі слова і фрази, які посилюють основну думку.

Віразно артикулює зв'язок із класичною каліграфією Лі Мінлян у плакаті «Де вода?». Він також використовує каліграфічно написаний текст у якості доповнення до візуального, водночас текст і зображення створені виключно пензлем і тушшю, а в лівому верхньому кутку, немов на старих свитках, поміщена червона печатка автора.

Інший підхід до використання ієрогліфіки застосовує У Фейфей. У його роботі «Жити» ієрогліф подається як знак-зображення, який суміщає дві письмові традиції водночас. Ієрогліф виконаний з паперових стрічок, яким шляхом згинання надано форму, що загалом нагадує (але не повторює) графічний склад знаку «Жити». При цьому самі стрічки покриті багаторазово написаним латиною словом «Live». Таким чином, дві письмові системи зливаються в одному знакові, багаторазово посилюючи його сенс і роблячи однаково доступним глядачеві як Сходу, так і Заходу.

Друга, «західноазійська модель», найбільш яскраво репрезентована творами іранських графіків, зокрема такими майстрами, як Реза Абдіні, Маджид Аббасі, Шаді Резаї, Махді Махдіан, Махді Саїді, Рамбуд Валла, Федрам Ребе та багато ін. У їхніх розробках акцентований каліграфізм. Шрифт використовується як внутрішня декоративна розробка форми, що урізноманітнює її орнаментально або фактурно. Інколи шрифтові елементи виконують подвійну функцію: текстову та зображальну. Але за будь-яких обставин – шрифт у творах іранських плакатистів – вишукана візерунчаста композиція. Навіть залучення англійських слів, написаних латиною, здійснюється обережно: двомовні надписи сусідять поруч, латина набуває стилістики персидської каліграфії.

Окресленими прийомми не вичерпується розмаїття підходів до розробки шрифтів у плакаті. Більш детальне та комплексне висвітлення зазначеної теми могло би багато прояснити в загальній картині світового мистецтва, збагатити дизайнерів-практиків цінним досвідом.

К. Шауліс

ЯПОНСЬКИЙ ЕКОПЛАКАТ У КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ «4-Й БЛОК»

K. Shaulis

JAPANESE ECOPOSTERS IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM "4TH BLOCK"

Харківський музей екологічного плаката та графіки «4-й Блок» був заснований у 1991 р., силами ентузіастів – викладачів та вихованців Харківської державної академії дизайну і мистецтв. У її основі – роботи учасників однойменної триенале екологічного плаката та графіки.

Японська частина колекції посідає особливе місце. Художники з Японії брали активну участь від самого початку триенале, адже Чорнобильська катастрофа та її наслідки викликали щирі співчуття і відгук у країні, що пережила атомне бомбардування. До участі в триенале долучилися майстри, чії роботи виставляються в Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва (МОМА), Варшавському музеї плаката у Вілянупі, Національній картинній галереї Японії, художньому музеї у Нідерландах, музеї дизайну у Цюріху; більшість з них – неодноразові призери міжнародних фестивалів та конкурсів плакатного мистецтва (Варшавська міжнародна виставка плакатів, виставки в Брно, Мексиці, Москві, Загребі, Гельсінкі, Гонконзі та ін.).

Колекція містить твори більш ніж 60 художників-плакатистів Японії, серед них – корифеї японської школи плакату і, зокрема, екологічного жанру, як Акіяма Іку, Акіяма Такаші, Асаї Йошітеру, Масутеру Аоба, Нагаї Казумаса, Сато Коїчі, Таканоккура Йошінорі, Фукуда Шігео. Багато з них представлені

творами, що розроблялися протягом кількох десятиріч, і утворюють «колекції всередині колекції». Доповнюють уявлення про розвиток жанру твори Аракі Юко, Енокідо Фуміхіко, Іто Хірояшу, Андо Канесато, Мацуї Кейдзо, Огава Тадахіко, Сакамото Хіроші, Сато Хіроші, Секігучі Такаші, Сузукі Томоюкі, Такада Юкічі, Танака Ікко та ін.

Взірці плакатного жанру в колекції музею «4-й Блок» утворюють такі групи: найбільша група плакатів виконана за допомогою графічних прийомів. Роботи цього блоку мають широкий спектр сюжетів, серед яких превалюють зображення тварин, птахів і комах. Група фотоколажних плакатів переважно зосереджена на зображенні людини та природи. Шрифтові плакати складають найменшу за кількістю групу робіт. Колекція музею постійно поновлюється новими роботами, серед них плакати Іто Тойоцугу, Йосомія Такаші, Маруяма Кен, Оба Хісае, Ріто Лінда, Сато та ін.

Колекція налічує понад 400 одиниць зберігання, демонструє майже 30 років розвитку екологічного плакату. У плаках колекції простежуються як збереження традиційних прийомів і підходів в осмисленні та художніх рішеннях проблематики «людина – природа», так і пошуки оновлення художньої мови, прагнення виразити змісти універсальними засобами. Останнє пояснюється не лише процесами глобалізації, що суттєво позначаються на характері та змісті художньої освіти, арт-ринку і творчій практиці. Опанування західних прийомів у плакатній графіці й інших видах мистецтва триває вже понад століття. Сьогодні вже налічується декілька поколінь митців, що працюють у західній художній системі. Деякі з них нині успішно репрезентують художні досягнення інших країн.

Спектр художніх прийомів, що їх застосовують сучасні плакатисти, розширюється завдяки значній комп'ютеризації та появі нових графічних редакторів. Новітні технології дозволяють не просто імітувати, а відтворити рукописний шрифт, створювати 3D-ефекти. Відкрита композиція, до якої також вдаються японські плакатисти, створює ефект розмивання кордонів композиційного простору та вихід за його межі. Популярністю користуються оптичні ілюзії, що викликають відчуття деформації простору. Оптична гра з типографікою надає зображуваному більшій пластичній експресії, через розмаїття візуальних ефектів утворює змістовні акценти, підтексти.

S. Shiells

ILYA REPIN: THE HARBINGER OF JAPONISME IN EASTERN EUROPEAN MODERN ART

С. Шіллз

ІЛЛЯ РЕПІН: ПЕРЕДВІСНИК ЯПОНІЗМУ У СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

In the second half of the nineteenth century, Japonisme dramatically changed the Western European cultural landscape. Following their counterparts in Paris and other Western capitals Ukrainian and Russian intellectuals also turned eastward for inspiration. This paper examines the effects of Japanese stimuli on the Eastern European artistic *milieu*, focusing on the art of Ilya Repin, one of the most formidable figures in Eastern European *fin-de-siècle* art. The paper argues that

Japanese aesthetics brought electrifying new ideas into Repin's art and played an important role in his creative pursuits. Appearing somewhat later than in the West, Japanomania nevertheless did not pass unnoticed by Ukrainian and Russian artists. Ilya Repin was one of the first Eastern European artists who developed an interest in Japanese art.

After finishing the Academy of Arts in St. Petersburg, Repin received a Gold Medal, which allowed him to spend a few years—from 1873 to 1876—in France and Italy. Concerning Repin's first trip to the West, one interesting fact has escaped the attention of scholars. According to Repin's letters, in mid-May of 1873 on his way to Italy, he spent ten days in Vienna, where the World Fair had opened on May 1. After the Meiji Restoration of 1868, the Japanese viewed their participation in the *Weltausstellung* in Vienna as a unique opportunity to demonstrate Japan's potential. Accordingly, the Meiji government dedicated its best resources and enormous efforts to the preparations for this event and the exhibition created a huge response, not only in the Austrian capital but far beyond. In the case of Repin, it is hard to imagine that the young artist, who was traveling abroad for the first time and was 'thirsty' for everything new, did not visit the World Fair during his ten-day stay in Vienna. Therefore, it is quite possible that Repin encountered Japanese art for the first time in 1873 in Vienna. Perhaps from the beginning, Repin's trip was planned in order for him to have an opportunity to spend some time in Vienna and, besides checking the local art museums, also to see the World Fair. Repin's time in France coincided with some of the most dramatic and far-reaching developments in Western art—the birth of Impressionism and the emergence of the huge wave of Japonisme which flooded, first of all, Paris. Repin had numerous opportunities to see Japanese art abroad as well as in Russia, Ukraine, and later in Finland.

Examining Repin's art, it seems that his engagement with Far Eastern artistic devices provided a welcome escape from officialdom. We can find elements of Japonisme and accordingly more freedom in the execution, mostly in the portraits of Repin's friends or family members and Ukrainian rather than Russian themes. Thus, if we compare *Portraits of Vladimir Stasov* (1910) and *Portrait of Korney Chukovsky* (1910) — we see a big difference in their execution. Stasov is portrayed as a judge: unshakable, unforgiving, relentless, scrupulous, and tenacious. He is symmetrically placed, with one part of his face light while the other part is dark, suspicious, and distrustful. Repin's merciless judge and critic offered the artist no freedom in the rendering of his legacy — his portrait. Even Stasov's clothes, a dark jacket and white shirt, convey distress and tension. In sharp contrast, Chukovsky's portrait reveals that he was the artist's very close friend. The dreamy face, the cropping of the right elbow, curved playful fingers, the off-center diagonal orientation of the composition—all these features in Chukovsky's portrait point toward the Far East. There is a deep gulf between the renditions of these two intellectuals: Stasov's portrait is an example of deeply rooted realism while Chukovsky's portrait radiates artistic freedom.

Japonisme undoubtedly enlivened the discipline of Repin's painting. For instance, Repin continually introduced the cropping of form (*In the Sunlight. Portrait of Nadya Repin* (1900), *Portrait of Leonid Andreyev* (1905), etc.); leaned further toward diagonal orientation of the composition, as is evident in *Portrait of Savva Mamontov* (1880), *Portrait of Sophie Menter* (1887), *Portrait of Mikhail Glinka* (1887), *Portrait of Leonid Andreyev (Summer break)* (1905), etc. The artist

also introduced into his repertoire the unusually elongated vertical format inspired by *kakemono*: *Portrait of Baroness Varvara Ivanovna Ikskul von Hildenbandt* (1889), *Portrait of Emperor Nicholas II* (1895), *Portrait of Lev Tolstoy* (1901) and others.

In *A Lively Girl. Vera Repin* (1884) and *A Belorussian* (1892), Repin depicted a wooden pole, which strikingly divides both picture planes diagonally. Similar elements can be found in some of Hiroshige's prints, especially from his last series, *One Hundred Famous Views of Edo*. For instance, in the print *The Ferry at Haneda and the Benten Shrine* (1858), a piece of wood suddenly protrudes into the picture plane. Among Hiroshige's rich artistic heritage, *One Hundred Famous Views of Edo* was the most popular Japanese series ever produced. The unique elegance, balance and harmony of Hiroshige's prints touched many creative minds in the West. It is no wonder that Eastern European artists, including Repin, were also mesmerized by them. In addition, in *A Lively Girl. Vera Repin*, the incorporation of the pole allowed Repin to elevate the subject and, accordingly, create an impression of a child hovering in the air against the blue sky, similar to Hiroshige's depiction of the eagle in *Fukagawa Susaki and Jumantsubo* (1857). Interestingly, this portrait is also known under the name *Dragon Fly*. It is quite possible that Repin saw this print since it was present in many Russian collections and also reproduced in issue number 22 of the popular journal *Le Japon Artistique*, published by prominent art dealer Siegfried Bing from 1888 to 1891 in French, English, and German.

Repin's *Cossacks from the Black Sea Coast* (1909) again reveals the experimental nature of Repin's talent. Here, the artist repeatedly utilized a striking diagonal composition and decisive cropping of the cossacks' boats, lost in the stormy Black Sea. Compositionally and thematically, this painting is reminiscent of Hiroshige's prints *Distant View of Kinryūzan Temple and the Azuma* (1857). Aside from the decisive cropping of the boat, in the foreground, Repin incorporated pronounced vertical spatial dividers – masts – similar to Hiroshige's approach in *Inari Bridge and the Minato Shrine in Teppōzu* (1857). Repin worked on this canvas for almost ten years. It seems that he might have struggled with the incorporation of an elevated viewpoint or bird's-eye view, popular in Far Eastern art.

In his last work, *Hopak* (1930), created in Finland, Repin once more returned to his favorite themes – the history of Ukrainian cossacks. Here, similar to the famous *Reply of the Zaporozhian Cossacks to Sultan Mehmed IV* (1891), Repin depicted a joyful group engaged in performing a famous cossack dance. Hopak is an extremely dynamic dance in which each participant demonstrates improvisational movements and highly acrobatic jumps, twists, etc. This painting is of special interest in this context because it demonstrates that Repin continued to experiment with Japanese artistic devices until the end of his career. The canvas represents a unique synthesis of asymmetry, dynamism, diagonals, exuberant color, and freedom. Moreover, it appears that the same Hiroshige print, *Fukagawa Susaki and Jumantsubo*, mentioned above, might again have exerted its influence on the aged master. In the top left corner of the painting, Repin depicts one of the participants performing his virtuoso acrobatic jump. The dancer is suspended in the air, spreading wide his arms and legs, and therefore, seems to hover like Hiroshige's eagle. Thus, close examination of Repin's art demonstrates that he was open-minded towards Western artistic developments and became one of the first Eastern European artists to engage with Japonisme. It is important to underscore that while Japanese aesthetics did not completely change

Repin's style, nevertheless, it undoubtedly significantly modified it. Following Repin, around the 1900s, members of *Mir Iskusstva* developed a deep interest in Japanese art and extensively incorporated its essential messages into their works. One of them was Ukrainian artist Heorhiy Narbut, the founder of Ukrainian modern graphic art, whose art was significantly reshaped by Japanese models.

Нин Яо, Н. Мархайчук

**ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ КИЕВА X–XIII ВВ.
В КИТАЙСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ**

Ning Yao, N. Markhaichuk

**CHINESE STUDIES OF KYIV'S ICONIC HERITAGE
OF THE 10TH- 13TH CENTURIES**

В украинском наследии древние иконы являются феноменом национальной культуры. Это объясняется тем, что «даже в Византии иконопись никогда не играла такой важной роли, как на Руси, где она стала одной из основных, общераспространенных форм изобразительного искусства, соперницей монументальной живописи». Исследователи отмечают, что икона Киева XX–XIII вв. впитала черты «византийского стиля» и до XVI в. находилась под его непосредственным влиянием. Своеобразие икон киевской школы «отчетливо проявилось в двух тенденциях. Во-первых, это — ориентация на образцы константинопольской иконописи, что было обусловлено провизантийскими симпатиями Ярослава Мудрого и, во-вторых, зарождением и оформлением киевской школы иконописи».

Примерами икон византийского происхождения, привезенных в Киев по заказу киевских князей, являются иконы Святого Георгия (XI в.), Вышгородской Богоматери (XII в.), Спаса Нерукотворного (XI–XII вв.) и др. Российская наука, а вслед за ней и китайские ученые, относят их к «византийскому наследию» и считаются основой «древнерусской» иконописи.

Например, Ян Сюэце в статье «Иконопись Древней Руси» характеризует «Владимирскую» Богоматерь» как копию образа Византийской Богородицы, которая в 1130 г. из Константинополя была доставлена в Успенский собор Киева, после чего в 1155 г. попала во Владимир, а в 1480 г. — в Успенский собор Московского Кремля, сохранив при этом название «Владимирская икона Божьей матери». В целом это соответствует традиционному в российском искусствоведении повествованию о том, что эту икону — «памятник самого высокого константинопольского ученого богословия, своеобразный пик в развитии стиля, не имеющей аналогий и повторений», «торжественно перенесли в новую столицу», когда «Москва стала центром Русского государства». Украинские исследователи эту знаменитую икону Богоматери Елеуса чаще называют Вышгородской Богоматерью, поскольку до того, как А. Боголюбский вывез ее во Владимир, она находилась в храме Вышгорода. Эта икона является копией одной из нескольких чудотворных икон «цареградского» (константинопольского) письма, подаренных киевскому князю Мстиславу Великому, причисленного после смерти к лику святых. Во Владимир-на-Клязьме икона попала тогда, когда сын Ю. Долгорукого — суздальский князь А. Боголюбский, захватив часть Вышгорода, вывез икону в качестве трофея,

поскольку понимал, что киевские реликвии будут содействовать укреплению ихней власти. Так Вышгородская Богородица стала «национальной святыней православных россиян», а история украинского искусства и культуры XI–XIII вв. начала подвергаться искажениям. Украинские исследователи отмечают, что Вышгородская Богоматерь повлияла на преобладание в украинской иконописи позднего средневековья сюжетно-композиционного варианта Богоматери «Нежность». Ван Пэн подчеркивает, что иконографический тип, использованный в иконе Владимирской Богоматери, со временем стал «образцом древнерусских изображений Мадонны и Ребенка», а позже — и икон Богоматери Московского княжества. Отметим, что такая достаточно прогрессивная позиция Ван Пэн связана с тем, что проблема его исследования касается определения школ живописи Древней Руси.

Отметим, что в китайском искусствоведении практически не упоминается еще одна прекрасная икона «цареградского» (константинопольского) письма — Богородица Холмская (доска кипарисовая, темпера), датируемая современными исследователями X–XI вв. Икона всегда находилась на территории Украины, и имеет достаточно сложную историю. Изначально она была привезена из Константинополя в Киев, откуда в 1223–37 гг. князь Д. Галицкий и привез ее в Холм. На протяжении долгих веков икона была одной из главных православных святынь, а потому перевозилась из одного культурного центра в другой, пока в 1996 г. не попала в коллекцию Музея Волынской иконы. От других сохранившихся икон так называемого «домонгольского периода» (великокняжеского периода Киевской Руси) ее отличает «особая утонченность и совершенность образа иконы в сочетании с необычайно высоким уровнем живописного решения». Украинские ученые указывают на стилистическое единство Вышгородской и Холмской Богородиц.

Икон XI–XII вв., созданных мастерами Киева (как и Новгорода), сохранилось мало: их насчитывают около двух десятков. На протяжении XX в. реставраторы и искусствоведы буквально по крупницам собирали наследие киевской иконописной школы, которое долгое время считалось утерянным. И русская, и украинская искусствоведческие школы, каждая со своей жестко аргументированной позиции, обосновывает факт принадлежности практически каждой из них именно к своему культурно-художественному наследию. Одним из последних в этом кругу исследований является издание «Святині Княжої України», в котором ученые систематизируют «украденные» и вывезенные с территории Украины, а часто переименованные и с «переписанной историей» иконы X–XIII вв., «развенчивая стереотипы и мифы северного соседа». Переведенная на английский язык книга может помочь иностранным исследователям пересмотреть и обновить мировоззренческую базу, необходимую для исследования иконы киевской школы X–XIII вв.

В исследованиях русского (!) искусства китайские авторы упоминают иконы «Великая Панagia (XII в.), «Устюжское благовещение» (XII в.), «Голова Ангела (Ангел Золотые волосы)» (XII в.) и некоторые другие. Однако, в современном искусствоведении Китая информация про иконопись Киева, как и все украинское искусство, односторонняя. Причина этого лежит в том, что современное китайское искусствоведение наследует советскую версию развития культуры в Восточноевропейском регионе. Основной методологической

ошибкой в осмыслении китайскими исследователями истории украинского искусства (как и наследия Древней Руси) является получение конкретных фактов в основном из русскоязычных трудов, которые не всегда объективны и включают новейшие исследования украинских ученых. Китайские авторы, находясь под влиянием стереотипов восприятия искусства Украины, не рассматривают ряд особенностей в художественной практике того времени. Отказываясь от проблемы национальной идентификации, они упрощают характер эволюции украинского искусства в целом.

Ученым Китая необходимо осмыслить факт присутствия в художественной культуре Древней Руси нескольких художественных школ, среди которых, по историческим причинам, школа столичного Киева сформировалась первой. В силу географической близости, она имела непосредственное влияние на формирование всех иных иконописных школ Древней Руси. Присущие ей монументальность образов, «условная перспектива, теплый колорит, тонкая цветовая гармония и тональные переходы, приближение ликов святых к чертам местного населения» несколько отличали ее от византийских центров и предопределили специфику и дальнейшее развитие украинского искусства.

Исследования учеными Китая наследия Древней Руси должно постоянно расширяться как через введения в научный обиход не известных раньше иконописных памятников, так и путем верификации уже известных китайским авторам сведений.

ЗМІСТ

Вступне слово ректора Харківської державної академії культури В. М. Шейка Opening Remarks by the Rector of the Kharkiv State Academy of Culture V. M. Sheyko

КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ — ТЕОРЕТИЧНА БАЗА
ДИСЕРТАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (CULTUROLOGY AND SOCIAL
COMMUNICATIONS: THE THEORETICAL BASIS OF THESIS RESEARCH) 3

СЕКЦІЯ: МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ І СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Ю. О. Азарова (Yu. O. Azarova)

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В СОВРЕМЕННОМ МИРЕ: ПУТИ И ВОЗМОЖНОСТИ РЕАЛИЗАЦИИ
(DIALOGUE OF CULTURES IN CONTEMPORARY WORLD: WAYS AND POSSIBILITIES
OF IMPLEMENTATION) 9

Н. Г. Солонська (N. G. Solon'skaya)

ФОЛЬКЛОР І НАРОДНА КУЛЬТУРА КАНАДСЬКИХ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНИХ
КОМУНІКАЦІЙ (FOLKLORE AND FOLK CULTURE OF CANADIAN UKRAINIANS
IN THE CONTEXT OF SOCIAL COMMUNICATIONS) 12

Л. І. Мачулін (L. I. Machulin)

ДО ПИТАННЯ ПРО НОВУ ПАРАДИГМУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
(ON THE QUESTION OF A NEW PARADIGM OF CONTEMPORARY ART) 13

Т. О. Бегаль (T. O. Behal)

ЕВОЛЮЦІЯ ПОНЯТТЯ «МУЗЕЙНА ЕКСПОЗИЦІЯ» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ
КУЛЬТУРИ (THE EVOLUTION OF THE «MUSEUM EXPOSITION» IN THE CONTEXT
OF THE CULTURE DEVELOPMENT) 15

Д. В. Берездецький (D. V. Berezdetskyi)

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СЕНСИ У ФІЛОСОФІЇ «ПЛАСКИХ ОНТОЛОГІЙ»
(CULTURAL MEANINGS IN THE PHILOSOPHY OF «FLAT ONTOLOGIES») 16

Т. В. Лисенко (T. V. Lysenko)

ІНФОРМАЦІЙНО-АНАЛІТИЧНИЙ ЦЕНТР УНІВЕРСИТЕТУ ЯК ЧИННИК
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СУСПІЛЬСТВА (INFORMATION
AND ANALYTICAL CENTER OF THE UNIVERSITY AS A FACTOR OF INTELLECTUAL
DEVELOPMENT OF MODERN SOCIETY) 18

Я. О. Жукова (Ya. O. Zhukova)

ЦИФРОВЕ МАЙБУТНЄ УКРАЇНСЬКОЇ МОДИ (DIGITAL FUTURE OF UKRAINIAN FASHION) 19

В. В. Завершинський (V. V. Zavershinskii)

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
МАЙБУТНЬОГО ДИЗАЙНЕРА ІНТЕР'ЄРА (CULTURAL APPROACH TO THE FORMATION
OF THE COMMUNICATIVE COMPETENCE OF THE FUTURE INTERIOR DESIGNER) 20

Є. Ю. Трубаєва (Ye. Yu. Trubaieva)

МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕДІАЦІЇ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ
(METHODOLOGY OF MEDIATION RESEARCH IN THE CULTURAL ASPECT) 22

О. М. Куликова (O. M. Kulykova)

РОЛЬ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ В ПІДГОТОВЦІ СТУДЕНТІВ-ЖУРНАЛІСТІВ
(THE ROLE OF STUDENTS' INDIVIDUAL WORK IN THE TRAINING OF JOURNALISTS) 23

О. Ю. Мухін (O. Yu. Mukhin)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КОСМІЧНОЇ КІНОФАНТАСТИКИ США
ЯК ВІДБРАЖЕННЯ СУСПІЛЬНИХ ПОГЛЯДІВ НА ТЕХНІЧНИЙ ПРОГРЕС
ДРУГОЇ ПОЛ. ХХ СТ. (GENRE FEATURES OF US COSMIC FANTASY
AS A REFLECTION OF PUBLIC VIEWS ON TECHNICAL PROGRESS
OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY) 24

С. О. Сватковський (S. O. Svatkovskij) ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ КЕРАМІКИ ЛІВОБЕРЕЖНОЇ УКРАЇНИ (ARTISTIC FEATURES OF TRADITIONAL CERAMICS OF THE LEFT-BANK OF UKRAINE)	26
---	----

О. О. Павлок (O. O. Pavliuk) КАТЕРИНА БІЛОКУР. ПРО НЕЇ ЗАГОВОРИТЬ СВІТ. КУЛЬТУРНИЙ ПРОЄКТ (KATERYNA BILOKUR. THE WORLD WILL TALK ABOUT HER. CULTURAL PROJECT).....	28
---	----

Р. М. Окунєва (R. M. Okunieva) МУЗИКА ЯК НАРАТИВ У ТВОРІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА (MUSIC AS A NARRATIVE IN AUDIOVISUAL ARTWORK).....	30
---	----

К. О. Тимофєєва (K. O. Timofeyeva) ЛИСТ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН (НА ПРИКЛАДІ ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ П. КУЛІША) (CORRESPONDENCE AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON (BASED ON P. KULISH'S EPISTOLARY HERITAGE)).....	31
--	----

СЕКЦІЯ:
УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ МІЖЕТНІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ:
ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА

Н. Є. Шолухо (N. Ye. Sholukho) КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКИХ МІСТ У КОНТЕКСТІ «КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ» П. БУРДЬЮ (THE CULTURE OF UKRAINIAN CITIES IN THE CONTEXT OF «CULTURAL CAPITAL» BY P. BOURDIEU)	33
---	----

А. М. Біленька (A. M. Bilenka) СЦЕНІЧНЕ СЛОВО У ВІТЧИЗНЯНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 30–40-Х РР. ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ІСТОРІКО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ (PERFORMING WORD IN THE NATIONAL CINEMATOGRAPHY OF 30–40'S THROUGH THE PRISM OF HISTORICAL AND CULTURAL PROCESS).....	35
---	----

Л. Б. Романюк (L. B. Romaniuk) КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ СТАНИСЛАВОВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ — ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ПРОСТІР МІЖЕТНІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (THE CULTURAL AND ARTISTIC ENVIRONMENT IN STANISLAVIV OF THE SECOND HALF OF THE 19 TH — THE FIRST HALF OF THE 20 TH CENTURY AS A SPACE OF INTERNETHNIC COMMUNICATION)	37
---	----

А. О. Авершина (A. O. Avershyna) ЖІНОЧІ МОДУСИ ДЕМОНОЛОГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ АРХАЇЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ТВОРЧОСТІ М. ГОГОЛЯ (WOMEN'S MODES OF DEMONOLOGY OF UKRAINIAN ARCHAIC CULTURE IN THE WORKS OF M. GOGOL).....	39
--	----

В. В. Жуков (V. V. Zhukov) РЕЖИСЕРСЬКІ ЗАСОБИ ЕКРАННОЇ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІТІ-ШОУ (DIRECTORY MEANS OF SCREEN EXPRESSION OF MODERN UKRAINIAN REALITY SHOWS).....	40
--	----

СЕКЦІЯ:
ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІАЛЬНО-ПОЛІТИЧНІ ВИМІРИ
СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

В. В. Лысенкова (V. V. Lysenkova) ВЫЗОВЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ОБРАЗ ЖИЗНИ (THE CHALLENGES OF MODERNITY AND LIFESTYLE).....	41
--	----

В. А. Черненко (V. A. Chernenko) ГУМАНИТАРИСТИКА ХХІ ВЕКА: ЭТНОСНЫЙ АСПЕКТ (HUMANITARISTICS OF THE 21 ST CENTURY: THE ETHOS ASPECT).....	43
--	----

Т. М. Брагіна, Ю. А. Брагін (T. M. Brahina, Y. A. Brahin) КОГНІТИВНІ ЗАСНОВКИ КОНЦЕПЦІЇ МІСЦЬ ПАМ'ЯТІ П. НОРА (COGNITIVE FOUNDATIONS OF THE CONCEPT OF LIEUX DE MEMOIRE BY P. NORA)	44
--	----

И. М. Ушно (I. M. Ushno) ГРАФИЧЕСКАЯ АФОРИСТИЧНОСТЬ СТРИТ-АРТА, ИЛИ «НАСТЕННЫЙ ОРАКУЛ» ГАМЛЕТА ЗИНЬКОВСКОГО (GRAPHIC APHORISTIC CHARACTER OF STREET ART OR «WALL ORACLE» BY GAMLET ZINKIVSKY)	46
С. Ю. Криворутченко (S. Yu. Kryvorutchenko) ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ЕКСТРЕМАЛЬНИХ УЯВЛЕНЬ ПРО ЛЮДСЬКУ КРАСУ (POPULARIZATION OF EXTREME PERCEPTIONS OF HUMAN BEAUTY)	48
О. В. Кузьяк (O. V. Kuznyak) СУТНІСТЬ І СТРУКТУРА ІНФОРМАЦІЙНОГО СУПРОВОДУ ДІЯЛЬНОСТІ ПОЛІТИЧНИХ ПАРТІЙ (ESSENCE AND STRUCTURE OF INFORMATION SUPPORT OF THE ACTIVITIES OF POLITICAL PARTIES)	49
В. В. Петренко (V. V. Petrenko) ПОСЕРЕДНІСТЬ ТА ІДЕОЛОГІЯ. ПОЛІТИЧНИЙ ВИМІР (MEDIOCRITY AND IDEOLOGY. POLITICAL DIMENSION)	51
К. О. Попова-Коряк (K. O. Popova-Koriak) ОКРЕМІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРАВОВОЇ СВІДОМОСТІ ТА ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНОЇ ТА ПОЛІТИЧНОЇ КРИЗИ В УКРАЇНІ (CERTAIN ASPECTS OF SHAPING THE LEGAL CONSCIOUSNESS AND LEGAL CULTURE OF STUDENTS IN THE FACE OF SOCIO-ECONOMIC AND POLITICAL CRISIS IN UKRAINE)	52
П. І. Голотенко (P. I. Holotenko) ПАРАДОКСОЛОГІЯ «ШКІДЛИВИХ ПОРАД» ГРИГОРІЯ ОСТЕРА (PARADOXOLOGY OF «HARMFUL ADVICE» BY GRIGORIY OSTER)	54
СЕКЦІЯ: ІСТОРІЯ, МУЗЕЄЗНАВСТВО, ПАМ'ЯТКОЗНАВСТВО	
А. О. Сошников, М. В. Тортіка (A. A. Soshnikov, M. V. Tortika) КРИТЕРІЇ ЕФЕКТИВНОСТІ МУЗЕЙНОГО УРОКУ (EFFICIENCY CRITERIA OF THE MUSEUM LESSON)	56
В. В. Калініченко (V. V. Kalinichenko) СІЛЬСЬКА ГРОМАДА ЯК ОБ'ЄКТ СЕРЕДОВИЩНОЇ МУЗЕЄФІКАЦІЇ: СВІТОВИЙ ДОСВІД (RURAL COMMUNITY AS AN OBJECT OF ENVIRONMENTAL MUSEUMIFICATION: WORLD EXPERIENCE)	58
О. Ю. Біррова (O. Yu. Birova) ПРЕЗЕНТАЦІЯ МУЗЕЇВ ЧЕРЕЗ ЕТНОФЕСТИВАЛИ (НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ) (PRESENTATION OF MUSEUMS BY MEANS OF ETHNO-FESTIVALS (THE CASE OF KHARKIV REGION))	59
І. Г. Споденець (I. H. Spodenets) АКТУАЛІЗАЦІЯ ОБ'ЄКТІВ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (НА ПРИКЛАДІ СТВОРЕННЯ МУЗЕЙНО-КУЛЬТУРНОГО КОМПЛЕКСУ УФТІ ХАРКІВ) (UPDATING HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE SITES (THE CASE OF THE CREATION MUSEUM AND CULTURAL COMPLEX OF THE NATIONAL SCIENCE CENTER KHARKIV INSTITUTE OF PHYSICS AND TECHNOLOGY (KIPT)))	60
Н. Ю. Чергик (N. Yu. Cherhik) МУЗЕОГРАФІЯ В СИСТЕМІ НАУКОВОГО ЗНАННЯ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ (MUSEOGRAPHY IN THE SYSTEM OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE: THE UKRAINIAN CONTEXT)	62
Г. П. Ярміш (A. P. Yarmish) РЕСТАВРАЦІЯ ПАМ'ЯТОК НАЦІОНАЛЬНОГО КОМПЛЕКСУ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ (THE RESTORATION OF SIGHTS OF HRYHORIY SKOVORODA NATIONAL COMPLEX)	64
Т. В. Кулініч (T. V. Kulinich) ПЕРЕФОРМАТУВАННЯ РОБОТИ БАЛАКЛІЙСЬКОГО РАЙОННОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ В УМОВАХ СУЧАСНИХ РЕАЛІЙ (REFORMATION OF THE WORK OF THE BALAKLIYA REGIONAL LOCAL LORE MUSEUM UNDER THE CONDITIONS OF MODERN REALITIES)	65

О. Б. Скляр (O. B. Sklyar) ІСТОРІЯ І СЬОГОДЕННЯ БАЛАКЛІЙЩИНИ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ONLINE-ПУБЛІКАЦІЙ ЯК ОДНОГО З НАПРЯМІВ РОБОТИ БАЛАКЛІЙСЬКОГО РАЙОННОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ В ПЕРІОД КАРАНТИНУ (HISTORY AND PRESENT OF BALAKLYSHCHYNA THROUGH THE PRISM OF ONLINE PUBLICATIONS AS ONE OF THE FOCUS AREA OF BALAKLIIA REGIONAL LOCAL LORE MUSEUM UNDER THE QUARANTINE CONDITIONS).....	67
О. Д. Федоренко (O. D. Fedorenko) ГРОМАДСЬКИЙ ІНТЕРАКТИВ ЯК НОВІТНЯ ФОРМА РОБОТИ ТА ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДЛЯ СТВОРЕННЯ НАРАТИВНИХ МУЗЕЙНИХ ВИСТАВОК (З ДОСВІДУ БАЛАКЛІЙСЬКОГО РАЙОННОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ) (PUBLIC INTERACTION AS THE LATEST FORM AND TOOLS FOR CREATING NARRATIVE MUSEUM EXHIBITIONS (ON THE EXPERIENCE OF BALAKLIIA REGIONAL LOCAL LORE MUSEUM))	69
І. А. Осадча (I. A. Osadchaya) В ІМ'Я ЖИТТЯ (IN THE NAME OF LIFE).....	70
М. Ю. Корнієнко (M. Yu. Korniienko) ВІРТУАЛЬНИЙ МУЗЕЙ ТА ВІРТУАЛЬНИЙ ЕКСПОНАТ. ВСЕСВІТНІЙ ДОСВІД ЗБЕРЕЖЕННЯ ЦИФРОВОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ (VIRTUAL MUSEUM AND VIRTUAL EXHIBIT. WORLD EXPERIENCE IN THE PRESERVATION OF DIGITAL CULTURAL HERITAGE)	71
А. В. Протасова (A. V. Protasova) БОСПОРСЬКЕ ЦАРСТВО ЯК ДЖЕРЕЛО ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ МІТРИДАТА ЄВПАТОРА (ПРОДОВОЛЬЧИЙ АСПЕКТ) (THE BOSPORAN KINGDOM AS THE SOURCE OF FOREIGN POLICY OF MITHRIDATES EURATOR (FOOD ASPECT))	72
Н. Ю. Найда (N. Yu. Naida) НАУКОВА КОНЦЕПЦІЯ МУЗЕЮ ВЕСІЛЛЯ СЕРЕДНЬОЇ НАДДНІПРЯНЩИНИ (SCIENTIFIC CONCEPT OF THE WEDDING MUSEUM OF THE DNIEPER UKRAINE (NADDNIPRYANSKCHYNA)).....	74
О. В. Гаврюшенко (O. V. Gavriushenko) РОЛЬ ВИСОТИ 197.3 м У ВИЗВОЛЕННІ ХАРКОВА (THE ROLE OF THE HEIGHT OF 197.3 m IN THE LIBERATION OF KHARKIV)	75
С. І. Щербак (S. I. Scherbak) ВНЕСОК КОМАНДИ В. КОЛОКОЛЬЦОВА В РОЗВИТОК ВОВЧАНСЬКОГО ПОВІТУ (THE CONTRIBUTION OF V. KOLOKOLTSOV'S TEAM TO THE DEVELOPMENT OF VOVCHANSK COUNTY).....	76
Г. О. Ахаєва (G. O. Akhaieva) ІВАНІВСЬКА ФОРТЕЦЯ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗЕЄФІКАЦІЇ (IVANOVO FORTRESS AS AN OBJECT OF MUSEUMIFICATION).....	78
А. С. Махонько (A. S. Makhonko) КІНОТЕАТР «БОММЕР» У ХАРКОВІ: ОСОБЛИВОСТІ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ПОЛІТИЧНИХ ЗМІН У ДЕРЖАВІ («BOMMER» CINEMA IN KHARKIV: SPECIAL ASPECTS OF FUNCTIONING UNDER THE CONDITIONS OF WINDS OF CHANGE IN THE STATE)	80
А. М. Лузан (A. N. Luzan) ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ КОМУНІКАЦІЙНОЇ СТРАТЕГІЇ НІАЗ «ОЛБІВ'Я» (DEVELOPMENT PROBLEMS OF COMMUNICATION STRATEGY OF THE NATIONAL HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL RESERVE «OLBIA»)	81
М. Д. Масленикова (M. D. Maslennikova) ОСОБЛИВОСТІ КУЛЬТУРИ ТА ЕТНОГРАФІЇ ПІВДЕННОЇ СЛОБОЖАНЩИНИ НА ПРИКЛАДІ С. ПРОТОПОПІВКА ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСТІ (FEATURES OF CULTURE AND ETHNOGRAPHY OF SOUTHERN SLOBOZHANSKCHYNA (CASE STUDY: VILLAGE PROTOPOPIVKA OF THE KHARKIV REGION))	83
О. С. Неділько, А. Р. Ульянов (O. S. Nedilko, A. R. Uliyanov) ІДЕЇ ФЕМІНІЗМУ В ПРАЦЯХ ГРЕЦЬКИХ ФІЛОСОФІВ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ (IDEAS OF FEMINISM IN THE WORKS OF GREEK PHILOSOPHERS OF THE CLASSICAL PERIOD)....	85

СЕКЦІЯ:

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ВИМІРИ ТУРИЗМУ

Л. Д. Божко (L. D. Bozhko) ТУРИЗМ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19 ТА ЙОГО ТРАНСФОРМАЦІЯ (TOURISM IN THE FACE OF THE COVID-19 AND ITS TRANSFORMATION).....	87
С. А. Папиенко (S. A. Patsyienka) ВОЗМОЖНОСТІ РАЗВИТТЯ ІНДУСТРИЇ ТУРИЗМУ В УМОВИХ ПАНДЕМІЇ COVID-19 (ADAPTABILITY OF THE TOURISM INDUSTRY IN THE COVID-19 PANDEMIC).....	88
С. С. Ростовцев (S. S. Rostovtsev) «TRAVEL SHAMING» ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ («TRAVEL SHAMING» AS A SOCIAL PROCESS OF TOURIST ACTIVITY).....	90
А. С. Єманова (A. S. Yemanova) ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ КРИЗИ РОЗВИТКУ ТУРИСТИЧНОЇ ГАЛУЗІ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19 (WAYS TO OVERCOME THE CRISIS IN DEVELOPING THE TOURIST INDUSTRY IN THE FACE OF THE COVID-19 PANDEMIC).....	91
М. Ш. Мандао (M. Sh. Mando) ПЕРТУРБАЦІЇ В ТУРИЗМІ, ВИКЛИКАНІ COVID-19. ТА ШЛЯХИ ВІДРОДЖЕННЯ ГАЛУЗІ (PERTURBATIONS IN TOURISM CAUSED BY COVID-19 AND THE WAYS TO REVIVE THE INDUSTRY).....	92
К. В. Барибіна (K. V. Barybina) ШЛЯХИ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ТУРИСТИЧНОГО ПІДПРИЄМСТВА В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19 (WAYS TO INCREASE THE COMPETITIVENESS OF THE TOURIST ENTERPRISE IN THE FACE OF A PANDEMIC DISEASE COVID-19).....	94
С. І. Дичковський (S. I. Duchkovskyy) СТАНОВЛЕННЯ ЦИФРОВОГО СУСПІЛЬСТВА В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТУРИСТИЧНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (DIGITAL SOCIETY FORMATION IN THE CONTEXT OF THE TRANSFORMATION OF TOURIST TECHNOLOGIES).....	96
А. П. Аніщенко, М. О. Яріко (A. P. Anishchenko, M. O. Yariko) ІННОВАЦІЇ В ЕКСКУРСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ: ЗАСТОСУВАННЯ МАРКЕТИНГУ ПОКОЛІНЬ (INNOVATIONS IN EXCURSION ACTIVITIES: APPLICATION OF GENERATION MARKETING).....	97
І. М. Безкоровайна (I. N. Bezkorovaina) СКАУТИНГ ЯК ЗАСІБ АКТИВІЗАЦІЇ ТУРИСТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МОЛОДІ (SCOUTING AS A MEANS OF ACTIVATION OF YOUTH TOURIST ACTIVITY).....	99
Г. Бреславець, М. Козлов (H. Breslavets, M. Kozlov) КВЕСТ-ЕКСКУРСІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ ДІТЕЙ (QUEST TOUR AS A TOOL FOR SOCIAL AND PSYCHOLOGICAL ADAPTATION OF CHILDREN).....	100
М. В. Федченко (M. V. Fedchenko) СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНА АНІМАЦІЯ ЯК ВИД ДОЗВІЛЛЯ (SOCIO-CULTURAL ANIMATION AS A KIND OF LEISURE).....	101
К. Р. Бульба, К. С. Лантратов (K. R. Bulba, K. S. Lantratov) ГЕЙМІФІКАЦІЯ В СУЧАСНИХ ТУРИСТИЧНИХ ПРОЄКТАХ (GAMIFICATION IN MODERN TOURISM PROJECTS).....	103
Я. Проскуріна, Я. Сахарова (Y. Proskurina, Y. Sakharova) УПРОВАДЖЕННЯ BLUETOOTH У ПРОСТІР ТУРИЗМУ (IMPLEMENTATION OF BLUETOOTH IN THE TOURISM SPACE).....	104
М. М. Зайцева (M. M. Zaitseva) ФРАНЧАЙЗИНГОВІ МЕРЕЖІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ТУРИСТИЧНИХ ПІДПРИЄМСТВ (FRANCHISING NETWORKS AS A TOOL TO INCREASE THE COMPETITIVENESS OF TOURIST ENTERPRISES).....	105

Г. Бреславець, М. Мандао (H. Breslavets, M. Mandao) ПЕРЕВАГИ ФРАНЧАЙЗИНГУ В ТУРИЗМІ (ADVANTAGES OF FRANCHISING IN TOURISM).....	107
Н. А. Минко (N. A. Mynko) ВЗАЄМОДІЯ ТУРИСТИЧНИХ СТЕЙКХОЛДЕРІВ У СИСТЕМІ ФРАНЧАЙЗИНГУ (THE INTERACTION OF TOURIST STAKEHOLDERS IN THE FRANCHISE SYSTEM)	109
Д. А. Волошин (D. A. Voloshyn) ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ В ДІЯЛЬНОСТІ ТУРИСТИЧНИХ АГЕНЦІЙ (INFORMATION AND COMMUNICATION PROCESSES IN THE ACTIVITIES OF TRAVEL AGENCIES)	110
М. В. Фомін (M. V. Fomin) ІСТОРИКО-АРХЕОЛОГІЧНИЙ ТУРИЗМ У ПЕРІОД ПАНДЕМІЇ (HISTORICAL AND ARCHAEOLOGICAL TOURISM IN THE TIME OF THE PANDEMIC DISEASE)	112
К. О. Приходько (K. O. Prykhod'ko) ТРАНСФОРМАЦІЇ ІСТОРИЧНИХ БУДІВЕЛЬ СТОЛИЦІ В КОВОРКІНГ-ПРОСТОРИ (TRANSFORMATIONS OF HISTORICAL BUILDINGS OF THE CAPITAL INTO COWORKING-SPACE)	113
К. С. Лантратов (K. S. Lantratov) СТУДЕНТСЬКИЙ ГУРТОК ЯК ЗАСІБ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ІСТОРИЧНОГО ТУРИЗМУ (STUDENT INTEREST GROUP AS A MEANS OF PROMOTING HISTORICAL TOURISM)	115
А. С. Хорольська (A. S. Khorolska) ОСОБЛИВОСТІ ОСВІТНЬОГО ТУРИЗМУ В УМОВАХ ПАНДЕМІЇ COVID-19 (SPECIAL ASPECTS OF EDUCATIONAL TOURISM IN THE FACE OF THE COVID-19 PANDEMIC)	116
А.-М. І. Доған, А. О. Novak (A.-M. I. Dogan, A. O. Novak) VOLUNTEER TOURISM: WHAT IS WRONG WITH IT AND HOW IT CAN BE CHANGED (ВОЛОНТЕРСЬКИЙ ТУРИЗМ : ПРОБЛЕМИ І ПОШУК РІШЕНЬ).....	117
М. Г. Лахман (M. G. Lakhman) ІНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГ ЯК СПОСІБ ПІДВИЩЕННЯ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ В ІНДУСТРІЇ ТУРИЗМУ (INTERNET-MARKETING AS A WAY TO INCREASE COMPETITIVENESS IN TOURISM INDUSTRY)	118
Г. Бреславець (H. Breslavets) МАРКЕТИНГОВІ СТРАТЕГІЇ ГОТЕЛІВ ДЛЯ ДОСЯГНЕННЯ УСПІХУ (HOTEL MARKETING STRATEGIES FOR SUCCESS).....	120
Л. С. Курьонкова (L. S. Kuronkova) СУЧАСНІ ТУРИСТИЧНІ ТА РЕСТОРАННІ ТРЕНДИ (MODERN TOURIST AND RESTAURANT TRENDS).....	121
А. Д. Синько, К. Д. Спесивцева (A. D. Synko, K. D. Spesyvtseva) СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ РЕСТОРАННОГО БІЗНЕСУ (CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF RESTAURANT BUSINESS).....	123
Х. М. Рубля, М. С. Золотаревська (K. M. Rublya, M. S. Zolotarevska) ТУРИСТИЧНА ПРИВАБЛИВІСТЬ ХАРКОВА: СУЧАСНИЙ СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ (TOURIST ATTRACTIVENESS OF KHARKIV: CURRENT STATE AND TRENDS).....	125

СЕКЦІЯ:

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНІ ФАКТОРИ
ТА УМОВИ ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЛЮДИНИ

А. М. Большакова (A. M. Bolshakova) СХЕМА-ТЕРАПІЯ В ПРАКТИЦІ НАДАННЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ: ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ (SCHEME-THERAPY IN THE PRACTICE OF PROVIDING PSYCHOLOGICAL ASSISTANCE: BASIC PROVISIONS).....	127
І. О. Віденєєв (I. O. Videnieiev) ПРОБЛЕМА СІМЕЙНОГО НАСИЛЬСТВА У ВІДОБРАЖЕННІ ВІТЧИЗНЯНИХ МЕДІА (THE PROBLEM OF FAMILY VIOLENCE EMBODIED IN NATIONAL MEDIA)	128

В. В. Діуліна (V. V. Diulina) ОСВІТА ПРОТЯГОМ ЖИТТЯ ЯК ЧИННИК ПСИХІЧНОГО БЛАГОПОЛУЧЧЯ ЛЮДИНИ (LIFELONG EDUCATION AS A FACTOR IN HUMAN MENTAL WELL-BEING)	130
Т. О. Перевозная (Т. О. Perevozna) ЦЕННОСТИ ИНТИМНО-ЛИЧНОСТНОЙ СФЕРЫ В КАРТИНЕ СУБЪЕКТИВНОГО БЛАГОПОЛУЧЕНИЯ ЛИЧНОСТИ (VALUES OF THE INTIMATE-PERSONALITY SPHERE IN THE NARRATIVE OF THE SUBJECTIVE WELL-BEING OF THE PERSONALITY)	132
О. В. Радько, А. О. Потюкун (O. V. Radko, A. O. Potykun) ПСИХОЛОГІЧНИЙ ЗАХИСТ І КОПІНГ-СТРАТЕГІЇ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ АДАПТАЦІЇ ЛЮДИНИ (PSYCHOLOGICAL PROTECTION AND COPING-STRATEGY IN THE CONTEXT OF HUMAN SOCIAL ADAPTATION).....	133
Л. В. Турішчева (L. V. Turishcheva) НАСТІЛЬНА ГРА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН (BOARD GAME AS A SOCIOCULTURAL PHENOMENON).....	135
СЕКЦІЯ: ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНІ СТРУКТУРИ СУСПІЛЬСТВА: ТЕОРІЇ, СТРАТЕГІЇ, ІННОВАЦІЇ	
О. Ю. Мар'їна (O. Y. Marina) ЦИФРОВИЙ ПОРЯДОК ДЕННИЙ ДЛЯ БІБЛІОТЕК (DIGITAL AGENDA FOR LIBRARIES).....	136
Є. В. Забіянов (J. V. Zabijanov) ЕЛЕКТРОННІ БІБЛІОТЕКИ — УНІКАЛЬНИЙ ЦИФРОВИЙ РЕПОЗИТАРІЙ КУЛЬТУРНОГО НАДБАННЯ (ELECTRONIC LIBRARIES — A UNIQUE DIGITAL REPOSITORY OF CULTURAL PROPERTY)	138
Л. С. Прокопенко (L. S. Prokopenko) ОСНОВНІ ТЕМАТИЧНІ НАПРЯМИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНФЕРЕНЦІЇ ДИРЕКТОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ НАЦІОНАЛЬНИХ БІБЛІОТЕК (CENL) (THE MAIN SUBJECTS OF THE CONFERENCE ACTIVITIES OF EUROPEAN NATIONAL LIBRARIANS (CENL)).....	140
І. О. Давидова (I. O. Davydova) АДАПТИВНЕ УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕЧНИМИ ПРОЄКТАМИ (ADAPTIVE MANAGEMENT OF LIBRARY PROJECTS)	141
Н. С. Тюркеджи (N. S. Tiurkedzhy) ЗАКОНОДАВСТВО УКРАЇНИ З ПИТАНЬ ВПРОВАДЖЕННЯ АСИСТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У БІБЛІОТЕКАХ: НЕОБХІДНІСТЬ АКТУАЛІЗАЦІЇ (LEGISLATION OF UKRAINE ON THE INTRODUCTION OF ASSISTIVE TECHNOLOGIES IN LIBRARIES: THE NECESSITY FOR UPDATING)	143
О. М. Кобелєв (O. M. Kobieliev) БІБЛІОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ЯК ІНСТРУМЕНТ ОПТИМІЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК (VIBLIOMETRIC ANALYSIS AS A TOOL FOR OPTIMIZATION OF LIBRARY ACTIVITIES)	144
Ю. В. Сисова (Y. V. Sysova) ФАНДРЕЙЗИНГ: ДО ПИТАННЯ ПРО БАЗОВІ ПРИНЦИПИ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК США (FUNDRAISING: BASIC PRINCIPLES ON THE EXPERIENCE OF US LIBRARIES).....	146
Н. І. Кобишча, І. П. Штефан (N. I. Kobyzhcha, I. P. Shtefan) УНІВЕРСАЛЬНА ДЕСЯТКОВА КЛАСИФІКАЦІЯ (УДК) В УКРАЇНІ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ «КОНСТРУКТОР» ЗНАНЬ: СТАН ВПРОВАДЖЕННЯ, ВИКЛИКИ, РІШЕННЯ (UNIVERSAL DECIMAL CLASSIFICATION (UDC) IN UKRAINE AS UNIVERSAL «CONSTRUCTOR» OF KNOWLEDGE: CONDITION OF IMPLEMENTATION, CHALLENGES AND SOLUTIONS)	147
Н. М. Кушнарєнко, А. А. Соляник (N. M. Kushnarenko, A. A. Solianyk) Л. В. ХАВКІНА — ФУНДАТОР ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ БІБЛІОТЕЧНОГО ФОНДОЗНАВСТВА (L. V. KHAVKINA — THE FOUNDER OF KHARKIV SCHOOL OF LIBRARY COLLECTION SCIENCE).....	150

В. В. Сєдих (V. V. Siedykh) ІННОВАЦІЙНИЙ МЕНЕДЖМЕНТ У КНИЖКОВІЙ ПАЛАТІ УКРАЇНИ (ПОЧ. 1920 — ПОЧ. 1930-Х РР.) (INNOVATION MANAGEMENT IN THE BOOK CHAMBER OF UKRAINE (EARLY 1920S — EARLY 1930S)).....	152
І. В. Бурміс (I. V. Burmis) ВЗАЄМОДІЯ ДОКУМЕНТНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ЗАКЛАДІВ В УМОВАХ ОБ'ЄДНАНИХ ТЕРИТОРІАЛЬНИХ ГРОМАД (INTERACTION OF DOCUMENTARY AND COMMUNICATION INSTITUTIONS UNDER THE CONDITIONS OF UNITED TERRITORIAL COMMUNITIES).....	154
М. О. Шевченко (M. O. Shevchenko) КРАУДФАНДИНГ ЯК ДЖЕРЕЛО ФІНАНСУВАННЯ ЦИФРОВИХ ПРОЄКТІВ (CROWDFUNDING AS A SOURCE OF FINANCING FOR DIGITAL PROJECTS)	156
Г. В. Колоскова (G. V. Koloskova) ЕЛЕКТРОННІ БІБЛІОТЕКИ ЯК СКЛАДОВА РЕГІОНАЛЬНОГО СЕГМЕНТУ ІНТЕРНЕТУ (ELECTRONIC LIBRARIES AS A COMPONENT OF THE REGIONAL SEGMENT OF THE INTERNET) ..	158
О. В. Кутс (O. V. Kuts) OPEN SCIENCE ТА МЕДИЧНІ БІБЛІОТЕКИ: НОВІ ВИКЛИКИ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ОБСЛУГОВУВАННІ (OPEN SCIENCE AND MEDICAL LIBRARIES: NEW CHALLENGES IN INFORMATION SERVICE)	160
Н. Міщанин (N. Michanyn) НАУКОМЕТРИЧНІ ПРОДУКТИ І ПОСЛУГИ ОСВІТЯНСЬКИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ (SCIENTOMETRICAL PRODUCTS AND SERVICES OF EDUCATIONAL LIBRARIES OF UKRAINE)	162
П. С. Бузько (P. S. Buzko) СУЧАСНИЙ СТАН АВТОМАТИЗАЦІЇ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ (CURRENT STATE OF AUTOMATION OF LIBRARIES OF UKRAINE)	163
А. В. Гумєнчук (A. Humenchuk) РЕНОВАЦІЇ ВИЩОЇ БІБЛІОТЕЧНОЇ ОСВІТИ: ДОСВІД США (RENOVATIONS OF HIGHER LIBRARY EDUCATION: THE USA EXPERIENCE)	165
Л. Ф. Грінберг (L. F. Grinberg) ДОСВІД ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ В УМОВАХ КАРАНТИНУ (THE EXPERIENCE OF DISTANCE LEARNING IN THE FACE OF QUARANTINE)	166
О. Є. Зіменко (O. Ye. Zimenko) КІНО ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНОГО ВПЛИВУ: ОСОБЛИВОСТІ КІНОПРОПАГАНДИ ТА СУПУТНИХ ПУБЛІКАЦІЙ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ ПРОСТОРІ (CINEMA AS A TOOL OF INFORMATION INFLUENCE: THE FEATURES OF FILM PROPAGANDA AND RELATED PUBLICATIONS IN THE INFORMATION SPACE).....	168
Чєн Цзєєн (Chen Tsziegen) АСОЦІАЦІЯ ВИДАВЦІВ КИТАЮ: РОЛЬ У РОЗВИТКУ КНИЖКОВОЇ ІНДУСТРІЇ (CHINESE PUBLISHERS ASSOCIATION: ROLE IN THE DEVELOPMENT OF THE BOOK INDUSTRY) ..	169
Ю. М. Заклінська (Yu. M. Zaklinska) ВІТЧИЗНЯНИЙ І СВІТОВИЙ ДОСВІД ВИДАВНИЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ НАУКОВИХ БІБЛІОТЕК: КОМПАРАТИВНИЙ ПІДХІД (DOMESTIC AND WORLD EXPERIENCE OF PUBLISHING ACTIVITY OF SCIENTIFIC LIBRARIES).....	171
М. О. Миронюк (M. O. Myroniuk) ЩОДО ІНТУІТИВНОГО РОЗУМІННЯ ПОНЯТТЯ «ІНФОРМАЦІЯ» СТУДЕНТАМИ ХДАК (INTUITIVE INTERPRETATION OF THE CONCEPT OF «INFORMATION» BY STUDENTS OF KHSAC)	172
Д. С. Кабаков (D. S. Kabakov) ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПОПУЛЯРНОСТІ ПІДЛІТКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «ГОЛОДНІ ІГРИ» (PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF THE POPULARITY OF ADOLESCENT LITERATURE USING THE EXAMPLE OF THE NOVEL «THE HUNGER GAMES»).....	173

О. М. Білик (O. M. Bilyk)
ПРОБЛЕМИ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ
ГЛОБАЛІЗАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ (THE ISSUES OF INTERNATIONALIZATION
OF HIGHER EDUCATION IN THE CONTEXT OF GLOBALIZATION PROCESSES) 175

І. В. Лісова (I. V. Lisova)
ПРИВАТНА КНИЖКОВА КОЛЕКЦІЯ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ
(PRIVATE BOOK COLLECTION AS A TOOL OF INTERCULTURAL COMMUNICATION) 177

Г. В. Прохорова (G. V. Prokhorova)
БІБЛІОТЕЧНЕ ОБСЛУГОВУВАННЯ НА КАРАНТИНІ: НОВІ ВИКЛИКИ ЧАСУ
(LIBRARY SERVICES IN THE QUARANTINE: NEW CHALLENGES OF TIME) 179

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ГЛОБАЛЬНОГО
СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ

Г. Г. Асєєв (G. G. Aseyev)
ТИПИ ДОКУМЕНТІВ, ЩО ВИКОРИСТОВУЮТЬСЯ У ВЕБ-ТЕХНОЛОГІЯХ
(TYPES OF DOCUMENTS USED IN WEB TECHNOLOGIES) 180

Л. Я. Філіпова (L. Ya. Filipova)
ЦИФРОВА ГРАМОТНІСТЬ У КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНИХ ПРОГРАМ ЮНЕСКО ТА ІФЛА
(DIGITAL LITERACY IN THE CONTEXT OF UNESCO AND IFLA INTERNATIONAL PROGRAMS) 183

В. О. Брусенцев, О. С. Коноваленко (V. O. Brusentsev, O. E. Konovalenko)
ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНИХ СИСТЕМ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ
(THE COMPARATIVE ANALYSIS OF MODERN DISTANCE LEARNING SYSTEMS) 185

І. О. Побіженко (I. O. Pobizhenko)
АНАЛІЗ ВИКОРИСТАННЯ G SUITE FOR EDUCATION В ХАРКІВСЬКІЙ
ДЕРЖАВНІЙ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ (ANALYSIS OF THE USE OF G SUITE
FOR EDUCATION AT THE KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE) 187

О. О. Вдовіна (O. O. Vdovina)
ПРАВОВІ КОМУНІКАЦІЇ В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ
(LEGAL COMMUNICATIONS IN THE INFORMATION SOCIETY) 188

А. М. Шелестова (A. M. Shelestova)
СУЧАСНЕ РОЗУМІННЯ ІНФОРМАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ
(CONTEMPORARY INSIGHT INTO INFORMATION CULTURE) 189

В. О. Ярута (V. O. Yaruta)
ЕЛЕКТРОННІ АРХІВИ: ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ПРОБЛЕМИ
(ELECTRONIC ARCHIVES: TERMINOLOGICAL PROBLEMS) 191

І. В. Захарова, Л. Г. Лисиця (I. V. Zakharova, L. G. Lysytsia)
ІНФОРМАЦІЙНО-АНАЛІТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ПІД ЧАС ПРОВЕДЕННЯ
СОЦІОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (INFORMATION AND ANALYTICAL
TECHNOLOGIES IN SOCIOLOGICAL RESEARCH) 192

Н. П. Філіпова (N. P. Filippova)
ПЕРЕДУМОВИ ВИБОРУ ПЛАТФОРМИ FEDORA ДЛЯ ПОБУДОВИ
РЕПОЗИТАРІЮ БІОБІБЛІОГРАФІЧНИХ ВІДОМОСТЕЙ (SELECTION
PRECONDITIONS OF FEDORA PLATFORM FOR THE CONSTRUCTION
OF THE BIOBIBLIOGRAPHIC DATA REPOSITORY) 194

А. О. Кириченко (A. O. Kyrychenko)
НОВІ ФОРМАТИ КОНЦЕРТІВ У СУЧАСНИХ УМОВАХ
(NEW CONCERT FORMATS IN THE MODERN REALITY) 196

В. С. Антонович (V. S. Antonovych)
КОНЦЕПЦІЯ ІНТЕРНЕТ-ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ІНФОРМАЦІЄЮ ФАХІВЦІВ
ГОТЕЛЬНО-РЕСТОРАННОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ (THE CONCEPT OF PROVIDING
THE INTERNET INFORMATION TO HOTEL AND RESTAURANT SPECIALISTS IN UKRAINE) 198

Д. І. Галенко (D. I. Galenko) ПИТАННЯ РОЗВИТКУ ІТ-ІНДУСТРІЇ З ПОЗИЦІЙ HR-МЕНЕДЖМЕНТУ (НА ПРИКЛАДІ М. ХАРКОВА) (ISSUES OF IT-INDUSTRY DEVELOPMENT FROM THE STANDPOINT OF HR-MANAGEMENT (A STUDY OF KHARKIV))	199
Ю. Борисенко (Yu. Borysenko) ГАЛУЗЕВІ ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ В УМОВАХ МЕДИЧНОЇ РЕФОРМИ УКРАЇНИ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ АСПЕКТИ (SECTORAL ELECTRONIC RESOURCES UNDER THE CONDITIONS OF MEDICAL REFORM OF UKRAINE: THEORETICAL AND APPLIED ASPECTS)	201
Л. С. Гула (L. S. Hula) ОРГАНІЗАЦІЯ ДОКУМЕНТНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В УСТАНОВІ (THE ORGANIZATION OF RECORDS COMMUNICATIONS IN THE INSTITUTION)	203
Н. Давидова (N. Davydova) INSTAGRAM ЯК БАГАТОФУНКЦІОНАЛЬНА СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА З ШИРОКИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ ДЛЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ІНФОРМАЦІЇ (INSTAGRAM AS A MULTIFUNCTIONAL SOCIAL NETWORK WITH THE AMPLE OPPORTUNITIES FOR VISUAL INFORMATION)	204
Д. Погрібний (D. Pohribnyi) СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА REDDIT ТА ЇЇ СЕРВІСНІ МОЖЛИВОСТІ (REDDIT SOCIAL NETWORK AND ITS SERVICE FEATURES)	206
О. Фролов (O. Frolov) TWITTER ЯК СОЦІАЛЬНА МЕРЕЖА МІКРОБЛОГІНГУ (TWITTER AS A SOCIAL NETWORK OF MICROBLOGGING)	207
М. Г. Кузнецова (M. G. Kuznetsova) НАУКОМЕТРИЧНИЙ АНАЛІЗ ФАХОВИХ ПУБЛІКАЦІЙ ЯК ТЕОРЕТИЧНА ПРОБЛЕМА (SCIENTOMETRIC ANALYSIS OF PUBLICATIONS AS A THEORETICAL PROBLEM)	209
Д. С. Пирожок (D. S. Pyrozhok) ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В БІБЛІОТЕКАХ (INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN LIBRARIES)	210
А. В. Коваленко (A. V. Kovalenko) БІБЛІОГРАФІЧНІ ОГЛЯДИ ЯК РІЗНОВИД ПРОДУКТІВ АНАЛІТИКО-СИНТЕТИЧНОЇ ПЕРЕРОБКИ ІНФОРМАЦІЇ (BIBLIOGRAPHIC REVIEWS AS A KIND OF ANALYTICAL AND SYNTHETIC INFORMATION PROCESSING PRODUCTS)	212
К. В. Приходько (K. V. Prykhodko) ЕЛЕКТРОННИЙ КАТАЛОГ: СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ (ELECTRONIC CATALOGUE: CURRENT STATUS, DEVELOPMENT PROSPECTS)	213
СЕКЦІЯ:	
ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ НОВИТНІХ НАУКОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	
І. О. Борис (I. O. Boris) СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ТЕАТРУ У СВІТІ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ (MODERN TENDENCIES OF THEATER DEVELOPMENT IN THE WORLD OF GLOBALIZATION)	215
С. І. Гордєєв (S. I. Gordeev) ТВОРЧІСТЬ В. І. ЦВЕТКОВА ТА ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ВИКОРИСТАННЯ ДОСВІДУ МАЙСТРА В СУЧАСНІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ОСВІТІ (V. I. TVETKOV'S CREATIVE WORK AND SOME PROBLEMS OF USING THE MASTER'S EXPERIENCE IN MODERN THEATER EDUCATION)	217
А. В. Гуріна (A. V. Hurina) НАЦІОНАЛЬНЕ ТА ЄВРОПЕЙСЬКЕ: УКРАЇНСЬКІ СПІВАКИ НА ЄВРОБАЧЕННІ (NATIONAL AND EUROPEAN: UKRAINIAN SINGERS AT EUROVISION)	219
В. Ю. Тополевський (V. Yu. Topolevskii) ПЕДАГОГІЧНА ОСНОВА ВИКЛАДАННЯ МОВНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ (PEDAGOGICAL BASIS OF TEACHING LANGUAGE SKILLS IN A HIGHER EDUCATION INSTITUTION)	220

С. В. Февральова (S. V. Fevralyova) ТРЕНІНГ ЯК ОСНОВА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ (TRAINING AS THE BASIS OF ACTING SKILLS).....	222
І. О. Машенко (I. O. Mashchenko) РІЗНОВИДИ МАТЕРІАЛУ ДЛЯ НАПИСАННЯ СЦЕНАРІЮ МАСОВОГО ТЕАТРАЛІЗОВАНОГО ВИДОВИЩА (VARIETIES OF MATERIAL FOR WRITING A SCRIPT FOR A MASS THEATRICAL PERFORMANCE)	224
Д. О. Бєлий (D. O. Bielyi) О ТВОРЧЕСКИХ ОРИЕНТИРАХ В ДЕЯТЕЛЬНОСТИ Й. ГИРНЯКА ПОСЛЕ 1933 ГОДА (CREATIVE GUIDELINES IN YOSYP HIRNYAK'S ACTIVITIES AFTER 1933)	225
О. О. Вініченко (O. O. Vinichenko) СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ АКТОРА-АНИМАТОРА В ТЕАТРИ СЦЕНІЧНОЇ АНІМАЦІЇ. ЕЛЕМЕНТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ТЕХНІКИ (SPECIFIC FEATURES OF THE WORK OF AN ACTOR-ANIMATOR IN THE THEATER OF STAGE ANIMATION. ELEMENTS OF PROFESSIONAL TECHNIQUE).....	227
П. О. Головченко (P. O. Holovchenko) ІДЕЯ ДУХОВНОГО РОЗВИТКУ ЯК НЕВІДІЛЬНИЙ КОМПОНЕНТ МЕТОДУ МИХАЙЛА ЧЕХОВА (THE IDEA OF SPIRITUAL DEVELOPMENT AS AN INTEGRAL PART OF MICHAEL CHEKHOV'S METHOD)	229
О. Г. Князь (O. H. Kniaz) ЯРМАРКОВИЙ РУХ В УКРАЇНІ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ХІХ СТ. (FAIR MOVEMENT IN UKRAINE AS A FACTOR OF THE DEVELOPMENT OF THEATRICAL ART IN THE 19 th CENTURY).....	231
О. П. Подтикан (O. P. Podtykan) ЦИРКОВІ ЕЛЕМЕНТИ НА ЦЕРЕМОНІЇ ВІДКРИТТЯ ОЛІМПІЙСЬКИХ ІГОР (CIRCUS ELEMENTS AT THE OPENING CEREMONY OF THE OLYMPIC GAMES).....	233
К. О. Просолупова (K. O. Prosolupova) СПЕЦИФІКА МОНОВИСТАВИ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ (SPECIFIC CHARACTER OF SOLO PERFORMANCE IN CONTEMPORARY THEATER ART OF UKRAINE)	234
В. О. Солових (V. O. Solovykh) КУЛЬТУРНІ РЕФОРМИ У СФЕРІ МАСОВИХ ВИДОВИЩ ТА СВЯТ НА ПОЧАТКУ ХІВІІІ СТ.: АСАМБЛЕЇ, ТРИУМФИ, «КОЗАЦЬКІ РОЗВАГИ», «ВЕРТЕПИ», ФЕЄРВЕРКИ, «ПЕТРОВСЬКІ ПОТІХИ» (CULTURAL REFORMS IN THE FIELD OF MASS SPECTACLES AND HOLIDAYS EARLY IN THE 18 th CENTURY: ASSEMBLIES, TRIUMPHS, «COSSACK ENTERTAINMENTS», «VERTEPS», FIREWORKS, «PETROVSKY FUN»).....	235
А. І. Солодкий (A. I. Solodkiy) ТЕХНІЧНІ ІННОВАЦІЇ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ (TECHNICAL INNOVATIONS IN THE STAGE ART)	237
СЕКЦІЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРИКЛАДНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА ВИРОБНИЦТВА	
А. В. Посашкова (A. V. Posashkova) ГЕНЕЗА ФЕНТЕЗИ В ЛІТЕРАТУРИ ТА КІНЕМАТОГРАФІ (FANTASY GENESIS IN LITERATURE AND CINEMATOGRAPHY).....	239
Е. Д. Поповченко (O. D. Popovchenko) РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАСИЛЛЯ В КІНЕМАТОГРАФІ (VIOLENCE REPRESENTATION IN CINEMATOGRAPHY).....	240
О. О. Косачова (O. O. Kosachova) ІСТОРИЧНИЙ ЖАНР У СВІТОВОМУ КІНОПРОКАТІ (HISTORICAL GENRE IN THE FILM DISTRIBUTION)	243

О. П. Петрова (O. P. Petrova) МЕТОД СПОСТЕРЕЖЕННЯ В РОБОТІ РЕЖИСЕРА (METHOD OF OBSERVATION IN THE WORK OF THE DIRECTOR)	246
Х. О. Воскобойник, Н. В. Мархайчук (K. O. Voskoboinik, N. V. Markhaichuk) МОВНИЙ АСПЕКТ УКРАЇНСЬКОГО КІНОВИРОБНИЦТВА (LANGUAGE ASPECT OF UKRAINIAN FILM PRODUCTION).....	246
Ю. В. Мартиненко (Yu. V. Martynenko) ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПОШУКИ СУЧАСНОГО КІНЕМАТОГРАФУ (EXPERIMENTAL SEARCH OF THE MODERN CINEMATOGRAPHY)	248
І. Б. Первишева (I. B. Pervysheva) РОЛЬ / ФУНКЦІЯ МОНТАЖУ В ПРОЦЕСУАЛЬНІЙ ФОРМІ МІДІА (THE ROLE / FUNCTION OF EDITING IN THE PROCEDURAL FORM OF MEDIA)	250
І. А. Гайдено (I. A. Haidenko) ДОСВІД СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО КЛІПУ З ВИКОРИСТАННЯМ ДИСТАНЦІЙНИХ МЕТОДІВ (EXPERIENCE OF CREATING A MUSIC CLIP USING REMOTE METHODS)	251
І. П. Коваленко, О. І. Романюк (I. P. Kovalenko, O. I. Romanyuk) ТЕЛЕЖУРНАЛІСТИКА ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ЕЛЕКТОРАЛЬНОГО ІМІДЖУ (TV JOURNALISM AS A MEANS OF FORMING ELECTORAL IMAGE)	252
А. В. Ткаченко (A. V. Tkachenko) ФЕНОМЕН ТІК-ТОК У СУЧАСНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ (THE PHENOMENON OF TIK TOK IN THE MODERN AUDIOVISUAL SPACE)	255
У. А. Колякіна (U. A. Kolyakina) ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СОЦІАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ В ІНТЕРНЕТ-МЕРЕЖАХ (FEATURES OF FUNCTIONING OF SOCIAL PROJECTS ON THE INTERNET).....	256
А. О. Прасол (A. O. Prasol) БЛОГІНГ ЯК НОВЕ ДЖЕРЕЛО ІНФОРМАЦІЇ (BLOGGING AS A NEW SOURCE OF INFORMATION).....	257
О. С. Хінчик (O. S. Khinchyk) ВСЕУКРАЇНСЬКА ШКОЛА-ОНЛАЙН ЯК ПЕРЕДУМОВА СТВОРЕННЯ ОСВІТНЬОГО ТБ В УКРАЇНІ (UKRAINIAN ONLINE SCHOOL AS A PREREQUISITE FOR THE CREATION OF EDUCATIONAL TV IN UKRAINE)	259
Л. В. Чернова (L. V. Chernova) КОМУНІКАТИВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КАНАЛУ TELEGRAM У КОНТЕКСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИК (COMMUNICATIVE CHARACTERISTICS OF THE TELEGRAM CHANNEL IN THE CONTEXT OF AUDIOVISUAL PRACTICES)	260
О. В. Мусієнко (O. V. Musiienko) НАУКОВО-ПОПУЛЯРНІ ЖАНРИ ВІДЕОХОСТИНГУ ЯК ПРИКЛАД ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИРОДИ НОВІТНЬОЇ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (VIDEO HOSTING'S SCIENTIFIC-POPULAR GENRES AS AN EXAMPLE OF NATURE TRANSFORMATION OF THE NEW AUDIOVISUAL CULTURE)	261

СЕКЦІЯ:

СУЧАСНІ СТРАТЕГІЇ ТА МОДЕЛІ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Г. В. Афеєнченко, Н. В. Шумлянська (H. V. Afenchenko, N. V. Shumlyanska) ОСОБЛИВОСТІ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ КАРАНТИНУ (FEATURES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES IN THE FACE OF THE QUARANTINE)	262
Г. В. Пшинка (H. V. Pshynka) ОСОБЛИВОСТІ HR-МЕНЕДЖМЕНТУ В УКРАЇНІ (FEATURES OF HR-MANAGEMENT IN UKRAINE).....	263

Л. Г. Гетьман (L. H. Getman) СОЦІАЛЬНІ ЕФЕКТИ НЕФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПОПИТУ НА СПОЖИВЧОМУ РИНКУ (SOCIAL EFFECTS OF NON-FUNCTIONAL DEMAND IN THE CONSUMER MARKET).....	265
З. М. Остропольська (Z. M. Ostropolska) ІННОВАЦІЯ ЯК РУШІЙНА СИЛА РОЗВИТКУ ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ (INNOVATION AS A DRIVING FORCE OF THE DEVELOPMENT OF ENTREPRENEURIAL CULTURE)	266
О. А. Пушонкова (O. A. Pushonkova) ГУМАНІТАРНА ЕКСПЕРТИЗА ЯК ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРИ ХХІ СТОЛІТТЯ (HUMANITARIAN EXPERTISE AS AN ELEMENT OF CULTURE OF THE 21 st CENTURY).....	268
Р. С. Мохнюк (R. S. Mokhniuk) ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ (PUBLIC ORGANIZATIONS IN FORMING A CULTURE OF PERSONALITY)	269

СЕКЦІЯ:

МОВА ТА ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ ГЕОКУЛЬТУРНИХ ЗМІН

Л. М. Садко (L. M. Sadko) ГРАФИЧЕСКИЕ ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ (GRAPHIC EXPERIMENTS IN FOREIGN AND BELARUSIAN POETRY)	271
Н. В. Горбач (N. V. Horbach) РОМАН А. ШЕВЧЕНКО «СПАДОК»: КРОС-КУЛЬТУРНИЙ ВИКЛАД УКРАЇНСЬКОЇ ІСТОРІЇ (A. SHEVCHENKO'S NOVEL "HERITAGE": CROSS-CULTURAL SUMMARY OF UKRAINIAN HISTORY).....	273
А. О. Борисова, А. О. Колесник (A. O. Borysova, A. O. Kolesnyk) РОЛЬ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ В ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ ІНШОМОВНИХ ЗДІБНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ (THE ROLE OF INDIVIDUALIZATION IN THE PROCESS OF DEVELOPING STUDENTS' FOREIGN LANGUAGE ABILITIES)	275
Л. С. Мітіна (L. S. Mitina) ФРАНШИЗА «НІЧ У МУЗЕЇ»: МУЗЕАЛЬНИЙ АКЦЕНТ МЕДІА ТА ЛІТЕРАТУРНИХ ПРОЕКЦІЙ (FRANCHISE «NIGHT AT THE MUSEUM»: MUSEAL ACCENT OF MEDIA AND LITERARY PROJECTIONS)	277
Н. Н. Семейкина (N. N. Semeykina) ПИСАТЕЛИ-КЛАССИКИ КАК ОБЪЕКТ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИТИКИ (CLASSICAL WRITERS AS AN OBJECT OF CONTEMPORARY POLICY)	278
Н. О. Максимовська (N. O. Maksymovska) ІВЕНТ-ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ СФЕРИ (EVENT-TECHNOLOGIES AS A FACTOR IN THE TRANSFORMATION OF THE SOCIO-CULTURAL SPHERE).....	280
І. А. Фесенко (I. A. Fesenko) ПОЕТИКА І ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЧНОГО ДИСКУРСУ О. П. ЧУГУЯ (O. P. CHUHUY'S POETICS AND ISSUES OF THE DRAMATURGICAL DISCOURSE).....	282
У. А. Колякіна (U. A. Koliakina) СПЕЦИФІКА МОВИ БЛОГІНГУ (SPECIFIC CHARACTER OF THE LANGUAGE OF BLOGING).....	283

СЕКЦІЯ:

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ЧАСОПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ:

МИНУЛЕ ТА СУЧАСНІСТЬ

І. Ю. Коновалова (I. Yu. Konovalova) МУЗИЧНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ФОРМА ВТІЛЕННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ: ОСМИСЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ В НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ (MUSICAL THINKING AS A FORM OF EMBODIMENT OF INTELLECTUAL AND ARTISTIC ACTIVITIES OF COMPOSER'S CONSCIOUSNESS: CONCEPTUALIZING THE ISSUE IN SCIENTIFIC DISCOURSE).....	285
--	-----

Н. О. Рябуха (N. O. Riabukha) ОСОБЛИВОСТІ ЗВУКОВІДЧУТТЯ МИТЦЯ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ЗВУКОПРОСТОРУ (FEATURES OF THE ARTIST'S SOUND FEELING IN THE CONTEXT OF THE MODERN MUSIC SOUND SPACE)	287
О. В. Єрошенко (O. V. Yeroshenko) ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ Г. ГЛАДКОВА В РЕПЕРТУАРІ АКТОРА ТЕАТРУ ТА КІНО (ДО 85-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА) (VOCAL OEUVRE OF G. GLADKOV IN THE REPERTOIRE OF THE STAGE AND FILM ACTOR (ON THE OCCASION OF THE COMPOSER'S 85th ANNIVERSARY))	288
В. О. Гіголаєва-Юрченко (V. O. Gigolaeva-Yurchenko) ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА (HISTORICAL AND THEORETICAL PHENOMENON OF VOCAL PERFORMANCE)	290
Г. М. Бреславець (G. M. Breslavets) МИСТЕЦЬКІ ЕТНОПЕРФОРМАНСИ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ГУРТУ «KURBASY» (ARTISTIC ETHNOPERFORMANCES IN "KURBASY" SCENIC PRACTICES).....	291
У. А. Барсук (U. A. Barsuk) ВЕСІЛЬНИЙ НАСПІВ «НЕНЬКА, ТА Й МОЯ РІДНЕНЬКА» СЕЛ. МАЛИНІВКА ЧУГУВСЬКОГО Р-НУ ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛ. : СПРОБА РЕКОНСТРУКЦІЇ (WEDDING TUNE «NENKA, TA Y MOIA RIDNENKA» OF THE VILLAGE MALYNIVKA CHUHUIV DISTRICT KHARKIV REGION: AN ATTEMPT TO RECONSTRUCT).....	292
К. Ю. Акінджі (K. Yu. Akinci) КОНКУРС ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ «ЄВРОБАЧЕННЯ» ЯК АКТУАЛЬНЕ ЯВИЩЕ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ (VARIETY SONG COMPETITION «EUROVISION» AS MAINSTREAM PHENOMENON OF MODERN CULTURE).....	294
О. В. Борин (O. V. Borun) ДИТЯЧІ ВОКАЛЬНІ КОНКУРСИ ТА ФЕСТИВАЛІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (THE CHILDREN'S VOCAL CONTESTS AND FESTIVALS IN THE CONTEXT OF A MODERN UKRAINIAN POPULAR MUSIC CULTURE).....	295
Н. К. Васильєва (N. K. Vasileva) НОВІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИКУ ЖАНРУ ПРЕЛЮДІЇ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (NEW DEVELOPMENT TRENDS IN THE PRELUDE GENRE OF B. LYATOSHYNKY'S PIANO OEUVRE)	296
А. В. Гладких (A. V. Gladkih) ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВЕ ФРАЗУВАННЯ НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ (VARIETY AND JAZZ ALTERATION OF WIND INSTRUMENTS)	298
О. І. Гончаров (O. I. Honcharov) МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВИКЛАДАННЯ ДИРИГУВАННЯ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ (METHODOLOGICAL ASPECTS OF TEACHING CONDUCTING AT THE INITIAL STAGE OF LEARNING)	300
О. Н. Дегтяр, Є. В. Проценко (O. N. Diegtiar, Ye. V. Protsenko) УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ ДІТЯМ (UKRAINIAN COMPOSERS FOR CHILDREN)	302
В. В. Зав'ялова (V. V. Zavyalova) СКЕТ ТА ЙОГО ОСОБЛИВОСТІ В ДЖАЗОВІЙ ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ (SCAT AND ITS FEATURES IN JAZZ VOCAL MUSIC)	304
Г. Г. Косенко (H. H. Kosenko) ТЕМБРОВА СЕМАНТИКА АЛЬТА У КВАРТЕТАХ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (TIMBRE SEMANTICS OF THE VIOLA IN THE QUARTETS OF KHARKIV COMPOSERS).....	305
І. О. Лісніченко (I. O. Lisnichenko) РЕКВІЄМ «ДЛЯ ЖИВИХ» Д. ФОРРЕСТА: РІВНІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (REQUIEM «FOR THE LIVING» OF D. FORREST: LEVELS OF THE COMPOSER'S INTERPRETATION).....	307

Ю. В. Лашко (Yu. V. Lashko) КЛАВДІЯ ШУЛЖЕНКО В ІСТОРІЇ ПІСЕННОЇ ЕСТРАДИ (KLAVDIYA SHULZHENKO IN THE HISTORY OF SONG VARIETY PERFORMANCE).....	308
С. В. Манько (S. V. Manko) ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ В ПЕРІОД КАРАНТИНУ (FUNCTIONING OF MUSIC CULTURE OF UKRAINE IN THE TIME OF THE QUARANTINE PERIOD)	310
А. Ю. Рум'янцева (A. Yu. Romyantseva) АЛГОРИТМ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ І НОВАЦІЙ ЯК ЧИННИК ПРОГРЕСУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (INTERACTION ALGORITHM OF TRADITIONS AND INNOVATIONS AS A FACTOR OF THE PROGRESS OF PIANO CULTURE)	311
Н. Ю. Зимогляд (N. Yu. Zumoglyad) СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ДИТЯЧОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВИТИ В УКРАЇНІ 30-х рр. XX СТОЛІТТЯ (FORMATION AND DEVELOPMENT OF CHILDREN'S MUSIC EDUCATION IN UKRAINE OF THE 30s OF THE 20th CENTURY)	313
О. Л. Крипак (O. L. Kripak) ФРИДЕРИК ШОПЕН: ОСОБЕННОСТИ ИНДИВИДУАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ ИНТОНИРОВАНИЯ (FRÉDÉRIC FRANÇOIS CHOPIN: FEATURES OF INDIVIDUAL INTONING SYSTEM)	315
О. Ю. Степанова (O. Yu. Stepanova) ДО ПИТАННЯ ПРО ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ В США (THE FEATURES OF THE FORMATION OF PIANO CULTURE IN THE UNITED STATES).....	316
О. Ю. Мовчан (O. Y. Movchan) ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ КНОПКОВОГО АКОРДЕОНУ В ІРЛАНДСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ (SOME FEATURES OF USING THE BUTTON ACCORDION IN THE IRISH MUSIC TRADITION)	318
Р. В. Ніколенко (R. V. Nikolenko) ЛЕОПОЛЬД ГОДОВСЬКИЙ — МАРК-АНДРЕ АМЛЕН: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ МИТЦІВ (LEOPOLD GODOWSKY — MARC-ANDRÉ HAMELIN: HISTORICAL AND CULTURAL DIALOGUE OF ARTISTS)	319
А. Р. Акованцева (A. R. Akovantseva) ВПЛИВ ТРАДИЦІЙ НІМЕЦЬКОЇ ОРГАННОЇ МУЗИКИ XVIII СТ. НА ІНТЕРПРЕТАЦІЮ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ Й. С. БАХА (THE INFLUENCE OF THE TRADITIONS OF GERMAN ORGAN MUSIC OF THE 18th CENTURY ON THE INTERPRETATION OF PIANO MUSIC BY J.S. BACH)	321
М. С. Ісай (M. S. Isaiah) ВИКОНАВСЬКЕ ВТІЛЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОГО ЗВУКОВІДЧУТТЯ В ЕТЮДАХ-КАРТИНАХ С. В. РАХМАНІНОВА (PERFORMING EMBODIMENT OF THE CONCEPT OF ROMANTIC SOUND PERCEPTION IN ETUDES-TABLEAUX BY RACHMANINOFF).....	322
М. С. Насс (M. S. Nass) ПОЕТИКА ЖАНРУ ЕТЮДУ У ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА (POETICS OF THE ETUDE GENRE IN THE WORKS OF F. LISZT).....	323
К. Ю. Кіясь (K. Yu. Kiias) ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Д. СКАРЛАТТИ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТ D-MOLL K 1, H-MOLLK 27, F-MOLLK 466) (FEATURES OF INTERPRETATION OF PIANO SONATS BY D. SCARLATTI (THE CASE OF SONATAS D-MOLL K 1, H-MOLLK 27, F-MOLLK 466))	325
О. О. Томах (O. O. Tomah) ДЖАЗОВА ІМПРОВІЗАЦІЯ В КОНТЕКСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНІСТА (JAZZ IMPROVISATION IN THE CONTEXT OF THE PIANIST'S CONCERTMASTERSHIP) ...	326
С. Ю. Романенко (S. Y. Romanenko) МУЗИЧНЕ ІНТОНУВАННЯ В СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ (MUSICAL INTONING IN VIOLIN PERFORMANCE)	327

В. І. Смородський, М. М. Смородська (V. I. Smorodskiy, M. M. Smorodska) ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ ТА ЇЇ КУЛЬТУРНООСВІТНІЙ ПОТЕНЦІАЛ (INSTRUMENTAL AND PERFORMING TRAINING OF FUTURE TEACHERS-MUSICIANS AND ITS CULTURAL AND EDUCATIONAL POTENTIAL)	329
О. В. Стецкович (O. V. Stetskovych) АРТИСТИЧНИЙ ДУЕТ ЯК ФОРМА МИСТЕЦЬКОГО САМОВИРАЗУ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ СТИГНА (ARTISTIC DUET AS A FORM OF ARTISTIC SELF-EXPRESSION OF STING'S CREATIVE PERSONALITY)	331
І. Т. Кахидзе (I. T. Kakhidze) ПІСНЯ «REFLECTION» У КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ К. АГІЛЕРІ (THE SONG «REFLECTION» IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF PERFORMING WORK OF Ch. AGUILERA)	332
М. А. Трянов (M. A. Trianov) ЖАНР ПІАРНОГО КВАРТЕТУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (THE GUITAR QUARTET GENRE IN THE CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS' OEUVRE)	333
В. М. Осадча, Тянь Сімен (V. M. Osadcha, Tian Ximeng) ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕМБРОВІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «ЦИГАНСЬКИХ НАСПІВІВ» ПАБЛО ДЕ САРАСАТЕ В СУЧАСНІЙ КОНЦЕРТНІЙ ПРАКТИЦІ (TIMBRE INTERPRETATION OF PABLO DE SARASATE'S «GYPSY MELODIES» IN MODERN CONCERT PRACTICE)	335
В. М. Цицирев (V. M. Tsytsyriev) ОКРЕМІ АСПЕКТИ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ В МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ (CERTAIN ASPECTS OF AESTHETIC EDUCATION IN MUSIC PEDAGOGY)	336
Р. О. Чернова (R. O. Chernova) РОЛЬ ФРЕНКА СІНАТРИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ (FRANK SINATRA'S ROLE IN THE MUSIC CULTURE OF THE TWENTIETH CENTURY)	338
О. О. Шулга (O. O. Shulha) ЦИКЛ «ШІСТЬ ФУГ» Б. КАМΠΑЇОЛІ ЯК ЯСКРАВИЙ ЗРАЗОК ПОЛІФОНІЧНОЇ МУЗИКИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО (THE CYCLE «SIX FUGUES» BY BARTOLOMEO SAMPAGNOLI AS A BRIGHT SAMPLE OF POLYPHONIC MUSIC FOR SOLO VIOLIN)	340
О. І. Ярошенко (O. I. Yaroshenko) ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА ІВАСЮКА (THE OUTSTANDING UKRAINIAN COMPOSER VOLODYMYR IVASYUK'S OEUVRE)	341
А Гудаму (A Hudamu) ХУДОЖНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ ВНУТРІШНЬОЇ МОНГОЛІЇ КИТАЮ (ARTISTIC DETERMINANTS OF VOCAL OEUVRE OF MODERN COMPOSERS OF INNER MONGOLIA OF CHINA)	343
Ян Кайсен (Yang Kaisen) РОЗВИТОК ХОРОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ: ТЕМАТИКА ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ОСНОВА ТВОРЧОСТІ (THE DEVELOPMENT OF CHINESE CHORAL MUSIC IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY: THEMES AND GENRE-STYLE BASIS OF OEUVRE)	344
Чжан Юньшо (Zhang Yunsho) ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМ СТИХІЙ ПРИРОДИ У ЗВУКООБРАЗНОМУ ЗМІСТІ ФОРТЕП'ЯННИХ МІНІАТЮР КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ (INTERPRETATION BY MYTHOLOGISTS OF THE ELEMENTS OF NATURE IN THE SOUND-IMAGES CONTENT OF PIANO WORKS OF MINIATURES OF CHINESE COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY)	346
Чень Цзєцюань (Chen Jiequan) КОНЦЕРТ ОЛЕКСАНДРА ГЛАЗУНОВА ДЛЯ САКСОФОНУ ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ У РЕПЕРТУАРІ ПРОВІДНИХ МУЗИКАНТІВ (ALEXANDER GLAZUNOV'S CONCERTO FOR SAXOPHONE AND STRING ORCHESTRA IN THE REPERTOIRE OF LEADING MUSICIANS)	348

Чень Хайюнь (Chen Haiyun)

МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ
ОЛЕКСАНДРА ЧЕРЕПНІНА В КИТАЇ В 1930-ті рр.
(ALEXANDER CHEREPNIN'S MUSICAL AND EDUCATIONAL AND PEDAGOGICAL
ACTIVITIES IN CHINA IN THE 1930s)..... 350

Цзянь Чжаоюй (Jiang Zhaoyu)

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ КИТАЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ
У XX СТОЛІТТІ (FEATURES OF FORMING THE GENRE OF CHINESE MUSICAL
IN THE TWENTIETH CENTURY)..... 351

Пен Лю (Peng Liu)

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ТЕАТРАЛЬНІ АНТРЕПРИЗИ В УКРАЇНІ ДРУГОЇ
ПОЛОВИНИ XIX СТ. (VOCAL ART AND THEATRICAL COMBINATION COMPANIES
IN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 19th CENTURY)..... 352

Лу Тунцзе (Lu Tuntzse)

ТЕНДЕНЦІЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ СФЕРИ ТВОРЧОСТІ
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧ. XXI ст.
(MODERNIZATION TRENDS OF CHAMBER-VOCAL CREATIVE WORK IN UKRAINIAN
MUSIC OF THE SECOND HALF OF 20th — THE EARLY 21st CENTURY)..... 354

Кун Чжуцзюнь (Kong Zhujun)

СИМФОНІЧНА ПОЕМА «ПЕКІНСЬКІ АЛЕЇ» А. АВШАЛОМОВА: ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ
КИТАЙСЬКОГО СИМФОНІЗМУ (SYMPHONICAL POEM «BEIJING ALLEYS»
BY A. AVSHALOMOV: WAYS OF FORMATION OF CHINESE SYMPHONISM)..... 355

Ван Янь (Wang Yan)

ВЛАСТИВОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ФУ ЦУНА — КИТАЙСЬКОГО
«ПОЕТА ФОРТЕПІАНО» (PROPERTIES OF THE CREATIVE PERSONALITY
OF FU CONG — CHINESE «PIANO POET»)..... 356

СЕКЦІЯ:

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО В КРОС-КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Г. В. Карась (H. V. Karas)

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ РЕСПУБЛІКАНСЬКОЇ КАПЕЛИ
(INTERCULTURAL COMMUNICATION OF THE UKRAINIAN REPUBLICAN CHAPEL)..... 357

Ю. В. Воскобойнікова (Yu. V. Voskoboynikova)

ПРОВАЛИ ТА НАДБАННЯ ОНЛАЙН-ВИКЛАДАННЯ ХОРОВИХ ДИСЦИПЛІН
(ONLINE TEACHING OF CHORAL SUBJECTS: FAILURES AND ACHIEVEMENTS)..... 359

В. Г. Бойко (V. G. Voiko)

РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА СУЧАСНОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ
У СВІТСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ (RELIGIOUS THEMES
OF CONTEMPORARY COMPOSER'S OEUVRE IN SECULAR MUSIC ART)..... 361

Л. В. Остапенко, Н. І. Нарожна (L. V. Ostapenko, N. I. Narozhna)

ОПТИМІЗАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИРИГЕНТІВ
(THE OPTIMIZATION OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CONDUCTORS)..... 362

М. Пороховниченко (M. Porokhovnichenko)

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕГЕНТОВ
(SOME ASPECTS OF THE PRECENTOR'S MUSIC EDUCATION)..... 364

Ван Цзяцин (Van Tszsiatsin)

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРУ ЦЕНТРАЛЬНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ КИТАЮ
В МИСТЕЦЬКОМУ КОНТЕКСТІ ДРУГОЇ ПОЛ. XX — ПОЧ. XXI ст. (ARTISTIC ACTIVITIES
OF CHINA CENTRAL SYMPHONY ORCHESTRA CHOIR IN THE ART CONTEXT
OF THE SECOND HALF OF THE 20th — THE EARLY 21st CENTURY)..... 366

М. М. Жданов (M. M. Zhdanov)

ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КОНТЕКСТІ СЕМАНТИЧНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ
КАНТАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX —
ПОЧ. XXI ст. (INTEGRATION PROCESSES IN THE CONTEXT OF THE SEMANTICAL
EVOLUTION OF THE CANTATA GENRE IN UKRAINIAN CHOIR MUSIC
OF THE LAST THIRD OF THE 20th — THE EARLY 21st CENTURY)..... 367

В. І. Корогодська (V. I. Korohodska) ФЕНОМЕН ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В ХОРОВОМУ ВИКОНАННІ НА ПРИКЛАДІ ТЕЛЕВІЗІЙНОГО КОНКУРСУ АМАТОРСЬКИХ ЕСТРАДНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ «БИТВА ХОРІВ» (THE PHENOMENON OF POP SONGS IN CHORAL PERFORMANCE AS IN THE CASE OF THE TELEVISION CONTEST OF AMATEUR POP CHOIR GROUPS «CLASH OF THE CHOIRS»)	369
В. Р. Радько (V. R. Radko) БАЛАНС ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИКИ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ХОРМЕЙСТЕРІВ (THE BALANCE OF THEORY AND PRACTICE IN THE PROFESSIONAL TRAINING SYSTEM OF CHOIRMASTERS)	371
Д. А. Семерякова (D. A. Semeriakova) ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧІ ТА ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ І. АЛЕКСІЙЧУК (IMAGE-SEMANTIC AND GENRE-STYLE GUIDELINES OF I. ALEKSIYCHUK'S CHORAL OEUVRE)	372
А. О. Ткаченко (A. O. Tkachenko) ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МЕСИ G-DUR Ф. ПУЛЕНКА (НА ПРИКЛАДІ «ROBERT SHAW CHORALE») (FEATURES OF THE PERFORMING INTERPRETATION OF THE MASS G-DUR BY F. POULENC (AS ILLUSTRATED BY «ROBERT SHAW CHORALE»)).....	374
С. О. Присяжнюк (S. O. Prysiazhniuk) ХОРОВА СПІЛКА ІМ. М. ЛЕОНТОВИЧА: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ (MYKOLA LEONTOVICH CHORAL UNION: TRADITIONS AND MODERNITY).....	375
СЕКЦІЯ: РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ВЗАЄМОДІЇ СВІТОВИХ ТА НАЦІОНАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	
Б. М. Колногузенко (B. M. Kolnohuzenko) ОДИНОЧНИЙ ТАНЕЦЬ У НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ (SINGLE DANCE IN FOLK CHOREOGRAPHY).....	377
К. В. Островська (K. V. Ostrovska) ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ БОЙКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ (THE INNERET FEATURES OF BOYKO FOLK DANCES)	379
І. С. Мостова (I. S. Mostova) ІДЕНТИФІКАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ У МЕЖАХ ПОДОННЯ (THE IDENTIFICATION OF UKRAINIAN FOLK DANCES WITHIN THE PODONNIA)	380
К. Р. Куртева (K. R. Kurtieva) ЯРОСЛАВ ЧУПЕРЧУК ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКАРПАТТЯ (YAROSLAV CHUPERCHUK AND HIS CONTRIBUTION TO THE DEVELOPMENT OF THE CHOREOGRAPHY CULTURE OF THE PRICARPATHTIA)	382
М. К. Савченко (M. K. Savchenko) ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ІВАНА КУРІЛЮКА (IVAN KURYLIUK'S CREATIVE CAREER)	383
М. Г. Колногузенко (M. G. Kolnohuzenko) ІСТОРІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМУ УКРАЇНЦІВ ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ХОРЕОГРАФА (HISTORY OF THE NATIONAL COSTUME OF UKRAINIANS AS A COMPONENT OF TRAINING OF THE FUTURE CHOREOGRAPHER).....	385
О. М. Широковська (O. M. Shyrokovska) АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ ПІДГОТОВКИ ПЕДАГОГІВ, БАЛЕТМЕЙСТЕРІВ БАЛЬНИХ ТАНЦІВ (CURRENT ISSUES OF THE MODERN PREPARATION OF TEACHERS AND CHOREOGRAPHERS OF BALLROOM DANCING)	386
І. І. Макарова (I. I. Makarova) ВИКЛАДАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ДИСЦИПЛІН В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ: ПЕРЕВАГИ І НЕДОЛІКИ (TEACHING CHOREOGRAPHIC DISCIPLINES IN DISTANCE LEARNING: ADVANTAGES AND DISADVANTAGES)	387

Д. С. Петров (D. S. Petrov)
СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ПЕДАГОГІЧНИХ УМОВ ПІДГОТОВКИ
ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ СУЧАСНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ
(MODERN TENDENCIES OF PEDAGOGICAL CONDITIONS OF TRAINING
THE TEACHERS-CHOREOGRAPHERS OF MODERN BALLROOM DANCES)..... 389

Н. М. Семенова (N. M. Semenova)
ОГЛЯД ДРУКОВАНИХ ДЖЕРЕЛ З МЕТОДИКИ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ
(REVIEW OF PRINTED SOURCES ON THE METHODS OF CLASSICAL DANCE) 391

К. І. Шкурєєв (K. I. Shkuryeyev)
ТРАНСФОРМАЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЗМІСТУ УКРАЇНСЬКИХ БАЛЕТІВ
ДЛЯ ДІТЕЙ (1990-ті — 2010-ті рр.) (TRANSFORMATIONS OF SOCIO-CULTURAL
CONTENT OF UKRAINIAN BALLETS FOR CHILDREN (1990s — 2010s)) 392

СЕКЦІЯ:

ФІЛОСОФСЬКІ ТА МИСТЕЦЬКІ ВИМІРИ ОРІЕНТАЛІСТИКИ

Д. Боллох (D. Boliukh)
АНАЛІЗ ІДЕЇ АСОЦІАЛЬНОСТІ ЙОГИ В РАБОТАХ Е. П. БЛАВАТСКОЙ
И А. КРОУЛИ (THE IDEA OF YOGA ASOCIALITY IN THE WORKS
OF H. BLAVATSKY AND A. CROWLEY: A CRITICAL ANALYSIS)..... 394

В. Горбачова (V. Horbachova)
ІНТУЇТИВНИЙ МЕТОД У МИСТЕЦТВІ ІНДІЇ ХХ ст.
(INTUITIVE METHOD IN THE ART OF INDIA OF THE 20th CENTURY) 395

Д. Зиборова (D. Ziborova)
ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ-ВЕЧНОСТИ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОЙ КАРТИНЕ МИРА
(TIME-ETERNITY IMAGES IN THE ANCIENT EGYPTIAN PICTURE OF THE WORLD)..... 396

Х. Кобейсси (H. Kobeissi)
ДІЯЛЬНІСТЬ ІВОН СУРСОК І ТРАДИЦІЇ ЛІВАНСЬКОГО ІНТЕР'ЄРУ
(YVONNE SURSOCK'S (LADY COCHRANE'S) WORK AND TRADITION
OF LEBANESE INTERIOR)..... 498

А. Корнєв, Лю Сіншю (A. Korniev, Liu Xinshu)
ПЕЙЗАЖНИЙ ЖАНР У ТРАДИЦІЙНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ
В ПУБЛІКАЦІЯХ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ (LANDSCAPE
GENRE IN TRADITIONAL CHINESE PAINTING IN THE PUBLICATIONS
OF MODERN CHINESE RESEARCHERS)..... 400

А. Ожога-Масловська (A. Ozhoга-Maslovska)
УКРАЇНСЬКА ПОРЦЕЛЯНА 1945–1960-х РОКІВ У КОНТЕКСТІ ЯПОНІЗМУ
(UKRAINIAN PORCELAIN OF THE 1945–1960s IN THE CONTEXT OF JAPANISM)..... 401

С. Рибалко (S. Rybalko)
ТОКАЙДО: ДОРОГА, ЩО СТАЛА КУЛЬТУРОЮ
(TOKAIDO: A ROAD THAT HAS BECOME A CULTURE) 403

Дунсюань У (Dongxuan Wu)
ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО В ТРАКТОВКЕ ЖАНРА РОМАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ КИТАЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ КОНЦА ХХ — НАЧАЛА ХХІ ВЕКА (TRADITION AND INNOVATION
IN THE INTERPRETATION OF THE GENRE OF ROMANCE IN THE OEUVRE OF CHINESE
COMPOSERS OF THE LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES)..... 405

Цзянь Чжан (Jiayin Zhang)
ХОРЕОГРАФІЧНІ ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНИЙ ТАНЕЦЬ У КНР: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ
(CHOREOGRAPHIC TRADITIONS AND CONTEMPORARY DANCE IN THE PEOPLE'S REPUBLIC
OF CHINA: PROBLEM STATEMENT) 407

Чже Чжан (Zhe Zhang)
«СКАРБИ ІНТЕЛЕКТУАЛА» В КИТАЙСЬКОМУ ТРАДИЦІЙНОМУ ЖИВОПИСІ
(«TREASURES OF THE INTELLECTUAL» IN CHINESE TRADITIONAL PAINTING) 409

Чен Чжоу (Cheng Zhou)

СУЧАСНИЙ ПЛАКАТ КРАЇН СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ АЗІЇ: ШРИФТОВІ АСПЕКТИ
(MODERN POSTERS OF EAST AND WESTERN ASIA COUNTRIES: FONT ASPECTS) 410

К. Шауліс (K. Shaulis)

ЯПОНСЬКИЙ ЕКОПЛАКАТ У КОЛЕКЦІЇ МУЗЕЮ «4-Й БЛОК»
(JAPANESE ECOPOSTERS IN THE COLLECTION OF THE MUSEUM "4th BLOCK") 412

S. Shiells (С. Шілз)

ІЛҮА РЕПІН: THE HARBRINGER OF JAPONISME IN EASTERN EUROPEAN
MODERN ART (ІЛЛЯ РЕПІН: ПЕРЕДВІСНИК ЯПОНІЗМУ
У СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ)..... 413

Нін Яо, Н. Мархайчук (Ning Yao, N. Markhaichuk)

ИКОНОПИСНОЕ НАСЛЕДИЕ КИЕВА X–XIII ВВ. В КИТАЙСКИХ
ИССЛЕДОВАНИЯХ (CHINESE STUDIES OF KYIV'S ICONIC HERITAGE
OF THE 10th- 13th CENTURIES) 416

Наукове видання

Відповідальність за редагування та достовірність інформації
несе автор роботи

**Культурологія та соціальні комунікації:
інноваційні стратегії розвитку**

**Матеріали міжнародної наукової конференції
(26–27 листопада 2020 року)**

Cultural Studies and Social Communications:
Innovation Strategies of Development

Proceedings of the International Scientific Conference
(November 26–27, 2020)

Відповідальна за випуск
О. В. Гончар

Редактори:
Г. С. Положій
А. Т. Троян

Комп'ютерна верстка:
Колесник І. Г.

Підписано до друку 23.11.2020. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 25,5. Обл.-вид. арк. 26,4.
Наклад 300 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.